

# ШЕКСПИР



Игорь  
Шайтанов



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

## Annotation



Имя Уильяма Шекспира известно каждому, а его личность и творчество до сих пор вызывают живой интерес не только в его родной Англии, но и во всем мире. Составной частью этого интереса является так называемый «шекспировский вопрос» — попытка приписать созданные Шекспиром пьесы, поэмы и сонеты другим авторам. В своей новой книге известный литературовед, специалист по творчеству Шекспира Игорь Шайтанов убедительно опровергает аргументы сторонников подобных взглядов, реконструируя на основе известных нам источников хронику жизни великого драматурга и обстоятельства появления на свет его произведений, которые и сегодня, через сотни лет после их создания, не оставляют равнодушными читателей и зрителей.

---

- [Игорь Шайтанов](#)
  - 
  - [О ДРАМАТУРГЕ ИЗ СТРЕТФОРДА](#)
  - [Часть первая.](#)
    - [Глава первая.](#)
      - [Ускользающие свидетельства](#)
      - [Дом и город](#)
      - [Шекспир из Снитерфилда и Арденны из Уилмкота](#)
      - [Мог ли неграмотный фермер стать мэром?](#)
      - [Реформация по-английски](#)
      - [Джон Шекспир — жертва Реформации?](#)
    - [Глава вторая.](#)
      - [«Довольно» — это много или мало?](#)

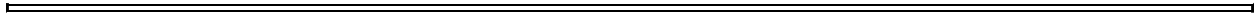
- [Чему и как учили в грамматической школе](#)
  - [Посещал ли? Не мог не посещать](#)
- [Глава третья.](#)
  - [После школы: у мясника или в суде?](#)
  - [Браконьер?](#)
  - [Католик и учитель?](#)
  - [Брак ранний и тоже загадочный](#)
- [Глава четвертая.](#)
  - [Театральное призвание](#)
  - [Театр на площади](#)
  - [Профессия — актер](#)
  - [Актерская труппа](#)
  - [Зритель приходит в «Театр»](#)
- [Часть вторая.](#)
  - [Глава первая.](#)
    - [Тюдоровский Лондон](#)
    - [«Университетские остроумыслы»](#)
    - [Соперник](#)
    - [Модный жанр — «трагедия мести»](#)
    - [Плоды успеха](#)
  - [Глава вторая.](#)
    - [Поэт и драматург](#)
    - [Shake-scene](#)
    - [О том, что и кем могло быть украдено](#)
    - [Соавторство](#)
  - [Глава третья.](#)
    - [Если первой была хроника](#)
    - [Если первым был «Тит Андроник»](#)
  - [Глава четвертая.](#)
    - [Театр во время чумы](#)
    - [«Спорные тексты»...](#)
    - [...и бесспорный шедевр](#)
- [Часть третья.](#)
  - [Глава первая.](#)
    - [Чего они испугались?](#)
    - [Покровитель](#)
    - [«Первенец моей поэзии»](#)
    - [В окружении графа](#)

- [Глава вторая.](#)
  - [История с артиклем](#)
  - [Эвфуизм на сцене](#)
  - [Какая из комедий могла быть первой?](#)
- [Глава третья.](#)
  - [О природном даре и рефлектирующем слове](#)
  - [Персонажи пишут стихи](#)
  - [Человек, который смеется](#)
- [Глава четвертая.](#)
  - [Сборник 1609 года](#)
  - [Сюжет цикла и техника сонета](#)
  - [Вечные мотивы и жизненные ситуации](#)
  - [Очевидное — наиболее вероятное](#)
- [Часть четвертая.](#)
  - [Глава первая.](#)
    - [Пейзаж после чумы](#)
    - [Труп](#)
    - [Репертуар](#)
    - [Первое упоминание в печати](#)
  - [Глава вторая.](#)
    - [Annus mirabilis, или Шекспир в 1595-м](#)
    - [Если Джон Донн ходил в театр...](#)
    - [Комедия для неизвестно чьей свадьбы](#)
    - [Долгоиграющий сюжет](#)
  - [Глава третья.](#)
    - [В семье и без семьи](#)
    - [Домовладелец](#)
    - [«Не без права»](#)
    - [Горький привкус современности](#)
  - [Глава четвертая.](#)
    - [Ссора не ко времени](#)
    - [«Который час, Хел?»](#)
    - [Друг-соперник](#)
    - [Состоятельный джентльмен](#)
- [Часть пятая.](#)
  - [Глава первая.](#)
    - [Сюжет для небольшого рассказа...](#)
    - [Театр переехал](#)
    - [Площадь вышла на сцену](#)

- [Глава вторая.](#)
  - [«Английский Овидий»](#)
  - [Честеровский сборник и «шекспировский вопрос»](#)
  - [Все ли хорошо, что хорошо кончается?](#)
- [Глава третья.](#)
  - [Автора!](#)
  - [Старый жанр, еще более старый сюжет...](#)
  - [Откуда мы знаем, что он медлит?](#)
  - [Болезнь конца века](#)
- [Глава четвертая.](#)
  - [«Ричард — это я»](#)
  - [После «Гамлета»](#)
- [Часть шестая.](#)
  - [Глава первая.](#)
    - [После лунного затмения](#)
    - [И вновь — чума, и снова — Саутгемптон](#)
    - [«Лицо Отелло — в его душе...»](#)
    - [Драматург Его Величества](#)
  - [Глава вторая.](#)
    - [«Тронные» и «великие»](#)
    - [«Кто смеет больше, тот не человек»](#)
    - [На углу Силвер-стрит](#)
    - [Странный соавтор](#)
  - [Глава третья.](#)
    - [Для кого писал Шекспир?](#)
    - [Греция и Рим — древние и такие разные](#)
    - [«Блэкфрайерс» со второй попытки](#)
    - [Новые жанры для нового зрителя](#)
  - [Глава четвертая.](#)
    - [К дому](#)
    - [Автопортрет на прощание?](#)
    - [Последний соавтор](#)
    - [Обыватель города Стрэтфорда](#)
- [Эпилог.](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА](#)
- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [notes](#)

- [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
- [comments](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)
  - [7](#)
  - [8](#)
  - [9](#)
  - [10](#)
  - [11](#)
  - [12](#)
  - [13](#)
  - [14](#)
  - [15](#)
  - [16](#)
  - [17](#)
  - [18](#)
  - [19](#)
  - [20](#)
  - [21](#)
  - [22](#)
  - [23](#)
  - [24](#)
  - [25](#)
  - [26](#)
  - [27](#)
  - [28](#)
  - [29](#)
  - [30](#)
  - [31](#)
  - [32](#)
  - [33](#)
  - [34](#)
  - [35](#)

- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)



**Игорь Шайтанов**  
**ШЕКСПИР**

ЖИЗНЬ<sup>®</sup>  
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ  
ЛЮДЕЙ

*Серия биографий*

Основана в 1890 году  
Ф. Павленковым  
и продолжена в 1933 году  
М. Горьким



ВЫПУСК

1625

(1425)

«Молодая гвардия», 2013

*Если Господь по праву претендует на первое место в деле  
Творения, то Шекспиру, без сомнения, принадлежит второе.*

*Генрих Гейне*

## О ДРАМАТУРГЕ ИЗ СТРЭТФОРДА

В названии предисловия — быстрый ответ читателю, взявшему в руки эту книгу, с тем чтобы выяснить: кто же все-таки скрывается под именем Шекспира?

Это не Бэкон, не Марло, не граф Оксфорд... Ни в коем случае не граф Ретленд... Не первый, не второй, не третий, не тридцать третий, поскольку претендентов в Шекспир-ы насчитывается более тридцати (и, кажется, еще больше). Но ни один из них не родился в Стрэтфорде-на-Эйвоне.

*Из всех претендентов там родился только Уильям Шекспир.*

Таков мой предварительный ответ на «шекспировский вопрос», к которому по ходу рассказа я буду вынужден возвращаться не раз в тех местах, где в шекспировской биографии возникают лакуны (их немало!), странности и всё, что порождает сомнения и догадки.

К «шекспировскому вопросу» я отношусь положительно в том смысле, что это — стимул для биографа. Как алхимия для науки. Но то, что полезно для биографа, бывает очень вредно для читателя, которому очередная версия предлагается как истина в последней инстанции (добытая нечеловеческим напряжением ума и путем хитроумнейшего расследования), а не как детективное чтение, пригодное, чтобы скоротать время в электричке.

Такого рода любопытство можно было бы оправдать, если бы ознакомившиеся с очередной «загадкой» и «разгадкой» к ней поторопились бы прочесть, что же написал этот наконец-то разоблаченный Шекспир. Этого не происходит, поскольку самих антистрэтфордианцев интерес к личности автора, кажется, не побуждает к чтению его произведений. Они заставляют вспоминать рассказ Натана Эйдельмана об одессите, который всю жизнь занимался Пушкиным и знал о нем всё (что касалось отдельно взятого города — Одессы) — адреса и архитектуру зданий, где Пушкин бывал, родословные знакомых... Но Пушкина он не читал: «Он любит его и без этого...»<sup>[1]</sup>

Антистрэтфордианцы (судя по тому, что они пишут) если и читают Шекспира, то с целью обнаружения в его текстах тайного шифра или явного плагиата. Ищущий находит то, что искал, но пропускает все остальное.

Об Уильяме Шекспире, человеке из Стрэтфорда, известно не меньше и даже больше, чем о большинстве его земляков-современников. Об Уильяме

Шекспире, драматурге из Лондона, известно не меньше, — и порой больше! — чем о многих из его собратьев по перу. Да, мы хотим знать еще больше именно о нем, потому что он — Шекспир. Дело даже не в том, что нам не хватает фактов, а в том, что отсутствует, как кажется сомневающимся, очень важное звено, способное соединить факты нашего знания и безусловно установить, что актер из Стрэтфорда и драматург из Лондона — одно лицо.

Вот в чем «шекспировский вопрос»!

\*

Английский романист (по его роману «Заводной апельсин» был снят культовый фильм 1970-х) и биограф Шекспира — Энтони Бёрджес, отвечая на этот вопрос, предложил альтернативу. Если бы у нас была возможность, что бы мы предпочли найти: еще одну великую шекспировскую пьесу или счет Уилла из прачечной? Бёрджес решил, что все мы набросились бы на счет.

Он не имел в виду укорить (в который раз и, наверное, справедливо) современный вкус в пристрастии к подробностям жизненного быта и в равнодушии к высокому искусству. Бёрджес размышлял о том, что бы помогло нам вывести фигуру Шекспира из тени, в которую она погружена несмотря на усилия тысяч исследователей, трудящихся над его биографией последние полтора столетия во всем мире.

Может быть, тоска по личному знакомству с Шекспиром и заставила бы нас предпочесть счет из прачечной, но что бы это изменило в нашем знании о биографии писателя? Ровным счетом ничего. А это значит, что альтернативный вопрос, существенный для нашего понимания шекспировской биографии, поставлен Бёрджесом некорректно.

Да, пьес и великих пьес, известных под именем Шекспира, мы имеем достаточно. Канон состоит из тридцати восьми (обнаруживая тенденцию к расширению). Еще в десятке пьес, анонимных или печатающихся под именами его современников, угадывают руку Шекспира. По крайней мере две трети шекспировского канона прочно входят в репертуар мирового театра. В мировой таблице о рангах Шекспир — драматург номер один и по своему присутствию в репертуаре, и по проценту творческих удач. К примеру, его гениальный современник, реформатор испанского театра Лопе де Вега написал сотни пьес, но те, что по сей день ставятся на мировой сцене, можно перечесть на пальцах одной руки.

О Шекспире-человеке мы хотели бы знать много больше, но счет из прачечной — плохая в этом подмога. Тем более что аналогичными документами мы располагаем. Мы знаем, с кем и по какому поводу Уильям Шекспир, уроженец Стрэтфорда-на-Эйвоне, судился, кому давал деньги в долг, какие дома и земли прикупал, наконец, что и кому он завещал по своей смерти...

О завещании вообще — разговор особый. Антиквар, обнаруживший его в 1747 году, и сам был не рад находке. Под диктовку уже тяжелобольного Шекспира (об этом свидетельствует характер подписи на каждом листе завещания) нотариус аккуратно расписывает недвижимость, деньги, ценные вещи — дочерям, внучке, землякам, троим друзьям-актерам («по 26 шиллингов 8 пенсов на покупку колец») ... Словно спохватившись, уже поверх строки вписано то, что Шекспир оставляет жене Энн, — «вторую по качеству кровать со всеми принадлежностями...».

Эта несчастная кровать вполне заменяет счет за грязное белье. По ее поводу не перестают ломать голову. Откуда такая несправедливость — даже если счесть, что вдова будет обеспечена в доме дочери или по общему праву того времени получит третью часть имущества? Обычно стрэтфордские горожане в своих завещаниях о женах помнили и заботились. О судьбе рукописей им заботиться не приходилось, но ведь в данном случае умирает не стрэтфордский обыватель, а великий поэт! Умирает и в своем завещании ни словом, ни намеком не обнаруживает своего авторства...

Так что бытовые документы, связанные с Шекспиром, до нас дошли и загадку его личности ни в коей мере не помогли разрешить. Скорее — загадали ее.

Какого же документа нам не хватает, чтобы снять «шекспировский вопрос» и для каждого здравомыслящего человека (поскольку энтузиастов исторических загадок невозможно унять никакими аргументами) развеять сомнения по поводу авторства? Счет из прачечной не подходит. Вероятно, рукопись, хотя бы несколько страниц текста, написанных рукой Шекспира? Ведь мы не имеем ничего, кроме шести (почти) не подвергаемых сомнению шекспировских подписей, включая три под листами завещания. Но и они важны, поскольку устанавливают образец почерка.

На сличении с этим образцом с достаточной мерой вероятности установлено наличие одного творческого автографа — полторы сотни строк в коллективной рукописи пьесы «Сэр Томас Мор». Это доказательство не признают вполне убедительным, хотя бы потому, что нет стопроцентной графологической гарантии.

В этом споре, кажется, никакие аргументы не будут приняты противной стороной. Однако аргументы в пользу того, что лондонским драматургом был уроженец Стрэтфорда, существуют, их немало, они известны. Иногда они до смешного просты...

\*

Скажем, случай с Уильямом Давенантом, драматургом и создателем английской оперы. Когда Шекспир умер, Давенанту было десять лет. Его отец владел «Таверной Короны» в Оксфорде, мэром которого стал за год до своей смерти. Согласно преданию, восходящему к самому Давенанту, он был крестным сыном Шекспира, неизменно останавливавшегося в таверне его отца на пути из Стрэтфорда в Лондон.

Человек театра, все знавший о его закулисной жизни, Давенант любил рассказывать и то, что было, и то, чего не было, в том числе о Шекспире. В одной из его историй намерение рассказчика гораздо важнее того, достоверна ли его история. Она дошла в нескольких вариантах. Вот запись Джона Обри, создателя жанра биографии в Англии, лично знавшего Уильяма Давенанта:

М-р Уильям Шекспир имел обыкновение раз в год посещать Уорикшир и на своем пути останавливаться в том доме в Оксфорде, где его чрезвычайно почитали. (Я слышал от отца Роберта (брат Давенанта, католический священник. — И.Ш.), что мистер Уильям Шекспир осыпал его сотней поцелуев.) Сам же сэр Уильям, когда приятно проводил время за бокалом вина (*when he was pleasant over a cup of wine*) в компании ближайших друзей — таких, например, как Сэм Батлер, автор «Гудибраса» (антипуританская сатирическая поэма. — И.Ш.), и других, — говаривал, что ему казалось, будто пишет он, вдохновленный тем же духом, что и Шекспир, и был не против того, чтобы считаться его сыном (*seemed contented enough to be thought his son*). Рассказанная им история портила репутацию его матери, ибо выходило, что она — потаскуха (*whereby she was called a whore*).

Честь считаться сыном Шекспира, кажется, была Давенанту дороже (по крайней мере, когда он «приятно проводил время») чести родной матери. И все это ради того, чтобы породниться с бездарным актером-

пьяницей или безжалостным ростовщиком (каким Шекспира любят представлять антистрэтфордианцы)!? Предположить, что Давенант не знал о том, кто был подлинным автором шекспировских пьес, нелепо.

История с Давенантом причудлива, но показательна — независимо от степени ее истинности, она, безусловно, демонстрирует, что для столь осведомленного современника, каким был Давенант, человек из Стрэтфорда и прославленный Шекспир — одно лицо.

Немало есть свидетельств современников (явно не рассчитанных что-то доказывать или опровергать), в которых великий поэт и обычный человек театра предстают нераздельно соединенными. Томас Хейвуд, один из самых многопишущих драматургов эпохи, выступал соавтором едва ли не со всеми, включая, видимо, и Шекспира; подводя жизненный итог в амбициозной поэме «Иерархия благословенных ангелов» (1635), он с сожалением писал о том, что поэты при жизни не заслужили даже обращения по своему полному имени: «Медоточивый Шекспир, чье завораживающее перо / Владело радостью и страстью, оставался Уиллом».

Такого рода беглые свидетельства важны, поскольку совершенно непредвзяты. Их никак не спишешь на «игру в Уильяма Шекспира» (или на ее опровержение), которой антистрэтфордианцы объясняют всё, что иначе в их теориях не имеет объяснения. И прежде всего в игре необходимо задействовать Бена Джонсона. Крупнейший драматург и поэт эпохи, центральная фигура лондонской литературной и театральной жизни, он был другом, соперником, оппонентом Шекспира, о чем вспоминали многие и о чем — что особенно важно! — не раз говорил сам Джонсон. Шекспир-актер играл в его пьесах, чему свидетельство — списки исполнителей, приложенные к их изданию. О поединках остроумия между Шекспиром и Джонсоном вспоминали современники, следы этих поединков — в их пьесах и в воспоминаниях Джонсона. Он не раз посмеивался над Шекспиром и критически отзывался о его стихах, поясняя: «Я любил его и чту память не менее, чем кто-либо еще, но по эту сторону идолопоклонства». Именно Джонсон откроет посмертное издание шекспировских пьес своими стихами «Памяти возлюбленного мною автора мастера Уильяма Шекспира и того, что он оставил нам».

Там есть немало строк, постоянно цитируемых и обсуждаемых шекспировскими биографами. И там же есть словосочетание, даже не воспринимаемое как цитата, поскольку вошло в язык и культуру — «сладкоголосый эйвонский лебедь» (*sweet swan of Avori*). Его, в сущности, достаточно, чтобы поставить точку в «шекспировском вопросе» (даже не задаваясь им), поскольку ни один из претендентов, кроме Шекспира, не

родился на берегу Эйвона (хотя иногда пытаются задействовать и какой-то другой Эйвон). В отношении Джонсона антистрэтфордIANцам приходится просто вывести его из игры, утверждая, будто он был ее участником — одним из тех, кто знал личность подлинного автора, воспевая Шекспира. Это едва ли не исходная обманка, с которой начинается «шекспировский вопрос».

\*

«Шекспировский вопрос» (хоть он и называется «шекспировским») — не к Шекспиру, а к воспринимающему сознанию. «Вопрос» не случайно родился одновременно с детективным жанром, демонстрируя аналогичную страсть к расследованию и построению по-дюпеновски причудливых аналитических конструкций.

Полным цветом этот «вопрос» расцвел на почве постмодерна, когда означаящее разошлось с означаемым и под каждым означаемым начали подозревать какую-то иную реальность. Хорошим тоном стало подозревать даже очевидное. Автор недавней книги «Дело в защиту Шекспира. Конец вопроса об авторстве» ставит «шекспировский вопрос» в ряд громких политических «разоблачений» последнего времени: Ли Харви Освальд не убивал Джона Кеннеди, американцы никогда не летали на Луну, холокоста не было... В переводе на российские реалии это подходит под удалую рубрику «Все не так, ребята», куда вписываются литературные «разоблачения»: анти-Ахматова, анти-Пастернак, анти-кто-угодно...

Сомнение в Шекспире — пример такого же ошибочного построения, как сомнение в холокосте, хотя, разумеется, с иным моральным подтекстом. Сначала сомневающиеся отбрасывают самое очевидное объяснение события, потому что оно противоречит их глубоко субъективному убеждению: пьесы мог написать только ученый-юрист-аристократ; немцы не могли организовать возведенного в систему геноцида. Затем сомневающиеся перетолковывают свидетельства, подгоняя под свою идею фикс: ...авторы пьес о поездке на Парнас утверждали, что Шекспир — неграмотный; печи в Аушвице пекли хлеб. Одновременно факты, противоречащие их убеждению, объясняются заговором: Бен Джонсон лжет; выжившие узники концентрационных лагерей лгут. Отсутствие любого

свидетельства — упоминания книг в завещании Шекспира или свидетельств о рождении у жертв холокоста — объявляют доказательством обмана...<sup>[2]</sup>

Спорить с ними бессмысленно, поскольку это не теория, это — вера. А как спорить с верой? Автор, хотя и объявивший свою книгу «концом вопроса об авторстве», прекрасно сознает, что конца «вопросу» нет, поскольку невозможно не только найти, но даже помыслить аргументы, которые сомневающиеся примут:

Предположим, была бы вскрыта могила Энн Шекспир и в пальцах скелета обнаружен листок с сонетом, подписанный Шекспиром; разве это убедило бы сторонников Оксфорда? Они заявили бы, что сонет списан с рукописи графа, а Шекспир, воспользовавшись своим положением того, кто посвящен в тайну, выставил себя поэтом перед женой<sup>[3]</sup>.

Бессмысленностью спора с антистрэтфордианцами объясняется тот факт, что сильные аргументы последнего времени посвящены не опровержению какой-то одной версии, а объяснению принципов их возникновения и разоблачению неосведомленности их авторов, прибегавших с самого рождения «шекспировского вопроса» к подлогу и подтасовке. Именно так поступил Джеймс Шапиро в своем анти-антистрэтфордианском бестселлере — «Оспоренное завещание. Кто же писал за Шекспира?»<sup>[4]</sup>.

Серьезные шекспироведы обычно брезгливо отмахиваются от обсуждения дилетантских исследований, уводящих в область массовой культуры. Так что Шапиро сделал то, чего обычно не делают: продемонстрировал порождающий механизм подобных фантазий.

\*

На благодатной почве массовой культуры «шекспировский вопрос» расцвел так буйно (еретиками они называют уже не себя, а стрэтфордианцев!), что стало невозможным промолчать. Его пришлось заметить, на него приходится отвечать. И, вероятно, одним из ответов должно стать изменение жанровой стратегии — как *писать шекспировскую биографию*. Потребность обновить жанр очевидна в книгах последнего времени.

Итоговыми в разработке шекспировской биографии стали в 1970-х

работы Сэмюэла Шенбаума. Он воссоздал историю того, как писали о жизни Шекспира (1971, 2-е изд. 1991) и как формировалась документальная основа этого жизнеописания (1974; краткий вариант этой книги переведен на русский язык).

Недавние биографии Шекспира (а на английском языке заслуживающие внимания книги появляются каждые два-три года) обнаруживают тенденцию не к воссозданию целого, а к его фрагментаризации. Кэтрин Данкен-Джоунз прямо поставила к своей книге подзаголовок — «Сцены из жизни». Питер Акرويد подзаголовка не ставил, но также пишет эпизодами-вспышками. Серьезные исследователи сосредоточиваются на каких-то отдельных проблемах или периодах; основополагающим для построения шекспировской биографии стали попытки новой реконструкции ранних «утраченных лет» (Э. А. И. Хонигманн, Э. Сэме).

Биографы как будто дают понять (после полутора лет усилий!), что мы еще не готовы предложить всю картину шекспировской жизни в ее связности, что добросовестнее будет остановиться на каких-то ее эпизодах, по поводу которых у тебя есть либо особое мнение, либо новые материалы. Это тоже своего рода — по умолчанию — вызов антистрэтфордianцам с их вошедшей в привычку легкостью разгадывать загадки, словно решая ребусы и кроссворды.

Но более убедительным кажется другой путь, предложенный уже упомянутым Джеймсом Шапиро в книге «1599. Год из жизни Уильяма Шекспира». Один год, но во всех подробностях: как и при каких обстоятельствах разбирали старый «Театр»; как из его бревен складывали «Глобус»; какая пьеса была написана на открытие; и почему в этой пьесе — трагедии «Юлий Цезарь» — одна из первых вопросительных реплик: «Иль нынче праздник?» — должна была вызвать в зале взрыв хохота...

В этой книге дан образец современного биографического метода: воссоздать жизненную ткань в контексте исторических событий, взятых с бытовой подробностью;

восстановить восприятие пьес теми, для кого они были написаны; изучая биографию, приблизиться к тайне величайшего гения на все времена, но явившегося на свет в свое время — «тюдоровским гением».

Простая мысль о том, что «шекспировская тайна — не в его биографии, а в его произведениях»<sup>[5]</sup>, только кажется банальностью, а применительно к тому, как эту биографию пишут сегодня, звучит едва ли не крамольным парадоксом. На него решился один из самых проникательных, хотя и не самых известных биографов — Питер Леви,

поэт и переводчик широкого профиля (от латинских поэтов и библейских псалмов до Евгения Евтушенко), прозаик и критик. Его шекспировская биография отличается тем, что она написана поэтом и о поэте — с вниманием к тому, как менялся стиль, набирая зрелость, как в нем рождалось *шекспировское* или проскальзывало то, что скорее было подсказано поэтической памятью.

В кажущемся парадоксе, предложенном Леви, творческая биография отделена от той, где творчество выносится за скобки; а «тайну» он противопоставляет «загадке». Загадки загадывают антистрэтфордианцы, тайна — цель для шекспировского биографа, который не хотел бы упустить «то, что прежде всего и имеет значение — шекспировское сознание (*mind*), в котором родились пьесы о Фальстафе, “Гамлет”, “Лир” и “Макбет”...»<sup>[6]</sup>. Сказавший эти слова Эмрис Джоунз не написал биографии Шекспира, но создал книгу о культурной почве, на которой произрос этот «тюдоровский гений».

Только помня о творчестве как о тайне, о поэтическом сознании и его культурной среде, можно найти аргументы для ответа на «шекспировский вопрос». Речь не о том, чтобы в пьесах, поэмах и сонетах угадывать прямое отражение жизненных ситуаций. Речь о другом — о том, что творческая эволюция, явленная в этих произведениях, вписывается только в одну биографию, сколь тонкой ни была бы ее документальная основа, — в биографию того, кто родился в Стрэтфорде-на-Эйвоне. Под грузом творчества биографическая основа не рвется — напротив, укрепляется, обретая человеческую реальность.



***Часть первая.***  
**СТРЭТФОРД**

## **Глава первая.**

# **СЕМЕЙСТВО ИЗ СНИТЕРФИЛДА НА ФОНЕ ЭПОХИ**

## **Ускользающие свидетельства**

Уильям Шекспир родился 23 апреля 1564 года в Стрэтфорде-на-Эйвоне в семье перчаточника.

Эта фраза привычно и уверенно открывает шекспировскую биографию, но все ли в ней абсолютно достоверно?

Биограф всегда вышивает по документальной канве, расцвечивая ее красками воображения и интуиции. В случае с Шекспиром воображать или, если воспользоваться словом более родственным документальной основе, реконструировать приходится очень многое. Тем важнее расставить, как сигнальные флажки, документально подтвержденные факты и определить дистанцию допустимого удаления от них.

Помня об этом, вернемся к первой фразе.

Отец Уильяма действительно принадлежал к цеху перчаточников в городе Стрэтфорде на реке Эйвон в юго-западной части Центральной Англии, в графстве Уорикшир. Если здесь и можно усмотреть неточность, то лишь в том, что производством перчаток дело Джона Шекспира не ограничивалось. Двадцати с небольшим лет перебравшись из родного Снитерфилда в Стрэтфорд, он покупал, продавал, богател, приобретал недвижимость и вес среди сограждан, которыми даже избирался бейлифом, что в небольшом городке соответствовало должности мэра.

Его старшему сыну Уильяму исполнилось тогда четыре года, если считать, что родился он в апреле 1564-го. Год и месяц сомнения не вызывают, поскольку в приходской книге церкви Святой Троицы священник Джон Бретчгедл 26 апреля 1564 года сделал запись:

*Gulielmus filius Johannes Shakespere*

О чем эта запись способна нам поведать? Хотя она и сделана на латыни, но очевидно, что написание фамилии Шекспира не совпадает с тем, которое принято теперь — *Shakespeare*. Это свидетельствует о неустойчивости орфографии в английском языке тюдоровской эпохи. В

отношении Ричарда, деда поэта, зафиксированы *Shakstaffn Shakeshafte*. В документах, относящихся к его сыну Джону, таких вариантов не менее двадцати. В генеалогическом справочнике, изданном в 1867 году, способов написания фамилии значится — 57, причем с оговоркой, что в действительности их еще больше. Теперь считается, что их было не менее восьмидесяти. В печатных текстах Уильяма Шекспира преобладает *Shakespeare* (хотя иногда слово разделено дефисом), но в письменных текстах написание сильно колеблется, варьируя в первой части фамилии *Shaks-* и *Shax-*.

Даже до того, как мы вчитаемся в латинский текст, запись, сделанная в церковной книге, свидетельствует о совершенно ином, чем сегодня, статусе и распространении латыни, широкодоступной и необходимой. Священник Бретчгёдл был человеком университетским, получившим магистерскую степень от Крайстчерч-колледжа в Оксфорде, но запись он делал о бытовом событии, имевшем место в маленьком, хотя и старинном городе. Латынь была языком науки, дипломатии, закона и в этом качестве повсеместно вторгалась в быт. Ей обучали в каждой грамматической школе.

О том, насколько обширными могли быть классические познания тех, кто эту школу посещал, нам еще предстоит говорить как раз в связи с записью, которую сделал Бретчгёдл 26 апреля 1564 года. Или, точнее, в связи с тем, о ком она нам сообщает, — об Уильяме Шекспире, который и *был крещен* в означенный день...

Не о рождении, а о крещении записывают в церковных книгах. Так что юбилей, всемирно отмечаемый 23 апреля, документального подтверждения не имеет. Еще в XVIII столетии решили, что поскольку крещение не откладывают на срок, более долгий, чем на два-три дня, то 23 апреля подходит как нельзя лучше — день святого Георгия, покровителя Англии.

Кому как не ему и покровительствовать национальному гению?

\*

Документальные факты в биографии Шекспира светятся каким-то мерцающим или даже неверным светом. То ли они есть, то ли их нет? Мы как будто бы знаем, когда родился Шекспир, и в то же время не можем быть в этом вполне уверены, поскольку имеем подлинную запись лишь о крещении. Да и она не вполне подлинна, ибо дошла лишь в позднейшей копии, сделанной около 1600 года, когда был издан королевский указ заменить быстро ветшающие бумажные книги пергаментными и перенести

в них все прежние записи. Делать их начали незадолго до рождения Шекспира — окончательно в 1558 году, как о том строго-настрого распорядилась взошедшая на трон королева Елизавета Тюдор.

Так с первого события шекспировской биографии что-то начинает происходить с нашим знанием о ней: события затуманиваются, факты, как будто бы подтвержденные, расфокусируются, бумаги, которые, казалось бы, должны храниться именно вот здесь, куда-то пропадают, как будто бурая свинья, охотница за документами из гоголевской повести, смерчем пронеслась по английским архивам.

Не только хрупкая бумага не выдерживает мощного энергетического поля этой биографии: в его водовороте исчезают и материальные предметы. Правда, иногда с возвратом. В XVIII веке обнаружилась средневековая каменная купель, та самая, в которой крестился *Gulielmus filius Johannes Shakespere*. Еще в XVI веке ее заменили на новую. Старая исчезла из поля зрения, пока ее не нашли вкопанной в саду у священника Пейна. Он собирал в нее дождевую воду. Каменную чашу освободили от трудовой повинности и вернули в церковь Святой Троицы, где она теперь и открыта обозрению — возле алтаря и совсем рядом с могилой Шекспира.

Шекспир появляется в документах, когда он совершал гражданские или юридические действия: родился и умер, женился и крестил детей, покупал, продавал, давал в долг, писал завещание... Так что следующей записи ждать придется долго — вплоть до женитьбы. Восемнадцатилетний промежуток биографы заполняют рассказом о тюдоровской Англии, о елизаветинцах, о бытовой жизни Стрэтфорда, благо о ней сведений сохранилось предостаточно — и документальная часть биографии перчаточника Джона Шекспира представлена куда богаче, чем стрэтфордские годы его пока еще не великого сына.

Это всё сведения не просто не лишние, но совершенно необходимые, позволяющие узнать о круге жизни и о ранних годах Уильяма с большой долей достоверности. Порядок событий был заведенным и для всех обязательным. Пусть за эти годы не сохранились списки учеников стрэтфордской грамматической школы, но невозможно предположить, чтобы сын почтенного и обеспеченного горожанина не посещал ее. Это было так же немыслимо, как не посещать церковь, не читать Библию, не участвовать в жизни города, которая все еще была по-средневековому всеобщей, общинной. Вплоть до праздника на городской площади, где устраивались карнавальные (мы бы сказали — театрализованные) шествия, или в здании ратуши, где играли актеры странствующих трупп. О их визитах мы знаем точно, поскольку за них расплачивались городскими

деньгами, за которые расписывался в том числе и бейлиф Джон Шекспир. Мог ли его сын остаться дома?

## Дом и город

Дом стоял на Хенли-стрит. Он и сейчас стоит там же, фантастически уцелев в нескончаемой череде пожаров, которые еще при жизни Шекспира оставляли от улиц одни головешки. Неудивительно: город строился деревянным. Из крепкого бруса делали каркас, оставляя между балками широкие промежутки, заполняемые смесью из веток и глины (*wattle and daub*). Со временем дерево приобретало серовато-серебристый оттенок. Крыша была темнее — из прессованной соломы. Тяжело нависающая, она напоминала толстый слой снега, только почти черного. Все это вместе взятое представляло собой превосходный горючий материал. Особенно если вспомнить, что огонь в огромных очагах был открытым.

Планировка исторического центра Стрэтфорда со времен Шекспира практически не изменилась: улицы, ведущие с севера на юг и с востока на запад, пересекаются почти под прямым углом. Главной, как и во всех городах, была Хай-стрит (правда, очень короткая), имевшая продолжением на запад Чэпел-стрит и далее — Чёрч-стрит, где стояло здание гильдии, на втором этаже которой помещалась королевская грамматическая школа. Но свое название Чёрч-стрит получила от того, что вела к церкви Святой Троицы, где Шекспира крестили и где он теперь похоронен. Бридж-стрит вела к мосту (или от моста), а Роттер-маркет своим архаичным названием напоминала, что на ней в Средние века торговали крупным рогатым скотом. Шекспиры жили на Хенли-стрит, которая уходила на север от пересечения Хай-стрит и Вуд-стрит.

Стрэтфорд был торговым городом — «небольшим, красивым, рыночным», как сообщал елизаветинский антиквар и историк Уильям Кэмден. Город и сейчас небольшой, поскольку современные 100 тысяч населения в сравнительном измерении, пожалуй, не больше, чем 2500 в шекспировские времена. Торговля здесь рассчитана только на туристов. Шекспир — главная индустрия, которой кормится Стрэтфорд.

Поселение на этом месте, судя по названию, относится по крайней мере к античным временам и возникло при пересечении реки Эйвон римской дорогой (*strata*), там, где существовал брод, обозначенный древнегерманским словом (*ford*). Название реки восходит к валлийскому *afon*, что значит «река», и напоминает о близости границы с Уэльсом. Так

что город возник в месте, где пересекались дороги истории и географические пути. Неудивительно, что он стал торговым, ярмарочным.

В IX веке вся эта местность была отдана королем Оффой во владение епископу Вустерскому, и хотя Стрэтфорд еще в XI веке получил некоторые права самоуправления, он лишь в 1543 году сделался полностью независимым и управляемым городским советом, членом которого не раз становился отец Шекспира. Впрочем, ему приходилось занимать посты и повыше.

Эйвон служит естественной границей между пологим, тянувшимся полями, южным берегом (*Felderi*) и северным (*Walden*), на котором расположен Арденский лес с оленями, дичью и преданиями. Их Шекспир обогатил собственной пьесой — «Как вам это понравится», где, хотя действие и происходит во французском Арденнском лесу, лес — тот же и вполне английский. У Шекспира он и называется тем же словом *Arden*, в котором русские переводчики удваивают последнюю согласную, чтобы приблизить к французскому названию лесного и горного массива (*Ardenne*s). Уильям Кэмден в своей «Британии» пояснял, что галлы и бритты, то есть кельты, использовали слово *arden* для обозначения леса и потому два леса — один во Франции и Бельгии, а второй в Уорикшире — называют Арденскими. Шекспир вполне имел право чувствовать себя здесь как дома: ведь фамилия его матери тоже — Арден.

Вплоть до Стрэтфорда река была судоходной, что обеспечивало городу выгодное положение. В конце XII века Ричард Львиное Сердце дал разрешение проводить еженедельный базар; в XIII—XIV веках епископ Вустера добился разрешения на несколько ежегодных ярмарок (одна из которых длилась 16 дней), что сделало Стрэтфорд заметным центром торговли зерном и скотом. Едва ли не треть горожан во времена Шекспира торговала проросшим ячменем — *malt*, этим же словом обозначали и солод, необходимый для производства эля, и в переносном смысле — сам эль. Это занятие горожан также было поводом для пожара, поскольку ячмень просушивали над тлеющей соломой.

Вся местность имеет исторический характер благодаря близости замка графов Уориков, расположенного несколько в стороне от пути из Стрэтфорда в Оксфорд. В первой трети XV века всё здесь было под влиянием Ричарда Бошана, «великого Уорика». Он укреплял и украшал свой замок, пекся о славе этих мест, расчищая Эйвон и делая его судоходным. После смерти его сына титул переходит к родственникам — Невиллам. Из этого рода происходил граф Уорик, «делатель королей», активный участник войны Алой и Белой розы, герой шекспировской

хроники «Генрих VI». Шекспир не раз переносил место действия хроник в родные края: решающее заседание парламента Ричарда II происходит в Ковентри (в 20 милях от Стрэтфорда), одна из решающих битв войны Роз — в Тьюксбери (также по пути из Оксфорда). Разумеется, Шекспир не придумывал этих событий, но особенно отчетливо помнил из истории то, что связано с его родным краем.

Архитектурных достопримечательностей в городе было две: каменный мост через Эйвон и церковь Святой Троицы. Мост возведен в конце XV века сэром Хью Клоптоном, самым знатным и богатым жителем Стрэтфорда, успевшим побывать даже мэром Лондона. Он же построил второй по величине дом в городе — Нью-Плейс, который Шекспир приобрел, как только ощутил достаток — в 1597 году. Он проведет здесь последние годы жизни.

В церкви Шекспир был и крещен, и похоронен, как большинство членов его семьи. Красивое здание с высоким шпилем, вознесенное в XIV веке над городом, но чуть в отдалении от него — нужно пройти по Чёрч-стрит, параллельно Эйвону, войти в липовую аллею... Церковь и сегодня с достоинством высится вне городской сутолоки и как будто даже в стороне от туристических маршрутов, устремленных к ней и к тому, кто в ней покойся.

В шекспировские времена город шумел в ярмарочные дни, но и в остальное время едва ли пребывал в сонном оцепенении. Поселение было древним, вероятно, еще по-средневековому патриархальным, но город — совсем молодым, несколько десятилетий как обретшим свободу и отданным на волю собственного самоуправления. Выборные отцы Стрэтфорда решали его судьбу, и среди них — Джон Шекспир. Его биография — пример тогдашней жизненной динамики, приведшей молодого человека из деревни в город, позволившей обрести немалый достаток и добиться положения, а затем в какой-то момент изменившей ему, но лишь для того, чтобы завершить всё счастливо и увенчать жизненный путь Джона дворянским гербом.

## **Шекспиры из Снитерфилда и Ардены из Уилмкота**

В Уорикшире Шекспиры селились давно, и к XVI веку в одном только Стрэтфорде их насчитывалось немало. Кем они были — родственниками, однофамильцами? Эти однофамильцы и тезки вконец запутывают биографов, особенно если учесть, что свою фамилию они писали, как

хотели, во множестве различных вариантов. Неустойчивость тогдашней английской орфографии плодит подпоручиков Кижэ и вызывает подозрения у тех, кто склонен их иметь в отношении Шекспира: и что это они крутят, вероятно, запутывают какие-то следы... Может быть, и так, но тогда нужно признать, что занялись этим Шекспиры очень давно, за несколько столетий до рождения драматурга. Первым упомянутым носителем фамилии считается некий *Shagespirm* Клоптона, осужденный и повешенный за воровство в 1248 году.

Если этот факт и дает некоторый патент на древность, то едва ли — на благородство. Остается вдумываться в фамилию, пытаться расслышать в ее внутренней форме героический отзвук прошедших веков и одержанных побед, когда отважные английские ратники потрясали копьем, за что и получили соответствующее прозвище *Shakespeare*, то есть потрясатель копья). Увы, никаких сведений об участии Шекспиров в славных битвах при Креси и Пуатье история не сохранила, и приходится довольствоваться тем, что есть — их участием в мирном сельском труде, так как еще отец Уильяма, перчаточник Джон, в документах порой значится под латинским *agricola*, что-то вроде — «земледелец».

Когда Джон Шекспир начнет собирать бумаги для получения дворянского герба, он будет мотивировать свое право на него списком собственных должностей в городском самоуправлении и древностью рода своей жены — Мэри Арден. Ардены в Уорикшире известны с еще более давних времен, чем Шекспиры, и не в качестве висельников, а — блюстителей закона, каковым первый из них был в графстве еще в саксонские времена, то есть до норманнского завоевания Англии в 1066 году. Этим и объясняется ее топонимическое созвучие с Арденским лесом.

В XVI веке Ардены из Парк-Холла (по названию поместья) принадлежали к местной элите, но каким образом с ними были связаны Ардены из Уилмкота, с которыми породнился Джон Шекспир? И связаны ли? Предположение о том, что связь существовала, вполне вероятно, особенно в условиях майората, когда при наследовании всё доставалось старшему сыну. Младшие должны были завоевывать мир заново: кому-то это удавалось, кто-то оказывался проигравшим или в течение нескольких поколений восстанавливал благополучие и культурное достоинство, числясь в семье бедным родственником. Бедным, но гордым и готовым к борьбе.

Когда-то эту ситуацию очень точно описал в книге «Три столицы» русский публицист и политик Василий Шульгин:

В Англии это была мудрая система. Старший наследовал титул, землю и политические права. Этим обеспечивалась цельность имений, а следовательно — богатство, а следовательно — независимость правящего класса. Захудалых дворянчиков с огромными правами и без гроша в кармане не было. С другой стороны, старший сын с детства приучался к мысли, что он человек ответственный, что к нему безраздельно переходит всё, что накопили его предки: богатство, слава, обязанности. Всё, что есть благотворного в традиции, в консерватизме, сосредоточивалось в старших сыновьях. Им отдавалось всё, и с них всё взыскивалось.

Но не менее благотворным был институт младших сыновей. Это были мальчики благородной крови, которых, однако, выбрасывали на улицу. Им давались образование и моральная подготовка, но затем ничтожные средства. Этим автоматически создавался класс «искателей приключений». Они были свободны от обязанностей политических, оков имущества, оков богатства...

«Окованные» в цепи консерватизма, но богатые, старшие сыновья были основой «Коварного Острова» — Старой Англии. А младшие были те, кто сделали ее мировой державой:

Белокрылых ведут капитаны,  
Открыватели новых земель...  
Те, кому не страшны ураганы,  
Кто изведal Мальстремы и мель...

Вот эти самые «открыватели новых земель» — младшие сыновья и есть. От хорошей жизни, батенька, не полетишь. А вот когда ни гроша в кармане, а амбиции наследственной сколько угодно, тут и станешь авантюристом.

Так и росла Англия. Крепко держали ее, не давая сбиться с панталыку, старшие сыновья, и каждое столетие новый континент приносили ей младшие.

Если считать (а тому есть основания), что Арденны из Уилмкота — потомки младшей ветви знатного рода, то они не бросились открывать неведомые земли (время для этого было еще слишком ранним, колониальный энтузиазм совершал лишь первые шаги), но занялись

приобретением и обработкой собственной земли. Нужно признать, что они справились с выживанием, хотя полностью и не восстановили утраченного состояния и статуса. Еще в начале XVI века Томас Арден, дед Мэри, приобрел землю близ деревни Снитерфилд, в 4,5 мили от Стрэтфорда. Вслед ему ее унаследовал отец Мэри — Роберт. Само название Снитерфилд означает открытое пространство, отвоеванное у Арденского леса, — поле, луг, на котором водятся бекасы. Через луг протекал ручей. Над деревней высилась церковь Святого Иакова, возведенная в XIII-XIV веках.

Поместье было поделено на две фермы, одну из них арендовал дед Уильяма Шекспира — Ричард. Так возникла связь между семьями. Арденны владели, Шекспиры арендовали, а потом наследовали.

У Роберта Ардена было восемь дочерей, шесть из них вышли замуж. После смерти первой жены он вновь женился, но брак остался бездетным. Когда в 1556 году Роберт Арден умер, он владел, кроме Снитерфилда, землей в Уилмкоте (в трех милях от Стрэтфорда). Слово *cote* указывает на то, что это был своего рода хутор, возле которого находилось земельное владение Эстис. Его-то и сумму в 6 фунтов 13 шиллингов Роберт оставил своей младшей и, видимо, любимой дочери — Мэри. Через год после его смерти она вышла замуж за Джона Шекспира, сына их бывшего арендатора, к этому времени уже несколько лет как переехавшего в Стрэтфорд и совсем недавно купившего там два дома: один с садом и пристройкой на Гринхил-стрит и один на Хенли-стрит, который станет местом рождения драматурга. Восточная часть этого дома отведена под мастерскую, где обрабатывались и хранились кожи, кроились перчатки.

Следующие полтора десятилетия будут для семьи временем благоденствия и успеха. По своему социальному положению Арден — землевладелец, джентри. Джон Шекспир — йомен (что тоже предполагало владение землей), *agricola*, потом — ремесленник. Впрочем, и окончательно осев в городе, он не порывает с сельским трудом. Такова его профессия — перчаточник, то есть человек, прежде всего имеющий дело с выделкой кож. А по тому времени значит, что — со всем процессом от выращивания скота до его забоя, возможно, и до торговли мясом. Хотя документами он в этом не замечен, но зерном и шерстью торгует столь активно, что превышает дозволенные пределы и подвергается штрафу.

У Джона нередко выходят мелкие нелады с законом, не мешающие ему пользоваться уважением сограждан и быть избранным на разного рода должности. Начинает он со скромного собирания штрафов, в том числе и с самого себя, поскольку подвергается им неоднократно. Первое упоминание о нем в Стрэтфорде (1556) также связано со штрафом: он и два его соседа

свалили кучу навоза на Хенли-стрит. Лишнее доказательство деревенских привычек, от которых он так и не отошел? Все еще держал скот или уже привозил навоз, поскольку выделка кож по технологии требовала его добавки в чан?

Между городом и деревней начинается новая жизнь Джона Шекспира. Ему чуть больше двадцати пяти (родился он где-то в самом конце 1520-х). Скоро он женится. Преуспевающая семья, глава которой делает хороший бизнес и удачную карьеру. Даже непонятно, как это ему удастся, если он остался неграмотным: и отец, и мать Шекспира вместо подписи ставили знак.

Они родились в католической стране, где чтение Библии на национальном языке было бы сочтено тяжким преступлением. Незадолго до рождения Джона Шекспира первого переводчика Священного Писания уже, по сути дела, на современный английский язык — Джона Тиндейла — казнили. Англия еще не решила, как относиться к Реформации, которая обеспечит совсем иной статус если не образованности, то грамотности.

Англия еще не вполне решила не только, как ей быть с верой, которую назовут протестантской, но и с культурой, которую назовут гуманистической. Конечно, у нее уже был великий Томас Мор, по обычаю ранних гуманистов не гнушавшийся государственными делами и достигший высшей в королевстве должности канцлера. Тогда же в Англии появились поэты, переводившие Петрарку и писавшие сонеты. Но не сонеты и даже не «Утопия» Мора — главный показатель эпохи, известной как Возрождение, а система образования, построенная на новом освоении античной классики и классических языков, прежде всего — латыни. Они должны были стать источником нового знания и способствовать рождению нового человека.

Английские короли, королевы и их советники открывают новые колледжи в Оксфорде и Кембридже. В Лондоне замечательно преподают античные древности в школе при соборе Святого Павла и в Вестминстере. Но этого недостаточно, чтобы состоялась эпоха. Для нее необходимо, чтобы школа с гуманистическим образованием открылась в Стрэтфорде и ему подобных городах. И она откроется, впервые упомянутая в 1553-м. Поздно для Джона Шекспира, уже вышедшего из возраста, чтобы сесть за парту. За нее сядет его сын.

К тому же от Снитерфилда — четыре мили до Стрэтфорда, а на сельских работах всегда не хватает рук. Вот Джон и остался (как полагают) неграмотным. Впрочем, удивительно не это, а совсем другое: как неграмотный Джон Шекспир избирается бейлифом торгового города

Стрэтфорда-на-Эйвоне. И еще более достойно удивления, как он мог быть в нем казначеем, а он был им. И уж совсем не поддается объяснению, почему именно его отправляют 18 января 1572 года в Лондон, чтобы дать в парламенте отчет по делам, касающимся Стрэтфорда!

Это задача позаковыристее, чем «шекспировский вопрос» о том, как Уильям, сын Джона, не побывав в Оксфорде или Кембридже, написал всё, что он написал. Каким образом его отец, будучи неграмотным, управлялся со своим бизнесом и со стрэтфордскими отчетами — «вот в чем вопрос!»

### **Мог ли неграмотный фермер стать мэром?**

Английский XVI век — одна из тех эпох, когда энергия времени срывает с места и забрасывает человека на самые неожиданные вершины, когда в 20 лет командуют армиями, а в пределах одной жизни проживают то, что в другие времена может быть делом нескольких поколений. Неграмотный фермер в сорок становится мэром, а его сын в тридцать покоряет лондонскую сцену... И про эти тридцать еще говорят, что он был человеком позднего взросления. Другие начинали раньше и к тридцати успевали распрощаться с жизнью. Жизненный старт Уильяма Шекспира не был самым благоприятным для достижения успеха. Минувя университет, ему предстояло «сделать самого себя», поскольку у разоряющегося отца не хватило денег на его образование, и упущенное пришлось восполнять на окольных путях.

Про Джона Шекспира, про его сделки, его штрафы и должности мы знаем много больше, чем нужно для биографии его сына, в которой документы об отце занимают нередко непомерно большое место. Как будто биограф пытается то ли расширить документальную основу шекспировского жизнеописания, то ли компенсировать собственное ощущение ее недостаточности.

Разумеется, интересно и важно, когда Джон Шекспир переехал из деревни в город, когда купил дом, где родились его дети, когда и на ком женился, в каком порядке повышал свой социальный статус, перемежая успехи на этом пути штрафами и порицаниями. Чтобы удовлетворить этот интерес, достаточно выборочного перечня из полного списка документально подтвержденных событий.

В 1558 году Джон — член суда присяжных. В апреле 1559-го оштрафован за то, что не содержит канавы в надлежащем виде. Правда, наказан в хорошей компании: среди других провинившихся — мастер

Клоптон, главный стрэтфордский богатей, потомок строителя каменного моста и владелец дома Нью-Плейс. Кстати, само обращение «мистер / мастер» предполагало благородство или высокое положение в городской корпорации. Джон Шекспир впервые удостоится такого обращения в 1567 году.

С октября 1559-го и, по крайней мере, по 1561 год он исполняет должность сборщика штрафов и младшего констебля (то есть следит за порядком), что не мешает ему в 1560-м быть оштрафованным за то, что не держит свиней в загоне и позволяет другим животным пастись на общественном поле.

1 октября 1561 года Джон оштрафован за своего покойного отца, не содержавшего в порядке живую изгородь, обязательно возводимую вокруг каждого владения. С 1562-го — неоднократно поименован в документах как городской казначей. В январе следующего года именно в этом качестве представляет годовой отчет (будучи неграмотным?). В феврале 1565 года представляет казначейский отчет, подготовленный другими казначеями (именно потому, что был неграмотным?) — Уильямом Тайлером и Уильямом Смитом.

В сентябре 1568-го Джон Шекспир на год избран бейлифом. Это пик его карьеры.

В 1570-м он оштрафован за то, что нарушил закон против ростовщичества, видимо, давал деньги под завышенный процент. В 1571-м — за то, что превысил дозволенный частному лицу объем торговли шерстью. И одновременно избран старшим олдерменом и мировым судьей (*Justice of the Peace*).

Семейная жизнь идет своим чередом. Родятся дети — общим числом восемь, из которых две девочки умрут в младенчестве, включая первую дочь, родившуюся в 1558-м. Спустя 11 лет ее имя — Джоан — получит другая дочь, любимая сестра Шекспира, которая впоследствии выйдет замуж за шляпника Харта, не преуспевшего в жизни. О ней брат Уильям позаботится в своем завещании. Год рождения последнего сына Эдмунда - 1580-й.

Джон взыскивает долги, с него взыскивают долги — деловая рутина. В октябре 1575-го в Стрэтфорде он покупает два дома с фруктовыми садами. В 1576-м подает прошение в Геральдическую палату для получения герба и дворянского достоинства...

И вдруг — прекращает посещать заседания городского совета, где прежде был столь активным и важным членом. Почти десять лет на его отсутствие в заседаниях закрывали глаза, и только в 1586-м он был выведен

из числа олдерменов. Движение вниз по социальной лестнице будет прервано лишь в середине 1590-х, вероятно, вмешательством преуспевающего сына.

\*

Почему разорился Джон Шекспир? Этот вопрос имеет прямое отношение к судьбе его сына, поскольку согласно слухам, собранным еще первыми биографами, разорение отца прервало учение, не позволило Уильяму поступить в университет и породило «шекспировский вопрос», в основе которого лежит тот факт, что гению якобы не хватало образования, чтобы доказать свою гениальность.

Подвела ли Джона деловая хватка, переоценил ли он свой капитал и свои силы? Или он разорился все-таки из-за того, что был неграмотным? Дикое предположение: обеспечить благосостояние недостаток образования ему не помешал, а удержать его почему-то не удалось? И тем не менее косвенная связь между образованием и разорением, может быть, есть.

Прежде всего, зададим себе вопрос: обязательно ли предполагать неграмотным человека, который упорно отказывается ставить свою подпись, предпочитая крест или, как в случае с Джоном Шекспиром, профессиональный знак — циркуль перчаточника? Умение поставить подпись и желание это сделать — не одно и то же. И даже неумение подписаться не является окончательным решением вопроса о грамотности, которая складывается из трех умений: читать, писать и считать.

В том, что Джон Шекспир умел считать, сомневаться невозможно, да никто и не сомневается. Но столь же маловероятно, что он не умел читать. Пусть путь к грамотности, пролегающий от Снитерфилда до Стрэтфорда, был далек, но первые азы чтения по «роговой книге» (*horn book*) вполне мог преподавать священник церкви Святого Иакова Великого. «Роговая книга» — обычная азбука того времени. Лист бумаги с алфавитом и элементарными текстами вставляли в рамку из тонко обработанного рога с ручкой. Держишь за ручку и постигаешь премудрость чтения. Бумага была дорога, ее берегли, а писать на ней — немыслимая роскошь для фермерского сына.

С навыком письма у Джона Шекспира наверняка дело обстояло много хуже, чем с двумя другими. И даже если он мог накорябать рукой, привыкшей к совсем иным инструментам, свою фамилию, то нужно было еще решить, какое ее написание выбрать: в документах, относящихся к

Джону Шекспиру, встречается не менее двадцати ее вариантов. А подпись под документом — дело ответственное. Крест или циркуль, знак принадлежности к профессии перчаточника, — и проще, и надежнее.

Теперь об умении читать. Предположить, что Джон этого вовсе не умел делать, трудно в отношении человека, который как минимум четыре года исполнял должность казначея, составлял или, во всяком случае, представлял разнообразные отчеты. Но вот хотел ли Джон читать и какие именно тексты — вопрос, подводящий нас к его разорению.

В 1535 году, то есть именно в то время, когда Джону Шекспиру надлежало начать осваивать грамотность, увидела свет Библия на английском языке, называемая по имени переводчика — Библия Кавердейла. В идеале ее текст должен был находиться в каждой церкви (впоследствии этого власти и потребуют), но на первых порах книга была едва ли по средствам для сельского храма. Да и трудно было ожидать энтузиазма от его прихожан, которым вместе с этой книгой предлагалось поменять веру отцов, отречься от папизма и присягнуть королю как единственному главе Церкви Англии. Из-за отказа сделать это многие сложили головы, в том числе и славный Томас Мор, «человек на все времена».

## **Реформация по-английски**

Джон Шекспир был ровесником английской Реформации, которая началась позже, чем на континенте. Обычно за начало Реформации в Европе принимают октябрьский день 1517 года, когда монах Мартин Лютер прибил к церковной двери в Виттенберге свои 95 тезисов против торговли индульгенциями.

Событие произошло, однако каков был его резонанс в эпоху, когда средства массовой информации не могли мгновенно разнести весть по свету?

Она распространялась медленно, но неуклонно. Рим был оповещен о случившемся и требовал расправы. Рыцарственный император Карл V решил дать возможность бунтовщику высказаться и быть опровергнутым публично перед лицом князей светских и духовных. Лютера пригласили на имперский сейм в Вормс в апреле 1521 года, гарантировав безопасность. От него потребовали отречения. Попросив день на раздумье, он дал свой непреклонный ответ: «На том стою и не могу иначе».

Вот теперь Реформация в Европе началась. На нее нужно было

отвечать. В числе первых откликнулся английский король Генрих VIII, вспомнив, что в юности его готовили не к политике (только ранняя смерть старшего брата Артура привела его на трон), а к богословию и сану архиепископа Кентерберийского. Папа Лев X оценил важность королевской поддержки и пожаловал Генриха титулом *Fidei Defensor* (Защитник веры). Десять лет спустя отсутствие провидческого дара у римского первосвященника должно было отозваться трагической иронией.

Генрих был правоверным католиком, но властью делиться не любил. Еще до Лютера он поговаривал, что глава Церкви в Англии — ее король. Еретическая мысль. Момент привести ее в действие наступил, когда Генрих бесповоротно поссорился с Римом из-за своего развода с Екатериной Арагонской. Брак был вполне благополучным. Генрих при вступлении на престол (1509) сам настоял на нем и получил разрешение из Рима, невзирая на препятствия — по крайней мере формально Екатерина была женой его покойного брата.

Один за другим рождались и умирали дети. Из одиннадцати выжила лишь дочь — Мария Тюдор. Наследника по мужской линии так и не было, что грозило стране, только-только пришедшей в себя от распри между Йорками и Ланкастерами, новой смутой. Когда к политике добавилась лирика, судьба первого брака была решена. Генрих увлекся юной Анной Болейн и решил жениться, узнав, что она беременна. Рим ни под каким видом не давал согласия на развод: Екатерина — тетка императора, Карл V — оплот католического мира...

Тюдоры упрямы и не отступают перед препятствиями. Рим грозит отлучением, Генрих объявляет себя главой церкви Англии, с тех пор известной как англиканская церковь. В 1534 году события развиваются стремительно:

в марте расторгнут брак с Екатериной Арагонской (хотя еще в январе был заключен тайный брак с Анной Болейн, в сентябре предшествующего года родившей дочь — Елизавету);

папа Климент VII отлучает Генриха;

английский парламент принимает Акт о супрематии, согласно которому Генрих становится главой церкви, отпадающей от Рима, и Акт о престолонаследии, согласно которому наследниками объявляются потомки Генриха и Анны Болейн.

Теперь очередь за подданными — присягнуть королю Англии как главе церкви. Тут-то дело не обходится без сопротивления и казней, которые не останавливают Генриха: пусть с болью и сожалением, но казнен даже почитаемый королем Томас Мор.

Вот при каких обстоятельствах Джон Шекспир должен был бы пойти в школу или приняться за изучение «роговой книги», которая привела бы его к чтению английской Библии. Ее печатание одобрено королем, и это означает изменение литургии — служба в церкви отныне должна вестись по-английски.

Перевод Библии на национальный язык — грандиозное событие! Английская Библия знаменует совершенно новое достоинство национального языка и служит теперь для него нормой. Подходит к концу то время, когда одну и ту же фамилию, как и любое слово, можно было писать двадцатью способами. Однако, регламентируя язык, перевод Библии открывает для него невероятные новые возможности, поскольку требует таких смыслов, поднимает его на высоту таких значений, о которых ранее язык не смел помыслить. Не будет преувеличением сказать, что, не будь английской Библии, не было бы и Шекспира.

Но столь же верно и другое: без английской поэзии и драмы этот перевод был бы много беднее. Со времени смерти первого переводчика гуманистической эпохи (мы сейчас не берем во внимание средневековые попытки переложения Священного Писания) Тиндейла до создания канонического перевода — Библии короля Якова в 1611 году — прошло почти столетие. Возникли и были изданы десятки переводов, спорившие между собой, отражавшие широкий спектр колебаний протестантской мысли. Одни из них были официально одобрены: Большая Библия, Епископская Библия... Другие, хотя и пользовавшиеся популярностью, запрещались, как Женевская Библия.

Женева Кальвина, как и папский Рим, были неприемлемы для англиканского Лондона, где пытались удержаться между крайностями и пройти по узкой дорожке компромисса. С нее легко сорваться, что нередко случалось, и тем не менее в компромиссном характере англиканства трудно не увидеть, по крайней мере, один из источников того свойства английской культуры, которое так ценимо, — *оставаться между крайностями*. А быть может, и шекспировской способности не обнаруживать своих пристрастий, дать слово всем сторонам, но не принять ни одной, оставить свою позицию неявной.

Понятно, что в период первых преобразований двойственность новой веры должна была обескураживать (и обескураживала) как сторонников Реформации, так и ее противников.

Монастыри распускались, грабились вплоть до стен, камень которых шел на строительство. Разрушенные хоры монастырских церквей имеет в виду Шекспир в 73-м сонете:

То время года видишь ты во мне,  
Когда один-другой багряный лист  
От холода трепещет в вышине —  
На хорах, где умолк веселый свист...

В переводе С. Маршака «хоры» звучат несколько загадочно и иносказательно, а в оригинале — точная картина исторического пейзажа: *Bare ruined choirs...* От монастырей остались руины, монахи изгнаны, самые упорные казнены, но епископат в англиканской церкви был сохранен, хотя кто, как не епископы, должен был мыслиться представителями земного тщеславия, претендующего на духовную власть над душами подданных? В храмах теперь служили по-английски, хотя нового молитвенника (*The Common Prayer Book*) пришлось ждать четверть века, а *Te Deum*, *Benedictus* и другие латинские гимны оставались частью литургии.

Генрих, начав реформы, не торопился их закончить. Дело было довершено архиепископом Кентерберийским Томасом Крэнмером в правление малолетнего сына Генриха — Эдуарда VI (1547—1553), сказочного принца из повести Марка Твена «Принц и нищий», сына Джейн Сеймур (Анну Болейн Генрих уже отправил на эшафот, а любимая смиренница Джейн умерла после родов). События приняли необратимый характер, так что английская Контрреформация, затеянная Марией Тюдор (1553—1558), не удалась. Отправив на костер несколько сот человек, она заслужила прозвище «кровавой». В Оксфорде вместе с двумя другими епископами-реформаторами был сожжен Крэнмер. Как-то на дым от костра откликнулись в 50 милях от него — в Снитерфилде и Уилмкоте, а впрочем, и в Стрэтфорде, куда только что перебрался Джон Шекспир?

Догматические вопросы едва ли занимали ум фермеров, но изменение церковного обряда не могло их не коснуться. От них требовалось присягнуть королю как главе церкви. Здесь дым из Оксфорда служил внятной подсказкой, как поступать тому, кого не прельщают нимб святого и костер мученика.

Первые годы правления Елизаветы в этом смысле были вполне спокойными. Королева твердо придерживалась установленного отцом и братом англиканства, в равной мере испытывая неприязнь к католицизму и радикальному протестантизму, но более или менее была готова смотреть сквозь пальцы на их существование при условии, что подданные пойдут на ответные уступки. Принес клятву королеве — за закрытой дверью своего дома можешь отслужить мессу Оставаясь тайным католиком, можешь

становиться бейлифом в Стрэтфорде, если, как положено, еженедельно посещаешь службу по англиканскому обряду Многие священники в Уорикшире скорее всего сочувствовали католицизму или, как говорилось, «были не крепки в вере», в новой вере, с которой, однако, избегали прямого конфликта.

Ситуация взорвалась после 1570 года, когда Елизавета была отлучена Пием V от церкви. Тем самым она поставлена вне закона, а бунт против нее, свержение и даже убийство признаны богоугодным делом. Английские католики живо откликнулись на этот призыв.

Елизавете в эти бурные годы — к сорока. Призрачными становятся шансы на то, что ее удастся выдать замуж за католика и таким образом вернуть Англию в лоно римской церкви. Переговоры с французскими принцами будут еще продолжены, но игра королевы на затягивание времени становится очевидной. Ясно, что и король Испании Филипп II, бывший муж Марии Тюдор, не вернет себе английскую корону матримониальным путем. Теперь он вынашивает план интервенции. Если бы во Франции победила партия яростных Гизов, что после Варфоломеевской ночи 1572 года не казалось невозможным, то всё континентальное побережье Европы (до протестантских и враждебных Испании Нидерландов) представляло бы собой плацдарм для вторжения. Перспектива пугающая, но это не единственная опасность.

Любые пути к устранению королевы-еретички, поставленной вне закона, хороши и получают одобрение Рима. План заговора зреет и внутри Англии, благо у заговорщиков есть «козырная дама» — Мария Стюарт, с 1568 года пребывающая в английском плену, — убежденная католичка, бывшая королева Шотландии и Франции, внучка Генриха VII, что дает ей законное право претендовать на трон Англии. Еще лучше, если устроить ее брак с кем-либо из английских пэров, католиком, в чьих жилах также течет королевская кровь. Попытка брака с герцогом Норфолком пресечена в 1572 году. Герцог казнен, как ранее в этом столетии другие Говарды: его тетка, бывшая четвертой женой Генриха VIII, и его отец — граф Сарри, один из первых английских сонетистов, создатель белого пятистопного ямба, который станет основной формой английского драматического стиха, в том числе и шекспировского...

С Елизаветой не удалось покончить одним ударом, и Рим начинает планомерную подрывную деятельность. В Англию засылают сотни католических миссионеров — объединять усилия, поднимать дух, готовить переворот, а при случае — и убийство королевы. Они находят убежище в усадьбах дворян-католиков. Есть такие и в Уорикшире, например сэры

Уильям Кэтсби. Именно у него нашел приют иезуит Эдмунд Кэмпиион, принявший мученическую смерть в 1582 году, как и еще один связанный с этими краями миссионер с континента — Томас Коттем. Его брат в это время преподает в Стрэтфордской школе.

## **Джон Шекспир — жертва Реформации?**

Именно в эти годы дела у Джона Шекспира пошли из рук вон плохо. В ноябре 1578-го он закладывает 70 акров земли — видимо, для получения наличных денег. Через год за 40 фунтов закладывает полученное в приданое имение в Уилмкоте — свояку Эдмунду Лэмберту. И еще через год именно на эту сумму Джон Шекспир оштрафован за неявку в лондонский суд, с тем чтобы предоставить гарантии своей лояльности королеве. Сумма, кстати сказать, огромная. Для примера: высокое годовое жалованье школьного учителя в Стрэтфорде составляло ровно ее половину.

Заложенные земли никогда не удастся вернуть (хотя попытки будут предприниматься). Отец Шекспира разорился на штрафах или он был среди тех, кто деньгами поддерживал католическую интервенцию? Средства требовались немалые.

Доказательство его связи с миссионерами обнаружилось в 1757 году под крышей дома на Хенли-стрит. Вот как эту известную историю излагает С. Шенбаум:

...Тогдашний владелец этого дома, Томас Харт, в пятом поколении прямой потомок сестры поэта Джоан, нанял рабочих, чтобы сменить черепицу на крыше. 29 апреля мастер-каменщик Джозеф Мосли, о котором отзывались как о «весьма честном, трезвом и трудолюбивом» человеке, работая со своими людьми, обнаружил небольшую бумажную книжечку, между стропилами и черепичным покрытием. Эта книжечка или буклет, состояла из шести сшитых вместе листов бумаги. Католическое исповедание веры, изложенное в четырнадцати статьях, стало впоследствии известно как духовное завещание Джона Шекспира<sup>[7]</sup>.

В 1784 году гид по шекспировским местам Джон Джорден снял копию с этого «Завещания» и через стрэтфордского священника Джеймса Дейвенпорта переслал ее Эдмунду Мэлоуну, собирателю шекспировских документов, основателю научного шекспироведения. Хотя в копии отсутствовала первая страница, Мэлоун поместил документ во второй

части «Пьес и поэм Уильяма Шекспира», изданных под его редакцией в 1790 году. Тем временем Мэлоуну переслали из Стрэтфорда текст копии уже в полном виде, но не смогли внятно ответить, каким образом Джорден восполнил лакуну. Мэлоун опубликовал недостающие статьи «Завещания» в своих «Исправлениях и дополнениях», однако спустя несколько лет совершенно разочаровался в подлинности всего документа.

После смерти Мэлоуна в его бумагах не нашлось ни копии, ни оригинала. Еще одно загадочное исчезновение шекспировского документа или, в данном случае, подделки, поскольку уже в XVIII веке они начали активно изготавливаться. Тиражирование фальсификаций продолжают как стрэтфордианцы, так и их противники.

Впрочем, в случае с «Завещанием» в XX веке имела место частичная реабилитация. В Британском музее нашелся его испанский вариант — «Последняя воля души, составленная во исцеление христианина, с тем чтобы обезопасить его от соблазнов дьявола в смертный час». Автор — Карло Борромео, кардинал и архиепископ Милана, умерший в 1584 году. Отпечатано было несколько тысяч копий, неизвестно, сколько из них были доставлены в Англию «во исцеление» английских католиков, среди которых мог оказаться и Джон Шекспир.

В той книжечке, которую доставили Мэлоуну, поддельной, разумеется, была первая страница. Под стропилами ее не оказалось, а Джорден хотел представить документ в полном виде и дописал недостающее. Любопытно сравнить его попытку католической стилизации с тем, что написано Карло Борромео. Джорден угадал общее направление мысли в первых трех статьях. Естественно, что начинаться такого рода «Духовное завещание» должно было подтверждением собственной истинной веры и готовностью исполнить всё, что требуется от доброго христианина, дабы очиститься от земной скверны. Но суть этих требований католик Борромео и стилизующийся под католицизм, но исповедующий англиканство Джорден изложили по-разному. Расхождение настолько разительно и так много говорит о духе конфессиональных разногласий, что сравним начало второй статьи.

У Джордена:

Сим я, Джон Шекспир, заявляю, признаю и исповедуюсь в том, что в прошедшей жизни моей был наисквернейшим грешником и посему недостоин прощения без истинного и чистосердечного покаяния в грехах оных.

Во-вторых, этим моим завещанием я заявляю, что при

смерти моей я приобщусь таинствам покаяния и исповеди; если же по какому-либо случаю не в состоянии буду причаститься и исповедаться, посредством настоящего свидетельства я решаюсь с этого мгновения и на тот случай совершить причастие в сердце своем, обвиняя себя во всех прегрешениях моих...

Джорден понял цель такого документа, но ограничил ее разъяснение первой статьей. «Завещание» составлено на случай безвременной смерти и невозможности очиститься последним покаянием: если «срезан буду во цвете грехов моих... не подготовлен буду к ужасному испытанию сему через причастие, покаяние, пост, молитву или какое-нибудь иное очищение...».

Джорден упустил из виду главное слово — «таинство». Совершить причастие и покаяние (как сказано у Джордена) и приобщиться «таинствам покаяния и исповеди» (как сказано у Борромео) — огромная разница, суть догматического расхождения двух христианских конфессий. Согласно католической вере (как и православной) таинств — семь. У протестантов — три. Таинство — это обряд, предполагающий особое значение и в силу его важности для человека — непосредственное присутствие Бога. Протестанты безусловно полагают такими моментами человеческой жизни крещение, причастие, брак. Причастие вызывает самые жаростные споры, поскольку конфессии сильно расходятся в том, как понимать суть этого обряда. В англиканском догмате веры толкованию причастия посвящена статья 28. В ней говорится о том, что пресуществление, то есть изменение сущности хлеба и вина, предлагаемых принимающему причастие, невозможно. Это не кровь и плоть Господа, а хлеб и вино. Буквальное же (католическое) понимание не содержится в Священном Писании и противно ему. Понимать причастие следует лишь в переносном — «небесном и духовном смысле» (*after a heavenly and spiritual manner*).

Догмат англиканской веры — 39 статей — был окончательно утвержден в 1571 году, то есть в тот момент, когда конфессиональный вопрос обрел политическую остроту. Составлен он архиепископом Крэнмером, сожженным в 1556-м. Глядя в огонь, духовный отец англиканства отказался признать «пресуществление» и с тем взошел на костер.

Догматические споры только стороннему взгляду кажутся сосредоточенными на букве и лишеными того значения, которое им придавали. Для участника споров каждая формулировка светила смыслом и сочилась кровью. Отвергнуть «пресуществление» значило бросить вызов

формализму и буквализму католической обрядности, в которой Дух более не живет, где место Бога заняла Римская церковь, ложно полагающая, что всё исходящее из ее рук исполнено Божественного присутствия. Свершить таинство якобы достаточно, чтобы спасти душу, а отсюда один шаг до индульгенций, продажа которых и стала спичкой, воспламенившей пламя Реформации. «Духовное завещание», составленное Карло Борромео, скорее всего — тоже индульгенция, написанная для жителей протестантских стран, которым перед лицом смерти едва ли удастся найти католического пастора для свершения нужных таинств. Можно позаботиться заранее и приобрести прощение. Интересно, по какой цене оно продавалось в этот раз и внесло ли свою лепту в разорение Джона Шекспира?

Гармоническая вера в милостивого и готового к прощению Господа в стилизации Джордена невольно нарушается неуместными нотами протестантской суровости: в «жизни моей был наисквернейшим грешником и посему недостоин прощения без истинного и чистосердечного покаяния в грехах оных». Католик сосредоточен на милосердии Бога, протестант — на мерзости собственного греха. Католик верит в таинство исповеди, протестант — в покаяние перед Богом.

\*

Такое вот «Духовное завещание» оставил Джон Шекспир. Только действительно ли он прятал его под стропилами своего дома? И было ли его имя вписано в стандартный текст его рукой? А что стояло под текстом — подлинная подпись или опять циркуль перчаточника?

Эти вопросы мы можем задавать бесконечно, понимая, что ответа нет в отсутствие самого документа, предположение о подлинности которого, однако, высвечивает то, что вполне вероятно: Джон Шекспир родился католиком и умер им. Упорный неконформизм выглядит единственным имеющимся в нашем распоряжении объяснением его разорения, прервавшего образование его сына Уильяма.

Но с чего это преуспевший фермер, богатый перчаточник и стрэтфордский бейлиф, весельчак Джон (*meny cheek'd* — таким он запомнился современнику) поставил благополучие семьи на кон богословской распри?

До поры до времени он вполне умел ладить с англиканством, как и другие члены городского совета, и быть конформистом, готовым на жертвы новым требованиям. Даже приносить их вплоть до того, что должно было

казаться осквернением храма, когда в церкви Святой Троицы, а потом в часовне гильдии Святого Креста сбивали фрески, уродовали их и забеливали.

Как раз в те годы Джон исполнял должность казначея и должен был отпускать деньги на подобное непотребство. А потом воспротивился, когда отношения двух вер пошли на разрыв, с крестьянским упорством закоснел в старой вере, предпочтя спасение души даже тому, с чем крестьянское сознание расстается труднее всего — с землей. Может быть, так оно и было...

Разделял ли сын отцовскую веру? Священник Ричард Дейвис (умер в 1708 году) оставил одно из ранних свидетельств, видимо, основанных на местных преданиях: «Он умер папистом». В таком случае Уильям Шекспир не изменил вере, если не в обряде, то в духе которой был рожден. Или он поступил в отношении веры так же, как поступал в своем драматическом творчестве (особенно в ранние годы): делал вид, что ничего не меняется, всё на своих местах, хотя, по сути, всё из-под его пера выходило поразительно новым и ранее небывалым.

Пьесы не дают ответа на вопрос о вероисповедании их автора. Или предлагают слишком много возможностей, видимо в силу пресловутой шекспировской *negative capability* — способности не обнаруживать свое присутствие. Одни считают Шекспира католиком, другие — сторонником англиканства, в ритуале которого он прожил жизнь. Он явно не был пуританином и, возможно, набросал по этому поводу один из самых своих сатирических портретов (жанр, ему в целом не свойственный) — Мальволио в «Двенадцатой ночи».

Существуют и более экзотические предположения, явившиеся в наше приверженное сенсациям время: а не склонился ли он в буддизм или иудаизм... Православным его пока не объявляли, но мысль о том, что Шекспир был русским, высказана в пародийно-блестящем эссе посла Великобритании в России и шекспироведа-любителя сэра Энтони Брентона (Вопросы литературы. 2007. № 4).

Существует версия о том, что Шекспиру довелось пожить в католической среде, когда он был вынужден бросить школу, и до того, как появился в Лондоне.

## Глава вторая.

### «ОН ЗНАЛ ДОВОЛЬНО ПО-ЛАТЫНИ...»

#### «Довольно» — это много или мало?

Ироническая характеристика, отнесенная Пушкиным к своему герою и к современной школьной образованности (он мог бы отнести ее и к себе, по крайней мере, в тот момент, когда писались первые главы «Онегина»), как нельзя точно передает смысл едва ли не самых часто цитируемых слов из тех, что сказаны о Шекспире его другом-соперником Беном Джонсоном: *He had small Latin...*

Мог ли знать их Пушкин?

Это повод для отдельного расследования. Но в любом случае такая вольная или невольная перекличка — важное напоминание о том, что великий писатель должен быть увиден, по крайней мере, в двух исторических измерениях: в ряду своих современников и в ряду равных (или даже равновеликих) ему во все времена. Упуская из виду это второе пространство, мы неизбежно упустим важное, может быть, самое важное — не только «тайну гения», но и типологию гениальности, и смысл деятельности того, кого мы признаем гением. Если не бросаться этим словом, всуе относя его ко всему, что понравилось или приобрело известность, то мы будем обязаны понять, что гений — это не только величина дарования, но и степень осуществления природной одаренности. Это историческая роль, у которой свой смысл в каждой сфере деятельности. В сфере поэзии — это всегда расширение возможностей родного языка, а на высшем пределе — его создание или, во всяком случае, завершение языковых процессов. Данте и Петрарка, Рабле и Ронсар, Шекспир, Гете, Пушкин...

Для тех, кто создает родной язык, в какой мере важно знание других наречий? И особенно языка всемирного общения и истоков европейской культуры — латыни? Пушкин знал, что «латынь из моды вышла ныне». Шекспир писал, когда она была еще в моде и современники не догадывались, что мода на нее уходит, перестает быть в той же мере обязательной составляющей образования, какой она была на протяжении предшествующих веков. Настолько важной, что в зависимость от классической образованности ставили и саму способность к творчеству.

В отношении ни одного другого писателя вопрос творческой биографии не был поставлен так остро в зависимость от знания им латыни, как в отношении Шекспира.

Так случилось с первых шагов, сделанных Шекспиром на театральном поприще, так продолжилось и в посмертной оценке его творчества. В первой редакции эту оценку произвел Бен Джонсон. Как и Шекспир, он (приемный сын каменщика) университетов не кончал, но, в отличие от Шекспира, был самым признанным среди драматургов эрудитом и знатоком античности. Начало его классической образованности было положено в школе, а продолжено самостоятельным трудом. Именно ему принадлежит самый памятный отзыв о Шекспире.

Поводом был выход в свет посмертного собрания драматических произведений Уильяма Шекспира — Первого фолио (1623). Джонсон принял в нем участие и предпослал ему стихи, воспевающие «Эйвонского лебедя». Так что сомнения нет: Джонсон говорил об авторе пьес, уроженце Стрэтфорда-на-Эйвоне, которого он хорошо знал лично. Там произнесены и знаменитые слова: *He had small Latin and less Greek*.

Какова мера оценки в слове *small* от заносчивого Бена Джонсона? (Интересно, каким баллом он оценил бы среднего студента современного классического отделения?) Первую часть его фразы как раз и можно перевести по-пушкински: «Он знал довольно по-латыни...» Однако переводят и понимают иначе.

Комментарием к тому, как понимают / или не понимают сказанное Джонсоном, открывается книга, благодаря которой мы знаем программу английской школы XVI века не хуже, чем нынешнюю, — классическое исследование Т. У. Болдуина (1944) в двух томах и на полутора тысячах страниц *Smalle Latin and lesse Greeke* (по орфографии шекспировского времени). Первая ее фраза:

Блестящий афоризм — опасная вещь. Так или иначе он всегда лжет и никогда не говорит правду... В лучшем случае афоризм определяет тему разговора, предлагая разрабатывать ее и с осторожностью превращать в общее место, всегда неточное и все-таки приближенное к правде...

Афоризм, о котором говорит Болдуин, — слова Бена Джонсона, вынесенные исследователем в название. Их очень рано начали неверно интерпретировать, и под эту интерпретацию еще в XVII веке стали неверно цитировать, заменив всего лишь одно слово: вместо *small* по сей день

упорно говорят *little*. Слова близки по значению, но в данном контексте первое означает «немного», второе — «мало». Джонсон констатировал, что знание латыни покойным мистером Шекспиром было невелико, а греческого — и того меньше. Его поняли так, как будто бы он упрекнул Шекспира в недостаточности знания. А он, это ясно из контекста стихотворения, сказал о том, что и небольшого знания древних языков Шекспиру хватило, чтобы превзойти всех современников в искусстве драмы и поэзии. Некоторые из них перечислены (себя Джонсон, разумеется, не упоминает, оставляя вопрос открытым, кто из них двоих был первым, кто вторым).

В деле построения шекспировской биографии, рассуждая о мере классической образованности, — важно понять, почему в зависимость от нее ставят творческую способность: мог ли Шекспир при своем знании латыни написать то, что он написал, или не мог и тогда это сделал за него кто-то другой? Бен Джонсон полагал, что мог, хотя и был изумлен тем, что Шекспир это сделал. Сделал благодаря своему природному дару.

Те, кто уже в XVII веке переиначил цитату, видимо, полагали иначе. А потом этого мнения стало тем легче придерживаться, что «латынь из моды вышла», и меру школьного знания стали судить не по елизаветинской школе, а по тому, что проходили по школьной программе в последующие века... Проходили все меньше и меньше, пока не дошли до того, что знания латыни стало довольно «лишь эпитафьи разбирать». Но при этом новые таланты и гении научились обходиться без этого некогда необходимого знания, и никто их в этом не укорял. Почему же тогда так строго спрашивают с Шекспира?

Этого вопроса невозможно избежать, мы обречены к нему еще не раз возвращаться. Но для начала нужно, вслед Болдуину, определить, что в тогдашнем значении и объеме знания могло означать «знал довольно по-латыни...» (воспользуемся для перевода этой формулы пушкинским вариантом).

\*

Был ли Шекспир прилежным учеником Королевской школы города Стрэтфорда?

Мы этого не знаем. Школьные воспоминания еще не вошли в моду. Единственное свидетельство — пьесы Шекспира. Они же говорят: независимо от того, какие оценки мог приносить из школы Уильям, он

вынес из школы и пронес сквозь все свое творчество то, что на языке проверяющих инстанций называется «остаточным знанием», то, что остается в памяти после сданного экзамена. И это, в сущности, — единственное, что имеет значение, ради чего затевается школьное образование и что служит оправданием десятка лучших лет, отданных зубрежке.

Как ни один другой драматург его времени, Шекспир постоянно и разнообразно обращался к античности. Первая его трагедия — условно римский «Тит Андроник». Ранний опыт в другом великом жанре — «Комедия ошибок» на сюжет из Плавта, одного из великолепной семерки, на изучении которой покоилась основа школьной латыни: комедиографы Теренций и Плавт, оратор и нравственный писатель Цицерон, историки Юлий Цезарь и Тит Ливий, поэты Вергилий и Овидий.

Перечень античных источников, которыми свободно пользовался Шекспир, современному читателю может показаться очень внушительным, требующим специальной подготовки, неустанной работы в библиотеке или обширного личного собрания книг, не обнаружив которого в шекспировском завещании, сначала огорчились, потом впали в сомнение — Шекспир ли? Да, Шекспир, чьи античные познания были крепкими, но не слишком обширными. Они не сильно отклонялись от того, что осталось в памяти со школьных лет. Шекспир не собирался становиться ученым-классиком, его образованность соотносится с его ремеслом — драматурга для публичного театра. Для этой цели она была необходимой и достаточной.

Римская комедия (в основном Теренций) — один из первых текстов на латыни, попадавший в руки ученику еще в начальных классах. Драматическими диалогами пользовались как разговорным пособием. Чуть позже в школе переходили к Овидию. И Шекспир перешел к нему, как только решил попробовать себя в деле стихотворства — поэма «Венера и Адонис», сонеты... Правда, он не просто повторял общие места школьной программы, но умел увидеть среди них то, что общим местом еще не стало, но как нельзя лучше отвечало ощущению современности. Формула «всепожирающее время» — овидианская, однако ее распространение признают делом рук Шекспира.

На открытие театра «Глобус» Шекспир напишет «Юлия Цезаря» — в основном по Плутарху (этот автор в переводе Томаса Норта на английский — одна из настольных книг эпохи) и откроет им не только новое театральное здание, но новый театр, состоявшийся в его великих трагедиях: от «Гамлета» до «Короля Лира».

А затем — поздние пьесы, подведение итогов, которое вновь возвращает Шекспира к школьной памяти в его античных трагедиях: «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский»...

Это лишь беглое перечисление античных сюжетов у Шекспира. Античный опыт вошел в состав шекспировской мысли, отзывается в его риторике, в строе его метафор. Школа накрепко вбивала в память латинские правила, афоризмы, цитаты, пословицы. За это ее редко поминали добрым словом, но однажды вбитое помнили крепко.

И это называется гуманистическим образованием?

До того как оно стало гуманистическим, вбивали еще крепче, но вбивали нечто другое, не столь питательное и продуктивное, в том числе и для творческой мысли.

### **Чему и как учили в грамматической школе**

Мы много знаем о елизаветинской школе вообще и об учителях шекспировского времени в Королевской школе Стрэтфорда. Обучение в ней было хорошо поставлено. Отцы города не скупились, приглашая оксфордских магистров и платя им по 20 фунтов годового жалованья. Их имена нам известны. Нам документально неизвестно, учился ли у них Уильям Шекспир, поскольку списки учеников за эти годы не сохранились. Согласимся с тем, что — не мог не учиться.

Тогда в шесть-семь лет он должен был отправиться в подготовительный класс к Саймону Ханту и с ним приняться за «роговую книгу». Под его руководством Уильяму предстояло продвинуться много дальше букваря. Хант покинул Стрэтфорд в 1575-м, чтобы отправиться на континент — в католическую академию в Дуэ.

На смену ему прибыл другой оксфордский выпускник и тоже католик, Томас Дженкинс. Он пробудет в должности до 1579 года, может быть, дольше, чем Шекспир посещал школу. В таком случае Уильяму не довелось поучиться у сменившего Дженкинса Томаса Коттема (чей брат будет казнен как католический миссионер). До поры до времени возможность католического влияния на юные умы не волновала ревнителей англиканской веры в Стрэтфорде.

Образцом гуманистической школы в Англии был Итон, основанный королем Генрихом VI в 1461 году. По его образцу будут преобразовываться старые и создаваться новые школы. Обязательной программы, утвержденной министерством образования, не существовало, поскольку не

существовало и подобного министерства, но некоторое единообразие сложилось как раз к шекспировскому времени. Поступали в школу приблизительно в одном возрасте (хотя были возможны исключения), учились одним предметам и по одним книгам. Латыни обучали по тем образцам, которые собрал Эразм Роттердамский; глава «ученой республики» европейских гуманистов не раз посетил Англию, родину своего друга — Томаса Мора, и преподавал в ее университетах.

Еще средневековой традицией было заложено, что в школу отправлялись в семь лет, учились в ней также семь лет — и те же семь лет отводилось университету. Это соответствовало этапам движения к сану в церкви и подготовке к вступлению в цех у ремесленников: семь лет на то, чтобы отслужить подмастерьем и закончить этот срок к совершеннолетию в 21 год. По мере того как университет предъявлял все более высокие требования, школьное образование растягивалось до десяти лет, а могло начинаться в шесть, когда мальчик (школ для девочек еще не существовало) отправлялся в подготовительный класс. Хотя педагоги рекомендовали поступление в университет в 15 лет, на деле, судя по спискам учившихся в Оксфорде и Кембридже, большинству поступавших было 17—18 лет, а кому-то и 21 год.

Описание одного дня в елизаветинской школе может привести в ужас как современного ученика, так и современного учителя. Возьмем за основу день ученика третьего класса. Это этап завершения первой стадии обучения под руководством младшего учителя (*usher*), после чего переходили собственно к учителю (*schoolmaster*). С этого времени, постигнув основы латинской грамматики и приобретя словарный запас, ученик уже не имел права говорить в школе на каком-нибудь языке, кроме латыни. Провинившихся наказывали, как это было принято — телесно.

Естественно, страдало знание родного языка. Порой в университете приходилось наверстывать это упущение, что создавало странный контраст: оксфордский или кембриджский магистр говорил на чистейшей Цицероновой латыни, но, переходя на английский, обнаруживал грубый диалект местности, в которой был рожден. Слишком заманчивая комедийная ситуация, чтобы Шекспир прошел мимо нее. В «Виндзорских насмешницах» появится сэр Хью Эванс, пастор, уроженец Уэльса — так он отрекомендован в списке персонажей. Сэр, пастор, выпускник Оксфорда — и обладатель режущего слух валлийского акцента, который, нужно полагать, преувеличенно отыгрывал актер-комик, провоцируя бурное веселье лондонского зрителя. А Шекспиру и придумывать ничего было не нужно, поскольку уже по фамилии его учителя видно, что Дженкинс —

валлиец. Месть за школьные обиды? Если и так, то — добродушная, хотя школьные воспоминания в шекспировских пьесах никогда не отдают сентиментальной ностальгией.

Учение в елизаветинской школе — тяжелый труд. Для всех день начинался в шесть утра — молитвой на коленях, затем продолжался вопросами по заданиям предыдущего дня, проверкой присутствующих: насколько чисто вымыты у них лицо и руки.

В семь все классы повторяют то, что было заучено на память, под наблюдением своего рода старосты. В восемь ученики получают латинскую «сентенцию» для перевода, варьирующуюся от класса к классу по степени сложности. Старшеклассники кроме перевода должны изложить ее латинскими стихами.

Около девяти часов старосты читают по памяти урок тем, кто находится на одну ступень младше. Затем это делает учитель. Вплоть до обеда в 11 часов ученики переводят (младшие — прозой, старшие — прозой и стихами). Учителя читают латинских авторов, в третьем классе основа — Теренций и письма Цицерона, который как главный образец стиля будет сопровождать ученика во все годы. Поэтические образцы в четвертом-пятом классах — Овидий (разумеется, не «Наука любви», а «Метаморфозы»), затем — Вергилий. Чтение, перевод, обсуждение, повторение, заучивание продолжают вплоть до семи часов вечера.

Названными авторами круг латинского чтения не ограничивался. В школьных сборниках текстов присутствовали многие другие — в отрывках, цитатах, сентенциях. Именно Эразм Роттердамский перенес акцент в школьном обучении с зазубривания правил на заучивание примеров, на которых предлагалось постигать красоты стиля, цветы красноречия, приемы риторики, поэтические тропы и грамматические правила. Можно сказать, что столпами школьной латыни были две книги: «О двойном изобилии слов и вещей» (*De duplici copia verborum et rerum*) Эразма и грамматика Уильяма Лили. Сборник Эразма (выдержавший на протяжении XVI столетия во всей Европе более восьмидесяти изданий) открывался рассуждением о богатом стиле, переходил к рассмотрению основных тропов и главное — к иллюстрациям примерами. Лили вслед Эразму систематизировал латинскую грамматику.

Поскольку в процессе обучения шли теперь не от правил к тексту, а от текста к его запоминанию и разнообразному комментированию, то изменялась и повышалась роль учителя, а успех преподавания во многом зависел от его таланта и личности. От него зависело, в какой мере удастся привести в действие основной педагогический механизм, известный как

*подражание (imitatio)*. Главный объект подражания — изучаемый автор, а учитель — организатор процесса. Стадии его таковы: вначале следует изучить некоторое правило; затем обнаружить примеры (фразы, тропы, риторические приемы), соответствующие ему в тексте; после чего — воссоздать нечто аналогичное этим примерам и, наконец, уже без всяких примеров создать нечто собственное, демонстрирующее применение правила.

Как видим, гуманистическая школа активно включала творческий момент. Объем памяти оставался огромным, но создавался он (в идеале) не столько за счет зубрежки, сколько в процессе подражания и воспроизведения. Изучаемому автору подражали вслед учителю, которого заменял староста или старший ученик, поскольку были убеждены в том, что лучший способ научиться чему-нибудь — учить самому. Подражая и воспроизводя, постигали законы ораторского искусства, включались в разыгрывание драматических диалогов. Следует ли после этого удивляться тому, что ученики лондонских школ на протяжении всего правления Елизаветы составляли серьезную конкуренцию профессиональным актерам?

Театрализация сопутствовала обучению, она предполагалась самым принципом подражания. Театральной сценкой могло обернуться все что угодно вплоть до обычного и регулярного телесного наказания перед классом. Об этом свидетельствует школьный анекдот той поры. Вознеся над оголенными ягодицами провинившегося школьника розгу, учитель провозгласил: «Так начнем обряд бракосочетания между ягодицами, принадлежащими такому-то приходу, и розгой нашего прихода». На что один из присутствующих возразил: «Однако согласие сторон не было достигнуто». Остроумный ответ на сей раз отменил экзекуцию.

Кроме театральности и остроумия, в этом анекдоте есть и суровая школьная правда: золотая Цицеронова латынь и в гуманистической школе не постигалась без розги. Но помнилась крепко.

Против этой системы отпущено много шуток — и в последующие века ей высказано много горьких упреков по поводу засушивания мозгов. В шекспировские времена мозгам удавалось выживать и даже приносить яркие латинские плоды, как, например, в случае с одним из учеников священника Бретчгёдла (того самого, что крестил Шекспира) — Браунсвордом (одно время он преподавал в школе Стрэтфорда). Еще в XVI веке он будет упомянут рядом с Шекспиром в ряду поэтов, прославивших Англию: Браунсворд — своими латинскими стихами, Шекспир — пьесами и «сладчайшими сонетами».

Программа грамматической школы предполагала, что в течение нескольких лет ученик говорил на латыни, что в течение этих лет он не только прочел на языке оригинала, но запомнил наизусть прозаические и стихотворные тексты римских авторов, научился переводить их стихами и прозой, анализировать их грамматический строй, риторические приемы, понимать и воспроизводить основные тропы.

Что за пределами этих умений и объема знаний предполагают шекспировские пьесы? Разве только то, что и за школьным порогом Шекспир не перестал вспоминать и обдумывать классическую литературу. Подражание ей, начатое в классе, он продолжил на сцене публичного театра.

### **Посещал ли? Не мог не посещать**

Шекспир не мог не посещать грамматическую школу в силу социального положения своей семьи. Не менее убедительно о том же свидетельствуют пьесы.

Если шекспировские пьесы противятся тому, чтобы из них вычитывали, какой была вера автора и его иные убеждения, то не менее зыбкой будет эта почва для биографических построений. Наиболее строгие биографы вообще запрещают приближаться к пьесам с подобной целью. Может быть, они и правы, но к чему тогда приближаться? Кроме пьес, у нас немного личных свидетельств. Остается вписывать прерывистый пунктир документальной биографии Шекспира в ткань современной ему истории. Иногда удается восстановить совсем близкий бытовой фон, установить имена людей, которых он не мог не знать, завести на них особое дело. В случае удачи остается впечатление, что мы знаем, в какой дом он вошел, в какой комнате жил, из какой комнаты вышел и где мы его уже не застали.

Остались только пьесы и стихи. Сонеты, конечно, представляют собой особенно сильное искушение для биографа: проверить каждое слово лирического «я» в качестве отзвука шекспировского прямого высказывания. Чем больше искушение, тем большей должна быть осторожность.

Проблема не в том, что творчество Шекспира предлагает нам скудные возможности для построения его биографии: напротив, слишком широкие, прямо-таки безбрежные. Судя по пьесам, он объездил весь мир, позанимался всеми науками, поднаторел во многих ремеслах и профессиях. Но как это могло произойти по пути из Стрэтфорда в Лондон и обратно?

Собрав сведения об английской грамматической школе, об учителях в Стрэтфорде, все-таки хочется услышать, а вспоминает ли сам Шекспир о школе, есть ли среди его персонажей учителя и знатоки латыни?

На этом месте все биографы припоминают слова о школе от разных персонажей, но чаще всего обращаются к наиболее концептуальному высказыванию Жака-меланхолика («Как вам это понравится») из его монолога о семи возрастах человеческой жизни. В соответствии с обобщающей темой монолога образ детства носит эмблематически-всеобщий характер:

...плаксивый школьник с книжной сумкой,  
С лицом румяным, нехотя улиткой  
Ползущий в школу.  
(II. 6; пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Если соотнести эту эмблему с реальными обстоятельствами, то «ползти» Уильяму было недалеко, путь до школы — даже нехотя и медленным шагом — не занимал больше десяти минут. По Хенли-стрит, затем направо и вниз по перетекающим друг в друга Хай-стрит, Чейпл-стрит, названной по имени часовни, принадлежавшей гильдии, не доходя которой высился казавшийся, наверное, недоступно величественным дом Клоптонов — Нью-Плейс. Спорят о том, в каком он был тогда состоянии, поскольку Клоптоны в нем давно не жили, а окружающие дома неоднократно горели, так что их обитатели могли позариться на изобилие строительного материала. Но, может быть, именно тогда в детском воображении зародилась мечта — об огромном доме. Мечта исполнилась: здесь Шекспир будет жить и здесь умрет. Дом не сохранился. Сейчас на его месте — яркий цветник, разбитый по елизаветинскому образцу.

Напротив Нью-Плейс по той же стороне улицы, теперь указывающей своим названием в направлении церкви — Чёрч-стрит, — здание гильдии, такое же, как все, как и родной дом на Хенли-стрит, — серебристый каркас под нахлобученной соломенной крышей. На первом этаже — школа. В комнате и сейчас стоят парты XVI века. А, может быть, за одной из них...

Детей горожан учили бесплатно. Нередко к ним присоединялись дети окрестных джентри, поскольку домашнее образование на равном уровне мог позволить себе только очень обеспеченный человек. Идти до школы было недалеко, но выходить из дома следовало рано. Занятия начинались летом в шесть утра, зимой — в семь.

В «Укрощении строптивой», одной из первых комедий Шекспира, гость сбегает с обряда венчания (во время которого Петруччо начал укрощение Катарины) и на вопрос, возвращается ли он из церкви, отвечает: «Так же охотно, как всегда возвращался из школы» (III, 2). Школьные годы не мыслились в елизаветинской Англии ни как чудесные, ни как счастливые и таковыми не были. Но знания оставались на всю жизнь. И в «Укрощении строптивой» персонажи непринужденно сыплют блестящими латинскими цитатами из школьной программы.

Латинские фразы и аллюзии в шекспировских пьесах чаще всего — из школьных лет. Строчки о плаксивом школьнике, как и весь монолог Жака о возрастах человеческих, взяты из популярного сборника текстов — *Zodiacus Vitae*. Они помнятся и в середине жизни — в 35 лет. Как уже было сказано, ранняя «Комедия ошибок» — сюжет, взятый из программной комедии Плавта «Менехмы»...

Но, пожалуй, самый развернутый портрет учителя и самое подробное цитирование школьной образованности находим в еще одной ранней комедии — «Бесплодные усилия любви». Она для тех, кто хорошо помнит уроки грамматической школы, а значит, исключает возможность оценить ее шутки большей частью зрительного зала в публичном театре. Лондонские ремесленники и подмастерья в своем большинстве — люди неграмотные или малограмотные, латыни не обученные. Скорее всего, «Бесплодные усилия любви» — свидетельство того, что после первого успеха в Лондоне Шекспир начинает получать заказы для частной сцены, для празднеств в богатых домах, где любят театр. Там вполне уместны и куртуазные игры, и латинские шутки.

Среди ранних шекспировских комедий «Бесплодные усилия любви», безусловно, уступают в известности и сценической популярности как «Комедии ошибок», так и «Укрощению строптивой». А тем не менее это самая оригинальная по сюжету и самая блистательная по языку комедия начала 1590-х. Она искрится пародийным остроумием. В ней едва ли не половина персонажей пишет стихи, невольно пародируя разные стили и жанры — от вошедшего в моду сонета до школьных упражнений, развертывающих словесные переклички в тяжеловесные каламбуры, приводящие в восторг их автора, учителя Олоферна, и слушателя — священника Нафанаила. Придворные наваррского короля тайно упражняются в любовных жанрах: тайно, поскольку в основе сюжета — договор, подписанный королем и несколькими придворными о том, что они создадут академию, где в научных трудах проведут три года, избегая иных радостей жизни и общения с женщинами.

В эти годы события в маленьком королевстве Наварра, зажатом в Пиренеях между Испанией и Францией, действительно привлекали внимание всей Европы, гадавшей, удастся ли протестанту Генриху Наваррскому удержать обретенную им по праву наследования французскую корону в борьбе с радикальными католиками. В Англии с волнением следили за этой борьбой, не просто желая Генриху победы, но посылая войска ему в помощь. Шекспир воспользовался актуальной аллюзией. Однако его комедия не о политике — она о любви и о поэзии. Ее современность — в языке, пожалуй, никогда прежде не достигавшем на английской сцене такой степени современной узнаваемости даже не столько через разговорную речь, сколько через отсылки к ходовым поэтическим штампам и модным образцам. Можно только представить, насколько остроумно-искрометно должны были они звучать для первых слушателей.

Увы, языковая актуальность не могла быть столь же остро воспринята зрителями последующих эпох: слишком многое требовало комментария и уж вовсе терялось в переводе. Вот почему «Бесплодные усилия любви» сегодня не входят в число самых популярных (особенно за пределами Англии) шекспировских произведений.

Сюжет в этой комедии имеет настолько второстепенное значение, что он даже не доведен до конца — обязательный *happy end* обещан, но отложен на год, то есть выведен за рамки пьесы. Условность сюжета искупается разнообразием языковой игры. Персонажи представляют несколько стилей аффектации: любовно-куртуазной, напыщенно-декламативной, стиль простонародной клоунады, ученого жаргона с постоянным вкраплением латинизмов... В этой шумной клоунаде нет даже умного шута, способного выступить модератором языкового пространства. Отчасти его роль берет на себя юный паж Мотылек со своим школярским остроумием и блестящими здравым смыслом, с позиции которого он оценивает речь двух ученых мужей — Олоферна и Нафанаила: они побывали «на пиру языков и принесли сюда объедки» (V. 1; пер. М. Кузмина).

Это замечание пажа остро (как и некоторые другие), но чаще его шутки незатейливы. Он ведь только школяр и Мотылек, а не принц Гамлет! В его говорящем имени, впрочем, скрываются два разных намека — на легковесность, как у мотылька, и на способность паразитировать, как у моли, поскольку это слово (*Moth*) подходит для обоих. Он долго вьется вокруг «роговой книги», выкраивая из нее рога для Олоферна, который пытается соответствовать быстрому обмену репликами, но явно терпит поражение.

Олоферн — незабываемый шарж, только в нем нет ничего личного. Он ни на йоту не продвигает нас к тому, какие отношения могли быть у Уильяма Шекспира с Хантом или как он относился к Дженкинсу. Шарж едва ли был списан с молодых оксфордцев, убежденных в католической вере, способной привести в пыточную камеру и на костер. Олоферн увиден другими глазами, скажем — Мотылька, а затем — глазами всего развеселого общества, терпящего неудачу как раз по причине своего неумения шутить. Шутки их — или глупые, чего не скрывают от наваррцев французская принцесса и ее дамы, отказывая в любви, или жестокие, о чем сообщает последней своей репликой оскорбленный Олоферн: «Всё это грубо, глупо, зло, надменно!» В этот момент и правота, и право личности, признания которой он требует, — за ним.

Шекспир умел пойти навстречу ожиданиям зрительного зала, предлагая ему то, что зал ожидал увидеть, только в несравненно более остроумном оформлении. Впрочем, чем далее, тем в большей степени он умел только делать вид, что идет навстречу залу, разделяя его верования и предрассудки. Но в какой-то момент останавливался и приглашал зал пойти навстречу ему, чтобы зритель мог взглянуть на себя со стороны, а в тех, над кем он только что потешался, различить личность, достойную если не уважения, то большей человечности.

В следующей своей комедии «Сон в летнюю ночь» Шекспир вновь представит спектакль в спектакле — пьесу в исполнении простолюдинов, что сделает с не меньшим остроумием, но с гораздо большим снисхождением к ним.

И все-таки Олоферн не стал бы таким удачным шаржем, если бы в нем не было совсем ничего личного. Отношение Уильяма Шекспира к своим учителям он не прояснит, а вот о шекспировском отношении к определенному роду культурных привычек и притязаний, касавшихся его очень-очень лично, судить позволит. Мотылек сказал так неожиданно умно и тонко, ибо получил в свое распоряжение авторскую мысль — о пире языков, с которого ученые мужи принесли одни объедки. Здесь слышится ответ Шекспира на то, что ему надоело уже в начале пути, но продолжится и после его смерти — рассуждения о его плохой латыни, о том, что-де не случилось ему побывать в университете... А что вы вынесли, побывав на этом пиршестве умов? И что вы готовы предложить от себя?

Звездный час учителя — сочинение эпитафии оленю, пораженному принцессой, выслушав которую священник возблагодарил Создателя за то, что тот послал Олоферна ему и его прихожанам. Приводить ее текст в переводе — бессмысленно. Эпитафия непереводаима, поскольку вся

завязана на каламбурном сближении слов, если и предполагающем поэтические возможности, то лишь обозначенные, так как поэзия там «не ночевала»: *sore* — рана, *sorel* — олень, добавь к ране букву «l» — и раненый олень выпрыгнет из кустов...

В пьесе «Бесплодные усилия любви», пожалуй, как ни в какой другой, не только пишут много стихов, но и обсуждают их. Текст Олоферна — одна из неудач, постигающая и других персонажей в качестве авторов. Каждый из них привязан к тому или иному стилю и пародийно-доверчиво ему следует. Способность Олоферна играть словами приводит в счастливое исступление священника, а кто не способен разделить его восторг, тот, «как говорится, не ел бумаги, не пил чернил; ум его не развит, он вроде животного...».

Количество «съеденной бумаги», разумеется, не обеспечивает поэтического дара, но работа Олоферна со словом способна нечто объяснить в языке Шекспира и в восприятии его зрителей. Даже учителю, тяжеловесно играющему словами в претензии на поэзию, доступна случайная речевая победа, скажем, в виде неологизма. Олоферн нашел таковой, чтобы характеризовать высокопарного, но постоянно грешащего против английской лексики и грамматики испанца дона Адриано де Армадо как слишком *peregrinate* (прилагательное от слова, означающего «пилигрим», «странник»). Что-то вроде — «чужеземноватый».

Прошедшие школу формального расчленения и составления слов, выискивания этимологии и созвучий современники оказались средой, восприимчивой к словесной игре, откликающейся на речевой юмор. В застойной воде школьной учености рождается бурлящий поток каламбурной речи шекспировских комедий. И не только комедий.

\*

Конец учению наступил для Шекспира не потому, что кончились деньги (обучение было бесплатным), а потому, что в доме требовалась помощь. Так писал еще первый биограф Шекспира Николас Роу (1709). Судя по тому, как шли дела у отца, Уильям завершил школьную часть своего образования между тринадцатью и четырнадцатью годами. То есть он недоучился год или чуть больше.

Прежде чем мы зададимся вопросом, чем и как он мог помочь семье, ответим еще на один: действительно ли с тем, как Уильям сошел со школьной скамьи и прекратил «есть бумагу и пить чернила», была

подведена черта под его запасом знаний? Здесь самое время вспомнить, что мы говорим не о простом смертном.

Многочисленны загадки шекспировской биографии, но куда увлекательнее их — тайна гения. Эту мысль важно помнить и поэтому приходится повторять. Без нее разгадка пойдет по ложному следу. Биографы огорчаются тому, что многие современники были образованнее Шекспира и далее его продвинулись в освоении латыни и греческого. Но предмет для удивления скорее составляет то, что, знавший и историю, и латынь неизмеримо хуже Бена Джонсона, Шекспир за явным преимуществом победил его как автор трагедий из римской истории. Шекспировский «Юлий Цезарь» покорял и покоряет зрительный зал, а «Сеян» Джонсона провалился, вызвав у автора (как сказали бы сейчас) приступ затяжной депрессии, или (как сказали бы тогда) — меланхолии. И это притом что в «Юлии Цезаре» анахронистично палят из пушек, а Джонсон выверил каждую фразу по античным источникам!

Это не повод, чтобы решить, будто образованность вредит творчеству. Творчество требует знания, но предполагает особое распоряжение этим знанием, подчиненное своим задачам. Гению нередко приходится наверстывать то, что было упущено на школьной скамье, и проходить собственные университеты. Ближайшая для нас аналогия — Пушкин.

Имея аттестат престижнейшего учебного заведения — Царскосельского лицея, — он начинает самостоятельную жизнь, отправившись в южную ссылку. Ему 20 лет. Он невероятно самолюбив и амбициозен. Любая размолвка — повод для дуэли. А размолвки происходят не только за картами и бильярдом, но и в спорах, которые обнаруживают, что средний балл его аттестата не случайно посредствен. Приходится смирять гордыню и садиться за книги по разным предметам. И. П. Липранди, один из старших товарищей и наставников Пушкина в Кишиневе, вспоминал, что В. Ф. Раевский (известный как «первый декабрист»)

...очень много способствовал к подстреканию Пушкина заняться положительнее историей и в особенности географией. Я тем более убеждаюсь в этом, что Пушкин неоднократно после таких споров, на другой или на третий день, брал у меня книги, касавшиеся до предмета, о котором шла речь.

Кишинев — Одесса — Михайловское — места шестилетней ссылки. А когда Пушкин вернулся в Петербург, то Николай I признался: «Я беседовал

с умнейшим человеком России».

С образованнейшим ли? Что понимать под образованием? Под образованием, которое способствует творчеству и необходимо для него... Наверное, здесь подойдет определение, которое сам Пушкин дал вдохновению: «...расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных».

Творческая образованность — это вдохновенное знание, предполагающее наличие понятий, но переносящее акцент на способность «соображать», соединять и объяснять их. Шекспир обладал этой способностью в фантастической степени, очевидной уже в стремительности и глубине речевого потока его пьес.

А что касается «плохой» латыни, то ее знание у поэта и педанта всегда было разным. Чем педант отличается от поэта, тем более — от гения? Педант способен собрать множество частных и расположить их в соответствии с правилами. Он лишен способности по частности восстанавливать целое, по когтю узнавать льва (*ex ungue leonem*). Факты, которыми он обладает, просто не дорастают до понятий, чтобы их нужно было «соображать».

Даже первого энтузиаста классической образованности — Петрарку — педанты-гуманисты упрекали за его латынь и отыскивали в ней неточности. А тогда латынь была поводом и к новому знанию, и к новому творчеству. Ко времени Шекспира ее значение изменилось. К его времени не только мир Библии, но и античный мир интенсивно осваивался национальной культурой. Нет сомнений, что Шекспиру и Овидий, и Плутарх (важнейшие для него античные источники) были доступны в оригинале. Это было школьное знание. Но для него не менее важным был опыт Артура Холдинга и Томаса Норта, их переводчиков на английский язык. Это был его путь освоения понятий — для соображения и «объяснения оных». Путь творчества пролегал в поле национальной культуры, и Шекспир был ее создателем.

Остается задать еще один практический вопрос: а была ли у Шекспира в Стрэтфорде возможность (которой располагал Пушкин в Кишиневе) достать необходимые книги?

Вопрос о библиотеке Шекспира — один из тех, что не только будоражит воображение, но и подогревает «шекспировский вопрос». Почему нет ни слова о книгах в завещании, значит ли это, что библиотеки не было? Книги по тем временам представляли немалую материальную ценность, и забыть о них было бы не по-хозяйски. Книги из библиотеки Шекспира ищут и иногда находят (или полагают, что нашли). Они

относятся к более позднему времени — к его пребыванию в Лондоне.

В школьные годы едва ли речь могла идти о собственных книгах, но просто об их доступности в Стрэтфорде. «Роговая книга», латинская грамматика Лили, сборник текстов — это наверняка было у учителя или в школе. Впрочем, не только это, судя по завещанию священника Бретчгёдла, умершего, когда его крестнику Уильяму Шекспиру минул едва год, так что он не мог значиться в числе получателей книг. Значились другие имена стрэтфордских школьников, получивших в личное владение почти полный список тогдашних школьных текстов. Среди них «Басни» Эзопа, «Об обязанностях» Цицерона, Саллюстий, Вергилий и Гораций с комментариями, разнообразные словари... Книги, перечисленные в завещании по названиям, явно не исчерпывали всей библиотеки Бретчгёдла, поскольку она была оценена в десять фунтов, а школьные тексты стоили по несколько шиллингов. Так что всего книг могло быть не менее сотни. Наверняка некоторыми из них (латинским словарем Купера, оставленным школе) Уильяму Шекспиру приходилось впоследствии пользоваться.

В этих книгах — источники шекспировских сюжетов. Впрочем, некоторые из его будущих источников печатаются только лишь в эти годы или даже несколько позже, после отъезда Шекспира из родного Стрэтфорда... Об этом можно было бы судить точнее, если бы мы точно знали, когда он уехал.

## **Глава третья.**

# **О ЧЕМ ГОВОРЯТ СЛУХИ И МОЛЧАТ ДОКУМЕНТЫ?**

### **После школы: у мясника или в суде?**

У шекспировских биографов в последние десятилетия в ходу понятие «утраченные годы». Имеют в виду шесть-семь лет после его отъезда из Стрэтфорда и до приезда в Лондон, но когда он уехал и когда приехал — предмет для дискуссии, поэтому и число «утраченных» лет колеблется. Таковыми не считаются годы детства, поскольку Уильям должен был жить в родительском доме на Хенли-стрит. Затем он должен был пойти в школу и оставаться в ней хотя бы до тринадцатилетнего возраста или несколько дольше. В восемнадцать он женился... Но, может быть, к этому времени у него уже был опыт жизни за родительским порогом?

А вот после женитьбы — всё утрачено вплоть до создания первых пьес в возрасте, когда ему было лет двадцать пять. В нашем распоряжении есть несколько документов — о женитьбе, о рождении детей, но мы не знаем, жил ли в это время Шекспир в родном городе или уже покинул его и бывал там наездами. И чем тогда он занимался? Мы располагаем слухами, которые собрали ранние биографы. Попробуем соотнести их, проверяя, в какой мере они стыкуются или исключают друг друга. Иными словами, проведем опыт сюжетостроения, сопоставляя разные мотивы, выясняя их происхождение, степень достоверности и возможный хронологический порядок.

Начнем с самого начала — с того момента, как Уильям оставил школу. Откуда мы знаем, что он ее оставил? Мы не можем этого знать достоверно, поскольку не имеем документального подтверждения тому факту, ходил ли он туда. Логика, здравый смысл и обычай позволяют нам утверждать, что ходил. На чем основываются сомнения? Он не доучил латынь. Тому много подтверждений от людей, которые знали Шекспира лично или должны были знать. Среди них друзья и враги — драматурги Грин, Джонсон, Бомонт. На их свидетельствах возник образ природного гения (*natural wit*), которому недоставало науки и искусства (*art*).

Хотя у Джонсона в стихах памяти Шекспира — ближе к финалу, предваряя слова об «эйвонском лебеде», — сказано: «Настоящим поэтом в

такой же мере становятся, как и рождаются; и таков был ты...» Но и у него слышат не всё, что он сказал, а только то, что готовы услышать.

\*

Мнения и слухи, витающие вокруг человека и сопровождающие его память, постепенно затвердевают в биографический факт. Так и произошло: Николас Роу сообщил, что Шекспир оставил школу по причине нужды и что его помощь, помощь старшего сына, стала необходимой в семье и в деле отца. Роу, которого от смерти Шекспира отделяло менее столетия, еще мог питаться живой традицией устного предания. Предание об участии в деле отца подтверждается тем, насколько детально Уильям Шекспир разбирался в деле перчаточника. Он знал, на что идет кожа козленка, вола, лисы и собаки, что пергамент делают из бараньей кожи («Гамлет»), а скрипичные струны из телячьих кишок... (Все это установил самый авторитетный знаток краеведческого материала по Стрэтфорду в XX веке — Э. И. Фрипп.)

Однако это предание рано начинает ветвиться, предлагая по крайней мере три версии того, чем занимался Шекспир, оставив школу:

был подмастерьем у мясника;  
работал клерком в суде;  
служил учителем.

Первая — наиболее ранняя. Она восходит к Джону Обри (1626—1697). Сам по себе он — лицо замечательное в истории английской литературы. Из собиранья сплетен и набросков собственных воспоминаний он сделал новую профессию — автора *non-fiction*, создателя жанра биографии. Ни одной завершенной биографии Обри не написал, но оставил свод набросков, опубликованных после его смерти под названием «Краткие жизнеописания» (*Brief lives*). Придворные и ученые, светские люди и писатели, философ Гоббс (которого он знал лично) и Уильям Шекспир, которого он уже не застал... Сведения о Шекспире получены, однако, надежным путем — или, во всяком случае, восходят к реальному источнику. Обри ссылается на актера Уильяма Бистона (умершего в 1682-м), сына актера и театрального антрепренера Кристофера Бистона, который, как и Шекспир, был членом труппы лорда-камергера. В связи с профессией мясника у Обри сказано:

Его отец был мясником, и мне приходилось слышать от их

соседей, что мальчиком ему случалось помогать отцу, но каждый раз, закалывая теленка, он делал это в высоком стиле, сопровождая монологом. В то самое время в их городе жил и другой сын мясника, его знакомый и сверстник, которого почитали от природы не уступающим ему, но тот умер совсем молодым (написано около 1681 года).

Версия с мясником (хотя и без живописной детали — произнесения монолога над распростертым телом) совершенно независимо находит подтверждение в письме некоего мистера Даудела, посетившего могилу Шекспира в 1693 году и рассказавшего со слов служителя, что Шекспир состоял подмастерьем у мясника.

Два независимых свидетельства, одно из которых восходит к человеку, лично знавшему Шекспира, а второе — к Стрэтфорду, сильно повышают степень достоверности. Принципиально они расходятся лишь в одном: был ли Уильям на стороне пристроен к этой профессии или осваивал ее, не покидая отцовского дела? Более вероятным кажется то, о чем говорит Обри, хотя он ошибочно и полагает, что Джон Шекспир был мясником. Он им не был, но занимался родственной профессией, не исключающей закалывание теленка, так сказать, для своих нужд. Есть такая точка зрения среди современных биографов (Э. Сэме). Есть противоположная — перчаточник не имел права вторгаться в то, что было делом мясника, цеховое разграничение было очень строгим, а до Обри дошли слухи, в которых он не разобрался: об участии Уильяма в рождественской пьесе-пантомиме о заклании тельца (С. Шенбаум).

В таком случае и старый причетник, рассказавший историю Дауделу, не разобрался... И оба независимо друг от друга вывели биографический факт из рождественской пантомимы? Маловероятно. Скажем так, участие Уильяма в разделке туши (дома или на стороне) и сопровождение заклания монологом выглядят куда более правдоподобными. Не говоря уже о том, что здесь есть интригующий ход к следующему мотиву, по сути дела, основному — к тому, где искать первые шаги на поприще актера и, видимо, драматурга-импровизатора.

В 14 лет у Уильяма накоплен немалый театральный опыт, судя по количеству актерских трупп, посетивших город (об этом предстоит подробный разговор). А что могло сильнее взволновать нежный ум, как не «кровавая трагедия»? Она еще не достигла своих вершин, но уже переведен на английский язык ее римский образец Сенека, да и само начало царствования Елизаветы отмечено первой английской трагедией в этом

жанре — «Горбодуком». Эти пьесы играют или, во всяком случае, задают тон интерпретации исторических картин и сюжетов, которые широко в ходу.

Мы можем об этом судить по шекспировским пьесам. Сам он, лишь однажды сыграв по правилам «кровавой трагедии» — в «Тите Андронике», любил взгляд, брошенный назад, своего рода *flash back*, то ли как воспоминание об уже пройденном, то ли как напоминание о том, от чего и насколько далеко он ушел.

Если вставные сцены о великих героях и ужасных событиях возникали в комедиях, то зрителя приглашали посмеяться над тем, что успело стать архаикой. В «Бесплодных усилиях любви» Олоферн с компанией развлекают наваррский двор в надежде снискать одобрение (увы, тщетно) «Девятью достославнейшими»; в комедии «Сон в летнюю ночь» афинские ремесленники по случаю бракосочетания царя репетируют и играют трагедию о Пираме и Фисбе... Однако архаика могла снова обрести значение, как «Мышеловка» в «Гамлете», а предшествующий ей монолог о Гекубе в исполнении актера — потрясти принца своим кровавым пафосом, звучащим ему укором в бездействии. Всегда этот монолог произносится в иной технике, чем играется вся пьеса, — громогласно, с «разрыванием страстей в клочья», с обращением к богам и Фортуне. Так, вероятно, Уильям мог актерствовать над трупом теленка:

Но, как бывает часто перед бурей,  
Беззвучны выси, облака стоят,  
Нет ветра и земля, как смерть притихла, —  
Откуда ни возьмись, внезапный гром  
Раскалывает местность... Так, очнувшись,  
Тем яростней возжаждал крови Пирр,  
И вряд ли молот в кузнице циклопов  
За ковкой лат для Марса плющил стали  
Безжалостней, чем Пирров меч кровавый Пал на Приама.  
(Гамлет, II.2; пер. Б. Пастернака)

Как говорится в этих трагедиях: «Кровь требует крови». Так пусть это будет кровь теленка.

Вторая версия утверждает, что, оставив школу, Шекспир работал писцом или клерком в суде. Она была сформулирована достаточно поздно — в конце XVIII века — Эдмундом Мэлоуном, который, прежде чем стать шекспироведом, был адвокатом. Так хорошо владеть терминологией судопроизводства невозможно, не имея профессионального опыта, — решил он. Его мнение было очень веско поддержано в XX веке Э. И. Фриппом.

У этой версии есть пусть непрямая, но зацепка в прижизненных свидетельствах — в предисловии Томаса Нэша к романтическому повествованию Роберта Грина «Менафон». Понося там неких «ночных ворон», он говорит о том, что зря они оставили профессию судебного клерка (*Noverinf*)... Известно, что к таковой наследственно принадлежал Томас Кид, но здесь речь идет во множественном числе, о «воронах». Образ, в котором памятно предстанет под пером самого Грина — Шекспир.

Предположение о том, что Шекспир работал в суде, подтвердила и графологическая экспертиза, давшая заключение, что его почерк обнаруживает профессиональную выучку. К сожалению, разные графологи дают разные заключения: одни видят профессиональный почерк, другие — почерк человека, едва обученного грамоте. Так что те, от кого биографы ожидают уточнений, своими выводами лишь запутывают вопрос.

И, наконец, еще одно в высшей степени гипотетическое свидетельство из той области, в которой идет интенсивный поиск, — книга из библиотеки Шекспира. Она могла бы быть самой ранней у него — свод юридических текстов «*Archaiopomia*», выпущенный в 1568 году известным юристом Уильямом Лэмбардом. Зачем Шекспиру мог понадобиться этот сборник земельных документов преимущественно XI века на латыни и древнеанглийском? Но на нем есть позднейшая надпись, сделанная посторонней рукой: «Мистер Уильям Шекспир жил в доме № 1, Литл Краун, Вестминстер, возле Дорсетских ступеней, Сент-Джеймс-парк». Надпись, которая должна выглядеть как владельческая, — или просто сделанная кем-то для памяти? На всякий случай и это странное упоминание шекспировского имени следует взять на заметку и учесть как косвенное доказательство его связи с юридической профессией.

Итак, Уильям мог помогать отцу, будучи его подмастерьем или подмастерьем у мясника; в делах городского совета, что было совсем не лишним, если считать Джона Шекспира неграмотным... Однако грамотный или неграмотный, но в те годы, когда Уильям мог быть клерком, Джон уже не заходил в совет и избегал появляться публично даже в церкви, за что бывал наказан. И тем не менее эти два мотива неплохо уживаются в

хронологической последовательности, и каждый по-своему находит подтверждение в пьесах: первый, подкрепленный декламацией в духе «кровавой трагедии», второй — в характере шекспировской метафорики, которая едва ли не чаще всего заимствует второй член сравнения из области судопроизводства и юриспруденции.

Остается еще третья версия того, чем Шекспир мог заниматься, оставив школу. Она может похвастаться и достаточной древностью, и тем, что получила дополнительное подтверждение в документах, обнаруженных лишь в XX столетии. Джон Обри завершает свои заметки о Шекспире утверждением, что «в молодые годы ему довелось побывать учителем в провинции» (*country*).

Эти версии можно рассматривать как взаимоисключающие или взаимодополняющие, сплетенные в более сложный сюжет. Всё зависит от того, как решать основной вопрос ранней биографии Шекспира — когда, как и при каких обстоятельствах он покинул Стрэтфорд?

## Браконьер?

Рассмотрим основную легендарную версию того, какие обстоятельства могли побудить Шекспира к отъезду. В сюжете шекспировского жизнеописания она представляет собой вставную новеллу, разрастающуюся на протяжении веков и преломленную несколькими жанрами.

Освещение событий всегда зависит от того, в каком жанре о них повествовать. Одно и то же событие может быть увидено эпически, сентиментально или анекдотически. Историю отъезда или бегства Шекспира из родного города рассказывали так долго, что ей пришлось адаптироваться к меняющимся повествовательным стратегиям.

Самая ранняя по времени записи версия извлечена из заметок Ричарда Дейвиса. В руки этого священника, выпускника Колледжа королевы в Оксфорде, попали материалы к биографиям английских поэтов, в том числе Шекспира, собранные другим священником, уже умершим, — Уильямом Фулменом. Несмотря на свою краткость, его рассказ несет явственный отпечаток двух жанров — городской сплетни и литературного анекдота:

[Шекспиру] не сопутствовала удача, когда он добывал оленину и кроликов, а именно у сэра Люси, который частенько велел его выпороть, иногда — посадить под замок и в конце концов вынудил бежать из родных мест, чем, впрочем, открыл ему путь к славе. Но он [Шекспир] сполна отомстил ему [сэру

Люси], выведя его как судью Клодплейта, назвав его великим человеком и наградив гербом, в котором в качестве намека на его имя поместил трех вшей.

Стрэтфордская история, известная и из других источников, сводится к тому, что Шекспир браконьерствовал в поместье сэра Томаса Люси Чарлкот, расположенном в четырех милях от города.

Что касается литературной мести, то здесь Дейвис что-то забыл и перепутал, но в целом понятно, что он имеет в виду. Судья Клодплейт — ошибка памяти. Это не шекспировский герой, а персонаж из пьесы Т. Шэдуэлла, современной не событию, а повествованию о нем, что еще раз подтверждает необходимость делать поправку на повествовательные стратегии рассказчиков. У Шекспира есть другой судья — Шэллоу, приездом которого в город, где находится одна из королевских резиденций, начинается комедия «Виндзорские насмешницы». Он прибыл с жалобой на сэра Джона Фальстафа, утратившего величие в роли шута Времени, которое сопровождало его в хронике «Генрих IV». Теперь он даже не шут, а клоун, кончающий свою сюжетную судьбу в корзине с грязным бельем. Но от этого Фальстаф не стал меньше бесчинствовать, в чем его и обвиняет судья Шэллоу:

— Рыцарь, вы побили моих слуг, подстрелили моего оленя, ворвались в дом моего лесничего  
(пер. С. Маршака и М. Морозова).

А открывается пьеса беседой на тему, какой великий человек судья Шэллоу. На его гербе, хвастается племянник судьи Слендер, — «двенадцать серебряных ершей». Его собеседник, пастор Эванс, родом из Уэльса (этим подчеркивается, что он не улавливает тонких языковых различий), переспрашивает удивленно: «Двенадцать серебряных вшей?» И получив подтверждение (поскольку его валлийское произношение звучит неотчетливо для английского уха), ищет благовидное объяснение подобной странности:

— Ну что ж, человек давно свыкся с этой божьей тварью и даже видит в ней весьма хорошую примету, счастливую любовь, говорят.

В русском переводе «ерши» появляются, чтобы поддержать каламбур.

В английском оригинале — «щуки». Действительно, три серебряные щуки (*luse*), выпрыгивающие из воды, значились на гербе Люси как знак его родового имени. Суть каламбура в том, что «вошь» звучит очень похоже — *louse*. Три щуки располагаются на одном из четырех полей герба Люси. Найдено одно фамильное захоронение, где на надгробии — по три щуки на каждом поле, что дает в сумме двенадцать, но и без полного арифметического совпадения наличие герба, сопровождаемого каламбуром, и подстреленного оленя делает очень вероятным намек на Люси в «Виндзорских насмешницах».

Вернемся к самому неприятному — к порке. По закону браконьера не могли высечь. А если не по закону, а по-отечески? И не сам, разумеется, сэр Томас, а один из его лесничих, заставший юнца на месте преступления? Такое могло быть, а могли пригрозить, потом распустить слух... И этот эпизод шекспировской биографии поразительно напоминает аналогичный из пушкинской. Там, разумеется, речь не о браконьерстве, а о вольномыслии и юношеской бравате, по поводу чего был распушен слух, что Пушкина забрали в участок да и высекли, чтобы был разумнее. Оскорбленное самолюбие, африканская ярость, удвоенная бравата и как результат — южная ссылка. А клеветнику — оскорбительнейшая эпиграмма: «...И теперь он, слава Богу, / Только что картежный вор».

В деле о браконьерстве оскорбительный ответ поэта также присутствует — в жанре баллады. В самом подробном варианте эту историю изложил Николас Роу:

По несчастью, как это нередко случается с молодыми людьми, он [Шекспир] попал в дурную компанию; и молодые люди из этой компании, часто промышлявшие браконьерской охотой на оленей, неоднократно склоняли его совершать вместе с ними набеги на охотничий заповедник, расположенный неподалеку от Стрэтфорда и принадлежавший сэру Томасу Люси из Чарлкота. За это сей джентльмен преследовал его судебным порядком, по мнению Шекспира, пожалуй, слишком сурово, и, чтобы отомстить за дурное обращение, Шекспир написал балладу, направленную против Люси. И хотя эта, возможно первая проба пера утрачена, говорят, баллада была настолько злобной, что судебное преследование против него возобновилось с новой силой и Шекспир был вынужден оставить на некоторое время все свои дела и семью в Уорикшире, чтобы укрыться в Лондоне<sup>[1]</sup>.

Повествовательная модель Роу напоминает, что английская проза движется от назидательной аллегории в духе Джона Беньяна к уже недалекому просветительскому роману. Как будто опережая на три десятилетия Генри Филдинга, Роу готов снисходительно отнестись к грехам юности своего героя, если они не более чем издержки молодой крови, а за ними последует зрелость, исполненная нравственной серьезности.

Что же касается баллады, казавшейся утраченной в 1709 году, то она найдется, и даже в двух вариантах, на протяжении XVIII столетия, когда жанр обретает права литературной формы, когда их будут во множестве писать и собирать. Тут-то она и нашлась — какое удачное совпадение! Правда, вначале старожилы «припомнили» только начальные строфы, и в том и в другом случае подходящие под определение Роу — «злая»:

Судья мировой и в парламент прошел.  
Он пугало дома, в столице — осел,  
С кем именем схож он? — Походит на вошь он,  
Но с вошью не только по имени схож он;  
В величье своем остается ослом,  
И мы по ушам заключили о том.  
С кем именем схож он? Походит на вошь он,  
Эх, с вошью не только по имени схож он...

Публикация этой баллады освящена двумя именами людей, выдающихся в раннем шекспироведении: записал ее Уильям Олдис, а опубликовал после его смерти в своей книге «Шекспир» (1778) Джордж Стивене.

Второй вариант баллады опубликовал Мэлоун в 1790-м по рукописи 1730-х годов, которая куда-то испарилась, и сам публикатор считал ее подделкой:

Своих оленей так берег  
Сэр Томас от врага,  
Что и у Томаса на лбу  
Вдруг выросли рога.  
Оленей, ваша милость, нет  
У вас, но есть жена —  
Пусть о рогах для вас всю жизнь  
Заботится она.

Нечто свободолюбивое на мотив «Робин Гуда и шерифа Ноттингемского». Тем более что сэр Томас и был шерифом Уорикшира, правда, уже после истории с браконьерством. Но и до нее он — законодатель: с 1561 года член парламента от Уорикшира, где в середине 1580-х активно продвигал закон против тех, кто травит поля и браконьерствует! В 1581 году, видимо с учетом заслуг, он назначен комиссаром (*Commissioner*) с вполне инквизиторскими полномочиями — следить за чистотой веры и исполнением обряда в своем графстве.

Написал Шекспир балладу или нет, но опубликованные в XVIII веке тексты к ней отношение едва ли имеют. Ее создание скорее всего — литературная легенда, но она могла быть написана, так как в XVI веке баллады оставались жанром непосредственного отклика на события, их разносили по стране коробейники вместо не существовавших тогда еще газет. Она могла появиться и на воротах дома в Чарлките, подогрев гнев владельца, хотя гнев и без того мог быть велик: сэр Томас любовно отстраивал свое имение и приводил в порядок угодья, кстати сказать, не имевшие при его жизни статуса заповедника.

Подлинность баллад казалась сомнительной даже их публикаторам, а тот факт, что их повествовательные схемы так хорошо совпадают с представлениями о жанре, распространенными именно в момент, когда они были опубликованы, никак не может рассеять сомнений.

Можно ли признать, что более убедительные результаты дал поиск в пьесах намеков на сэра Люси и мотива браконьерства? А мотив этот появляется неожиданным образом в первой же шекспировской трагедии и одной из самых ранних пьес — в «Тите Андронике», когда злодеи замышляют, как заманить и обесчестить Лавинию:

Так что ж отчаиваться, если знаешь,  
Как нежным взглядом, словом обольстить?  
Или не умел ты серну уложить  
И унести под самым носом стражи?  
(II, 1; пер. А. Курошевой)

В оригинале вместо экзотической «серны» стоит вполне английское *doe*, тот самый небольшой олень, которого якобы и подстрелил Шекспир в Чарлките! Видимо, ставший навязчивым видением, преследующий его

творческую память. Сторонники версии о браконьерстве не проходят мимо этих слов Деметрия, но им предшествует развернутый ряд других метафорических аргументов в пользу того, что женщина создана как объект охоты и преследования:

Коль женщина она, бери ее!  
И коль Лавиния, — любви достойна.  
На мельницу воды уходит больше,  
Чем видит мельник, и украсть легко  
Кусочек от разрезанного хлеба...

Следует ли из этих слов, что Шекспиру приходилось также воровать у мельника или хлебопека? С равным успехом можно предположить, что из мотива, мелькнувшего в ранней пьесе, была выведена сплетня и сконструировано биографическое событие. Неисповедимы пути слухов и биографических анекдотов. Они так же легко могли быть сплетены из мотивов, обнаруженных в пьесах, как предполагаемые ими события — породить эти шекспировские мотивы.

Но все-таки, если предположить, что эпизод в Чарлките имел место, когда он мог случиться и как вписывается в шекспировское жизнеописание?

Чаще всего подразумевают, что именно сэр Томас вынудил Шекспира к бегству в Лондон, невольно «открыв ему путь к славе», как об этом записал Дейвис. У Роу сказано иначе: Шекспир «был вынужден оставить на некоторое время свое дело и семью в Уорикшире и укрыться в Лондоне». На «некоторое время», то есть отъезд не был окончательным. И его совершил человек, уже обремененный семьей.

А если считать, что браконьерство имело место еще до женитьбы, что в «дурную компанию» попал совсем молодой человек, почти подросток, которого можно и посечь или которому, во всяком случае, можно погрозить розгой? История кажется психологически более достоверной. И страх, внушенный Томасом Люси, — нешуточным, тем более что в своем судебном рвении он прославился более всего гонениями на католиков. А если принять во внимание, что в 1540-х годах в качестве учителя у него жил составитель самого известного мартиролога протестантов в Англии, пуританин Джон Фокс, то есть все основания счесть сэра Томаса ревностным преследователем католических нонконформистов.

Конфликта с ним только и не хватало семье Джона Шекспира,

переживавшей трудные годы, когда лучше всего было затаиться, не появляться публично (что Джон и делал). А тут старший сын по доброй воле и по преступному поводу сам идет в руки Томасу Люси, чтобы усугубить дело оскорбительной балладой... Лучше было сразу бежать куда-нибудь, скрыться. И едва ли в Лондон — что там делать подростку? Куда-то понадежнее, где он будет в безопасности среди своих.

Тогда-то, предполагают, Уильям и получил возможность поработать учителем.

## Католик и учитель?

Архивная погоня по шекспировскому следу, однажды начавшись, никогда не прекращалась. Удачи редки, но иногда находки случаются даже среди того, что уже было напечатано. В 1937 году внимание привлекала старая публикация в трудах Четемского общества (1860) — завещание Александра Хафтона (*Houghton*) от 3 августа 1581 года. Будучи при смерти, этот владелец поместья Ли-Холл в Ланкашире, на сотню миль севернее Стрэтфорда, в числе других наследственных распоряжений оставляет своему брату Томасу

...все инструменты, имеющие отношение к музыке, и всевозможные костюмы, если он располагает содержать и содержит актеров. Если же он не будет содержать и поддерживать актеров, то в соответствии с моей волей пусть всеми выше означенными инструментами и костюмами владеет сэр Томас Хескет Найт. И я душевно прошу сэра Томаса оказать дружелюбие Фоуку Гильому и Уильяму Шейкшафту (*Shakshafte*), ныне проживающим у меня, и либо взять их к себе на службу, либо помочь определиться к хорошему хозяину, как, я верю, он и поступит.

В этом завещании привлекла внимание фамилия, которая — при неустойчивости орфографии — выглядит вариантом (ланкаширским?) фамилии Шекспир, очень близким к тому, которым, в частности, пользовался дед Уильяма — Ричард (*Shakeshafte*). Предполагают, что в Ланкашире, чтобы не быть обнаруженным, Шекспир мог сознательно воспользоваться не тем вариантом родового имени, который был в употреблении в Стрэтфорде.

Фамилия нередкая и в сочетании с этим именем, также далеко не

редким, допускает предположение, что речь идет об однофамильце, но внимание, конечно, останавливает упоминание об актерской профессии и принадлежность всех упомянутых в завещании людей и самого завещателя к католической вере, по-прежнему особенно твердой в Ланкашире. И дата подходит — это как раз тот момент, когда Уильяму могло понадобиться убежище от преследования Томаса Люси.

При дальнейшей разработке возможных контактов Шекспира с этой средой в Ланкашире они обнаружились. Оказалось, что стрэтфордский учитель-католик Коттем — из тех мест, что его отец имел деловые отношения с Хафтонами. Не он ли послужил связующим звеном?

А с другой стороны, Томас Хескет был дружен с аристократическими Стэнли, носившими титул графов Дерби. Их труппа, известная в первой половине 1590-х (когда ей покровительствовал младший из братьев — лорд Стрейндж), предположительно была той, к которой мог принадлежать Шекспир до вступления в труппу лорда-камергера. Еще одно звено, теперь уже связующее с лондонским театральным миром.

К Ланкаширу могло иметь отношение и сообщенное Обри сведение — учительствовал в провинции: *schoolmaster* — слово, которое означало и того, кто учит в школе, и того, кто занимается домашним наставничеством. У Хескета был сын, а дворяне-католики нередко предпочитали воспитывать детей дома, не отправляя в школу, где англиканство было бы неизбежным. Первоначально же — у Хафтонов — Шекспир мог быть полезен и как секретарь (особенно если имел навык работы клерком), и в любом ином качестве, как *Johannes Factotum*, мастер на все руки. Это имя он получит в памфлете Роберта Грина (о котором еще предстоит подробный разговор) в связи с его ролью в театре, но, быть может, оно подразумевает и разнообразие предшествующих умений способного молодого человека.

Самым привлекательным в этой версии католического убежища, внутри которого нашлось место и театру, было то, что за пару лет, проведенных в усадьбе, Шекспир мог приобрести опыт иной жизни по стилю общения, по интересам, по открывшимся возможностям, включая доступ к библиотеке. Подтверждая такую возможность, отыскалась книга из круга шекспировского чтения, возможно, носящая его пометки. Это «Союз двух благородных и славных домов Ланкастеров и Йорков» Эдварда Холла в издании 1550 года. Общеизвестно, что Холл, наряду с Рафаэлем Холиншедом, стал одним из основных источников шекспировских хроник, а маргиналии в этом экземпляре свидетельствуют об интересе читавшего как раз к тем местам, которые привлекли внимание Шекспира. Версия, что сделаны они шекспировской рукой, была выдвинута А. Кином в 1950 году;

позже он в соавторстве Р. Лаббоком написал книгу о предполагаемом авторе помет (*The Annotator*, 1954), где, в частности, было установлено, что книга находилась во владении семьи, тесно связанной и с Хафтонами, и с Хескетами.

У ланкаширской версии есть оппоненты, скептически относящиеся к тому, что такой вариант фамилии был возможен, что именно молодой человек подразумевался в завещании, а не более зрелый муж, прошедший немалый срок в услужении семьи и тем выслуживший годовую ренту в два фунта. Невзирая на все аргументы против нее, эта версия сейчас пользуется успехом. Целую главу — «Великий страх» — посвятил ей автор одной из новейших и наиболее заметных биографий, американец Стивен Гринблат. Всё выходящее из-под его пера носит оттенок сенсационности с тех пор, как в начале 1980-х он оказался создателем школы «нового историцизма». Предложенная как подход к изучению европейского Возрождения, эта школа очень быстро приобрела значение одной из самых модных литературоведческих практик. Залог ее успеха — в недоверии к научным схемам, сильным не своей аргументацией, а просто потому, что они вошли в привычку. Их предполагалось опровергать более тщательным изучением истории — ее идеологических конфликтов в их повседневном проявлении.

Всякого осведомленного о «новом историцизме» читателя именно об этом должно оповещать уже название биографии, написанной Гринблатом, — *Will in the world* с его каламбурной игрой: Уилл в мире, то есть Уильям Шекспир, пришедший завоевать мир; и воля (тоже — *will*) в мире, то есть то, как воля к власти проявляет себя и противостоит воле каждого человека к самоосуществлению. Ланкаширская версия в этом смысле прямо-таки находка для «нового историцизма» — в своей сенсационной новизне, в своей опоре на сплетение сети семейных отношений и бытовых контактов. А главное в том, что перед нами возникает место действия, где Уилл закончил образование и откуда отправился, чтобы бросить вызов чужой воле и завоевать мир.

Ланкаширский эпизод действительно способен восполнить одну важную лакуну в шекспировской биографии. Лакуну, которой предпочитают не замечать стрэтфордианцы и которую пытаются превратить в непреодолимую пропасть антистрэтфордианцы: откуда фермерский внук и сын перчаточника из Стрэтфорда мог все это знать — про королей, графов и тронные интриги? Ответ дают простой: он сам был если не из королей, то из графов... И вопрос — наивный, и ответ — глупый. Что, собственно, такого знает автор хроник и трагедий про королей, чего он не мог прочесть у Холла и Холиншеда?

Шекспир предвосхитил этот вопрос репликой в одной из первых своих пьес — «Генрих VI» (часть третья): «Все говорят о королях, я — тоже» (III, 1, пер. Е. Бируковой). Он же не пишет роман из быта английских королей! Он пишет пьесу, где место действия обозначено троном посредине сцены, а королевский быт ужат до ремарок: «Входят король и свита». Всё остальное — по сюжету исторических источников, от которых Шекспира отличает вкус к человеческим характерам и ситуациям, умение озвучить их.

Куда больше основания у другого вопроса: где Шекспир мог приобрести эту речевую свободу, светскую беглость, опыт какой-то иной жизни, чем тот, что мог ему предоставить Стрэтфорд или кочевой быт актерской труппы? Актеры, конечно, играли во дворцах и поместьях. Им покровительствовали просвещенные вельможи, и в этом покровительстве рождалось равенство если не социальное, то культурное и речевое. Традиционно таким местом, где сходились вместе молодые люди и имели возможность общаться поверх сословий, устанавливая связи на всю жизнь, были университеты — Оксфорд и Кембридж.

В своем эссе «Англичане», написанном сразу после Второй мировой войны, Джордж Оруэлл, откликаясь на формулу XIX века о том, что в Англии есть две нации, сказал, что их больше — целых три, поскольку, кроме богатых и бедных, есть класс людей совсем не обязательно богатых, принадлежность к которому дается языком, поведением, культурой, всем тем, что связано с обучением в одном из двух престижных университетов. Именно в этом смысле побывать в университете было куда важнее, чем просто доучить там латынь. Этого опыта у Шекспира не было. Но у него могли быть несколько лет, проведенных в поместье, ставшем его университетом, — и в библиотеке, и в гостиной, и в театральном зале, где его могли слышать ценители более умудренные, чем те, кто внимал ему над трупом теленка.

Если ланкаширский эпизод имел место, то этот опыт мог быть приобретен на границе юности, лет в шестнадцать, когда Шекспир оставляет Стрэтфорд. В отличие от многих провинциалов он не уехал навсегда — он будет возвращаться и под конец жизни вернется окончательно. Роу слышал, что Шекспир и в зрелые годы ежегодно приезжал в Стрэтфорд, с которым, однако, он расстался рано, может быть, еще до своей женитьбы.

## **Брак ранний и тоже загадочный**

Устав собирать шекспировское жизнеописание из слухов, местных легенд, литературных анекдотов, биограф надеется обрести твердую почву под ногами, дойдя до документов. Он опять будет разочарован: документы потребуют объяснения, породят новые легенды и догадки. Именно так случится с событиями шекспировской женитьбы.

Вот какими документальными свидетельствами мы располагаем.

Разрешение на брак было испрошено и дано 27 ноября 1582 года в консисторском суде Вустера, поскольку в ведении его епископа находился расположенный на расстоянии 21 мили от него Стрэтфорд. Далекая поездка! Совершил ли ее Уильям Шекспир, мы не знаем, но ее совершили двое поручителей со стороны невесты, соседи и друзья ее покойного отца — Фулк Сэнделс и Джон Ричардсон. Они подписали обязательство на 40 фунтов, освобождающее епископа от всякой ответственности в случае, если обнаружатся какие-либо нарушения и препятствия к заключению брака. Таков был порядок.

На следующий день им выдали лицензию на заключение брака между Уильямом Шекспиром и Энн Хэтеуэй (*Hathaway*) из Стрэтфорда, девицей. На ней Шекспир и женился, и от него она 26 мая 1583 года родила первенца — дочь Сьюзен. Со дня свадьбы прошло всего лишь шесть месяцев, но не это самое любопытное и загадочное. В записи о разрешении на брак, сделанной 27 ноября, стоит другое имя невесты — Энн Уэтли (*Watley*) из Темпл-Графтона!

При чем здесь Темпл-Графтон, местечко в пяти милях от Стрэтфорда? Но главное — кто такая Энн Уэтли? Больше ее имя нигде, никогда и никому не встретится. Кто этот подпоручик Киче женского пола? Порождение описки, совершенной клерком консисторского суда? В этот же день там разбиралось дело некоего Уэтли...

Так принято считать, хотя в нарушение этой договоренности Энн Уэтли нет-нет и обретает жизнь в воображении какого-либо автора, если его жанр не документальная биография, а нечто более вольное, например, роман Энтони Бёрджесса, названный строчкой из 130-го сонета — «На звезды не похожи» (*Nothing like the sun*). Там Энн Уэтли — вторая любовь Уильяма, оттолкнувшая его своим чрезмерным целомудрием и тем самым вернувшая в объятия первой Энн, умудренной опытом, бывшей на семь или восемь лет старше восемнадцатилетнего Уилла. Возраст мы знаем по надписи на ее надгробной плите в церкви Святой Троицы.

Семейство Хэтеуэй проживало в какой-то миле от Стрэтфорда, в деревушке Шоттери. Там у них был большой дом (сохранившийся до наших дней). Семейство Хэтеуэй издавна было знакомо с семейством

Джона Шекспира, который еще в 1566 году поручился за Ричарда Хэтеуэя. В июле 1582-го Ричарду наследовал старший сын Бартоломью, брат Энн. Она также стала наследницей, получив сумму в шесть с лишним фунтов.

При заключении брака всё с самого начала пошло неправильно. Клерк ошибся, делая запись. Вопреки обычаю, троекратное оглашение о предстоящем браке в церкви не могло состояться, поскольку на него просто не оставалось времени. А ведь это необходимая и важная часть процедуры, когда три воскресенья кряду священник задает вопрос, не знает ли кто-либо обстоятельств, имеющих место и препятствующих...

Эту формулу Шекспир использует в одном из самых своих известных сонетов — 116-м. Его открывает определение любви как соединения/брака верных душ, которому «да не будут мною допущены препятствия...» (*Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments...*). Здесь, как часто у Шекспира, использована известная речевая формула, в данном случае слова, произносимые священником при начале бракосочетания: «Если кому-либо известны обстоятельства, препятствующие заключению брака между...»

Увы, в русских переводах эту речевую узнаваемость не удастся сохранить: «Мешать соединенью двух сердец / Я не намерен...» (пер. С. Маршака).

Впрочем, Шекспир не посвящал свои сонеты Энн. За исключением, быть может, одного — 145-го. По этой причине его считают самым ранним. Поводом для атрибуции служит каламбурная игра с фамилией *Hathaway* и глаголом «ненавидеть» — *hate away*. Лирическая героиня берет назад жестокие слова о ненависти, добавляя: «ненавижу, но не тебя».

Вернемся к браку... С его заключением явно торопились, чтобы успеть перед Рождественским постом между 2 декабря и 13 января, когда браки не заключались. Откладывать на полтора месяца не хотели. По какой причине? Беременность невесты? Отъезд жениха, который приехал лишь на несколько дней?

Женитьба оставляет пространство для романтических и психологических построений. В какой роли выступил Уильям? Соблазнитель, вынужденный друзьями невесты пойти в церковь, или юноша, соблазненный засидевшейся девицей? Или это был брак если не по любви, то по влечению, которое испытал молодой человек при встрече со свободной, что необычно по тем весьма патриархальным временам, молодой наследницей (пусть состояние не бог весть какое, и дом на него не построишь)?

Где произошло венчание? Запись о нем не обнаружена. Согласно местной легенде, это произошло в Лиддингтоне, в пяти милях от

Стрэтфорда. Что было после свадьбы? Оставался ли молодой муж в Стрэтфорде, по крайней мере, до того момента, когда у него родилась дочь-первенец, а может быть, и до 2 февраля 1585 года, когда родилась двойня — сын Гамнет и дочь Джудит, — или уехал сразу?

У Шекспира к моменту его совершеннолетия — в 21 год — было уже трое детей. Где они жили — в родительском доме на Хенли-стрит, в доме семьи Хэтеуэй в Шоттери, принадлежащем теперь старшему брату Энн, или где-то еще? Свой дом в Стрэтфорде Уильям приобретет только в 1597 году

На все эти вопросы ответов нет. Имя Энн Хэтеуэй мелькнет 25 марта 1601 года в завещании пастуха из Шоттери Томаса Уиттингтона: он просит взыскать с Энн Шекспир, жены Уильяма Шекспира, 40 шиллингов долга в пользу бедных. Это единственное прямое упоминание об Энн Хэтеуэй на всем протяжении ее совместной жизни с мужем. Когда фактов мало, каждый из них стремится стать повествовательным мотивом, оставляя пространство для предположений: оставленная мужем женщина занимала деньги, где могла, в том числе у пастуха, которому так и осталась должна...

Но что эти 40 шиллингов в сравнении со «второй по качеству кроватью», оставленной Энн по завещанию ее мужем Уильямом! На этой пресловутой кровати родился «шекспировский вопрос».

От брака до завещания — пространство всей совместной жизни, большая часть которой явно прошла в разлуке, начавшейся, возможно, едва ли не на следующий день после того, как они стали мужем и женой.

Куда отправился муж — на заработки или в бега, если ему было от кого скрываться?

## Глава четвертая.

# ТЕАТР КАК СРЕДСТВО ПЕРЕДВИЖЕНИЯ

### Театральное призвание

После отъезда из Стрэтфорда в биографии Шекспира речь может идти о профессии только одного рода — театральной.

Впрочем, согласно ранним свидетельствам, внутри театра Шекспир сменил их несколько, начав, по выражению Роу, с самого «низкого положения» (*mean rank*). Другие источники определеннее называют его должность — слуга, конюх, то есть тот, кто присматривает за лошадьми джентльменов, приезжающих верхом. По этому поводу существуют красочные сюжеты, как Шекспир (если человек талантлив, то талантлив во всем) вытеснил конкурентов: сначала приобрел репутацию своим умением услужить, затем собрал мальчишек, распределил усилия и захватил весь конюшенный бизнес — в общем, показал себя как предтеча Шерлока Холмса и Остапа Бендера, мастеров по использованию услуг подрастающего поколения.

Потом, на пути к сцене, Шекспир снова превращается в «мальчика», подающего сигнал актеру к выходу (*a call boy*), что-то вроде помощника суфлера. В каком возрасте, интересно, Шекспир мог выступать в качестве этого «мальчика», чтобы не потребовалось памятное разъяснение: «Кто скажет, что это девочка, пусть первый бросит в меня камень»?

Или все эти «низкие» должности — игра в испорченный телефон, восходящий к памфлету Роберта Грина (о нем предстоит говорить подробно), где принято видеть первый намек на Шекспира — потрясателя сцены (*Shake-scene*), и среди других поношений мелькает слово *groom*, которое можно истолковать как повествовательное зерно в сюжете о конюхе?

Если согласиться, что браконьерством занимался подросток, затем спасавшийся от гнева сэра Томаса в Ланкашире (или, быть может, где-то еще), то тогда, возможно, прав Джон Обри, пожалуй, единственный, кто рискнул указать точный возраст, в котором Шекспир прибыл в столицу, — около восемнадцати лет. Получается, что Шекспир дважды бежит от гнева Люси — до женитьбы и после нее — и, возможно, долго еще ощущает его последствия, стараясь не попадаться на глаза и лишь наездами бывая в

Стрэтфорде.

Этим может быть объяснена иначе странно выглядящая очередность отсылок к семейству Люси в шекспировских пьесах. «Мстительный» выпад прозвучал в «Виндзорских насмешницах», написанных около 1598 года. Тем самым дано понять, что старая вражда все еще памятна. Но почему тогда в одной из ранних пьес — в первой части «Генриха VI» — предок Люси появляется, напротив, в торжественной и скорбной роли — требовать у французов тела знатных англичан, павших в бою, в том числе и тело великого героя Джона Толбота? Может быть, гнев владельца Чарлкота был чреват столь большими неприятностями, что уже в Лондоне при первой возможности Шекспир пытается умиловить его, выведя на сцену героического предка? А решился отомстить, лишь когда сам вернулся в Стрэтфорд как победитель — признанный драматург и, что еще весомее в этом случае, — владелец особняка Нью-Плейс?

И все-таки в комедии, написанной якобы по заказу королевы и игравшейся при дворе, Шекспир мог решиться на подобный выпад лишь в том случае, если заручился поддержкой кого-то столь могущественного, что гнев Люси больше не был исполнен для него «великого страха». Или если религиозный энтузиазм Люси теперь обернулся против него самого: ведь по мере того, как теряла силу католическая угроза, все большее внимание властей привлекал другой нонконформизм — пуританский, спустя несколько десятилетий вызвавший революционную бурю. А Люси был пуританином. Именно в это время Шекспир позволяет себе злую пародию на пуритан — Мальволио в «Двенадцатой ночи».

Еще один мстительный выпад за старую обиду? Если так, то Шекспир едва успел поквитаться с давним обидчиком: Томас Люси умер в 1600 году и был погребен с подобающими почестями.

Что же касается бегства Шекспира из Стрэтфорда, то оно растягивается на несколько лет и происходит в два приема: два года в ланкаширском убежище, может быть, первый визит в Лондон, затем возвращение летом 1582 года, женитьба в ноябре, которая совершается в явной спешке, и вынужденный отъезд... Отъезд, ставший победным — столичная сцена покорится ее «потрясателю», хотя и не сразу.

В таком случае завещание Александра Хафтона не было исполнено — Уильяму Шейкшафту не помогли «определиться к хорошему хозяину». Иначе зачем Уильяму Шекспиру бежать в Лондон, чтобы влачить там весьма жалкое существование? В то, что оно — на первых порах — было жалким, согласны все поставщики биографических легенд, правда, ни одну из них нельзя считать вполне достоверной или пришедшей из первых рук.

Эти версии записаны (возникли?) в XVIII веке, хотя и они отсылают к каким-то более ранним источникам. Роу ссылается на актера Беттертона, знавшего кого-то из шекспировской труппы; особенно в ходу ссылка на Давенанта (к нему восходит рассказ об успехах Шекспира в околотеатральном бизнесе), но он рассказывал гораздо больше, чем знал. И все эти версии производят впечатление анахронизма в отношении того, что мог представлять собой лондонский театр в 1582-м и даже в 1585 году.

Театральное дело еще только налаживается на постоянной основе. В Лондоне было всего одно-два театральных здания, где не только сменяли друг друга разные труппы, но постановки пьес могли чередоваться с иными развлечениями. Играли также в гостиницах... Театр еще не вполне осел в столице. Труппы широко гастролировали по провинции, где их спектакли стали частью первоначального шекспировского знания о театре. И очень вероятно, что с одной из этих трупп он ушел из Стрэтфорда, чтобы прибыть в Лондон.

Величие Шекспира и его способность ускользать, оставляя ощущение сомнительности любых формулировок и биографических сюжетов, связаны между собой. Он жил между эпохами, в «распавшемся (*out of joint*) времени», как скажет принц Гамлет. Старое еще не было утрачено и ждало оценки, облик нового предстояло угадать. Многому Шекспир сам даст форму и имя, что-то начинает оформляться к моменту его прихода, в том числе — театр. Само это слово было настолько новым в языке, что, как правило, требовало пояснения. А выражение «пойти в театр» не имело смысла ранее 1576 года, когда в Лондоне было выстроено первое театральное здание. Или это выражение подразумевало не обязательно посещение спектакля, но любое публичное развлечение, здание для которого, как поясняет один из английских гуманистов Томас Элиот в трактате «Правитель» (ок. 1540), называлось «театром».

Развлечений было много: и поединки на шпагах, и петушиные бои, и травля быков или медведей собаками, и публичные казни. Сама королева бывала так увлечена грызней медведя с мастифом, что в 1591 году озаботилась судьбой этой забавы, теряющей зрителя в конкуренции с театрами (пришло их время!). По постановлению Тайного совета театры должны были закрываться на два дня в неделю, чтобы медвежья травля и подобные увеселения были доступны, если таково будет расположение (*pleasure*) королевы. Вот в такой конкуренции за зрителя сцене предстояло выстоять и победить. Не случайно ее успех начался в жанре «кровавой трагедии».

Понятие «сцена» (*stage*) — тоже новое, как и само явление. Именно им

предпочитает пользоваться Шекспир, варьируя античную мысль о том, что «весь мир — театр». И в знаменитых словах Жака-меланхолика, откуда обычно заимствуют эту цитату, также речь идет о том, что весь мир — сцена, а люди на ней — актеры. Еще ранее Шекспир обыграл этот афоризм — в сонете 15: «...мир — театр, где кратко представленье / Под комментарий вечно скрытных звезд».

Понятие театра/сцены неразрывно с пониманием человеческой жизни, краткой, подобно спектаклю, который, подобно жизни, исполнен глубокого, пусть и скрытого от человека, смысла.

С таким ожиданием люди шли в театр задолго до того, как он обрел здание и сцену. Вернее, когда сценой для него была передвижная повозка, в дни празднеств кочующая по городским улицам. Ее название — *pageant* — перешло и на само событие: им начали называть, как бы мы теперь сказали, театрализованные празднества. Впрочем, средневековые народные празднества иными и не бывали — только театрализованными.

О том, какими они были, есть смысл напомнить: Шекспир еще застал их, поскольку запрет на религиозную драму совпадает по времени с преследованием католиков в 1570-х годах.

## Театр на площади

Имена первых английских драматургов известны лишь с середины XVI века, а существование театральных действ в Англии зафиксировано еще до нормандского завоевания. Драма называлась *литургической*, ибо возникла как часть церковной службы, сопровождая ее, подобно хору, затем обретя сюжетную независимость и разыгрывая тот или иной сюжет Священного Писания. Из церкви, через церковный двор, где она на какое-то время задержалась, будучи удаленной из храма, драма вырывается на площадь — в карнавал, в праздник. Из литургической она становится городской.

*Городская драма* сохранила библейский сюжет; она повествует о таинствах и чудесах Священного Писания, а потому соответственно и называется *мистерией*, то есть тайной, или *мираклем* — чудом. Это основные жанры средневекового театра. Чудеса могли совершаться, впрочем, не только непосредственно по Библии, но происходить с каждым верующим. Чудеса с участием людей носили назидательный характер и в то же время развлекали, облеченные в форму карнавального действия.

Карнавалу противопоставлены пафос и официальная торжественность. В

жанрах, даже высоких — в мираклях и мистериях, доставшихся в наследство от литургической драмы, — библейские события трактуются так, как они доступны простонародному сознанию.

Показательны в этом отношении циклы библейских пьес, ставившиеся в праздничные дни по многим городам Англии начиная с конца XIII века и вплоть до шекспировского времени. Рано поутру на городские площади выезжали повозки, одна часть которых оставалась открытой — это была сцена, а другая закрытой — помещение, куда уходили и откуда появлялись актеры.

Актеры не были профессионалами. Миракли и мистерии ставились силами ремесленных цехов. Сохранились многие тексты и росписи, за каким цехом закреплялся какой сюжет. Скажем, в знаменитом Честерском (по названию города) цикле: «Падение Люцифера» играют жестянщики, «Сотворение мира» — обойщики, «Потоп» — красильщики, «Избиение младенцев» — золотых дел мастера, «Искушение» — мясники... И так далее. Полный цикл составлял иногда несколько десятков эпизодов. Повозки весь день или, точнее, все дни праздника колесили по городу, и каждый цех играл перед меняющейся толпой свой эпизод.

Выходит мясник или красильщик и объявляет для начала, кого он сыграет перед почтенной публикой. Честерский или Йоркский ремесленник повествовал о том, какими он представляет себе события, составляющие предмет его веры: «Я, Бог, что сотворил небо и землю, и все из ничего, вижу, что мои люди делом и помыслом погрязли в грехе». Так начинался миракль под названием «Потоп».

И далее по тексту Библии, столь же прилежно и столь же простодушно, в форме парнорифмованного неравносложного стиха, напоминающего стих русского райка. Разгневанный Бог решает наказать человечество потопом, но вспоминает о праведнике Ное и объявляет ему свою волю. Благодарный Ной с сыновьями готовит ковчег, но в последний момент случается непредвиденная заминка: жена Ноя отказывается двинуться с места без своих кумушек-сплетниц. Бытовая деталь материализует то, что все время звучит в стихе и тоне — народную веру, пытающуюся примениться к Божьей воле, доверить ей свою жизнь такой, какова она есть.

Шекспир сохранил атмосферу такого спектакля в комедии «Сон в летнюю ночь», где афинские ремесленники удаляются в лес и репетируют. Шекспировское отношение к ним — усмешка профессионала по поводу все еще живучих (или еще многим памятных) цеховых представлений на площади.

Городской карнавал создает пространство для эксперимента — свободного отношения ко всему застывшему и установленному. Город не выпадает из общей иерархичности средневековой жизни, но настойчиво ставит опыты по ее преодолению для обновления всех форм общежития, в том числе и речевого. Все более последовательно от дел небесных драма обращается к событиям земным.

Именно это происходит в позднесредневековом жанре *моралите*, назидательно излагающем жизнь Человека. Пока что Человека вообще — так и называется самое известное произведение такого рода *Everyman* (созданное в конце XV века). Бог через своего вестника требует Человека к себе, отчитаться в своих делах, добрых или порочных. Смерть, Дружба, Родство, Доброделание, Красота, Знание — вот пока что единственные действующие лица, хотя не лица даже, а аллегорические фигуры...

Постепенно среди них появляются исторические имена — например король Иоанн, известный как Безземельный. Это шаг от моралите к разговору об истории в жанре *хроники*. Или не имена, а названия земных профессий: Паломник, Аптекарь, Продавец индульгенций, Коробейник... Поскольку все четыре профессии по-английски начинаются на букву «п», то и произведение получило название «Четыре “П”» (*The four P's*), став самым популярным в жанре *интерлюдии*. Сюжет этой, написанной Джоном Хейвудом, пьесы представляет собой разрешение спора, кто сможет сказать самую большую ложь. Побеждает Паломник, утверждающий, что ему никогда не приходилось видеть женщину, потерявшую терпение.

Небольшое отступление о семье Хейвудов, наглядно демонстрирующей, сколь стремительным было развитие английского Ренессанса. Родоначалник Хейвудов в литературе — мастер интерлюдий, предваряющих елизаветинскую драму. Его жена происходила из боковой линии семейства Томаса Мора; их сын Джаспер станет основным переводчиком Сенеки, чей опыт порождает дошекспировскую трагедию. Внук Джона Хейвуда от его младшей дочери — Джон Донн, поэт-метафизик, величайший поэт поколения, следующего за шекспировским. И на все это понадобилось какие-то полвека!

Судя по тому, что в самой внутренней форме слова «интерлюдия» заложена идея промежуточности (интер-), предполагали, что оно обозначало некое действие, исполняемое между *мираклями* и имеющее фарсовый характер. Однако великий историк театра Э. К. Чеймберс указал на то, что (в отличие от Франции) на английском материале ни одного подобного случая не отмечено и, скорее всего, интерлюдии игрались в промежутках между частями праздника в богатом доме. Он же

предположил, что смысл частицы «интер-» относился не к тому, что «*ludus* (действие) исполнялось в промежутках чего-то, а к тому, что *ludus* происходило между (*inter*) двумя или более исполнителями, то есть — в диалоге. А следовательно, термин применялся, по крайней мере, вначале к любому драматическому действию»<sup>[8]</sup>.

Если интерлюдии и не были обязательно комическими, то они символизировали секуляризацию сюжетов, все еще аллегорических, но основанных на историческом или бытовом материале. Министр Генриха VIII Томас Кромвель, начавший процесс Реформации, и архиепископ Кентерберийский Томас Крэнмер использовали интерлюдии в целях конфессиональной пропаганды. На границе моралите и интерлюдии впервые возник самый популярный исторический сюжет — об Иоанне Безземельном, который в трактовке Джона Бейла, епископа Оссорского, был подан как история первого английского мученика в борьбе с папством (1539).

Стрэтфорд был слишком небольшим городом для того, чтобы осуществить постановку цикла мираклей и мистерий, но всего лишь в 20 милях, в Ковентри, Шекспир мог эти циклы видеть или, во всяком случае, слышать рассказы о них очевидцев. А театральные шествия устраивали и в самом Стрэтфорде. Нечто подобное «Девяти достославнейшим», постановкой которых увлечен учитель Олоферн в «Бесплодных усилиях любви», для Шекспира могло быть детским воспоминанием. Поочередно участники действия являются в образах героев: библейских, античных, средневековых — по три в каждой категории.

В шекспировской комедии и в исполнении комических персонажей это действие выглядит уже вполне нелепым. Однако в подобном распределении героических сюжетов точно воспроизведены основные линии происхождения ренессансного театра. Библейская линия прошла через всю традицию мираклей и мистерий. Античная со все возрастающим успехом питала так называемую «академическую драму» — ее исполняли на латыни в университетах нередко при стечении знатных особ и даже в присутствии королевы. Игались римские комедии и трагедии, в подражание им создавались новые. Средневековые одарило театр и рыцарственными героями, и площадным фарсом.

До появления в 1580-х годах новых драматургов-елизаветинцев театр не имел серьезного репертуара, и от него мало что сохранилось. Это были героические сцены и монологи, фарсы и интерлюдии. С ними в Стрэтфорд регулярно наезжали гастролирующие труппы.

## Профессия — актер

Актерские труппы — знак ситуации, в которой театр становится профессиональным. Небольшие бродячие труппы по типу средневековых гистрионов или русских скоморохов существовали в Средние века. Их главным делом были, разумеется, не пьесы, а развлечения, носящие менее интеллектуальный и более физический характер: они были гимнастами, акробатами, жонглерами, отчасти музыкантами... Они принимали участие в народных празднествах, появлялись в замках и при дворах. Такого рода исполнители числом четыре были у Генриха VII; его сын увеличил их число до восьми. Его внучка Елизавета уже не была готова довольствоваться их умениями. Ей нужны были актеры.

Судя по всему, королева раньше разочаровалась в гистрионах-скоморохах, оставшихся ей от отца, чем поверила в возможности актеров нового поколения. В первые 20 лет ее царствования чаще, чем актеры, при дворе приглашались играть детские труппы. Справедливости ради нужно сказать, что «выводок детворы» (как опять вошедшую в моду детскую труппу назовет Гильденстерн в «Гамлете») взлетел на английскую сцену задолго до того, как на ней появились актерские труппы. На первом году правления Генриха VIII (1509) Уильям Корниш начал исполнять пьесы при дворе с труппой мальчиков придворной капеллы. Позже аналогичные труппы создаются на основе колледжа в Итоне, Вестминстерской школы и школы при соборе Святого Павла. Колледж в Итоне был основан королем Генрихом VI в разгар войны Роз, на столетие задержавшей в Англии наступление эпохи Возрождения. Учебные заведения с гуманистической программой свидетельствовали о том, что пусть и трудно, запоздало, но английское Возрождение готово состояться. Настоятель собора Святого Павла Джон Колет (1447—1519) превратил школу при соборе в образцово-показательное заведение. Да и кому это было сделать, как не ему, чей греческий язык заставил самого Эразма Роттердамского воскликнуть: «Когда говорит Колет, мне кажется, я слышу Платона!»?

Гуманистическое образование было по своему духу *филологическим*, исполненным любви к логосу, к слову во всех его проявлениях. Изучали языки, прежде всего древние, но не только; комментировали тексты; учились эти тексты правильно понимать и произносить, в том числе — публично и со сцены. Постановка пьес была частью обязательной программы. В отношении театра школа и университет разделились по языковому принципу. В университете ставили тексты на латыни —

римских авторов и современную «академическую драму». Лондонские школьники также использовали латинские тексты, как учебное пособие, но перед публикой играли на национальном языке. В университеты знатные гости приезжали, а университеты позволяли игнорировать даже приглашения ко двору, подчеркивая свою исконную независимость. Школьники же с начала XVI века ставят при дворе интерлюдии и другие пьесы, создавая образец ренессансного театра.

На их фоне тогдашние взрослые актеры выглядели неотесанными. У них не было таких учителей, как Колет. Их не учили пению так, как учили для придворной капеллы и в школах Вестминстера и собора Святого Павла, представлявших собой одновременно и грамматическую, и певческую школу. Взрослые голоса звучали грубо в сравнении со звенящим мальчишеским дискантом. Этот звук и школьная декламация стали образцом для нового театра, вольно или невольно ориентирующегося на изящный вкус, сформированный в том числе и детскими труппами. Первые образцы английской елизаветинской драмы декламационны: в них больше монологов, чем действия, герои не столько говорят, сколько обмениваются высказываниями. Частью актерской техники становится особый способ звукоизвлечения — своеобразный «музыкальный тон», который более сродни постановке голоса для пения, чем для речитатива французского театра.

Быть может, и в отсутствие актрис на елизаветинской сцене, по крайней мере отчасти, сказался заразительный пример детских трупп, состоящих из учеников престижных мужских школ. Хотя в этом моменте могли сойтись несколько факторов, помимо образца для подражания, установленного детьми. Две великие театральные традиции XVI века связаны с двумя разными вероисповеданиями: испанская — с католицизмом, английская — с протестантизмом. В Испании актрисы играли, в Англии нет. В этом нельзя не видеть нравственной уступки религиозному аскетизму, который должен был оскорбиться публичностью женщины-актрисы. Впрочем, едва ли меньшим было оскорбление от переодевания мужчины в женское платье, то есть — дьявольского изменения своей сущности. Об этом никогда не забывали пуританские хулители театра.

А еще, вероятно, сказала одна причина личного свойства: в Англии на троне — королева. И не просто женщина, а женщина, которая, по выражению французского короля Генриха III, хотела, чтобы в нее все были влюблены. Елизавета этого хотела и не скрывала своего желания. Зачем ей при дворе профессиональные чаровницы? Ее вполне устраивала ситуация с

исполнением юношами женских ролей, обобщенная шуткой, которой в театре объясняли задержку спектакля: «Королева бреется».

Не сценическая, а реальная королева Англии Елизавета I, она же Великая, любила празднества и зрелища. Вельможи считали своим долгом обеспечить ей развлечения, не забывая и поучать.

Первая английская «правильная» (*regular*) трагедия, написанная белым пятистопным ямбом, создана двумя придворными — Томасом Сэквиллом и Томасом Нортонем в самом начале 1560-х. Ее сюжет взят из английской легендарной истории, повествующей о короле Горбодуке, при жизни решившем удалиться от дел и разделить свое королевство между сыновьями Феррексом и Поррексом (некоторая аналогия с «Королем Лиром», заимствованным, кстати, из того же источника — «Истории Британии» Гальфрида Монмутского). Решение Горбодука определило жанр ранней английской трагедии, сделав ее «кровавой» и одновременно — «трагедией мести». Тем самым королеву предупреждали против необдуманных решений и просили позаботиться о сильной власти и едином королевстве. Елизавета в полной мере сумеет соответствовать этим пожеланиям подданных.

Королева любила показать себя и посмотреть свою страну. Каждое лето огромный кортеж из сотен карет отправлялся в путешествие, задерживаясь в загородных особняках знати, которые спешно вошли в моду, строились заново или перестраивались из старых замков. Для вельмож это означало огромные траты, для королевы — экономию на летнем содержании двора. Елизавета сочетала любовь к роскоши с тем, что была рачительной хозяйкой в собственном доме.

Несколько раз она удостоила посещением замок своего многолетнего фаворита Роберта Дадли, графа Лестера, — Кенилворт. К 1575 году замок был перестроен и по этому поводу граф устроил праздник, продолжавшийся с 9 по 27 июля и затмивший всю прежнюю историю театрализованных событий. Одним из главных устроителей был основной писатель дошекспировской эпохи во всех жанрах, в том числе и драматическом, — Джордж Гэскойн. Гости были потрясены непрекращающимися спектаклями, фейерверками, зрелищами, живыми картинами. О них неустанно рассказывали современники, они вошли в предание и в литературу. Спустя два с лишним столетия сэр Вальтер Скотт напишет роман «Кенилворт».

Одиннадцатилетний Уильям Шекспир наверняка заслушивался рассказами очевидцев — а быть может, был одним из них? Кенилворт расположен всего в 12 милях от Стрэтфорда. Тысячи людей стекались

взглянуть на эти чудеса, и что такое 12 миль в сравнении с небывалым зрелищем? Его следы находят в шекспировских пьесах. Лесной дух Пэк («Сон в летнюю ночь») рассказывает об Арионе, уплывающем на спине дельфина, а ведь именно это событие было представлено на прудах Кенилворта 18 июля в «Спасении Девы озера». Чудесное представление, явленное Ариэлем в «Буре», также, возможно, было воплощением детской потрясенной памяти.

То, что Пэк и Ариэль могли делать по мановению волшебной палочки, от простых смертных требовало участия профессиональных актеров. Они могли дать спектакль и во дворце (как в «Гамлете»), и в загородном доме (как в «Укрощении строптивой»), но обычно играли в помещении, предоставляемом городом. В Стрэтфорде это был зал гильдий, то есть ратуша. Впрочем, и не только в Стрэтфорде: в архивах нашлось описание того, как труппа приезжает в небольшой город, играет в помещении ратуши. В первом ряду — бейлиф, а у него на коленях — сын лет шести.

Прямо-таки шекспировский случай!

## **Актерская труппа**

Русское слово «труппа» не вполне передает смысл английского слова *company*. Им в XVI веке обозначают торговые сообщества — компании, учредители которых становятся пайщиками, внося определенный капитал: Московская компания, Левантийская, Ост-Индская... Первая, созданная в самом начале столетия, называлась Компанией купцов-предпринимателей (*adventurers*). На том же основании объединяются и актеры. Пайщиками или «предпринимателями» считались те, кто внес полный пай, рискуя потерять последнее или разбогатеть. У Шекспира это получилось.

Только, в отличие от торговых людей, актеры и в своем объединении оставались бесправными и приравнивались к лихим людям (*rogues*) и бродягам, подпадая под закон о нищих 1572 года. Репрессивные меры такого рода на протяжении правления Елизаветы только ужесточались. Актеров, особенно во время их частых гастролей, приходилось законодательно защищать и отличать от бродячих исполнителей. Этому серьезным образом противились города. По мере того как в них росло влияние пуритан, на театр смотрели со всевозрастающим осуждением и готовностью анафемствовать его как средоточие порока. Значительная часть истории театра в это время — перечень запретов и законов против актеров, приведших, в конце концов, к закрытию театров, но это

произойдет уже в другую эпоху — в 1642 году, то есть с началом революции.

Этого не могло случиться, пока театру покровительствовала королева, пока труппы выступали под именем ее вельмож в качестве патронов. Одно дело — если в город приезжают бродячие актеры, другое — если они носят имя и ливрею графа Лестера, зовутся его людьми, его слугами (*Leicester's men*), а то и «слугами королевы». Городским властям приходилось на время смириться с пуританскими наклонностями, но борьба за право театра на существование не затихала ни на один год. Городские власти настаивали на своем исконном праве лицензировать пьесы, допускать их к постановке. Цехи принимали решения о запрете подмастерьям посещать спектакли. Специальные статуты ограничивали пространство, на котором могли играть спектакли, вытесняя актеров из гостиниц, где они привыкли играть, и запрещая им строить здания внутри городской черты.

Когда Уильям, сидя на коленях отца, мог видеть игру актеров в Стрэтфорде, первые труппы едва отметили свое десятилетие. Исполняя желание королевы, их создали в 1559 году Роберт Дадли (в графское достоинство он будет возведен в год рождения Уильяма Шекспира) и в начале 1560-х — Генри Стэнли, лорд Стрейндж (после смерти своего отца в 1572 году — граф Дерби). В 1580-х новую труппу создает его сын — Фердинандо Стэнли, и с ней нередко связывают Шекспира. Впрочем, предположений, приписывающих его к разным труппам в течение «утраченных лет», много. И все они вплоть до 1594 года — не более чем предположения.

Немало догадок высказано и в отношении двух трупп, приезд которых в Стрэтфорд был зафиксирован раньше всего — в 1569 году. Их-то спектакли Уильям и мог наблюдать с отцовских колен. Это труппы королевы и графа Вустера. Слугам королевы выплачено девять шиллингов, слугам графа — один.

Люди Вустера упоминаются в числе самых ранних актерских объединений, колесящих по провинции, — с 1555 года, то есть до наступления елизаветинской эпохи, до создания нового репертуара и появления актеров нового поколения. Эта труппа особенно часто — по соседски — заезжает в Стрэтфорд. График ее визитов пытаются сопоставлять со временем возможного отъезда Шекспира и его последующих наездов домой. Находят совпадения, а также привлекает сам характер этой труппы — не принадлежащей к числу наиболее известных, но стабильно выступающей в эти годы в провинции. Именно такая тихая заводь и нужна, как полагают, Шекспиру для первых лет, когда он был

подмастерьем в актерском ремесле. Если обычный срок в других профессиях — семь лет, то стоит ли предполагать, что мастерство актера приобретается за меньший срок? И к нему не приблизится тот, кто будет — пусть даже удачно в деловом отношении — держать за поводья лошадей, на которых прибывают в театр джентльмены. Чтобы стать актером, нужно играть. Скромная провинциальная труппа Вустера могла предоставить такой опыт, необходимый для того, чья конечная цель — Лондон.

Гораздо большим распространением и древностью может похвастаться гипотеза о том, что средством прибытия в Лондон для Шекспира послужила труппа королевы. Когда под ее именем актеры впервые приезжали в Стрэтфорд в 1569 году, это, вероятно, были прежние придворные исполнители-гистрионы. Подлинный интерес к тому, чтобы самой иметь труппу, Елизавета проявила много позже — в 1583-м. Именно тогда первые «университетские умы», предворяя Шекспира, начали создавать елизаветинскую драму и театр. Елизавета поступила по-королевски, повелев распорядителю празднеств (*Master of the Revels*, в тот момент должность занимал Эдмунд Тилни) «отобрать 12 лучших актеров из всех трупп» для создания ее собственной. Годы расцвета труппы продолжались до 1588-го, пока был жив ее самый известный актер и самый прославленный английский комик этого начального периода (он же автор моралите) — Ричард Тарлтон.

Однако лондонский театр все еще не в силах полностью обеспечить работой даже наиболее известные труппы. Без поддержки провинции они не выживают. В Стрэтфорде труппа королевы побывала в 1587 году. Точное время визита неизвестно, но известно, что гонорар в 20 шиллингов — самый большой за все время учета выплачиваемых сумм. Еще Мэлоун связал отъезд Шекспира с этим визитом, поскольку именно тогда в труппе возникли кадровые проблемы. Поссорившись, два актера схватились за шпаги. Джон Таун, как было признано, с целью самозащиты убил молодого и талантливого Уильяма Нелла. В небольших по составу труппах такой урон был особенно ощутим. Где найти замену?

Одним из поводов для предположения о Шекспире был тот факт, что вскоре на вдове Нелла женился Джон Хеминг, впоследствии многолетний соратник Шекспира и один из двух актеров, кто почтил его память составлением посмертного собрания пьес — Первого фолио. Не там ли, в Стрэтфорде и в труппе королевы, началось их содружество? А быть может, связи были еще более ранними: в родной деревне Энн Хэтеуэй — Шоттери — фамилию Хеминг носили многие<sup>[9]</sup>.

Среди ролей, которые играл Нелл, была роль принца в одной из

первых английских хроник «Славные победы Генриха V». Разумеется, Шекспир в этот момент (да и ни в какой другой) не мог бы заменить премьеру труппы, но обращает на себя внимание вот какой факт: название этой пьесы встает в ряд других, указывающих на совпадения в репертуаре труппы королевы с названиями пьес, которые позже напишет Шекспир. Судя по сохранившимся текстам, это были другие пьесы, но Шекспир будет писать свои на те же самые сюжеты, что игрались именно слугами королевы: «Истинная трагедия Ричарда Третьего», «Истинная хроника-трагедия (*chronicle history*) короля Лира (*Leir*)», «Исполненное бедствий (*troublesome*) правление короля Иоанна»... Если предположить, что сюда же относится «Феликс и Филиомена» (игралась в 1585 году, текст не сохранился) на сюжет испанца Монтемайора, у которого Шекспир заимствовал интригу для «Двух веронцев», то число совпадений дойдет до пяти. Во всяком случае, это еще один аргумент в пользу труппы королевы.

И повод для вопроса: не занялся ли Шекспир уже тогда обработкой драматического материала, приспособлением его для провинциальной сцены и для сцены в «Театре», первом в Лондоне театральном здании, где в годы своего расцвета труппа королевы регулярно играла?

## **Зритель приходит в «Театр»**

Здание первого театра было построено в 1576 году Джеймсом Бербедежем. Спустя год рядом с «Театром» возникла «Куртина». Если раньше театр приходил к зрителю — на площадь, то теперь зритель мог прийти в «Театр». Греческое слово «театр» с тех пор стало универсальным на многих языках, обозначая и здание, в котором ставились пьесы, и тех, кто их ставил, и даже тех, кто приходил их смотреть.

До постройки специальных зданий актеры использовали для спектаклей помещения или даже дворы лондонских гостиниц: «Колокол», «Скращенные ключи», «Бык» выстроились по одной линии — от Лондонского моста через Темзу до Бишопсгейта, северо-восточных ворот города. Играли еще в одном «Колоколе» (*Bell Savage Inn*) за пределами западных ворот Ладгейт и за восточными воротами Олдгейт — в «Кабаньей голове». Стараясь держаться подальше от властей, актеры предпочитали располагаться за старой городской стеной, там же начали строить и театральные здания.

Первыми были «Театр» и «Куртина» в Шордиче, о котором даже нельзя было сказать, что это — район Лондона. Здесь начинались поля

(*Moor Fields, Finsbury Fields*), тянулись огороды, устраивали свалки. Привлекательность этого захолустья для строителей театральных зданий как раз и состояла в том, что район не попадал под городское управление. Для театров и тогда, и позже находили территорию, независимую от города, поэтому носящую название свободной — *liberty*. Нередко театральное здание возводилось на земле, прежде принадлежащей монастырю, уничтоженному во время Реформации. И место, на котором стоял «Театр», было когда-то монастырским владением — Святым источником (*Holywell*), теперь замусоренным и растекшимся зловонной лужей.

Название «Куртина» также выглядит вполне театральным: *curtain*, то есть «занавес», — но в этом смысле является обманкой. Здание было названо не по театральной принадлежности, а по месту, на котором оно было возведено, — *Curtain Close*. Тем более что такого реквизита, как занавес, в театре, тогда не было.

Эти два здания завершали первоначальный фронт, развернутый театром в противостоянии с городом: на левом берегу Темзы, почти перпендикулярно от реки на северо-восток. До наших дней от них ничего не осталось. Лишь в полумиле от ворот Бишопсгейт (и от теперешней станции метро «Ливерпуль-стрит») по-прежнему стоит церковь Святого Леонарда, в приходе которой находился когда-то «Театр», кипела жизнь, селились и умирали актеры.

В середине 1590-х лондонский театр перегруппировал свои силы и выстроил их по противоположному — южному — берегу в Саутуеке (по-русски именуемом Саутуорком). Район с дурной репутацией и со всякого рода увеселительными заведениями, включая и те, что по современной аналогии можно назвать кварталами «красных фонарей».

Впервые на правом берегу актеры обосновались довольно давно — в начале 1580-х, в «Ньюингтон Баттс». Об этом театре мало что известно, помимо того, что он никогда не собирал много публики из-за своей удаленности. А в 1590-х годах началось театральное строительство вдоль самого берега, тесня помещения для травли быков и медведей. Хенсло выстроил «Розу» в 1587-м. Затем западнее, возле Парижских садов, еще один предприниматель — Лэнгли — открыл «Лебедь» (1596), и буквально в сотне метров к востоку будет стоять шекспировский «Глобус» (1599). Если добавить сюда «Фортуну» (1600), расположившуюся в стороне от основных осей лондонской театральной жизни — с западной стороны от тех полей, на восточной окраине которых высился «Театр», — то география театрального Лондона при Елизавете в основном будет завершена.

Известная прежде по топографическим планам того времени, она была

уточнена раскопками в XX веке, когда обнаружили основание «Розы» и частично — «Глобуса», теперь восстановленного в нескольких десятках метров от своего первоначального местоположения. Эта реконструкция стала возможной благодаря археологической подсказке, но внутренний вид театра восстанавливали, опираясь на редкие описания и зарисовки той эпохи.

\*

«Театр» подарил название всей будущей культуре и стал образцом елизаветинского театрального устройства. Ни достоверного изображения, ни подробного описания того, что собой представляло его здание, не сохранилось. Больше повезло «Лебедю». Голландец Иоханн Де Витт побывал в Лондоне в 1596 году и сопровождал свои «Лондонские наблюдения» зарисовкой сцены именно этого театра. Оригинал рисунка утрачен, но сохранилась копия, сделанная другом-студентом. Мы видим, что сцена трапецией выдается в зрительный зал, напоминая о площади, откуда и пришел театр, и о толпе, которая со всех сторон обступает сцену. Выходя на нее, актер по-прежнему выходил в толпу. Сцена была поднята примерно на высоту глаз человека среднего роста. Усиливая аналогию, пространство перед сценой (соответствующее сегодняшнему партеру) было стоячим и не имеющим крыши. Дешевые места по цене в один пенни, заполненные теми, кто и составлял городскую толпу. Настроение зала определяли лондонские ремесленники.

Швейцарец Томас Платтер, побывавший в лондонских театрах ранней осенью 1599 года, подробно рассказал о ценах за вход, которые не менялись во времена Шекспира:

Тот, кто согласен смотреть стоя, остается внизу и платит один пенни; кому хочется сидеть, тот платит еще один, но за желание занять самые удобные места с подушками, откуда можно не только видеть самому, но где все будут видеть тебя, нужно заплатить еще один пенни у отдельного входа.

Чтобы понять уровень цен, проведем небольшое сравнение. Гонорар драматургу за пьесу составлял от шести до восьми фунтов, и это были немалые деньги. Квалифицированный ремесленник получал от четырех до десяти фунтов в год, не считая «мяса и питья». Эту сумму нужно как

минимум удвоить, если в нее включить расходы на питание. Подмастерья, составлявшие значительную часть театральной аудитории, зарабатывали в день несколько пенсов, один из которых могли потратить на развлечение.

Самые дорогие места в театральном зале, таким образом, обходились в три пенса. Щеголи любили быть частью спектакля и платили за кресла, которые ставились на верхнем балконе прямо над сценой или по ее бокам, иногда заставив ее настолько, что мешали актерам. В театр ходили не только смотреть, но и показывать себя.

Сцена представляла собой очень простое и свободное пространство, в то же время чрезвычайно экономно организованное. У него было три измерения, повторявшие по вертикали мировое устройство и зрительно напоминающие, что «весь мир — театр» (Шекспир говорил: весь мир — сцена). «Фартук» (*apron*), закрывавший сверху сцену и бывший ее крышей, назывался «небом». Под ногами у актеров внутри самой сцены находился «ад», откуда через люк появлялись духи (например, Тень отца Гамлета). Сама сцена была земным пространством, имевшим также свою глубину и высоту. Внутренняя часть сцены была отделена от трапециевидного (иногда овального) «фартука» колоннами. За ними располагались две или три двери, через которые появлялись актеры. Над этим внутренним пространством на колоннах-столбах возвышался балкон. Поэтому, если по ходу действия кто-то из актеров поднимался на балкон (сцена объяснения в «Ромео и Джульетте»), на утес или гору (Глостер в «Короле Лире»), то они реально располагались над сценой.

Декораций в елизаветинском театре не было. Предвосхищая мечту режиссеров и драматургов XX столетия, сцена являла собой «пустое пространство», лишенное «четвертой стены», разделявшей актеров и зрителей. Ставили ли на сцене таблички, обозначающие место с надписью, указывающей на место действия, как в это раньше верили? Очень маловероятно. Каких размеров должна была быть табличка, чтобы ее можно было прочесть в зале, вмещающем пару тысяч, а то и больше зрителей? Главная информация — в тексте, а наглядная бутафория минимальна. Если действие происходит во дворце, на сцене — трон. Если бесы уносят героя в ад, то в списке реквизита труппы лорда-адмирала значится «адская пасть». Любопытно бы на нее взглянуть! Если герой за свои злодеяния падает в кипящий котел, то на этот случай в списке значится «котел».

Большую часть в перечне реквизита занимают костюмы. Они стоили немалых денег и составляли одну из главных материальных ценностей, которыми владела труппа. Их шили, покупали, иногда получали в

наследство часть гардероба знатного любителя театра.

Само устройство сцены предполагало тесноту контакта со зрителем, что — опять же в традиции площадной клоунады — открывало возможность для импровизации. Гамлет знал, о чем говорил, когда предупреждал Первого актера: «А тем, кто у вас играет шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается...» (пер. М. Лозинского). Комические актеры старой закалки, прошедшие через площадь, любимые ею, играли со зрителями, стоящими рядом, в неменьшей мере, чем с партнером по сцене, и отпускали шутки в ответ на реплики из толпы. Так что предупреждение вполне уместно: давайте им говорить не больше, чем полагается, а если буквально, как в оригинале, — «не больше, чем для них написано» (*no more than is set down for them*) (III. 2).

А до этого Гамлет, самый тонкий театральный критик той эпохи, которого мы знаем, рассказал нам о недостатках трагического стиля:

Говорите, пожалуйста, роль, как я показывал: легко и без запинки. Если же вы собираетесь ее горланить, как большинство из вас, лучше бы отдать ее городскому глашатаю. Кроме того, не пилите воздух этак вот руками, но всем пользуйтесь в меру. Даже в потоке, буре и, скажем, урагане страсти учитеcь сдержанности, которая придает всему стройность. Как не возмущаться, когда здоровенный детина в саженном парике рвет перед вами страсть в куски и клочья, к восторгу стоячих мест, где ни о чем, кроме немых пантомим и простого шума, не имеют понятия. Я бы отдал высечь такого молодчика за одну мысль переиродить Ирода. Это уж какое-то сверхсатанинство (пер. Б. Пастернака).

Источник желания трагического актера «переиродить Ирода» был тот же, что и у комического «говорить больше, чем написано», а именно — традиция площадного театра. Она требовала ярких, пусть и грубых, красок. Зритель хотел надрывать живот от хохота и ужасаться безмерным злодействам. И в том и в другом случае актеру приходилось умело выходить из роли: комику — чтобы прочнее установить связь с залом; трагику — чтобы подчеркнуть дистанцию между собой, исполнителем, и злодеем, которого он в данный момент изображал. Вживание в образ по системе Станиславского было бы не только неуместным, но и жизненно опасным: не дай бог зритель поверит, что перед ним и вправду Ирод! Толпа доверчива и скоро на расправу.

Гамлет в своей, режиссерской по сути, беседе с Первым актером как раз и напоминает о приемах площадного театра, которые на сцене «Глобуса» воспринимались уже как архаические и вульгарные. Он готов удивиться тому, что «детвора» вытесняет взрослых актеров из столицы, а чему удивляться? Детские труппы положили конец той самой актерской технике, что так не нравится Гамлету.

Если герой блистательно владеет способностью наставлять актеров, то, вероятно, и автор мог бы выступить в этой роли. Выступал ли на самом деле? Прошел ли за десять лет путь от «мальчика» до руководителя труппы?

Нужно ли напоминать о том, что режиссер, царящий в современном театре на правах демиурга, низведший на положение обслуживающего персонала драматурга и актера, — лицо сравнительно недавнего происхождения в театральной истории? В шекспировские времена постановочную функцию в театре выполнял тот, кто завоевывал это право. Диктовать мог и патрон, и заказчик (в роли которого в данном случае выступает Гамлет)...

Но это события совсем из другой эпохи, отделенной от появления Шекспира в Лондоне то ли десятию, то ли пятнадцатью годами, если считать, что он прибыл туда в промежутке между 1582-м и 1587-м. Со временем Шекспир, не будучи Первым актером, мог претендовать на роль того, кто следит за постановкой. Мысль о том, что некогда он делал то же самое в роли «мальчика», помощника суфлера, привлекает некоторых биографов, видящих в этом последовательность развития то ли шекспировского таланта, то ли его карьеры.

Выступал он в этой роли или не выступал, но нет сомнения, что Шекспир был одним из тех, кто принимал участие в постановке своих пьес, подгоняя, как это всегда делает драматург, написанное к сцене, к данному составу исполнителей. Об этом говорят изменения, появляющиеся в изданных текстах. Иногда об этом проговариваются сами тексты, в которых по ходу исправлений возникают неувязки: в начале действия студенту Гамлету лет двадцать, к концу он — одышлив, толст, а рассказ могильщика позволяет установить, что ему тридцать. Неужели принц так постарел за время спектакля? Скорее всего, автор вспомнил, что играть роль «юного» принца предстоит Ричарду Бербеджу, которому уже за тридцать.

Трудно себе представить, как процесс театральной работы мог бы

проходить, если бы автором шекспировских пьес был не он, а кто-то из предлагаемых на его место графов, живших то при дворе, то в поместье, то в Италии, то сидевших в Тауэре. По мобильной связи? А вся труппа, конечно, ни сном ни духом не подозревала о подлинном авторстве или коллективно хранила секрет. Актеры — самый подходящий для этого народ.

Из своих расчетов антистрэтфордианцы исключают единственного человека — самого Шекспира. Они настолько настойчивы в том, чтобы отказать ему в праве на авторство, что спешат целиком и полностью дискредитировать его: неотесанный безграмотный деревенщина, бездарный актеришка, пьяница, мелкий стяжатель, ростовщик... У него покупают имя и о нем забывают.

Но почему именно у него? В целях придания хоть какой-то достоверности я бы предложил антистрэтфордианцам облагородить образ, наделить Шекспира разнообразными достоинствами и отказать лишь в одном — в поэтическом даре. Пусть он будет кем-то подобным Филипу Хенслоу, но только лучше, благороднее: успешный предприниматель, честный делец, с которым незазорно и безопасно вступить в сделку, — или даже театральный деятель, прошедший путь от азов профессии. Тот, кто покупает его имя, относится к нему не с презрением, а с доверием как к человеку, редактору и постановщику. Так что Шекспир получает право адаптировать текст к сцене, согласуя с истинным автором вносимую правку...

Я что-то увлекся работой на антистрэтфордианцев. Может быть, такого рода облагороженный Шекспир у них уже и существует — нельзя ни за что поручиться при потоке книг, измеряемом тысячами названий! — и тогда мой вклад в антистрэтфордианскую версию не состоялся.

Если, а это вероятнее всего, Шекспир появился в столице в составе актерской труппы, приехал с театром, то завоюет Лондон он как драматург, узнав в этом качестве и первый успех, и то, какую цену за него приходится платить.



***Часть вторая.***  
**ЛОНДОН**

## **Глава первая.**

# **ОСТРОМЫСЛЫ И ДЖЕНТЛЬМЕНЫ**

## **Тюдоровский Лондон**

Расстояние от Стрэтфорда до Лондона — около 100 миль. Ехать можно двумя путями — через Котсуолдские холмы и Бэнбери или через Оксфорд. Второй путь несколько длиннее, но Шекспир предпочитал именно его, как полагают, чтобы заглянуть в университетские книжные лавки.

Если измерять расстояние не в милях, а по времени в пути, то сегодня это совсем недалеко — чуть больше часа до Оксфорда и 50 минут от границы Оксфорда до Большого Лондона. Внутри города — в зависимости от времени суток, плотности движения и как повезет. Шекспир, когда он не ехал вместе с гастролирующей труппой, мог проделать этот путь за два дня верхом. За три — верхом, но (для безопасности) дождавшись экипажа, перевозившего почту и грузы. Регулярного сообщения тогда не существовало. За четыре дня можно было добраться пешком, хотя, разумеется, это зависело от того, как идти.

До Оксфорда большая часть пути пролегает по чуть волнуемой возвышенностями равнине. В направлении Лондона дорога прорезает меловые холмы, обнажая их структуру и наглядно демонстрируя, почему римляне называли страну Альбионом, то есть белой.

Лондон был по преимуществу деревянным с вкраплениями церквей, особняков вдоль Темзы и тюдоровской красно-кирпичной готики, известный памятник которой в центре столицы — Сент-Джеймский дворец. Впрочем, в шекспировские времена это был загородный дворец.

Большой европейский город к концу века с населением порядка 200 тысяч человек. К 1600 году специально выстроенных театральных зданий здесь было шесть. Спектакли давались также при дворе, в частных театрах, при гостиницах... Ежедневная аудитория могла составлять несколько тысяч человек. Судя по посещаемости, лондонцы очень любили театр и другие развлечения.

Как справедливо принято считать, глаз иностранца острее схватывает облик города в его особенности и его обитателей в их характерности. Приведем такое стороннее мнение. Оно относится к девяностым годам XVI века и принадлежит Фредерику, герцогу Вюртембергскому. Ему Лондон

представился чудесным городом, хотя и сквозь восторг просвечивает присутствие на его улицах угрозы и агрессии. В образе англичан узнаваемы некоторые черты, вошедшие в представление о национальном характере, но, быть может, самое важное — герцог рассмотрел толпу, поставлявшую зрителей для лондонского публичного театра:

Лондон — большой, прекрасный и богатый деловой город, самый важный во всем королевстве; большинство его жителей заняты тем, что покупают и продают, распространив свою торговлю почти во все уголки мира, тем более что река для этой цели чрезвычайно приспособлена и удобна, так что суда из Франции и Нидерландов, Швеции, Дании, Гамбурга и других земель подходят почти к самому городу, привозя свои товары и получая взамен их другие.

Город так густо населен, что по улицам трудно ходить из-за толпы.

Жители великолепно одеты, чрезвычайно горды и надменны, а так как большинство из них, особенно ремесленники, редко бывают в других странах, а остаются дома, занимаясь собственным делом, то они очень мало выказывают интереса к иностранцам, над которыми с презрением смеются; и никто им не смеет противостоять, иначе мальчишки и подмастерья собираются в огромные толпы, крушащие всё направо и налево без всякого милосердия и снисходительности. А поскольку они представляют собой силу, то приходится мириться и сносить оскорбления и даже увечья.

От этой картины исходит впечатление социальной динамики. Здесь все — начиная с мальчишки-подмастерья — готовы постоять за себя в уличной толпе и в борьбе за жизненный успех. Но, как всегда, он выпадал не всем, и к концу правления Елизаветы число проигравших становилось все больше.

Елизавета была пятым и последним монархом в династии Тюдоров. Четверо из них, включая ее саму и ее отца Генриха VIII, вошли не только в английскую историю, но и в мировую литературу, одарив Голливуд незабываемыми сюжетами. В тени остается лишь основатель династии — Генрих VII, выигравший битву при Босворте (1485) у Ричарда III и тем положивший конец почти вековой смуте и войне Роз. Смутные события лучше всего помнятся сегодня по шекспировским хроникам, сюжет которых как раз и обрывается на битве при Босворте (если не считать

позднего участия Шекспира в создании «Генриха VIII»).

Автор классической «Истории Англии» Дж. М. Тревельян счел, что Шекспир поступил верно, не посвятив Генриху VII отдельной хроники, ограничившись его триумфальным явлением в финале «Ричарда III». А иначе, что бы он мог добавить к портрету «этого принца из волшебной сказки», кроме того, что к концу жизни тот стал совершенным скупердеем, человеком, «остро всматривающимся в окружающих, но непроницаемым для чужого взгляда»? Тревельян добавляет, что именно такой правитель и нужен был Англии после Босворта: «не подвиги в сверкающих доспехах, но мир, сокращение расходов и более всего — укрепление порядка». Эти прозаические идеалы обеспечил Англии первый Тюдор, блекнувший в сиянии биографий его потомков, но более чем кто-либо другой позволивший «островитянам понять: их недавно еще удаленное положение сменилось на чрезвычайно выгодную позицию для того, чтобы держать под контролем современные пути торговли и колонизации...».

Таким был тюдоровский проект, и Елизавета завершала его, с полной решимостью готовая встретить внешние угрозы. Ее царствование старше Шекспира на шесть лет.

\*

Когда бы Шекспир ни прибыл в Лондон, он оказался в городе, где с растущим напряжением ожидали испанского морского вторжения. Оно должно было состояться летом 1587 года, но в апреле—июне славный флотоводец и удачливый пират Фрэнсис Дрейк прошелся набегом по испанским портам, уничтожая, сжигая, забирая все ценное. Невосполнимой потерей для испанцев оказались запасы древесины для бочонков, чтобы хранить в них провиант на кораблях. Бочонки должны быть сухими. Вновь заготовленная древесина не успела высохнуть и к будущему году, так что продукты гнили. Дрейк заставил отложить нападение и сорвал подготовку к нему.

Но все-таки в 1588 году Непобедимая Армада двинулась, с тем чтобы войти в Ламанш и обеспечить высадку на Британские острова армии герцога Пармского, ожидавшей во Фландрии. Приближение Армады было замечено с английского берега 19 июля. Спустя десять дней она была разгромлена более легкими и подвижными английскими судами. Командовал флотом лорд-адмирал Чарлз Ховард из Эффингема, покровитель труппы актеров, конкурировавшей с той, к которой

принадлежал Шекспир.

В качестве поздней догадки высказывалась версия — а не принял ли Шекспир участие в сражении на одном из английских кораблей? Нет, не принял, но если бы это случилось, то мы могли бы иметь эпический сюжет — поединок двух величайших драматургов. На одном из испанских судов находился Лопе де Вега.

За год до Армады английская литература показала себя лучше подготовленной к военным событиям, чем испанский флот. Елизаветинская драма возникла не на волне победного торжества и национального энтузиазма, но в момент опасности, откликаясь на ожидание героического примера.

Если Шекспир приехал в Лондон в 1587 году, то он попал туда как раз вовремя, чтобы увидеть на сцене первый шедевр елизаветинского театра — трагедию Кристофера Марло «Тамерлан Великий». С приходом Марло в полный голос на сцене публичного театра заявило о себе первое поколение драматургов-елизаветинцев, известное как «университетские умы». Появились же они на несколько лет раньше.

### «Университетские остроумы»

Перевод английского выражения *university wits* как «университетские умы» издавна вошел в употребление, и в то же время его нельзя считать вполне удачным. В английском выражении стоят два ключевых, равно важных слова. В русском переводе еще как-то звучит первое, предполагая, что связь с университетом есть отличительный признак, зато второе полностью стерто: почему «умы», предполагается ли грибоедовский подтекст?

Такой подтекст совершенно неуместен, а слово *wit* имеет исторически отчетливый смысл — «остроумие». «Университетские остроумцы» было бы правильнее, но все равно с уводящей в ложную сторону ассоциацией, поскольку в этом контексте понятие *wit* подразумевает в первую очередь не способность отпустить острое словцо, а остроту мышления. Так что, не боясь некоторой архаизации — все-таки речь идет о XVI веке, — точнее было бы сказать: «университетские остроумы». Именно такое слово использовано по-русски при переводе испанского трактата об этом же предмете: «...мастерство остроумслия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума»<sup>[10]</sup>.

Однако в самом названии трактата столь экзотическое слово современный переводчик поставить не решился: «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1642). Автор — Бальтасар Грасиан. Он сделал попытку осмыслить то, что несколько десятков лет определяло ход европейской мысли и искусство слова, подчеркнув, что многое пришло от древних, но остроумие они «не трогали — то ли боясь его оскорбить, то ли не надеясь его объяснить и предоставляя его целиком отваге изощренного ума»<sup>[11]</sup>.

В отношении остроумия Англия — едва ли не впервые! — задает тон в Европе, на почве культуры подтверждая свои возросшие претензии в политическом оркестре. Среди первых имен в европейской традиции, которую принято называть галантно-прециозной, стоит имя Джона Лили, автора романа в двух томах о герое по имени Эвфуес (Эвфуэс). Греческое слово для его имени Лили позаимствовал из знаменитого и тогда не так давно впервые напечатанного сочинения «Учитель» (1570). Его автор — английский гуманист Роджер Эшем, воспитатель Елизаветы:

Эвфуивен тот, кто наделен остроумием, от природы склонен к учению и имеет ум, а также тело, потребные для этой цели, избавленные от пороков, повреждений и ничем не умаляемые...

Первый том — «Эвфуес, или Анатомия остроумия» вышел в 1578 году, второй — в 1580-м. Эта книга имела ту высшую степень влияния на современников, когда от имени автора или героя образуется слово для обозначения нового явления — *эвфуизм*. В этой стилистике говорят и Гамлет, и придворный хлыщ Озрик, явившийся организовать роковую дуэль между принцем и Лаэртом. Эвфуизм — это стиль остроумия и одновременно жалкой потуги на него, неожиданного сближения далеких идей и отсутствия каких-либо идей, прикрываемого нанизыванием школьных банальностей. Сам Лили и его герои не поднимаются на гамлетовские высоты, но и не опускаются до банальностей Озрика, так как не берут готовое, а изобретают новое.

Хотя Грасиан и скажет, что древние не трогали остроумия, но именно изучение древних дало один из поводов для возникновения эвфуизма. Школьное упражнение, предполагающее навык выражать одну и ту же мысль разными способами, перефразируя ее, было в ходу как при постижении диалектики — искусства мыслить, так и при изучении латинского языка. Со школьной традицией Лили был связан семейно,

поскольку по учебнику его деда вся Англия осваивала латинский язык. Но сам он превратил упражнение в основу для стилистического приема, демонстрирующего богатство смысловых оттенков национального языка и изменчивость чувства, поскольку одной из главных тем эвфуистического разговора была любовь:

И как от базилика скорпион зарождается и силою той же травы умерщвляется, так и любовь, временем и воображением взлелеянная в досужем уме, временем же и воображением изгоняется из сердца. Или как саламандра, долгий срок в огне вскормленная, под конец тот огонь угашает, так и сердечная страсть, угнездившаяся в воображении и длительно обитающая в уме влюбленного, с течением времени изменяет и преобразует жар свой, претворив его в холод (пер. Б.И. Ярхо)<sup>{12}</sup>.

Любовь с начала Возрождения привыкла к подбору метафорических подобий в поэзии, прежде всего — в сонете. Эвфуистический стиль в прозе претендовал на то, чтобы быть не только средством выражения чувства, но и приемом его аналитического анатомирования. Сравнения позволяют увидеть вещи отраженными в других вещах, обнаруживающими свою скрытую суть. Сопоставление состояний души с явлениями внешнего мира материализует их, делая зримыми, наглядными. Отсюда название первой части романа Лили — «Анатомия остроумия»!

Эвфуизм — это техника умной речи, острого слова, на него претендуют многие, но часто дело не идет дальше претензии. Независимо от того, насколько удастся справиться с эвфуизмом отдельным персонажам, он пролегает водоразделом на сцене публичного театра между старым площадным стилем и новой елизаветинской драмой.

## Соперник

На этот водораздел указывают слова Пролога к первой части «Тамерлана Великого» (на языке оригинала, разумеется, звучит белый пятистопный ямб):

От тех коленец, что выкидывает в рифму простодушное  
шутовство, *От придумок, состоящих на содержании у клоунады,*  
Мы уведем вас к шатру воителя, *Где вы услышите, как скиф*

Тамерлан Грозит миру языком возвышенным и потрясающим.

Рифмованной была речь народной городской драмы, хотя необязательно — шутовской. В оригинале стоит *rhyming mother-wits*. *Wit* — «остромыслие, остроумие», но в сочетании со словом «материнский» оно теряет указание на изощренный ум, а, напротив, отсылает к шутке простодушного, балаганного свойства. Она неуместна для того, кто считает себя «университетским остроумислом».

И она просто неуместна вблизи военных шатров. Отрекаясь от балагана, Марло говорит столь эвфуистично, что никакой перевод не дает приближения к оригиналу — и даже подстрочник с трудом позволяет распутать метафорические хитросплетения, которыми начинающий драматург хотел произвести впечатление на публику. Но как только речь заходит о том, куда, на какие высоты собирается Марло увести за собой зрителя, речь обретает торжественную прямоту.

Зритель откликнулся и последовал за драматургом, который будет владеть лондонской сценой вплоть до своей ранней гибели весной 1593 года. Впрочем, такого рода торжество никогда не бывает безоговорочным. Не все согласились с выбором героя для первой же трагедии. Почему Тамерлан? Потому, что этот восточный полководец в 1403 году в битве при Анкаре, одном из самых кровопролитных к тому времени сражений истории, разгромил войска Османской империи и остановил продвижение султана Баязета в Европу, отсрочив на полвека крушение Византии и падение Константинополя. Тамерлан (более известный в России как Тимур) — воплощение победоносного героизма в глазах европейцев. Он аналог национальному герою — Генриху V.

Кристофер Марло хотел и был способен первенствовать — в силу своей одаренности, своего характера, авантюрного и не чуждого агрессии. В Кембридже ему первоначально отказали в степени магистра на том основании, что он надолго отлучался в Реймс; вероятно, тем самым было высказано подозрение в тайном исповедании Марло католицизма, поскольку в Реймсе находилась семинария для английских приверженцев этой веры. Тайный совет специальным письмом объяснил отсутствие Марло «делами государственной важности». Может быть, исполнением спецзадания в среде католиков?

Этот факт и близость Марло к Томасу Уолсингему, родственнику сэра Фрэнсиса Уолсингема, государственного секретаря и создателя английской разведки, делают основательным предположение о том, что он и в дальнейшем исполнял секретные дипломатические поручения. Связь с

секретными или сыскными службами надолго останется традицией для английских писателей — от Даниеля Дефо и Генри Филдинга до Сомерсета Моэма и Грэма Грина.

В трех своих самых известных пьесах Марло испытывает героя в отношении к земным ценностям: к власти — в «Тамерлане»; к знанию — в «Трагической истории доктора Фауста» (первым в мировой литературе он использовал этот сюжет немецкой народной книги); к богатству — в трагедии «Мальтийский еврей». Титанические герои Марло становятся героями трагедии по мере осознания ими ограниченности того, что доступно человеку. Убеждение в достоинстве человека предстает в пьесах Марло в позднеренессансном варианте, окрашенном макиавеллизмом («цель оправдывает средства»), который чужд нравственному совершенству. Макиавелли собственной персоной произносит Пролог к «Мальтийскому еврею». Он объявляет, что перешел через Альпы и теперь явился в Британии.

Авантюрная жизнь и готовность бросить вызов религиозным и нравственным чувствам современников привели Марло к трагическому концу. События последних дней его жизни развивались быстро: 12 мая арестован драматург Томас Кид, с которым Марло делил жилье. У него обнаружен трактат, излагающий еретические идеи. Под пыткой Кид показал, что владелец (в действительности — автор) трактата — Марло, на чей арест 18 мая выдан ордер («в доме мистера Томаса Уолсингема или где угодно»). Марло сам сдался властям 20 мая и был оставлен на свободе под ежедневным наблюдением.

Вслед за этим в Тайном совете был получен новый донос, обвиняющий поэта в безбожии и безнравственности, а 30 мая в трех милях от Лондона в таверне портового Детфорда (куда Марло удалился переждать чуму) он был убит ударом кинжала: «...этим самым кинжалом стоимостью 12 пенсов нанесена упомянутому Кристоферу смертельная рана над правым глазом глубиной два дюйма и шириной один дюйм». Всё случившееся постарались представить как пьяную драку по поводу трактирного счета. История тем более правдоподобная, что Марло однажды уже привлекался по аналогичному делу.

Убийцы — люди, не раз замешанные в делах тайной полиции и близкие дому Уолсингема. Это заставляет предположить, что они исполняли заказ. Видимо, Марло стал слишком опасен для своих покровителей.

Очень вероятно, что шекспировский шут Оселок, бросая реплику: «Это убивает тебя сильнее, чем большой счет, поданный маленькой

компании» («Как вам это понравится»; III, 3, 14—15), — намекает на всем известные тогда обстоятельства гибели Марло. О нем скорбит и пастушка Феба, когда говорит об умершем пастухе, цитируя поэму Марло «Геро и Леандр», незадолго перед тем впервые опубликованную:

Теперь, пастух умерший,  
Мне смысл глубокий слов твоих открылся:  
«Тот не любил, кто сразу не влюбился».  
(III, 5; пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Называя Марло пастухом, Шекспир включается в поэтический диалог, начатый стихотворением Марло «Влюбленный пастушок своей возлюбленной». Оно еще при жизни автора возбудило поэтический спор о том, «возможен ли рай с милым в шалаше». Шекспир процитирует его в «Виндзорских насмешницах» (111,1,16-35).

Смерть Марло, обстоятельства которой были до конца расследованы лишь в XX веке, еще ранее стала предметом версии в рамках «шекспировского вопроса»: Марло не убили, а инсценировали убийство, позволив ему скрыться на континенте, откуда он продолжал присылать свои новые пьесы, вынужденный теперь писать под чужим именем.

Какое имя он выбрал? Уильям Шекспир!

К такой догадке побуждали биографические совпадения: они — ровесники; впервые имя Шекспира в качестве автора было зарегистрировано за месяц с небольшим до гибели Марло... Версия недоказуемая, как и все остальные догадки антистрэтфордианцев, но — одна из самых ранних (W. G. Ziegler, 1895) и наиболее устойчивых.

У этой версии «шекспировского вопроса» есть особое преимущество. Во всех остальных случаях возникает вопрос: отчего тот или иной претендент ничего не писал под собственным именем и никак не обнаружил свой талант? Или хуже того — отчего то, что мы знаем под его настоящим именем в поэтическом жанре, никаким талантом не отмечено, во всяком случае, находится на совершенно ином уровне, чем то, что мы знаем под именем Шекспира? Марло не только писал, но на каком-то этапе опережал Шекспира. Почему же не предположить у него возможность роста столь же бурного, каким было начало?

Притом что они — ровесники, Марло начал стремительнее, и вначале для Шекспира даже счесть себя соперником Марло было большой дерзостью. Однако он доказал, что достоин этого, и под конец жизни уже

Марло был захвачен соперничеством. Его едва ли радовало, что их начали сравнивать, но это продолжают делать, до сих пор выясняя, что Шекспир взял у Марло, что Марло взял у Шекспира. Они действительно отвечают друг другу ударом на удар, пьесой на пьесу. Большинство шекспировских ответов прозвучало после смерти Марло, но он успел достойно ответить ему и при жизни.

Марло и Шекспир не могли не быть знакомы в достаточно узком мире лондонского театра. Знакомство едва ли было близким и наверняка не переросло в дружбу. Вначале их статус был слишком разным. Отец Марло — сапожник из Кентербери, но по пути в Лондон Марло успел заехать в Кембридж и получить степень магистра. Так что к моменту встречи за его плечами были университет и оглушительный успех.

А Шекспир все еще держал поводья или помогал суфлеру? Если это легенда, то ей Шекспир скорее всего обязан «университетским остроумством». Выйдя из университетских стен, кто со степенью, кто недоучившись, они образовали круг лондонской театральной богемы, где создавались, а чаще уничтожались репутации.

Быть может, Шекспир одержал победу в соперничестве с Марло только потому, что он прожил дольше? Проницательный ответ дал великий поэт и критик XX века, знаток елизаветинской литературы Т. С. Элиот в лекции «Кто такой классик?»:

...при поверхностном знакомстве мы замечаем, что по стилю и мысли пьесы Кристофера Марло более зрелы, чем пьесы Шекспира, написанные в том же возрасте. Любопытно поразмышлять: если бы Марло прожил столько же, сколько Шекспир, было бы его становление таким же стремительным, как вначале? Я в этом сомневаюсь: мы замечаем, что сознание у одних созревает раньше, у других позже, и мы замечаем так же, что те, кто рано созревают, обычно рано останавливаются в своем развитии (пер. И. Шайтанова)<sup>[13](#)</sup>.

Мысль Элиота проницательна, но все же это лишь догадка каким могло быть дальнейшее развитие Марло, не прерви удар кинжала в Детфорде течение его жизни. У нас все-таки есть более веские основания для сравнения: мы знаем достаточно, чтобы сравнить этих двух людей и — главное — этих двух писателей. Они жили по-разному и по-разному писали, поэтому Шекспир не раз будет возвращаться к пьесам Марло даже не для спора, а для того, чтобы показать, что бы он сделал с аналогичным

сюжетом.

Марло был первым соперником, оставшимся таковым навсегда. И речь с самого начала шла не только о том, чтобы написать лучше, чем Марло. Победить в этом соперничестве было необходимо, чтобы утвердить себя в театре, прорвать круговую оборону «университетских остромыслов», занятую ими на лондонской сцене. Без этого был закрыт путь к зрителю, путь к успеху. А когда Шекспир сделал первый шаг по этому пути, то, как легко себе представить, соперники ответили ему не цветами и аплодисментами.

### **Модный жанр — «трагедия мести»**

Первым документом, связавшим Шекспира с Лондоном, можно считать жалобу, которая в самом начале 1589 года слушалась в суде Вестминстера. Ее податели — Джон и Мэри Шекспир, а также их сын Уильям. Предмет жалобы — дело десятилетней давности о хуторе Уилмкот, предоставленном в качестве залога Эдмунду Лэмберту, теперь умершему. Ответчиком выступал сын Эдмунда — Джон. Дело было безнадежно проиграно, а наследственное поместье Мэри Шекспир безвозвратно потеряно. Естественно, что кто-то из податчиков жалобы должен был находиться в Лондоне, и, скорее всего, именно с этой целью малолетний Уильям был включен в их число.

Этим же годом обычно датируют первые шекспировские пьесы. Датируют предположительно. Точные даты для этого раннего периода — большая редкость, и не только в отношении Шекспира. К 1589 году относят несколько важных событий в истории елизаветинского театра, но все они стоят под знаком вопроса. В том числе — «Трагическая история доктора Фауста» Марло. Впервые она будет опубликована лишь в 1604 году. Прямых указаний на ее ранние постановки также нет. Дату вычисляют, привязываясь ко времени публикации немецкой народной книги в 1587-м или ее английского перевода, экземпляр которого сохранился от издания 1592 года. Очевидно, что оно не было первым. Как всякий бестселлер, книга была зачитана — до дыр и до полного уничтожения.

Так когда же был написан «Фауст» — около 1589 года или четырьмя-пятью годами позже? Если вспомнить, что вся творческая биография Марло укладывается в шесть лет, то вопрос о дате «Фауста» превращается в вопрос о том, относится ли он к числу ранних произведений или тех, которыми Марло завершал, находясь на вершине успеха.

Речь идет не просто об уточнении хронологии, а о выяснении отношений в лондонском театре, где пока что каждая пьеса — событие и почти каждый автор откликается на то, что происходит на конкурирующей сцене. Нам порой трудно уследить за нюансами и акцентами, которые разделяют не только явных конкурентов, но приводят к соперничеству и кажущихся единомышленников. Так, представляющаяся сегодня наиболее вероятной дата создания «Фауста» выводится из того, что в феврале 1589 года зарегистрировано издание баллады на этот сюжет и тогда же поставлена пьеса Роберта Грина «Монах Бэкон и монах Бэнги». Переимчивый и завистливый «остромысл» Грин шаг в шаг следовал за успехами Марло, берясь за сходные сюжеты.

А Марло на сей раз решил написать не просто о «неверном», но о еретике, чернокнижнике, богоотступнике. Оправдать его он не имел права, но интерес к герою, доведенный до ужаса и восторга, заставил зрителя пережить. Перерабатывая сюжет народной легенды для сцены, Марло опирается на традицию жанра моралите, хотя в «Фаусте» держать ответ предстоит не *человеку вообще*, перед нами ученый-гуманист, увиденный глазами простонародного сознания. Он отрекается от схоластической и школьной премудрости («свободных искусств»), захвачен мечтой о безграничном знании, но вынужден разочарованно признаться: «И все же ты лишь человек...» (пер. К. Бальмонта).

На протяжении трагедии за его душу ведут спор его коллеги-ученые, Добрый и Злой ангелы, однако выбор — за самим Фаустом. Марло драматизировал сюжет, обострив в нем линии нравственного противостояния, и вынес на суд зрителя сам процесс преступления и наказания. Раскаяние наступает слишком поздно, когда истекают последние часы до установленного срока. Заключительный монолог Фауста — один из первых шедевров английской драматической поэзии, в котором новое ощущение быстротекущего времени мучительно переживается перед лицом вечности:

Ах, Фауст!

Один лишь час тебе осталось жизни.

Он истечет — и будешь ввергнут в ад!

О, станьте же недвижны, звезды неба,

Чтоб навсегда остановилось время,

Чтоб никогда не наступила полночь!..

Иль пусть мой час последний длится год,

Иль месяц хоть, неделю или сутки,

Чтоб вымолил себе прощенье Фауст!  
O, lente, lente currite noctis equi!<sup>[2]</sup>  
(Пер. Н. Амосовой)

Как это было и в «Тамерлане», в «Фаусте» Марло преобразует средневековый жанр, вводя в него героя, проговаривающего и проживающего ренессансное убеждение. Его титаны не могли не потрясать зрителя. Пьесы имели огромный успех, о котором мы можем судить и по тому, как долго они оставались в репертуаре после смерти автора.

Всё, казалось бы, хорошо, но Марло не был единственным драматургом, кому в 1589 году или чуть раньше сопутствовал успех. Он пришел на сцене публичного театра в двух жанрах — хроники и «трагедии мести», иначе именуемой «кровавой трагедией», которая не уступала и еще долго не уступит «Фаусту» и другим пьесам Марло в привязанности лондонского зрителя. Пусть в веках и в истории литературы у Марло и у Томаса Кида с его «Испанской трагедией» репутация несопоставимая, но в 1589 году они уравнены соперничеством, и явного победителя в нем не было.

\*

Это тот самый Кид, кто делил с Марло жилье и у кого был изъят его богохульный трактат, им обоим стоивший жизни. Кид вышел из тюрьмы, но после перенесенных пыток лишь на несколько месяцев пережил Марло, который был согласен делить с ним съемную квартиру, но не успех.

С «Испанской трагедией», известной также под именем главного героя — «Иеронимо», окончательно определился формат жанра «трагедии мести». Сама пьеса оставалась в репертуаре, по крайней мере, до начала следующего столетия, когда в 1602 году потребовала некоторой переработки. Ее произвел Бен Джонсон, друг-соперник второй половины шекспировской жизни в Лондоне. С его слов и пытаются определить дату ее постановки. Своей комедии «Варфоломеевская ярмарка» (1614) Джонсон предпослал интродукцию, где Суфлер, Театральный сторож и Писец делятся своими театральными впечатлениями и воспоминаниями. Писец приводит в пример постоянного вкуса тех,

...кто клянется, что «Иеронимо» и «Андроник» лучшие в

мире пьесы, доказывая этим устойчивость своих суждений, оставшихся за 25 или 30 лет неизменными (пер. Т. Гнедич).

Джонсон, родившийся в 1572 году, едва ли побывал на премьере этих пьес, но в делах театра он был осведомлен и к тому же любил точность. Конец 1580-х годов — самое подходящее время для пьесы с названием «Испанская трагедия», представляющей собой игру коварства и мщения. В то время в глазах англичанина это, безусловно, испанская тема.

Что касается «Андроника», то это, разумеется, шекспировский «Тит Андроник», первая трагедия автора и единственная исполненная им в жанре «кровавой трагедии». Можно сказать больше — это единственная пьеса Шекспира, где он как будто бы обнаруживает желание писать так, как принято, исполняя жанровый закон, делая это даже с некоторым преувеличением. Черета жестокости за сценой и на сцене, убийства, изнасилование, отрубленные руки, запеченные в пирог тела — море крови, необузданность мести... И все это в сопровождении яростной риторики.

Римский сюжет в «Тите Андронике» — лишнее напоминание об основном образце для «трагедии мести». Им был Луций Анней Сенека. В эпоху Позднего Возрождения, сначала в Италии и Испании, Сенека приобрел славу самого влиятельного драматурга античности. Десять трагедий, написанных им (или приписываемых ему), — это всё, что дошло до нас в полных текстах от древнеримской трагедии. Первые три были переведены на английский язык в 1558—1561 годах Джаспером Хейвудом, а в 1581 году отдельным изданием опубликованы все десять. Стиховой формой для них служил парнорифмованный стих — 10-сложный для монологов Хора и 14-сложный для остальных персонажей.

Натуралистическая избыточность у Сенеки может быть объяснена тем, что он писал на классические сюжеты, многократно обработанные и греческими, и римскими трагиками. Сюжет предполагал как узнавание знакомого, так и появление нового в его трактовке, обусловленного личностью драматурга и отвечающего ожиданиям зрителя, духу времени. Далеко не во всех трагедиях Сенеки кровь льется в изобилии, но любимой трагедией елизаветинцев был действительно кровавый «Фиест».

«Трагедия мести» берет на вооружение отдельные приемы сенекианской драмы и ее философию. Мстить или не мстить не было делом личного выбора, но — нравственным долгом. О его божественном происхождении у Сенеки, как и в греческой «Орестее», свидетельствует фурия, богиня мщения. Елизаветинцы заменят ее на аллегорическую фигуру Мести (*Revenge*), знакомую их аудитории по жанру моралите и

более понятную. Непосредственное напоминание о долге возлагается на Призрака того, кто был убит и за кого следует мстить.

В «Испанской трагедии» Кидом собран и применен весь набор жанровых приемов: появление аллегорической фигуры Мести, Призрак убитого, вызывающий к отмщению, «сцена на сцене», когда в ходе придворного спектакля оказываются уличенными и наказанными убийцы. Этот прием — «мышеловка» — будет использован Шекспиром в «Гамлете», герой которого больше не считает, что одним ударом шпаги может быть «вправлено вывихнутое время», и тем самым фактически выходит из игры по правилам «трагедии мести».

Но для этого должно пройти более десяти лет и столетие — подойти к концу. Первая же трагедия под названием «Гамлет» была написана много раньше. Кто ее автор? Неизвестно — Кид или Шекспир. Текст ее не сохранился, но о ней есть упоминания современников. Первое принадлежит Томасу Нэш. Ему «университетские остроумыслы» доверили разобраться с новомодными последователями Сенеки на английской сцене.

## Плоды успеха

Нэш — самый младший среди «остромыслов». В 1589 году — едва с университетской скамьи в колледже Святого Иоанна в Кембридже, том самом, которому принадлежал и Роберт Грин, взявший Нэша под свое покровительство.

Весьма правдоподобно, что в «Бесплодных усилиях любви» у Шекспира Нэш фигурирует как паж Мотылек (о нем уже была речь). Его хозяин дон Адриано де Армадо, любитель ученых аллюзий и иностранных слов (он все-таки испанец), именует его Ювеналом (*Juvenal*). Под этим же именем его знают и «остроумыслы», в частности Грин. Только, в отличие от Грина, имеющего в виду дар, наследуемый от великого римского сатирика, дон Армадо имеет в виду его юность (*juvenilia*). Само это понижение Нэша — из бичующего сатирика до «нежного юноши» — те в зале, кто понимал, о чем и о ком идет речь, не могли не оценить как едкий контрвыпад.

Грина же вполне можно считать прототипом (впрочем, не единственным) для самого дона Адриано де Армадо, в чьем пышном имени явно различим и актуальный намек — на недавние события с испанской Армадой. Грин любил псевдорыцарскую героику и звучные имена. На «Тамерлана» Марло он откликнулся «Альфонсом, королем Арагона», не оставляя тщетной надежды превзойти его на театральном поприще.

Рыцарской темой Грин распоряжался и по контрасту к современности — сатирически, как в комедии «Неистовый Роланд», следующей поэме Ариосто. Его прозаические жанры тоже контрастны — полные личных выпадов памфлеты и безоблачные пасторальные повествования.

Кажется, литературное соперничество было самым сильным поводом, пробуждающим вдохновение Грина. К прозе он обратился сразу после успеха своего старшего товарища — Джона Лили, подражая стилю его «Эвфуэса», но превосходя его (и всех) невероятием романтических приключений, выпадавших на долю его героев. Хотя «Аркадия» покойного Филипа Сидни увидит свет в 1590 году, но в списках она стала известна ранее, и скорее всего на этот входящий в моду жанр Грин откликнулся своим причудливым «Менафоном» в 1589-м. Видимо, не желая сам смешивать под одной обложкой пастораль и сатиру, но и не в силах упустить повод сделать выпад против литературных противников, Грин позволил Нэшу дебютировать в качестве автора полемиического предисловия.

Первое упоминание шекспировского имени в литературном контексте традиционно относят к пассажиру о «потрясателе сцены» в предсмертном и покаянном памфлете Грина (1592). Там Шекспир узнаваем переименованным фамильным именем и к тому же процитирован. Однако правы те, кто полагают, что тремя годами ранее в предисловии Нэша он узнаваем с такой же степенью достоверности: и наличие цитат, и намеки, для которых переименовано пусть не родовое имя, но род занятий и другие личные обстоятельства. И направление сатирической мысли совершенно совпадает: за три года «остромыслы» не изменили ни своего отношения, ни характера упреков. Пожалуй, главное, что поменялось и позволяет с большей убежденностью говорить об упоминании 1592 года как о первом — это то, что в нем Шекспир — основной объект сатиры. В 1589-м он если и узнаваем, то остается в тени уже успевшего прославиться Томаса Кида.

Для большей убедительности современный биограф Эрик Сэме выписал мнения из текстов Нэша и Кида в параллельные колонки. Совпадения очевидны и порой дословны. Нэш в 1589-м и Грин в 1592-м думают сходно. А по именам они никого не называют ни там, ни там. Это обычно для сатирической литературы, делающей вид, что она не переходит на личности. Намеки вполне прозрачны, а для осведомленных читателей того времени эта игра в неназывание была совсем уж простой. Впрочем, Кид назван, хотя и иносказательно. Не как драматург, а как персонаж басни Эзопа — козленок/ягненок, что по-английски — *Kid*.

Чем же раздражены «остромыслы»? Чем они раздражены более всего,

понятно — успехом. Но прямо об этом кто же говорит? Если чужой успех раздражает, его нужно объявить ложным. В этом и состоит задача, принятая на себя Нэшем.

Упреки все те же, памятные по другим высказываниям, которым подведет итог Бен Джонсон, и касаются «плохой латыни»: плохой, поскольку не отшлифованной в университете, где не побывали те, кого Нэш именует *grammarians*, что в данном случае должно обозначать выпускника грамматической школы. Важно помнить, что хронологически Нэш был первым! Первым, кто озвучил мнение и кто напрямую связал недостаток классического образования с неизбежно второсортным творчеством.

\*

Возможно ли быть современным писателем, не владея на оксфордском и кембриджском уровне знанием классических языков? «Остромыслы» уверены, что — нет. Разве Шекспир не доказал обратное? Доказать-то он, конечно, доказал, а все-таки — латынь знал плохо. Отсюда сомнения, если не в его достоинстве как писателя, то в том, он ли был этим писателем или его именем воспользовался некто пожелавший остаться неизвестным.

С Шекспира начинается другое время, другая культура, исполненная почтения к античности, но обретающая в отношении ее языковую автономию. В шекспировские времена территория этой культуры была новым завоеванием, а ее право на автономию все еще казалось сомнительным. Процесс рождения национальных культур Европы не был завершен. Сегодня мы живем в ситуации, когда существование этих культур снова под вопросом. Не потому, что они не родились, а потому, что объявлено если не о их смерти, то о их инобытии в рамках всемирной глобализации.

Знаком культурной всемирности вплоть до эпохи Возрождения и даже несколько позже была латынь. Шекспир для своего времени — не правило, а исключение, обещающее изменение правил, трудно обретаемое. Старые правила сказываются и по сей день застарелыми предрассудками, имеющими хождение в ученых кругах, хотя убеждение в том, что без классического образования не может быть современного творчества, ограничено рамками старинных университетов или классических отделений. Если вы услышите сегодня снисходительное: так ли уж образован Иосиф Бродский? Да, он любил античность, но... по переводам, — знайте, что вы, скорее всего, в Оксфорде или в Кембридже, где сама

система преподавания осталась средневековой, где хранят традиции, где профессор один на один общается со студентом. Замечательно, что остались такие места, но не будем абсолютизировать их культурные предрассудки.

А Шекспир по сей день остается жертвой предубеждения. Ведь когда повторяют, что он плохо знал латынь, имеют в виду не то, что он был недостаточно образован, а отзываются (чаще всего бессознательно) на сомнение, мог ли он быть хорошим писателем и... *джентльменом*. Культурный предрассудок осложняется социальным!

Собственно, об этом и пишет Томас Нэш, бывший, разумеется, не родоначальником предрассудка, но тем мотыльком, что разнес его на своих крыльях вплоть до сегодняшнего дня:

Я осведомлен относительно того, насколько красноречивым сделался в последнее время наш век, облаченный в [университетскую] мантию, так что каждый подмастерье презирует английский язык, в котором был рожден, и извлекает из чернильницы торжественные перифразы и *ut vales...*

«... В конце письма поставить *vale*, *Да помнил, хоть не без греха*, Из Энеиды два стиха...» Нэш о том же, только его ирония не снисходительна, а предполагается — убийственной:

... Я приписываю это не совершенствованию в свободных искусствах, а низкому подражанию тщеславным трагикам, кои устремлены не столько к тому, чтобы поразить актерским мастерством, сколько к тому, чтобы до облака ходячего вознестись речью, исполненной сравнений, полагая себя причастными славе бессмертных поэтов, когда они держат Борея за бороду, а небесного Быка за подгрудок. И все же не их я должен приписать во владение глупости, а безмозглых авторов, осаждающих наш слух в качестве алхимиков от красноречия, мнящих, что они, нагло завладев сценой, могут превзойти лучших писателей (*better pens*) высокопарной напыщенностью крикливого белого стиха.

В том, что сегодня может показаться затянутой риторикой с претензией на остроумие, современники слышали свист Ювеналова бича, рассекающего не пустой воздух, а разящего глупость и необразованность.

Как и должно быть в сатире, удары бича нацелены и точны. А поскольку сатира исполнена в жанре предисловия, Нэш порой следует за тем (или предваряет), что говорится Грином, точнее персонажами его пасторали: о Борее и небесном Быке рассуждает пастух Дорон, комичный своей претензией на высокую образность. Существует предположение, что пастух говорит с шекспировского голоса, повторяя фразы о Борее из «Укрощения строптивой» (раннего варианта пьесы), а о Быке — из «Тита Андроника». Так или не так, но далее последуют еще более внятные намеки.

Развивая мысль о напыщенности, Нэш конкретизирует, говоря далее о «потоке бравады...». Именно как «бравата, хвастливая воинственность» можно передать смысл составного слова *kilcow*. Оно образовано по продуктивной модели глагол + существительное, примером которой в словаре современного английского языка служит, пожалуй, лишь одно слово — *kill-joy*, дословно: «убить радость». Оно обозначает человека, вечно портящего праздник, зануду.

У Нэша *kilcow*, то есть «убивший корову», употребляется в переносном значении ложного героизма. В Большом оксфордском словаре английского языка (*OED*), его первым письменно зафиксированным употреблением считается предисловие Нэша. Это не совсем так, хотя неологизм — совсем недавний и родился на сцене. За пять лет до Нэша он появился в переводной с итальянского комедии Мандея «Фидиле и Фортунио»(1585).

Словечко, по видимости, стало модным, а модель, по которой оно сотворено, — продуктивной. Кристофер Марло тогда же дублирует ее в *kill-devil*, то есть «убивший дьявола». Это выражение в «Фаусте» принадлежит Клоуну, деревенскому парню, и также окрашено в тон бравады или ложного героизма. Оба неологизма имеют практически один смысл, хотя разную внутреннюю форму, идут от разного сюжетного материала. В «Фаусте», исходя из темы пьесы и вполне в духе с ней, в качестве образа хвастливой бравады возникает «убивший дьявола». А откуда к Нэшу забрела корова в рассуждение о напыщенном стиле авторов современных трагедий? Он ведь если и не был создателем этого неологизма, то закрепил его за собой.

Как тут не вспомнить легенду о сыне мясника из Стрэтфорда, сопровождавшего каждое заклинание теленка монологом! Стрэтфордский слух, дошедший до Лондона, мог стать поводом для злоязычного остроумия...

Или было достаточно просто полагать, что Шекспир — сын мясника, чтобы игрой остроумия создать сюжет с его участием из модного

неологизма *kilcow*? Легкое перепрыгивание с одного слова на другое, с ним созвучное, вчитывание в слово второго и третьего смысла, возвращение идиоматически стертому слову его первоначального значения — это и есть путь остроумия, движущегося каламбурами и продуктивными аналогиями.

Нэш, кажется, предоставил редкую возможность заглянуть в лабораторию острого слова и дал веское основание предположить, что остроумцы приняли активное участие в создании шекспировского мифа, снижающего и его стрэтфордское происхождение, и род его занятий по прибытии в Лондон. Нэш говорит о «глубоко начитанных учениках грамматической школы», питающихся крохами, падающими со стола переводчика, и за это именуемых им «ночными воронами». Про ворону мы услышим три года спустя от Грина, и тогда этот образ будет недвусмысленно обращен к Шекспиру.

Еще он называет этих «ворон» писцами, причем работающими в суде (*Noverint*)! И эту версию в отношении Шекспира мы уже слышали, а в отношении Кида она имеет несомненное подтверждение, хотя бы потому, что его отец был человеком именно этой профессии. Не встречаемся ли мы здесь со случаем перетолковывания факта — перенос мотива с одного драматурга на другого в целях создания собирательного сатирического образа?

То, что Нэш говорит далее, относится к Киду в первую очередь, но не исключает и Шекспира. Их ученость приобретена в часы, свободные от услужения; их латыни едва ли хватит на то, чтобы разобрать начальный стих псалмов («чтоб эпитафии разбирать»); «английский Сенека, прочтенный при свете свечи», поставляет им громкие фразы для трагедий, а то и для целого «Гамлета», если Сенеку хорошенько попросить «морозным утречком» о «пригоршне трагических монологов»...

Это первое по времени упоминание о «Гамлете», и оно не позволяет с полной уверенностью отделить Кида от Шекспира. Предполагают, что автором не дошедшего до нас раннего текста трагедии был, вероятно, Кид... Но основанием для такого предположения служит прежде всего данное предисловие Нэша, имеющего в виду Кида скорее, чем Шекспира, поскольку Кид — главный объект его сатиры.

Это не вполне ясно. Зато приговор этому типу драматического писателя совершенно ясен: низкий род занятий, отсутствие образования за пределами грамматической школы, восполняемое плагиатом у современников и крохоборством со стола древних, известных ему лишь в переводе, для собственных громоподобных монологов.

И все это говорит Томас Нэш, обращаясь «к студентам-джентльменам (*Gentlemen Students*) обоих университетов». Именно к ним адресовано его предисловие, где речь идет прежде всего о тех, кому в праве считаться джентльменом отказано.

\*

Слово «джентльмен» в историческом смысле означает принадлежность к благородному сословию. Изначально оно предполагало того, кто носит оружие и исполняет воинский долг. Его вознаграждают поместьем, то есть землей. Владение землей — первое условие благородства. Однако не обязательное, особенно учитывая английскую систему наследования — майорат. Младшие сыновья оставались без земли, но не лишались наследственного благородства.

Чем дальше, тем в большей мере право называться джентльменом предполагало не только владение и принадлежность, но и внутреннее достоинство, обеспеченное образованием и воспитанием. Студенты-юристы официально имели на это право. Остальные студенты имели право называться доктором (*Dominus*), но далеко не все из них собирались принять сан по выходе из университета. Все больше урожденных джентльменов и аристократов прибывали в Оксфорд и Кембридж, что позволяло всем студентам наставить на том, что они — джентльмены.

Это был уже узаконенный обычай. О нем свидетельствует гуманист сэр Томас Смит, чье сочинение с латинским названием *De Republica Anglorum* написано по-английски и повествует об устройстве английского общества. Опубликовано оно было как раз накануне того, как Шекспир прибыл в Лондон, и отражало существующее положение дел:

Обычно король производит в рыцари или жалует титулами от барона и выше; что же до джентльменов, то они появляются без особых на то затрат. Любой, кто изучает право в данном королевстве или учится в университете, посвящает себя свободным искусствам и наукам, а если кратко, всякий, кто имеет досуг и не занят физическим трудом, имеет вид, доход и облик джентльмена, должен прозываться *master*, поскольку таково обращение к эсквайру и джентльмену — и он считается джентльменом...

Об этом и заявляет обращением своего сатирического предисловия Нэш. Так что хорошая латынь — не только условие творчества, но и патент на благородство, в котором Шекспиру отказано. Отказано Нэшем и его друзьями-остромыслами.

С этим приговором Шекспир вошел в театр и в историю. Мнение, высказанное с такой настойчивостью, с таким злым остроумием, не могло не запомниться. Оно всегда витало в воздухе, ожидая подтверждения или опровержения. В качестве подтверждения и следствием его, все нарастая, несется лавина «шекспировского вопроса».

Опровергать его также начали давно — при жизни Шекспира, названного современниками *gentle Shakespeare*. Кажется, ни к кому другому из драматургов-елизаветинцев эпитет «благородный» (воспитанный, приятный, милый — в качестве сопутствующих значений) не применяли в качестве основной характеристики. Остается выяснить, что имели в виду, поскольку в пьесах самого Шекспира он может быть употреблен как в отношении нежной девушки, так и благовоспитанного юноши или могучего героя.

*Gentle Shakespeare* имеет свою стойкую традицию, расцветшую в XVIII столетии, когда в духе времени его хотели видеть истинным джентльменом. Традиция была подхвачена в викторианскую эпоху, когда Шекспира всячески приглаживали, делая пригодным для семейного чтения. По имени редактора «Семейного Шекспира» (1818) Томаса Баудлера был образован неологизм, вошедший в словарь английского языка, — баудлеризировать (*to bowdlerize*), то есть подвергать нравственной цензуре.

Сегодня эта опасность не так уж велика, но все-таки одна из последних биографий с вызовом названа «*Ungentle Shakespeare*» (К. Данкен-Джоунз, 2001). Значит, все-таки есть с чем спорить. И спору нет конца.

Но каково было самому Шекспиру оказаться объектом этого спора и захотел ли он стать его участником? Ответил ли остроумислам?

Ирония ситуации состояла и в том, что в среде драматургов 1590-х Шекспир был единственным джентльменом в фактическом значении слова. Казалось бы, чем сын перчаточника лучше сыновей сапожника (Марло), писца (Кид), каменщика (Бен Джонсон), преуспевающего горожанина (Грин)? Но среди них Шекспир был единственным, кто полагал, что имеет право подтвердить свое благородство документально. Претензию на дворянское достоинство, а именно — на получение герба, с первой попытки отец Шекспира не смог доказать, хотя и предпринял ее, побывав бейлифом Стрэтфорда. Он ссылаясь на свои должности, владение землей и

благородное происхождение своей жены Мэри Арден.

Герб будет получен через три десятка лет в 1596 году и едва ли не без связей уже добившегося известности сына. Французский девиз на гербе звучит как полемический жест: *Non sanz droict*, то есть «Не без права». Вполне в духе шекспировского уклончивого остроумия утверждается, что право все-таки есть.

История с гербом может вызывать недоумение: зачем Шекспир в нее ввязался? Разве не понимал, что герб прибавит не благородства, а насмешек, если именно от них он хотел отгородиться? Он ведь знал, что право на получение дворянства сомнительно: должности отца давно в прошлом, земля продана (правда, именно в это время он сам начинает приобретать собственность), благородство по линии Арденов в лучшем случае — отдаленное родство... Видимо, очень уж его допекли, кичась латынью и университетской степенью как патентом на благородство. Вот Шекспир и решил показать, кто здесь джентльмен. Одним из подтверждений тому (оговорка по Фрейду) звучит название едва ли не первой из его комедий — «Два веронца» — так переводят на русский язык. Точнее, конечно, «Два благородных веронца», поскольку в оригинале — *Two gentlemen of Verona*.

Это слово прямо-таки преследует Шекспира. Как сформулировал по поводу ранних пьес авторитетный шекспировед и биограф А. Л. Раус, «настойчивая мысль о джентльменстве (*gentility*) пронизывает их»<sup>{14}</sup>. Что же касается остроумия, то они начали с насмешек, продолжили завистью и взорвались раздражением, когда оказалось, что их университетская образованность была форой, которую быстро ликвидировал этот «выскочка» из Стрэтфорда.

## **Глава вторая.**

### **«ВЫСКОЧКА»**

#### **Поэт и драматург**

Знание исходной точки позволяет уточнить вектор движения. Закон верен не только для механики, но и для литературной динамики. Разве не интересно, с чего и как начинал Шекспир?

Этот вопрос в первую очередь относится к лондонскому дебюту, но и к возможной его предыстории. Она, разумеется, еще более туманна — снова уводит в сферу стрэтфордских легенд и разного рода предположений, которые с трудом пробивают себе путь от догадки к гипотезе, так и не обретая безусловной достоверности.

Где проявился впервые поэтический дар? В драматических импровизациях над трупом теленка или в балладах против Томаса Люси? Если Шекспир провел два года в имении Хафтонов, то к учительству, актерству, чтению книг можно легко добавить первые опыты сочинительства или перевода. Впрочем, и перевод, и сочинительство были обязательными школьными упражнениями при овладении латинской классикой.

До нас дошло несколько разновременных эпиграмм, которые, по слухам, написаны Шекспиром (или скорее, — сказаны им экспромтом) по разным бытовым поводам. В 1762 году была опубликована заметка, рассказывающая о посещении Стрэтфорда, во время которого заезжему любителю шекспировских достопримечательностей продемонстрировали дикую яблоню, именуемую «шекспировским пологом», так как он однажды заночевал под ней. Шекспир самонадеянно отправился в местечко Бидфорд, славящееся «весельчаками и пьяницами»:

Он спросил у какого-то пастуха, где бидфордские пьяницы, и тот ответил, что пьяницы отлучились, но любители выпить сидят по домам; и я предполагаю, продолжал овцепас, что вам за глаза хватит и их компании, они перепьют вас. И действительно, они его перепили. Он был вынужден проспять под этим деревом несколько часов...

Как и любая история, связанная с Шекспиром, эта начала обрастать

подробностями: разбуженный собутыльниками, Шекспир произнес экспромт:

Со мною пили  
Педворт с дудкой, танцор Марстон,  
Чертов Хиллборо, тощий Графтон, Эксхолл, папист Висксфорд,  
Нищий Брум и пьяный Бидфорд.

Характеристики местечек якобы признавались совершенно точными и два века спустя: «Жители Педворта все еще славятся своей искусной игрой на дудке и барабане, Хиллборо называют призрачным Хиллборо, а Графтон печально известен скудостью своей почвы»<sup>[15]</sup>.

Еще один эпиграмматический экспромт относится к истории с Александром Эспином, бывшим учителем в Королевской школе Стрэтфорда в течение более сорока лет — с 1582 по 1624 год. Ко времени вступления Эспина в должность Шекспир уже женат и явно покончил со школой, но учитель — фигура известная. Шекспир не мог его не знать и якобы сочинил эпиграмматическую надпись от имени Эспина к скромному подарку, с которым тот отправился на свидание — к паре перчаток: *The gift is small: The will is all: Alexander Aspinall*. — «Дар скромн, но желание — важнее всего. Александр Эспин».

Раус полагает, что экспромт может быть шекспировским, во всяком случае, обнаруживает его пристрастие к каламбуру на собственном имени — Уилл: желание, завещание, воля. Русский переводчик А. Величанский остановил свой выбор из предлагаемых значений на «завещании»: «Этот дар мал. / Вот все, что завещал...»<sup>[16]</sup> Но Эспин умирать не собирался, он собирался жениться, что и сделал в 1594 году. Или перчатки преподносились по другому случаю? Но, так или иначе, «желание» вероятнее в качестве основного значения, чем «завещание».

Незамысловатые тексты, их трудно счесть стихами, скорее — речевой шуткой с использованием рифмы. Могут ли они принадлежать Шекспиру? Во всяком случае, они ничем не хуже его знаменитой автоэпитафии, по сей день начертанной на его надгробии и запрещающей прохожему тревожить его кости. Свою роль она выполнила — кости не потревожили.

А что касается поэтических достоинств, то они в том же ряду, что у пушкинского (или — якобы пушкинского) рапорта по поводу нашествия саранчи: «Саранча летела, летела / И села. Сидела, сидела — все съела И вновь улетела».

Шекспировские или нет, эти рифмованные опыты не свидетельствуют о раннем рождении поэта. Видимо, он все-таки раньше стал драматургом. Но существует и другое мнение, поддержанное одним из самых проницательных, хотя и не самых известных современных биографов Шекспира — Питером Леви. Он полагает важным для понимания Шекспира то, что «он стал поэтом прежде, чем стал драматургом. В его пьесах всегда ощущается рука поэта, который не знает запретов или снобизма, давая свободу своему таланту развиваться в любом направлении и в любом материале»<sup>[17]</sup>.

Можно удивиться: а как же иначе? Но эта мысль не является такой уж банальной. Ее нечасто проговаривают и совсем редко умеют применить к творчеству и биографии, исходя из нее в своем понимании Шекспира.

Единственное, что хотелось бы добавить, продолжая эту мысль: Шекспир-драматург следовал за развитием Шекспира-поэта, а потому создал свои драматические шедевры не ранее, чем обрел поэтическую зрелость. До этого он овладел драматическими жанрами, уже прижившимися на елизаветинской сцене. На это у него ушло не так много времени, и те, кто полагал себя учителями, вдруг были неприятно удивлены, очутившись в положении если и учителей, то учителей побежденных.

## ***Shake-scene***

Предисловие Томаса Нэша к «Менафону» Роберта Грина может претендовать на первенство в качестве отзыва о Шекспире, но уже 250 лет это право закреплено за другим текстом. О нем, так или иначе, уже приходилось упоминать. Теперь пора прочесть его внимательно, восстановив все обстоятельства его появления на свет.

В 1766 году оксфордский ученый-классик из Мертон-колледжа Томас Тируит анонимно опубликовал «Наблюдения и предположения относительно некоторых мест у Шекспира», где предложил ряд «улучшений» шекспировского текста. Такого рода предложений уже тогда было сделано бесчисленное число (а будет сделано еще больше), но вот проведенная автором атрибуция вошла в историю. Тируит определил как антишекспировский выпад, обнаруженный им в памфлете Грина «На грош ума, купленного за миллион раскаяния». Памфлет увидел свет через месяц после смерти автора, случившейся 3 сентября 1592 года.

Переоценить значение этого текста в деле реконструкции творческой

биографии Шекспира невозможно. Это и есть ее исходная точка. Она хранит тайну того, как начинал Шекспир, как был воспринят, чем обязан своим непосредственным предшественникам. Ведь памфлет написан одним из них, стоящим ногой в могиле, подводящим (это он знал) итог собственной жизни и (об этом он догадывался, предупреждая друзей) — тому периоду елизаветинского театра, когда в нем царили остроумыслы. Теперь они сходят со сцены: сначала Грин, менее чем через год — Марло. Отходит от театра Лили. Арестованный по делу Марло, не вынес пыток Кид (не бывший остроумислом).

Летом 1592 года Грин этого мартиролога еще не знает, но предчувствует. Он вглядывается в лицо того, кто пришел им на смену, и это лицо ему не нравится. Это ясно из текста, в котором остаются не вполне ясными реальные поводы для суждений и не всегда — к кому эти суждения относятся. Как и в предисловии Нэша тремя годами ранее, по законам сатиры у Грина не названы имена. Они предполагаются известными. Для современников, быть может, всё было ясно, но для позднейших исследователей — отнюдь нет.

Грин писал текст (хотя и на этот счет есть сомнения — он ли писал или его именем воспользовались после его смерти) в течение месяца предсмертной болезни, вызванной неумеренным потреблением дешевого рейнского вина и маринованной селедки. На прежние яства и прежний шик денег уже не было. Грин промотал приданое своей добродетельной Доротей, хорошо зарабатывал, как теперь бы сказали, любовной прозой, прогуливал заработанное в самых грязных притонах с сестрой известного бандита по кличке Билл-Нож (повешенного в Тайберне), писал пьесы, соперничая с Марло. Грешил и каялся, снова грешил и все же успел покаяться в последний раз, лежа на нищенской постели, ставшей для него смертным одром, в комнате, из сострадания предоставленной сапожником.

Такова история произведения, в котором в первый раз, не оставляя на этот счет разумных сомнений, современник и непосредственный участник событий повествует о появлении в театре нового «потрясателя сцены» — *Shake-scene*. Каламбурное обыгрывание шекспировской фамилии (*Shakespeare*), помноженное далее на переиначенную цитату из его пьесы, едва ли оставляет возможность сомневаться — кто имеется в виду.

Основная часть покаянного памфлета — автобиографически-повествовательная. Имя героя — Роберто. Оно узнаваемо, но повествованию придана романная форма, открывающая возможность для вымысла. Рассказ идет о жизненном падении героя, к которому его подтолкнула встреча с известным актером, увлекшим Роберто в театр. В

актере иногда предполагают Шекспира, но едва ли. Скорее, как принято считать, это — Аллен, зять всемогущего в театральном мире Хенслоу.

О Шекспире речь заходит там, где Грин, выйдя из роли, от своего имени обращается в письме к «джентльменам» (!), «тратящим остроумие на писание пьес». Смысл обращения — бросьте, пока не поздно. Аргумент — судьба самого Грина. Адресаты обращения, прямо не названные, угадываются: это Марло («прославленный в трагедиях»), Нэш («юный Ювенал, разящий сатирик»), Джордж Пиль («не менее достойный, чем двое других»). Их предостерегает умирающий Грин против «марионеток, говорящих нашими словами, этих шутов, облаченных в наши цвета»:

Не верьте им, ибо среди них есть выскочка-ворона (*an upstart Crow*), украшенная нашим оперением, тот, кто «с сердцем тигра в обличье лицедея» полагает, будто в силах греметь белым стихом не хуже, чем любой из вас; и, будучи не кем иным, а чистейшей воды *Johannes factotum*, в своем тщеславии мнит себя единственным потрясателем сцены во всем отечестве.

Вот, собственно, и всё, что сказал Грин о Шекспире, оставив потомкам разгадывать смысл им сказанного, пытаться прозреть между строк, что же дало повод каждому из обвинений. А их тут несколько.

Ворона — басенный персонаж, известный своей вороватостью. Еще в античности (у Макробия) басня Эзопа была использована, чтобы обличить актера, произносящего чужие речи, как свои, и похищающего не ему принадлежащую славу. Если бы эти слова Грина стояли отдельно, то их так и можно было бы прочитать, но как предварение дальнейшего они начинают выглядеть худшим обвинением. Гордящийся своей университетской выучкой и любящий щегольнуть разнообразием латинских аллюзий, Грин, вероятно, имеет в виду не только басню Эзопа, но и третье послание Горация, где ворону, уличенную в плагиате, лишают чужих ярких перьев.

Именно это обвинение, нарастая, проходит сквозь весь пассаж. Неназванный по имени плагиатор полагает, что может сравняться с адресатами Грина в мастерстве владения белым стихом, то есть мнит себя потрясателем сцены не в роли актера, а в роли автора!

Слова, взятые в кавычки (а в оригинале, согласно обычаю английского текста, выделенные курсивом), — цитата из третьей части шекспировского «Генриха VI»: *O tiger's heart wrapt in a woman's hide* («О сердце тигра в женском обличье»). Вне контекста пьесы она читается как обвинение в

лицемерии. В контексте — как обвинение в жестокости, которое бросает жене Генриха претендующий на корону герцог Йорк, буквально в следующее мгновение сраженный ударами кинжалов, в том числе и королевы.

Если Грин упрекает Шекспира в жестокосердии, то, полагают, причиной может быть то, что и Шекспир отвернулся от Грина: окончательно опустившись, тот нарушил деловую этику, перепродав текст своей пьесы *Orlando Furioso*, за которую им уже были получены деньги от другой труппы.

Грин так неистово изобличает вороватость, что оставляет возможность заподозрить, не пытается ли он перевести на другого обвинение, тяготевшее над ним самим? Или он действительно счел плагиатом использование Шекспиром в «Двух веронцах» фабулы из своего любовного повествования «Никогда не поздно» (1590)?

Так иногда полагают, но судя по тому, как продолжается пассаж у Грина, речь идет не столько о плагиате написанного, сколько о плагиате еще не созданного — замыслов:

О, если мне будет позволено умолять вас, несравненные остроумыслы, следовать путями большей пользы: и пусть тогда эти обезьяны подражают совершенству, вами достигнутому, но никогда впредь не делайте известными им ваши восхитительные замыслы. Я знаю, что и самый рачительный из вас никогда не займется ростовщицеством и что самый добросердечный среди них не покажет себя доброй мамкой. Так что, сколь можете, примените себя лучшим образом, ибо сожаления достойно, когда столь несравненные остроумыслы служат на потеху столь грубым невеждам (*grooms*).

Можно попытаться отнести лично к Шекспиру обвинение в ростовщицестве, предположив, что он давал деньги под проценты еще до того, как это было подтверждено дошедшими до нас свидетельствами. Но, пожалуй, интереснее другая возможность: подобно тому, как это выше было сделано с неологизмом *kill-cow*, обнаружить в языке отражение или даже рождение сюжетного мотива, а именно — слуха о Шекспире, начавшем свою театральную карьеру в качестве конюха. Говоря о невеждах, Грин употребил именно это слово — *groom*.

Источник сплетни в данном случае — Уильям Давенант, сам драматург и большой выдумщик (одна из его выдумок — замечательный аргумент в

пользу того, что Шекспир-автор и Шекспир—уроженец Стрэтфорда — одно и то же лицо, о чем было сказано в предисловии). Выдумка требует подсказки и часто получает ее в языке, когда слово, сказанное в одном значении, перетолковывается в другом, становясь ядром повествовательного сюжета или, во всяком случае, сопровождая его. Можно сказать, что такова изначальная способность языка — порождать мифы. В шекспировские времена она еще очень сильна, а поэт, пишущий пьесы, постоянно дает нам почувствовать, как из слов плетется смысловая паутина, опутывающая происходящее, как, будучи произнесенными, слова порождают эхо взаимных перекличек. Однажды сказанное слово не забывается и может потянуть за собой шлейф через всю пьесу.

Вот пример с тем же словом *groom*, использованным самим Шекспиром в переносном значении. Среди ранних комедий (написанных предположительно до 1592-1593 годов) оно встречается только в одной — «Укрощение строптивой», но, встретившись, как мяч в игре, перебрасывается дальше от персонажа к персонажу, ведущих между собой разговор, неслышимый им самим, но внятный зрителю. Слово вброшено в диалог не случайно, а порождено ситуацией бракосочетания — между еще не укрощенной Катариной и брутальным в тот момент Петруччо.

Один из женихов Бьянки — Гремियो — сбежал из церкви, не в силах более выносить той методы, которую избрал укротитель. Транио интересуется: а что, невеста и жених тоже возвращаются? Гремियो отвечает каламбуром, построенным на том, что слово *groom* входит составной частью в слово «жених» (*bridegroom*):

*A bridegroom say you? 'tis a groom indeed,  
A grumbling groom, and that the girl shall find.*

В русском переводе Михаил Кузмин сохраняет каламбур, хотя опускает второе эмфатическое и запоминающееся повторение слова, передающего английское *groom*:

Муж, говорите вы? Мужлан, не муж он.  
Узнает девушка, кому досталась (III, 2).

Следующий ход в этой игре за Катариной, не слышавшей Гремियो, но в той же сцене повторившей о своем новобрачном — *groom*. Увы, русский

перевод теряет эту словесную нить, как это происходит почти всегда при переводе, рвущем речевую логику шекспировских пьес. Самое трудное в них — удержать эхо смысловых переключек.

Теперь мяч на поле Петруччо, и он подхватит его, обругав словом *groom* своих слуг в притворном гневе (укрошение продолжается!) за их нерадивость (IV, 1). Услышанное на свадьбе в составе слова «жених», слово *groom* прошло путем иносказания и вернулось если не на конюшню, то в людскую, то есть к своему прямому значению. Оно, как и Петруччо в основном сюжете пьесы, поиграло в грубость, неотесанность, чтобы затем снять маску.

Такова работа поэта в драматическом жанре. В ее основе — не красоты риторики или чувствительности, а умение обнаружить драматические возможности в самом слове и сыграть на них. Шекспир именно в этом отношении — непревзойденный мастер, но отнюдь не единственный. В век остроумия все, с большим или меньшим успехом, играют в слова, каламбурят, развивают каламбуры в сюжеты лирических стихотворений (как это попытался сделать учитель Олоферн) или в сюжеты, предназначенные как для драмы, так и для сплетни.

Пустил ли ее в данном случае Давенант, откликнувшись на слово *groom* в памфлете Грина и — в практически одновременной ему! — шекспировской комедии? Или Шекспир сознательно обыграл слово, из которого уже была выращена и пущена в ход сплетня о начале его театральной карьеры? Слово *groom* не только в своем переносном значении, но и в сопутствующем ему тоне совпадает с тем, как джентльмены-остроумыслы пытаются смотреть на выученика грамматической школы — сверху вниз. Если в шекспировских ранних комедиях это слово более не встретится, то в хронике «Генрих VI» оно в ходу у вельмож, погубленных собственным тщеславием, — герцогов Саффолка и Хамфри Глостера.

Не все шекспировские легенды можно объяснить подобным образом, но, выясняя их происхождение, не стоит вовсе забывать о порождающем механизме языковой игры, характерной для атмосферы елизаветинского остроумия и очень часто происходившей на грани (и за гранью) злоязычия.

## **О том, что и кем могло быть украдено**

В отзыве Грина Шекспир представлен грубым и неотесанным

невеждой, но не в этом главная претензия. Она в том, что Грин ощущает себя и своих соратников обворованными новым «потрясателем сцены», который назван им «мастером на все руки» — *Johannes factotum*.

Идет ли речь о том, что этот «мастер» — актер, переквалифицировавшийся в драматурга? Или о том, что он уже показал себя как автор, способный выступить в разных драматических жанрах? Если предположить, что трагедия «Тит Андроник» и какая-то из комедий могли быть к этому времени написаны и сыграны на сцене, то и второе предположение не покажется невозможным для 1592 года.

И все-таки нам известно, что весной того года с лондонской сцены не сходит не трагедия или комедия Шекспира, а одна из частей его хроники «Генрих VI». На другую ее часть указывает шекспировская цитата в памфлете Грина. Есть основание предположить, что в этом жанре пришел первый громкий успех, пробудивший острую зависть соперников.

В 1587 году, когда на лондонской сцене явился первый великий драматург — Кристофер Марло, независимо от него утвердил себя третий, наряду с трагедией и комедией, великий драматический жанр — *хроника*. И Шекспир принял участие в его создании.

Название жанра совпадает с названием тех средневековых сочинений или летописей, которые велись едва ли не в каждом монастыре и городе. С началом Реформации и последовавшим закрытием монастырей Генрих VIII отправил своего антиквара Джона Лиланда спасать монастырские библиотеки от разграбления. На основе монастырских хроник пишутся общенациональные исторические своды, которые тоже называются хрониками. Самыми популярными были «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэла Холиншеда, вышедшие первым изданием в 1577 году.

Уже говорилось о версии по поводу возможного наличия в библиотеке Шекспира или в его временном владении хроник Холла о войне Роз. Второе издание Холиншеда, появившееся в 1587 году, он просто непременно должен был иметь. Не владей Шекспир этой книгой, ему пришлось бы так часто ее заимствовать на протяжении десятка лет, что он наверняка бы ее зачитал.

Театр позднего Средневековья был готов к тому, чтобы перейти с божественной вертикали (не забывая о ней!) на горизонталь земной истории. В жанре моралите в окружении аллегорических фигур начинают мелькать исторические лица и политические проблемы. Они выносятся в заглавие пьес первой половины XVI века: «Крестьянская сатира о трех сословиях» или «Республика» — как будто расширился набор понятий, но не изменился сам принцип их отвлеченного обсуждения. Это не так. И в

моралите они обсуждались не совсем отвлеченно, а применительно к Жизни Человека в аллегорически обобщающем смысле. Теперь на месте того, кто прежде именовался *Everyman*, появляется герой, носящий реальное историческое имя. Первым таким героем стал английский король — Иоанн (Джон) Безземельный.

Моралите «Король Иоанн» написал Джон Бейль, епископ Оссорский, известный полемист на стороне Реформации. Чем этот монарх XIII века мог увлечь зрителей времен Генриха VIII? Тем, что он первым из английских королей вступил в конфликт с папским Римом и пострадал от него. Это делало его фигурой, заслуживающей интереса и сочувствия. В 1587 году ему же будет посвящена одна из первых драматических хроник — «Исполненное бедствий правление короля Иоанна». На ее популярность указывают повторяющиеся переиздания. Третье кварто в 1622 году вышло с именем автора — «написана У. Шекспиром».

Точного ответа, был ли Шекспир автором этой «старой» пьесы, у нас нет. Как нет его и на вопрос, был ли он актером труппы королевы. Если был, то мог играть в «старой» пьесе, поскольку на ее титуле значилось, что она была поставлена слугами королевы. Или участвовать в ее создании? Без сомнения, Шекспир знал ее и использовал, когда писал своего «Короля Иоанна» в середине 1590-х. Нет и едва ли может существовать твердое доказательство того, что Шекспир не был ни автором, ни соавтором «старой» пьесы, в таком случае, вступив на поприще драматурга почти сразу, как пришел в театр.

Репертуар труппы королевы несколькими названиями совпадает с тем, что войдет в шекспировский канон. В их числе еще анонимная хроника из числа самых ранних — «Славные победы Генриха V». Если Шекспир состоял в труппе, то в том же 1587 году он мог принять участие в спектакле, хотя бы в качестве одного из статистов с жестяным мечом, изображающих битву при Азенкуре. Быть может, это случилось еще в Стрэтфорде, где в свой приезд 1587 года труппа королевы исполняла нечто столь насыщенное физическим действием, что городскому совету пришлось пригласить плотника устранять последствия их игры. Как предполагает К. Данкен-Джоунз, «Генрих V» вполне мог потребовать столь сокрушительного исполнения — чтобы поднять в публике воинственный дух накануне вторжения испанцев<sup>[18]</sup>.

Выбор Генриха V в качестве сценического героя также понятен. Если король Иоанн мог возбудить сочувствие и негодование против папского Рима, то Генрих V был тем, кто давал возможность напомнить о славных победах англичан. В мирное время подобает говорить о проблемах и

предупреждать против новой смуты, в момент опасности следует напомнить о героях и мучениках. Генрих V, чуть-чуть не успевший довести до триумфального конца Столетнюю войну с Францией, умер молодым в сиянии побед, за которыми для его страны последовали сплошные бедствия.

Шекспир тоже вернется к нему, но много позже, на высокой ноте завершая свои циклы хроник, — и создаст для Англии героическую эпопею. Однако он никогда не был готов воспеть героя, которому всё дозволено, поскольку «цель оправдывает средства». Эта макиавеллистская мысль для Шекспира была постоянным полемическим вызовом — от ранних хроник до великих трагедий. И его главным соперником в театре был тот, кто пришел восславить это убеждение, — Кристофер Марло.

\*

Первые хроники и «Тамерлан» появляются на сцене почти одновременно, но все-таки с достаточным промежутком времени, чтобы анонимный автор «Короля Иоанна» успел отозваться на пьесу Марло в своем Прологе, обращенном к зрителям:

Вы, со спокойным дружелюбием на челе *Встретившие скифа Тамерлана* И рукоплескавшие неверному (*infidel*),  
*Соизвольте приветствовать с равным благоволением*  
Воинственного христианина и вашего соотечественника.

В этом спокойном по тону противопоставлении, может быть, и не нужно искать второго смысла: Пролог говорит столько, сколько хочет сказать, приглашая зрителя, с восторгом встретившего трагедию Марло, с равным восторгом оценить и сюжет из национальной истории. И все же здесь слышится определенный акцент. Остроумыслы довольно долго сторонились жанра хроники, избирающего своим предметом сюжеты национальной истории, предпочитая нечто более экзотическое, и не слишком преуспели в ней. Почему?

В самом факте обращения к национальной истории, кажется, не было ничего унижительного для университетского достоинства. Во всяком случае, такого сюжета не сторонилась даже «академическая драма», дав один из первых образцов этого жанра в написанной и поставленной на латыни пьесе о Ричарде III — *Richardus Tertius* — еще в 1570-е годы. Тем не

менее Марло, задающий тон среди остроумцев, только однажды и лишь в последний год жизни снизойдет до хроники, признав ее успех у зрителя и откликнувшись желанием за него побороться. Не все же ему писать о «неверных»! Хотя это слово в тексте предисловия к «Королю Иоанну» отнесено к герою, оно кажется нагруженным дополнительным смыслом в отношении к автору, не раз эпатировавшему современников своими высказываниями по поводу веры и морали.

В жанре хроники не Шекспир пошел за Марло — скорее уж Марло принял его вызов. Единственным опытом Марло в жанре хроники был «Эдуард II», написанный в 1593 году буквально накануне гибели. Эту хронику принято считать созданной если не под влиянием Шекспира, то в ответ ему — в том жанре, где «выскачка» оказался успешнее всего и успешнее всех. Марло дал свой последний бой на чужом поле.

Победил ли он? На этом уровне творческого соперничества спортивный принцип не работает. Есть победы, но нет проигравших.

Марло написал иначе. Если сравнивать с трехчастным, монументальным «Генрихом VI», он написал жестче, стремительнее. Можно сказать — суше, с большим вниманием к внешним конфликтам, чем к внутренним. Так можно сказать, если сравнивать эту хронику о слабом короле-тиране Эдуарде II с шекспировским «Ричардом II», который будет написан на сходную тему спустя приблизительно три года. Но упрекать Марло не в чем: в это время, последовавшее за его смертью, каждый год — как эпоха, каждая новая пьеса Шекспира — шаг в развитии жанра и событие для мирового театра.

Удаляясь от Марло, Шекспир все чаще вспоминает о нем. К этому времени относятся процитированные выше реплики шекспировских персонажей по поводу гибели Марло. И продолжается спор с ним, ведущийся в разных жанрах — в поэмах, в комедии, где на фарс о «Мальтийском еврее» Шекспир откликнется «Венецианским купцом», в хронике — «Ричардом II»... У этих откликов могла быть и вполне прагматическая цель: пьесы Марло продолжают быть популярны, постоянно ставятся труппой лорда-адмирала. Конкурирующая с ними труппа лорда-камергера, к которой теперь и навсегда принадлежит Шекспир, предлагает свои варианты в борьбе за зрителя. Сам же Шекспир имеет возможность еще раз освоить и переосмыслить опыт лучшего из предшественников.

Это вероятные поводы. Однако попутные, что особенно хорошо видно на примере жанра хроники: быть может, Шекспир в «Ричарде II» и имеет в виду «Эдуарда II», но в процессе исполнения собственной задачи —

воссоздания связного сюжета национальной истории, охватывающего события с XIV века по XVI, то есть вплотную подводящего к современности.

В шекспировский канон входят десять пьес в жанре хроники. За исключением «Короля Иоанна», где Шекспир дал свою версию сюжета, с которого начиналось (и не раз продолжалось) осмысление истории на английской сцене, «Эдуарда III», где он очень вероятно (но не без сомнений) один из соавторов, и «Генриха VIII», в создании которого он лишь принял участие перед тем, как окончательно оставить театр, — шекспировские хроники давно принято делить на две тетралогии, два цикла по четыре пьесы в каждом. Хронологически они завершаются приходом к власти правящей династии Тюдоров (править им осталось всего несколько лет — до смерти Елизаветы). Начинаются же свержением Ричарда II в 1399 году — событием, имевшим вековые последствия в английской истории и разрешившимся войной Алой и Белой розы.

Такова последовательность событий, но не шекспировского сюжета, который он строит не в исторической последовательности, а скорее по образцу эпоса, начинающегося *in medias res* — из гущи событий: смертью Генриха V и началом правления его малолетнего сына Генриха VI. Его имя носят первые три пьесы первой тетралогии. Завершает ее «Ричард III».

Во второй половине 1590-х Шекспир вернется к предыстории этих событий: «Ричард II» — о свергнутом короле; две части «Генриха IV» — о правлении того, кто его сверг; «Генрих V» — повествование о кратком, но триумфальном правлении.

Грандиозный замысел — и, судя по всему, рано возникший. Ничего подобного никто из его современников не исполнил! Но у Грина, среди прочего, есть обвинение в краже замысла. Могло ли быть, что в какой-то начальный момент замысел, воплощенный в шекспировских хрониках, был чужим или, быть может, общим?

## Соавторство

Поскольку слушается дело о плагиате, не пропустим ни одной детали, учтем все обстоятельства.

Итак, каков вклад остроумцев в создании нового жанра — хроники? Лучшим среди них и здесь был Марло. Его «Эдуард II» — ответ на шекспировский успех в «Генрихе VI». Ответ, который Шекспир, что называется, учел в дальнейшей работе, но никак не мог использовать до

1592 года, поскольку хроника Марло написана не ранее конца этого года. А риторический стиль Марло Шекспир усвоил и пародировал во всех жанрах.

У Грина есть пьеса о шотландском короле Якове IV, но под хронику она подходит только по названию, представляя собой еще один опыт в его излюбленном роде — *romance*. Манера Грина — не для хроники: подлинные имена и события способны лишь воспламенить его фантазию для свободного полета.

Куда больше «подозрений» в качестве возможного шекспировского соучастника вызывает Джордж Пиль. У него самые веские претензии на то, чтобы считаться первым автором, выведшим жанр хроники из анонимности: его «Эдуард I» напечатан в 1593-м, но написан явно раньше — до шекспировского «Генриха VI» или одновременно с работой над ним. Руку Пиля пытаются узнавать и в других хрониках: в раннем и анонимном «Исполненном бедствий правлении короля Иоанна», в «Эдуарде III», который в последнее время все настойчивее прокладывает себе путь в шекспировский канон, но об этом — позже.

И главное — Пиль практически утвержден общим мнением на роль основного шекспировского соавтора в ранние годы!..

\*

Под знаком проблемы соавторства сегодня рассматривают многие вопросы и шекспировской текстологии, и его творческой биографии. Разумеется, речь идет о соавторстве не в том смысле, что имеют в виду «заблудшие души, имя коим — легион», отрицающие и авторство Шекспира, и само его существование<sup>[119](#)</sup>, — предупреждает Брайен Викерс, основной эксперт по вопросу и автор книги «Шекспир-соавтор» (2002).

Если сегодня мы беспокоимся, не умерли автор, то в шекспировское время он еще не вполне родился. Особенно в театре, поскольку театр не был литературой... Впрочем, о литературе речи также еще не было (не существовало даже такого слова в английском языке), а высокий род словесного искусства, созданного стихами или прозой, называли «поэзией». Пьесы, даже стихотворные, к поэзии не относили. Томас Бодли, основоположник великой библиотеки в Оксфорде (носящей его имя — Бодлианская), при жизни Шекспира полагал, что пьесы не должны быть представлены в его книжном собрании. Драматурги вряд ли были удивлены и обижены этим, поскольку и сами так считали. Они писали не для славы, а для сцены и заработка. Когда амбициозный Бен Джонсон первым из них

собрал свои пьесы и издал их (в год смерти Шекспира), в подражание древним назвав — «Труды», это был вызов.

Соавторство в елизаветинском театре было столь же обычным делом, как сегодня при создании телевизионного сериала или ремесленного детектива под шапкой раскрученного имени. Так что вопрос, были ли у Шекспира соавторы, — не вопрос. Они были. Вопрос в том, как их обнаружить, а главное — как подойти к текстам, не разрушая их единства, и к творчеству, не лишая его авторства.

Еще первые биографы и исследователи Шекспира предположили, что он начинал свой путь, переписывая или дописывая чужие пьесы, в том числе и те, авторами которых были остроумы. Так якобы могли появиться на свет ранние шекспировские пьесы, в том числе и «Генрих VI». Это выглядит маловероятным: с какой стати начинающему автору доверят обработку пьес драматургов, гораздо более опытных и уже сделавших себе имя, к тому же вполне дееспособных — сверстников Шекспира или тех, кто был несколькими годами старше его?

В 1920—1930-х годах обнаружение руки Шекспира в чужих пьесах и чужих рук в его собственных превратилось в увлекательную игру. Ею занимались те, кого окрестили *desintegrators*, что-то вроде — расчленители. Демонстрируя замечательную память и недюжинное усердие (сегодня эту работу легко проделывает компьютер), они указали на множество перекличек и текстуальных совпадений, которые сами по себе еще ничего не доказывают. Они не позволяют даже безусловно отличить заимствование от соавторства: не вполне установившееся авторское право позволяло свободно вводить чужое в свой текст или приглашать соавтора, известного тем, что он может добавить — в зависимости от своего умения — любовную сцену, эпизод народного бунта или монолог в стиле высокой риторики. По всей видимости, такое разовое участие оплачивали, но оно не служило основанием претендовать на авторство, о чем тогда не очень-то и задумывались.

Примером именно такого соучастия можно считать единственный дошедший до нас творческий автограф, который признают шекспировским — страничку из пьесы «Томас Мор».

Она была написана в 1592-1593 годах, позже переработана с участием Шекспира. Ему поручена сцена бунта лондонцев против появления в городе слишком большого числа иммигрантов. Остановить толпу должен канцлер — Томас Мор. Шекспир, вероятно, приобрел репутацию мастера массовых сцен после того, как им были изображены народные восстания в «Генрихе VI» — французское под началом Жанны д'Арк и английское под

предводительством Джека Кеда.

Очень вероятно, что Шекспир не отказывался от такой работы, особенно если она выполнялась для своей труппы, и мог кого-то пригласить для участия в собственной пьесе. Наиболее вероятное время для такого рода сотрудничества — ранние годы, когда Шекспир делал себе имя, и поздние, когда он был уже болен и сходил со сцены.

Это, разумеется, не повод для решения «шекспировского вопроса» в духе мягкого антистрэтфордизма, не предлагающего на роль Шекспира кого-либо из графов, а склоняющегося в пользу коллективного авторства. Соавторство — факт безусловный, но коллективное авторство, по крайней мере в отношении шекспировских пьес, — сильное преувеличение.

Жанр ранней хроники для определения авторства — случай особенно трудный, поскольку они писались на исторические, строго говоря, ничейные сюжеты. Разных остромыслов сватают Шекспиру в соавторы «Генриха VI»: Марло, которого он якобы переписывал, одновременно ему подражая; Пиля, уже засветившегося в качестве соавтора. Наконец, Нэш, который в памфлете «Моление Петра Безгрошоваго дьяволу» (дата регистрации — 8 августа 1592 года) сослался на Толбота, английского полководца последнего периода Столетней войны, окончательно проигранной вместе с его гибелью. Эти события составляют одну из основных линий первой части хроники:

«Как бы возрадовался доблестный Толбот, гроза французов, когда бы мог помыслить, что, пролежав две сотни лет в могиле, он вновь восторжествует на сцене, что его кости, как бальзамом, будут омыты слезами не менее чем десяти тысяч зрителей, неоднократно собиравшихся, дабы в образе трагического актера, исполнившего роль героя, лицезреть его вновь струящуюся кровь».

Если полагать, что Нэш упоминает о Толботе, делая рекламу пьесе, то логично предположить и то, что он — один из ее соавторов. Вместе с Грином, Пилем или даже Марло? А все лавры (и гонорар?) достались одному Шекспиру. Тогда есть повод для ламентации и инвективы.

К лету 1592 года Шекспир не только пришел в лондонский театр, но узнал первый успех. Он едва успел это сделать, как из-за чумы театры закрылись почти на два года, когда же их вновь открыли, пейзаж был совсем другим: «остромыслы» сошли со сцены, а Шекспир доказал, что может легко обходиться без соавторов и чужого «оперенья».

## **Глава третья.**

### **ПЕРВАЯ ПЬЕСА**

Чума 1592—1594 годов — водораздел в истории елизаветинского театра и шекспировского творчества. Самое время обернуться, чтобы бросить не столько прощальный, сколько оценивающий взгляд.

Шекспир пришел в театр актером, но, судя по датам, семилетний срок ученичества не отслужил полностью. Даже если счесть, что он покинул Стрэтфорд в 18 лет, то должен был стать полноправным актером лишь к концу 1580-х, но к этому времени он уже достаточно овладел ремеслом драматурга.

Более вероятные даты для начала его театрального пути — между 1585 и 1587 годами. Они оставляют на овладение актерским ремеслом едва ли двухлетний срок и, быть может, объясняют, почему актерская профессия для Шекспира не стала главной.

Шекспир был человеком театра и знал о нем всё, но в своей труппе он — основной поставщик пьес и один из тех, кто организует сложное театральное дело. На сцену он выходил, как порой сегодня выходит режиссер, — в небольшой роли (камее), оставляя на ней свой именной отпечаток.

Шекспир не сразу стал автором, тем более что авторство в драматургии было только на пороге своего рождения. Вначале он, скорее всего, перелицовывал старые тексты (но не тексты остроумислов!), сбивал с них пыль и ржавчину, подгонял под состав своей труппы. Впрочем, так ли уж много пьес, заслуживающих переделки, было тогда в ходу? Скорее, Шекспир участвовал в создании репертуара елизаветинского театра, возможно, в труппе королевы, перерабатывая для сцены эпизоды хроник Холиншеда и истории Гальфрида Монмутского.

Пытаясь восстановить хронологию раннего творчества Шекспира, нельзя забывать еще одного обстоятельства: его тексты, которые мы знаем, не были теми, что впервые ставились на сцене. Об этом напоминают и их первые публикации. В них так трудно, но приходится разбираться...

До 1592 года Шекспир мог написать пьесы во всех трех жанрах: комедия, трагедия, хроника. Но скорее всего начал он в одном из двух вошедших тогда в моду — в хронике или в «трагедии мести».

## Если первой была хроника

Если первая шекспировская пьеса — «Генрих VI», то которая из трех ее частей? Каждая из них представляет собой законченную пьесу.

Легче всего предположить, что хронология написания совпадает с хронологией сюжета, тем более что части очень тесно примыкают друг к другу, подхватывая и развивая историческое действие: со сцены погребения короля-героя Генриха V и возведения на трон его малолетнего сына, окруженного распрей своих многочисленных родичей, постепенно перерастающей в войну Алой и Белой розы.

Однако ставились и издавались все три пьесы по отдельности. Так же могли быть и написаны — независимо друг от друга.

Эта шекспировская хроника возбуждает особенно много вопросов, что понятно. Произведение — из числа ранних, отягченное возможностью соавторства. В связи с «Генрихом VI» если шекспировское имя и не было впервые произнесено, то безусловно угадывается как объект весьма внятных намеков и злословия. Наконец, состоящая из трех частей хроника создает дополнительные трудности, заставляя соотносить их, чтобы оценить как единое целое.

Ответов было дано и дается много, но ни один не является окончательным. Поэтому стоит начать не с вариантов ответов, а с набора фактов, имеющих в наличии. Их бесконечно тасуют исследователи в надежде, что рано или поздно выпадет верная комбинация.

Начнем с конца — с того момента, когда все три пьесы были объединены под общим названием «Генрих VI» в трех частях. Это произошло только в 1623 году в посмертном Первом фолио, составленном шекспировскими соратниками-актерами и освященном участием Бена Джонсона. Присутствие в этом издании обеспечивает хроникам попадание в шекспировский канон и закрепляет их в качестве трехчастного произведения.

Но первоначальный замысел был двухчастным. Об этом недвусмысленно свидетельствует первое кварто теперешней второй части, изданной в 1594 году (регистрация — 12 марта) под названием «Первая часть соперничества (*contention*) двух славных домов Йорков и Ланкастеров».

В 1595 году — также без имени автора — появилась нынешняя заключительная третья часть как «Правдивая трагедия Ричарда, герцога Йорка...». Именно из нее (за три года до печатного текста) Грин

переиначивал строку «сердце тигра в женском обличье». О частях здесь речи нет, но в 1619 году — Шекспира уже не было в живых — обе пьесы переизданы вместе как единое произведение: «Полная история соперничества (*The whole contention*) двух славных домов Йорков и Ланкастеров... Разделенная на две части, исправленная и дополненная. Написана Уильямом Шекспиром, джент»..

Значит, с момента первой публикации до посмертного кварто сохранялась идея именно такой композиции, в которой не нашлось места теперешней первой части «Генриха VI»!

В конце 1580-х величие на сцене ассоциировалось с двухчастным «Тамерланом» Марло, а произведений в трех частях ни до, ни после на елизаветинской сцене не существовало. Шекспир вполне мог сделать вид, что следует по пути, уже проложенному к успеху, с тем — как он часто будет делать в дальнейшем, — чтобы незаметно, но непреклонно в какой-то момент свернуть с него. Он сближается, чтобы заставить острее ощутить различие, а в данном случае — чтобы подчеркнуть, что, в отличие от Марло, он не уводит зрителя к шатрам неверных, а дает почувствовать под ногами почву национальной истории.

Мы уже видели, что этот козырь был отыгран в Прологе к анонимной хронике о «Короле Иоанне» как одновременно и упрек Марло, и аргумент, обеспечивший популярность новому жанру хроники. Марло написал «Тамерлана» по поводу исторических событий, имеющих общеевропейское значение, и с экзотическим героем. Англичан же все более занимает их собственной остров и его история, отраженная в хрониках, собранных по монастырским библиотекам, популярных в прозаическом переложении и с успехом разыгрываемых на сцене.

Издания шекспировских хроник (выходящие пока что без имени автора) 1594 и 1595 годов принадлежат к спорным по своему происхождению текстам. К тем самым, что заставляют гадать: были ли они написаны кем-то до Шекспира, а впоследствии им переработаны, что открывает путь к подозрению в плагиате? Или это его собственные ранние версии, осложненные соавторством, а может быть, «плохие» (*bad*) кварто его пьес, ставших жертвой пиратства?

Если историю повторять бесчисленное число раз, то сомнений относительно ее достоверности не остается. Даже не вспоминается, кто и по какому поводу рассказал ее первым, тем более что повод был подан составителями Первого фолио Хемингом и Конделом, сожалевшими, что автор не дожил, чтобы «выпустить и заново просмотреть свои произведения, украденные и тайком осуществленные» (*stolen and*

*surreptitious*). Очевидно такими и были те прижизненные издания в формате кварто (редко — октаво), текст которых не совпадал с Первым фолио, а количество очевидных ошибок заставляло предположить, что автор в процессе печатания не участвовал и авторитетной рукописью издатели не располагали.

Это предположение обрело повествовательную форму в 1917 году в книге А. У. Полларда «Шекспировская борьба с пиратами и проблема передачи текста». С нее фактически началась «новая библиография», как называли школу шекспировской текстологии. Поллард разделил кварто первых изданий на исправные и неисправные, увидевшие свет в нарушение права автора или труппы. Во втором случае текст (*reported text*) представлял собой «реконструкцию по памяти» (*memorial reconstruction*) звучавшего со сцены. Текст исправных кварто печатался с «суфлерской книги» (*promptbook*), опиравшейся на авторский текст и подготовленной, чтобы быть поданной на одобрение распорядителю празднеств. Потом этот текст использовали в процессе работы над спектаклем, в ходе которой он продолжал меняться.

Тексты могли красть раачичным способом: засылали в театр людей с тренированной памятью, поскольку записывать что-либо во время спектакля не разрешалось; договаривались с кем-то из актеров, не принадлежавших к труппе, а приглашенных на данный спектакль и на одну роль, и он точно воспроизводил те сцены, в которых был занят, а остальные — как запомнилось. Неудивительно, что текст выходил искаженным. В «плохих» кварто тем не менее есть свои достоинства — они делались со спектакля, сохраняя ремарки и сценические указания, отсутствующие в последующих более точных переизданиях.

Но каково происхождение кварто, представляющих варианты текста двух частей «Генриха VI» — второй и третьей? Все более утверждается мнение о том, что их принадлежность была изначально — шекспировской, его ранней версией. Ее издавали трижды, фактически не меняя текст, сильно отличающийся от того, что будет напечатан в Первом фолио.

\*

А первая часть «Генриха VI» так и не дождалась издания до фолио, оставляя нам вопрос — когда она была написана? Ее текст нам известен только в одном варианте, но в единственном ли? Этого мы не знаем. Слова Нэша о Толботе, воскресшем на сцене, служат достаточно веским

подтверждением того, что до закрытия театров летом 1592-го она уже существовала и была с успехом поставлена. Это свидетельство соотносят с записями в дневнике Ф. Хенслоу, где с 3 марта по июнь сообщается, что 15 раз была сыграна пьеса *harey the vi*. Огромный успех! И впервые с названием — «Генрих VI»: вплоть до Первого фолио оно более не употреблялось.

За это же время «Мальтийский еврей» Марло прошел не более 10 раз, а «Испанская трагедия» Кида (ее Хенслоу обозначает как «Иеронимо») — 16 раз. А это безусловные репертуарные лидеры. «Генрих VI» им не уступает.

Хенслоу записывал бегло и не всегда грамотно — для себя. При первой записи о *harey the vi* он еще добавил пометку *ne*. Ее расшифровывают как указание, что пьеса — новая, однако что это значит? Впервые поставленная, впервые поставленная в театре у Хенслоу, заново лицензированная королевским распорядителем празднеств или вновь переработанная? Сравнительно недавно была высказана догадка о том, что этим словом Хенслоу просто помечал пьесы, игравшиеся в здании театра «Ньюингтон-Баттс».

Хенслоу не указал имени автора. Он записывал более важные вещи — сумму своего дохода от каждого спектакля. Она сначала возрастала, а потом держалась на хорошем уровне: 3 марта — 16 шиллингов 8 пенсов, 7 марта — 51 шиллинг, 11 марта — 47 шиллингов 6 пенсов... 25 мая — 24 шиллинга. Было на что раздражаться и досадовать Роберту Грину! Его лучшую пьесу «Монах Бэкон и монах Бэнги» играли за это время всего четыре раза, и лишь однажды она принесла Хенслоу более 20 шиллингов.

Хенслоу отмечал причитающуюся ему сумму — половину того, что было заплачено зрителями, занимавшими сидячие места на галерее. При цене за место на галерее два пенса и при половине сбора в 30 шиллингов на галерее должно было присутствовать 360 зрителей. Если столько же и более того занимали стоячие места в партере, то средняя посещаемость доходила до тысячи зрителей.

По подсчету Нэша подвиги Толбота на сцене видели десять тысяч человек. Согласно дневнику Хенслоу было дано 15 представлений. Цифры сопоставимы — косвенное, но фактическое подтверждение того, что *harey the vi* из дневника Хенслоу — первая часть шекспировского «Генриха VI», которую и имел в виду Нэш.

Но почему она обозначена у Хенслоу как новая? Можно ли из этого делать вывод, что она не предшествует двум другим, а следует за ними — и тем самым история первых лет правления Генриха VI оказывается

написанной после рассказа о борьбе Йорков и Ланкастеров, о войне Роз и гибели короля?

То, что мы знаем о постановках и изданиях, не приближает к ответу.

Остается пойти путем внутреннего анализа текста, сопоставляя части между собой, соотнося их с быстро меняющейся на рубеже 1580—1590-х годов стилистикой шекспировских пьес.

\*

Первая часть хроники (по их теперешнему расположению) написана в более архаической манере в соответствии с эпическим характером событий и героев. Впрочем, на этой высоте ни действие, ни стиль не удерживаются постоянно. С первой сцены как узнаваемая особенность шекспировской манеры возникают стилистические перепады, высокий ритуал разбивается личной склокой его участников.

...Вестминстерское аббатство — торжественное погребение Генриха V, с чьей гибелью уходит в прошлое время английского рыцарского величия. Кончается эпос, начинается борьба за власть. Это происходит прямо над гробом великого короля.

Один за другим герцоги Бедфорд, Глостер, Эксетер и епископ Уинчестерский возносят хвалу умершему герою, на чью смерть в духе эпического величия откликаются и земля, и небо:

Померкни, день! Оденься в траур, небо!  
Кометы, вестницы судьбы народов,  
Взмахните косами волос хрустальных,  
Бичуйте возмутившиеся звезды,  
Что Генриха кончине обрекли!  
Он слишком славен был, чтоб долго жить!

Слились хвала, плач, молитва в речи епископа Уинчестерского, но он прерван лордом-протектором Хамфри Глостером:

Что церковь? Не молись попы так рьяно,  
Не кончилась бы жизнь его так рано.  
Безвольный государь желанен вам,  
Который слушался бы вас, как школьник.

Епископ Уинчестерский (Глостеру)  
Чего б мы ни желали, — ты протектор  
И хочешь править принцем и страной,  
Твоя жена горда, ее боишься  
Ты больше Бога и духовных лиц...  
(Пер. Е. Бируковой)

Торжественный ритуал превращается в свару и прерывается самыми дурными вестями из Франции, где Жанна д'Арк начала творить чудеса. Героизм умер, герои погибают. Народ — не героичен, а картина его бунта, даже в сопровождении чудес, — страшна. Во второй части хроники восстание Джека Кеда представлено как злостный бунт и остановлено военачальниками короля, а сам Кед, преданный своими и бежавший, сражен в поединке с простым кентским дворянином Александром Айденом, возвеличенным именно в этом деянии.

Считается, что Шекспир-англичанин не смог преодолеть национального предрассудка и несправедлив к Жанне д'Арк. Во всяком случае, в отношении ее автор не проявил того, что отличает его в других случаях — умения сострадать в момент падения и гибели даже врагу, порой — даже злодею. Благодаря этому умению создается иное ощущение истории, только Шекспиру присущее среди елизаветинцев, — на грани человеческой трагедии, а не политической интриги или торжественного обряда государственных событий.

Когда первая часть «Генриха VI» открывается погребальным обрядом, это воспринимается как кивок в сторону Марло. Когда обряд прерывается склокой, это воспринимается как пародирование Марло — снижение его монументального стиля. Марло — парадная история торжественных монологов. У Шекспира сквозь блеск официозной парадности все время проглядывает закулиса, а монолог перебивается репликами в сторону или перебранкой. В этих стычках нарастает сюжет, сплетающий два мотива — злобы и мести. В дополнение к ним звучит совершенно негероическое объяснение поражений во Франции — не хватает людей и денег.

Присутствие Марло и его стилистики не отменяется, но приходит с нею в столкновение. Тень Марло или, точнее, его «Тамерлана» лежит на первой части «Генриха VI»; Марло узнаваем во множестве беглых цитат и аллюзий. Так, в первой же сцене государственной скорби Эксетер говорит, что все они, славящие покойного героя, подобны пленникам, влекущим триумфальную колесницу (*We with our stately presence glorify / Like captives*

*bound to a triumphant car...*) (1. 21—22). Любо́й зрите́ль, виде́вший «Тамерлана», помнит его излюбленный способ явиться на сцене, утверждая свою власть над побежденными: «Появляется Тамерлан в колеснице, влекомой царями». Реплика эта повторяется в нескольких эпизодах.

А затем в сцене погребения самого герцога Бедфорда мелькнет другая аллюзия: «Но короли и могучие властители обречены умереть...» (*But kings and mightiest potentates must die...*) (III, 2), подхватывающая не только последние слова Тамерлана, но и отзывающаяся на то, как понимает Марло трагедию человеческого величия — в его обреченности смерти.

Такого рода марловианских отзвуков в первой части «Генриха VI» много, настолько много, что они составляют один из стилистических пластов (но лишь один!), побуждая к мысли, что Марло здесь — объект отталкивания, пародирования, опровержения. Это верно в том смысле, что «Генрих VI» начинается с прощания с героическим прошлым, с эпосом, в котором действуют титаны. И эта тема — основная в первой части хроники, где один за другим сходят со сцены герои и самый великий из них — Толбот.

Прощание с эпосом завершается в первой части, две следующие — о другом: о «соперничестве двух славных домов Йорков и Ланкастеров». В первой части — лишь предыстория событий: появление герцога Йорка, мечтающего восстановить величие униженного рода, и знаменитая сцена в саду, когда представители двух ветвей королевского дома срывают розы разного цвета — алую и белую, подтверждая свою верность и свою вражду (11,4).

Всё, кажется, склоняет к тому, чтобы безусловно признать первую часть хроники и написанной первой: она архаичнее, в ней — спор с Марло и выход из эпоса к истории, утратившей высокую героику... Можно и возразить: в «Ричарде III» (1592— 1593), который подведет итог всему первому циклу шекспировских хроник, Шекспир снова проигрывает тему прощания с эпосом, с великой личностью, окрашенную в макиавеллистскиетона...

Спор с Марло для Шекспира, кажется, никогда не будет завершен... И все-таки первая часть «Генриха VI» представляется наиболее ранней.

Спор с Марло будет продолжен Шекспиром как интеллектуальный диалог. Здесь же ощущается непосредственная близость его стиля, затопившего своей риторикой лондонскую сцену. Чтобы из этого потока выплыть, в него нужно сначала войти, так как он и есть — современность английского драматического стиха, которой предстоит овладеть. Оттого первая часть «Генриха VI» кажется наиболее архаичной, хотя архаика в ней

уже не только средство и способ, но и объект оценки с последующим если не опровержением стиля, то — прощением с ним.

Помимо поэтических аргументов в пользу первой части как наиболее ранней есть еще и исторические. Ее тема ближе всего к послевоенной актуальности. Победа над испанской Армадой в этот момент никак не может восприниматься в качестве окончательной. Отсюда — тревожный интерес к событиям на континенте, чувство не отмененной победой опасности. Столетняя война — последний по времени период аналогичного противостояния. Так что есть повод о ней вспомнить — и о героизме, и о победах, и особенно — об упущенных плодах этих побед.

В этой атмосфере понятнее становится и то, за что Шекспира не раз упрекнул, сочтя английским «шовинизмом» в отношении французов вообще и Жанны д'Арк в частности. Хотя в хронике она не столько француженка, сколько одержимая и католичка. Именно в этом аспекте французская тема особенно актуальна в 1589 году.

...Летом предшествующего, 1588 года события развивались как на море, так и на континенте. Армада двинулась на Англию, а глава Католической лиги герцог Гиз, вопреки запрету Генриха III, в мае 1588 года вошел в Париж. Это означало прямую претензию на власть. Король, против которого восстали горожане, бежал и (несмотря на то, что Елизавета побуждала его к сопротивлению, боясь, что Франция Гизов будет прямым плацдармом для вторжения испанцев в Англию) подписал договор с мятежным герцогом в июле 1588-го.

Победа над Армадой все изменила. Французский король решился на отчаянный (даже безрассудный) шаг — 23 декабря 1588 года убит Гиз! Лига клянется отомстить. Генриху III Валуа ничего не остается, как искать союзника в Генрихе Наваррском, вскоре — единственном претенденте на французский престол: Генрих III убит 22 июля 1589-го монахом-капуцином.

С Генрихом Валуа у Елизаветы не складывались отношения — не было личного контакта. Он, всегда окруженный женственными молодыми людьми, как будто исполнял тяжкую повинность, пускаясь в эпистолярные любезности с королевой. Мужественному и любвеобильному Генриху Наваррскому такого рода труд был не в тягость. Английская королева вознаграждала его военной и финансовой помощью, которой Генрих, правда, не оправдал, перейдя в католицизм. Елизавета была разочарована, но все-таки вынужденный католицизм французского короля был несравненно предпочтительнее фанатизма Гизов.

Теперь, собрав все эти сведения — театральные, поэтические и исторические, — попробуем выдвинуть гипотезу относительно времени и порядка написания трех частей «Генриха VI», а значит, по поводу претензии одной из них на то, чтобы считаться первым шекспировским (отчасти шекспировским, поскольку скорее всего первоначально написанным в соавторстве) произведением.

Временем, подходящим для создания первой части, представляется первая половина 1589 года — время опасности и неопределенности. Победа над Испанией одержана, но теперь важно не упустить ее плоды, как это однажды уже случилось после смерти короля-триумфатора Генриха V в годы малолетства его сына.

Две другие части задуманы Шекспиром в изменившихся условиях и независимо от первой части, посвященной событиям Столетней войны. Новое двухчастное произведение — о внутренней распри между Йорками и Ланкастерами. Когда внешняя угроза отступила, самое время напомнить о внутренних опасностях. Именно так при вступлении Елизаветы на трон сделали когда-то придворные в первой английской трагедии — «Горбодук».

Тема распри упорно повторяется в названиях всех кварто теперешних второй и третьей частей, пока их единство окончательно не было закреплено в издании 1619 года: «Полная история соперничества...»

И поставлено имя автора — Шекспир!

С авторством первой части всё, видимо, обстоит гораздо сложнее. В 1589 году жанр хроники еще не вышел из состояния анонимности. Нет ни одного произведения, которое можно атрибутировать какому-либо автору и, вероятно, нет ни одного произведения в этом жанре, написанного кем-либо в одиночку. Все они — продукт коллективного творчества. Скорее всего — в труппе королевы или в какой-то иной труппе—в числе ранних обязанностей Шекспира были переработка и приспособление к сцене исторических сюжетов из Холла и Холиншеда, благо в его интересе к истории сомневаться не приходится.

До 1589 года такого автора, как Шекспир, еще не существует. Есть реставратор старых текстов и переработчик исторического материала для сцены, который как раз в это время становится соавтором. Часть первая «Генриха VI» в первоначальном варианте (который не сохранился) — продукт коллективного творчества. Кто соавторы? Пиль, Грин, Нэш... Кто угодно из них. Очень вероятно, что Грин, судя по тому, как он был

разгневан в 1592 году...

Его рассердил, видимо, не только шекспировский успех, но и тот факт, что успех сопутствовал пьесе, в которой он, Грин, некогда принял участие. Теперь это была совсем иная пьеса, поскольку, вдохновленный успехом своей дилогии о Йорках и Ланкастерах (наиболее вероятные даты ее написания — 1590—1591 годы), Шекспир взял старый коллективный текст и превратил его в первую часть своего «Генриха VI». И Хенслоу сделал пометку к ней — «новая».

Если бы первоначальный текст 1589 года дошел до нас, то мы наверняка увидели бы нечто еще более отличающееся от окончательной версии в Первом фолио, чем отличается от него кварто двух последующих частей. Изменения, видимо, носили радикальный характер. Сюжетно были усилены те линии, которые будут иметь продолжение. В первой части несколько инородным добавлением, своего рода эпилогом к основному действию, выглядит сватовство Саффолка от имени английского короля Генриха к Маргарите, дочери короля Неаполя и Сицилии Рене.

Свой самый узнаваемый и личный намек на Шекспира Грин облек в цитату, относящуюся именно к этой героине, коварной сицилийке. Очень вероятно, что ее не было в том варианте, что был написан при его, Грина, участии. В том варианте главным героем был Толбот, а его смерть и отмщение за нее — логическим завершением темы. Ее можно обозначить как гибель героической эпохи, необратимо отошедшей в прошлое. Так что упоминание Толбота Нэшем скорее можно рассматривать не как рекламу пьесе, где он — соавтор, а как упрек в форме напоминания своему бывшему соавтору, присвоившему то, что они считают коллективным владением.

Считал ли Грин таким же владением замысел дилогии о Йорках и Ланкастерах, когда предупреждал других остроумцев об осторожности? Во всяком случае, две последующие части если и не были написаны Шекспиром в одиночку, то с ним в качестве основного соавтора.

Итак, если самой ранней среди хроник был первый вариант первой части «Генриха VI», созданный в соавторстве в первой половине 1589 года, то была ли это первая шекспировская пьеса?

## **Если первым был «Тит Андроник»**

«Тит Андроник» — первый шекспировский опыт в жанре трагедии, по крайней мере среди тех текстов, что нам известны. Это сомнений не

вызывает.

«Тит» — не только ранняя, но и самая архаичная по стилю шекспировская пьеса. Настолько архаичная, что пишущие о ней обычно если не проговаривают, то подразумевают вопрос: как Шекспир мог такое написать?

Из двадцати пяти персонажей «Тита Андроника» более половины убиты. К этому следует добавить изнасилование, отрезание рук, языка, запекание тел сыновей в кушанье, поданное их матери — готской царице, а потом римской императрице Таморе. Именно она запустила механизм мщения за то, что римский военачальник Тит Андроник, одержавший победу над готами, приносит в жертву богам ее старшего сына.

Мщение в «Тите» совершается с особой жестокостью, по образцу единственной по-настоящему кровавой трагедии Сенеки — «Фиест», превосходя и ее своей кровожадностью. Так что Т. С. Элиот указал как на созвучную «Титу» на итальянскую драму того времени. В Италии, где политика — кровавое дело, а коварство — обычное средство дипломатии, и драма не могла не быть кровавым зрелищем.

Но чем объяснить подобный шекспировский выбор? Следовал вкусам публики, исполнял закон модного жанра «трагедии мести»? Но если и исполнял, то с каким-то преувеличением, заставляющим подозревать — «уж не пародия ли он?». Такое подозрение не раз высказывалось в качестве попытки оправдать и объяснить. И, вероятно, в нем есть немалая доля правды, свидетельствующая, что уже в ранние годы Шекспир все чужое умел сделать своим и одновременно дистанцироваться от него, бросив оценивающий взгляд со стороны. При этом он не разменивался на частности, но если пародировал, то его пародия носила жанровый характер — он оценивал, а в данном случае развенчивал закон жанра.

Именно так и происходит в заключительном пятом акте, когда герои переходят к окончательному свершению мести. Временно помрачившийся рассудком от горя, Тит Андроник просит своих родичей посылать стрелы с просьбой о мщении на небо, адресуя их разным богам. Прослышав о его безумии, Тамора подхватывает этот фарс и является ради своей цели в его дом под видом аллегорической фигуры Мщения в сопровождении двух своих сыновей, представляющих две другие аллегии — Насилие и Убийство.

Затевая эту игру, Тамора фактически отменяет основное жанровое условие, согласно которому (со времен античного театра) Мщение — божественный закон. Теперь он — в человеческих руках, что должно совершенно изменить смысл ответного кровавого деяния, прежде

оправданного как исполнение воли богов. Лишившись подобного оправдания, месть перестает быть аллегорическим Мщением, а насилие и убийство, лишенные своего аллегорического достоинства, воспринимаются не в свете высшего закона, а просто как кровавое преступление. Это и подтверждает Тит Андроник, разгадавший нехитрый спектакль, затеянный Таморой (не настолько, оказывается, он утратил разум), и убивает ее сыновей, лжеаллегорических вестников.

В «трагедии мести» мщением регулировались как личные, так и политические отношения. С этой стороны Шекспир оценил их в хронике «Генрих VI», представив губительными для гармонии государства и социума. Так что же было написано раньше — хроника или трагедия?

То, что «Тит Андроник» — произведение и раннее, и архаичное, подтвердил еще Бен Джонсон, когда в 1614 году поставил его рядом с «Испанской трагедией» Кида и отнес на 25—30 лет назад. Вторая половина 1580-х? Джонсон не претендовал на точную дату и если знал ее, не пытался вспомнить.

Что мы можем восстановить из точных дат?

«Тит Андроник» — первая из шекспировских пьес, которая была опубликована: «Наипечальнейшая (*the most lamentable*) римская трагедия о Тите Андронике, как она была сыграна слугами графа Дерби, графа Пембрука и графа Сассекса». Имя автора не обозначено. Дата регистрации — 6 февраля 1594 года.

Еще дважды — в 1600 и 1611 годах — трагедия будет переиздана в формате кварто, доказывая, что, несмотря на всю архаику, она не потеряла читателя и зрителя. Это один и тот же текст, к сожалению, не улучшаемый от переиздания к переизданию, а пополняющийся новыми ошибками, которые будут воспроизведены и в Первом фолио.

То есть окончательный текст сложился к 1594 году, а до этого пьеса неоднократно исполнялась, меняя тех, кто владел правами на нее, и, вероятно, — свой текст. Смена владельцев неудивительна, так как в трудное для театра время чумы труппы объединялись, расходились, исчезали, распродавая при этом свой реквизит и рукописи. Вот почему 1594 год ознаменовался изданием многих пьес кварто, в том числе и шекспировских.

Согласно дневнику Хенслоу, с 11 апреля 1592 года труппой лорда Стрейнджа было дано десять спектаклей по пьесе *Titus and Vespasian*<sup>1</sup> Была ли это шекспировская трагедия, название которой Хенслоу произвел по ложной ассоциации с именем одного из римских императоров — Титом Флавием Веспасианом? Однако в немецком переводе шекспировской

трагедии 1620 года старший сын Тита зовется Веспасианом! Быть может (как бывало), немецкий перевод восходит к какому-то раннему варианту пьесы?

Спустя полгода та же труппа 6, 15 и 25 января 1593 года играет пьесу *Titus*, а через год, согласно тому же источнику, 23 января 1594 года и еще дважды труппа графа Сассекса исполнила *Titus and Ondronicus* (так!) — похоже, что это еще одно названия той же пьесы. В 1592 году к имени Тита было пристегнуто чужое имя, а в 1594-м его собственное имя, неверно написанное, было разбито соединительным союзом.

Имена в этой псевдоисторической трагедии из римской жизни (единственной в таком роде у Шекспира, поскольку в дальнейшем он будет придерживаться подлинных событий и следовать источникам) даны по известным в истории Древнего Рима аналогиям. Имена — едва ли не единственное, что претендует здесь на подлинность.

То, что речь идет об одной и той же пьесе, подтверждается и перечислением трупп, ее игравших, на титульном листе первого кварто. Хенслоу записывает, что первыми исполнителями были люди Фердинандо Стрейнджа, в 1593 году после смерти отца унаследовавшего титул графа Дерби. Под этим именем он и значится на титульном листе кварто. К труппе графа Сассекса, в исполнении которой, вероятно, и приобрела свой окончательный вид пьеса, она перешла после того, предполагают, как побывала во владении труппы графа Пембрука, купившей ее для своих гастролей в провинции после закрытия театров во время чумы. Так что сведения, полученные от Хенслоу, не опровергают информации на титуле первого издания.

Следя за неустойчивым названием, можно предположить, что столь же изменчивым был и текст этой шекспировской трагедии. Тогда Хенслоу имел основание пометить ее в 1594 году как «новую». Очень возможно, что со сменой владельца каждый раз текст перекраивался, а быть может, менялись и имена. Такое случалось с шекспировскими пьесами или теми, которые он создавал в соавторстве или путем переделки (пример — первое кварто «Укрощения строптивой», относящееся к тому же 1594 году).

\*

Подведем итог тому, что мы знаем:

судя по дате регистрации, трагедия написана не позже 1593 года;

судя по множеству постановок, имевших место к этому времени, она

была написана несколькими годами раньше;

судя по жанру и близости к «Испанской трагедии» Кида (и воспоминанию Бена Джонсона), она относится к 1588—1589 годам или даже к еще более раннему времени, что, впрочем, сомнительно... Говорил же первый биограф Джон Обри, что Шекспир начал рано, когда положение драматического искусства было жалким (*low*).

У каждой из этих датировок есть свои сторонники. Присоединимся к тем, кто выбирает 1589 год: «Тит Андроник» — результат не слишком долгого сотрудничества Шекспира с «университетскими остроумцами».

Сам факт того, что «Тит» создан в соавторстве, можно считать почти общепринятым. Он был подтвержден (и пока что не опровергнут) с применением новейшей методики текстологического исследования, а первое указание на него относится еще к XVII веку. Драматург Эдвард Рейвенскрофт в предисловии к своей переделке «Тит Андроник, или Обесчещенная Лавиния...» (1678) сообщил следующее:

...мне приходилось слышать от человека, издавна знакомого со сценой, что пьеса не была написана им (Шекспиром. — И. Ш.), но была доставлена в театр иным автором, а он лишь коснулся рукой мастера ее важных частей и характеров; чему я склонен верить, так как это самое неправильное и незрелое из его творений, представляющееся более нагромождением, чем стройным целым (*structure*).

В отношении «Тита Андроника» соавторство констатируют с чувством видимого облегчения, чтобы найти того, кто ответит за «неправильность и незрелость». Общий глас возлагает ответственность на Джорджа Пиля, одного из наиболее вероятных соавторов молодого Шекспира. Его признают автором первого акта — длинного, ритуального, риторического — и первой сцены четвертого акта, соответствующей его репутации знатока латыни, в которой Лавиния изобличает насильников, прибегая к помощи «Метаморфоз» Овидия. Аргументами для такой атрибуции послужили особенности словаря, риторики и стиля, присущие Пилу:

В написанных им сценах Пиль использует характерную для него формульность языка, постоянно повторяя одни и те же слова и мысли; его персонажи часто прибегают к обращениям, награждая друг друга титулами и званиями, но лишая общение интимности; их речи выразительны, но тяжеловесны, нагружены

аллитерациями. Кажется, что Пиль тратит так много энергии на сам речевой акт, на то, чтобы развести персонажей, определив им союзников и противников, по Аристотелю, это составляет *opsis* и *laxis* (сценическое воплощение и поэтическая речь), что у него не остается энергии на сами характеры... Ученые, сопоставлявшие драматургию Пилия с его современниками, находили также, что ему не хватает силы, необходимой, чтобы свести элементы в единое целое<sup>{20}</sup>.

Склонности Пилия к изображению насилия и страдающей плоти приписывают если не сам выбор сюжета, то характер его обработки. Во фразе Марка Антония, обращенной к Лавинии: «...мы будем скорбеть с тобою», — видят отличие Шекспира от своего соавтора, не склонного к состраданию.

Имел ли в виду «Тита Андроника» Томас Нэш, когда в 1589 году ополчился на учеников грамматической школы, по крохам подворовывающих у Сенеки?

Так все чаще начинают думать, и тогда колеблется атрибуция первоначального «Гамлета», о котором упомянул Нэш... Ведь его автором считают Кида только потому, что полагают, будто он — исключительный объект насмешек Нэша. А если рядом с Кидом стоит Шекспир, то он приобретает, по крайней мере, равные права считаться автором первого «Гамлета», а быть может, и большие, поскольку автором второго он уж точно был.

Имел ли «Тита Андроника» в виду Роберт Грин, когда тремя годами позже припоминал похищенное «выскачкой-вороной»? Очень может быть, если к еще одному шекспировскому успеху, пусть и на раннем этапе и частично, приложил руку один из остроумцев. А, кажется, именно так дело и обстояло.

Едва ли участию Пилия пьеса была обязана своим успехом, который не вызывает сомнения. Как, впрочем, едва ли она обязана этим успехом и шекспировской скрытой пародии на жанр. Зритель шел смотреть «трагедию мести», где льется много крови, а тот факт, что кровь умышленно льется через край и жанровый закон исполнен с пародийным превышением, могли видеть только редкие знатоки, будущие исследователи и... сам Шекспир, для кого пьеса, вероятно, была сознательной (хотя бы отчасти) игрой в архаику.

Свидетельством популярности «Тита Андроника» можно счесть и единственную дошедшую до нас зарисовку с елизаветинского спектакля. Она называется либо по месту своего обнаружения в поместье маркиза Бата в Лонглите (*Longleat manuscript*), где среди других рукописей в библиотеке и хранился листок, либо по подписи, стоящей под ним: «Рука Генри Пичема 1595» (*Peacham drawing*).

Рисунок изображает сцену (или ряд сцен) из «Тита» (выделяется черная фигура — мавр Арон, главный злодей?). Многократно делались безуспешные попытки привязать изображение к какому-либо точному моменту действия, хотя под рисунком (другим почерком) есть текст, который можно счесть сценической ремаркой: «Входит Тамора с мольбой за своих сыновей, идущих на казнь» (*Enter Tamora pleading for her sonnes going to execution*). Но казни готских принцев в «Тите Андронике» нет, а есть принесение в жертву одного из них!

Недавно было высказано предположение, что изображение представляет собой порядок событий, воспроизведенный по немецкому переводу «Тита Андроника», поставленному в 1620 году

Подлинность Лонглитской рукописи считается не опровергнутой, но вызывает сомнения. Одним из поводов к тому стали строки шекспировского текста, поскольку они воспроизводятся скорее всего по кварто 1611 или по Первому фолио 1623. Во всяком случае, текст пьесы исполнен гораздо позже надписи, удостоверяющей авторство Пичема, которое также небесспорно. Сравнение рисунка Пичема в Лонглитской рукописи с его другими сохранившимися рисунками показывает, что они выполнены в гораздо более слабой технике.

Жаль было бы расстаться с этим воспроизведением спектакля, уникальным и живописным, как в объективе запечатлевшим образ шекспировской сцены. Мысль о его подлинности подтачивают сомнения — а не имел ли отношения к появлению на свет этого листка Джон Пейн Кольер, шекспировский энтузиаст XIX века, который, когда ему не хватало документов и материалов, ничтоже сумняшеся создавал их? Он — самый известный мистификатор на поле шекспировской биографии, но далеко не единственный.

По мере того как раскручивалось колесо шекспировской индустрии, становилось очевидным прискорбное для нее обстоятельство — недостаточность фактов. Их начали придумывать, а документы

фальсифицировать. Одни, как Кольер (и кое-кто до него), — с целью воссоздать шекспировскую биографию, другие — с целью ее опровергнуть. Недавний бестселлер Джеймса Шاپиро «Оспоренное завещание. Кто написал Шекспира?» (2010) блистательно продемонстрировал, что целый ряд «фактов», лежащих в основе антистрэтфордианских версий, — банальная подделка. Разоблачители мифа сами оказались мифотворцами, впрочем, это было очевидно и в данном случае лишь подтверждено документами. Шекспир в их исполнении предстал одним из первых героев массового чтива, в котором детективное расследование обнаруживает не преступника, а якобы «подлинного Шекспира».

Но не сам ли Шекспир запустил механизм подобного мифотворчества, показав, как это делается? Никто не произвел в большем количестве архетипические модели современной культуры, чем он: Гамлеты и Офелии, Ромео и Джульетты, Отелло и Дездемоны разбрелись по всем странам и эпохам, легко приживаясь на любой почве, доказывая, что они действительно — «вечные образы». Шекспир — совершенный образ творца-поэта, проникающий во все тайны человеческих сердец и отношений. Обидным кажется предположить, что он прожил обычную смертную жизнь, не завещав никакой тайны, кроме своих произведений.

Шекспировское умение на века творить продуктивные модели, вероятно, впервые проявилось именно в «Тите Андронике». Блестки его сенекианской риторики быстро облетели, но сюжет продолжает работать. Вплоть до XX века «Тита» не ставили в его подлинном тексте, однако он не сходил со сцены в бесчисленных переработках. Для каждой эпохи — своя. И сейчас снова «Тит» — на сцене и на экране: в Китае — чтобы напомнить о культурной революции (1986); в итальянской постановке Петера Штайна (1989) — о фашизме. Свою версию римской истории предложил в «комедии в подражание Шекспиру» швейцарец Ф. Дюрренматт (1970), а немец Хайнер Мюллер превратил «Анатомию Тита: Падение Рима. Шекспировский комментарий» (1984) в цепь аллюзий — от Третьего рейха до падения Берлинской стены.

Был ли «Тит Андроник» первой шекспировской пьесой?

Мог быть. Он если не одновременен, то близок по времени первому варианту первой части хроники «Генрих VI», отнесенному нами к 1589 году, ко времени шекспировского соавторства с «университетскими остроумцами». А тот факт, что именно в этом году Шекспир начинает обретать независимость от них, помимо прочего, можно считать подтвержденным выпадом Томаса Нэша в предисловии к гриновскому «Менафону». Это была, так сказать, предупредительная метка, посланная

Шекспиру, но он на нее не отреагировал.

\*

Получается, что в конкурсе на первую пьесу, написанную Шекспиром, участвуют два новомодных жанра — хроника и «трагедия мести». А комедия? Среди ранних шекспировских комедий нередко также называют претендентов на первенство... И все-таки, я думаю, их шансы значительно ниже. Вопрос о том, когда Шекспир начал писать комедии, осложняется другим — для кого он начал их писать? Для публичного театра или для частной сцены? Целый ряд соображений позволяет отстаивать ту точку зрения, что комедии Шекспир начал писать не ранее, чем получил доступ в дома знатных любителей театра и среди них обрел покровителя.

## **Глава четвертая.**

### **ЧЕМ ЗАПОЛНИТЬ ПАУЗУ?**

#### **Театр во время чумы**

Когда мы говорим, что лондонские театры летом 1592 года закрылись из-за чумы, нам известно и другое — когда они откроются. Театральная жизнь войдет в обычное русло два года спустя. И мы резонно задаемся вопросом: чем собирались заполнить возникшую паузу владельцы театров и драматурги, актеры и все, имевшие отношение к театральному делу?

Все они понимали, что паузу заполнять придется, но насколько она растянется, им было не дано знать. Каждый планировал решение проблемы по мере ее поступления — чем жить и как зарабатывать. Вначале ничего страшного, во всяком случае, необычного, казалось бы, не произошло. Закрытие театров 23 июня прямого отношения к чуме даже и не имело. Более обычными и частыми, чем чума, были бесчинства лондонских ремесленников. Еще 12 июня мэр Лондона извещал первого министра лорда Берли о том, что толпа, состоящая из подмастерьев, суконщиков и иного сброда, пыталась освободить арестованного сотоварища. Сошлись же они вместе смотреть пьесу, «что дает повод к такого и разного рода беспорядкам». Безопаснее было приостановить все зрелища, чтобы не собирать в одном месте буйную толпу.

Так или иначе, театрам пришлось раньше времени закончить сезон или продолжить его гастролями в провинции, чтобы вернуться в столицу к середине сентября. А по возвращении оказалось, что чума только-только вступила в свои права, — и теперь паузы не избежать. Насколько она растянется, одному Богу известно.

Развлекательным заведениям предписывалось закрывать двери, когда смертность от чумы в столице достигала пятидесяти смертей в неделю (позже эту цифру снизят до сорока). Критический уровень был перекрыт к 25 сентября. Вместо открытия нового сезона последовало его закрытие. И это уже было серьезно.

Конечно, надеялись на то, что с наступлением холодов болезнь пойдет на убыль, как обычно случалось, хотя объяснить, отчего это происходит, были не в состоянии. Если чума — Божье наказание, а это служило едва ли не самым распространенным объяснением, то отчего Божий гнев носит

сезонный характер? Только в 1894 году научно опишут бациллу болезни, окончательно установят ее распространителя — блох и переносчика — крыс. Черных крыс, к этому времени уже почти проигравших борьбу за территорию обитания своим серым сородичам. Первые селились в домах, вторые предпочитали водостоки и выгребные ямы.

С вымиранием к концу XVII века черных крыс в Европе связывают тот факт, что эпидемии чумы прекратились. Не менее важным было и улучшение гигиенического состояния. Лондон будет очищен Великим пожаром 1666 года, когда выгорел средневековый город, где стены в комнатах для тепла обивали войлоком, а земляные полы покрывали тростником; когда он грязнился, его не убирали, а поверх накладывали новый слой. Под тростником и войлоком обитали крысы. Это был город, в котором жил Шекспир; город, регулярно опустошаемый чумной эпидемией, не ведая ни того, когда она вновь наступит, ни того, откуда приходит. В следующем, 1593 году чума в Лондоне унесет 10 575 жизней. Точность статистики свидетельствует и о том, как упорно — в меру тогдашнего знания и сил — чуме пытались противостоять, и о тщетности таких попыток.

Средств борьбы с чумой придумывали много — от снадобий до молитв и психологического противостояния: верили, что чума минует тех, кто весел и крепок духом. Отсюда — пир во время чумы, не метафора, а довольно частое явление. Но надежнее всего было бежать от заразы на свежий воздух, в сельскую местность, укрыться в поместье, как некогда сделали герои «Декамерона» Боккаччо.

\*

Театральная жизнь полностью не замирала. Она продолжалась в провинции, куда разъезжались труппы, наездами бывая в столице и даже удостоиваясь приглашений сыграть во дворце. С кем мог отправиться Шекспир, состоял ли он в это время в какой-либо труппе? Его имя по-прежнему не встречается ни в одном театральном документе. Впервые оно возникнет в самом конце 1594 года, после чего навсегда и с полной в том уверенностью определится его принадлежность труппе лорда-камергера. К этому времени Шекспир уже лет семь как связан с театром! С кем он играл как актер, для кого писал как драматург?

Не слыша шекспировского имени, его след пытаются взять, откликаясь на имена тех, с кем он будет связан в последующие годы. Будущие

партнеры разбросаны по разным труппам, переходят из одной в другую. Чума для всех стала трудным временем, и, забыв о прежней конкуренции, ее пытаются переживать вместе, создавая временные союзы и объединения.

Переходят не только актеры, меняют владельцев пьесы. Вспомним о том, как на титульном листе трагедии «Тит Андроник» в начале 1594 года обозначен маршрут ее театральной судьбы: «...была сыграна слугами графа Дерби, графа Пембрука и графа Сассекса». В этих скупых словах — безусловное свидетельство о времени, когда всё зыбко, когда под дыханием чумы театральную жизнь лихорадит. Значит ли это, что Шекспир принадлежал одной из названных трупп, игравших его пьесу?

Связать Шекспира с той или иной труппой через ее репертуар препятствует еще одно обстоятельство — анонимность пьес. Тот факт, что труппа королевы играла пять-шесть пьес, сюжеты которых впоследствии присутствуют в шекспировском каноне, не может не подталкивать к мысли, что Шекспир имел отношение к созданию их ранних версий. Или, во всяком случае, знал их в качестве актера. Это порождает догадку о том, что в составе именно этой труппы он покинул Стрэтфорд и прибыл в Лондон.

Однако когда со смертью комика Тарлтона труппа королевы теряет свое значение, ее репертуар попадает в чужие руки. Было обнаружено краткое содержание популярной пьесы в жанре моралите «Семь смертных грехов» (Тарлтон — ее автор), которая в промежутке между 1590 и 1592 годами исполнялась труппой лорда Стрейнджа. Что особенно ценно, вместе с именами персонажей указаны имена их исполнителей. Шекспира среди них нет, но есть имена его будущих партнеров по труппе лорда-камергера: Ричард Бербедж, Огастин Филлипс, Томас Поуп, Уильям Слай...

А «Тит и Веспасиан», игравшийся в апреле 1592 года труппой лорда Стрейнджа в театре «Роза», имеет ли он отношение к шекспировскому «Титу Андронику» и имеет ли Шекспир отношение к этой труппе? В это время (или вскоре после него) труппа Стрейнджа объединяется, не сливаясь с труппой лорда-адмирала, и в этом союзе они пережили чуму.

Труппа Стрейнджа известна с начала 1570-х, но больше не актерами, а акробатами (*tumblers*). Она была реорганизована и возвысилась одновременно с тем, как труппа королевы пришла в упадок. Важнейший показатель значения труппы — количество выступлений при дворе. В 1591 — 1593 годах из четырнадцати выступлений актеров девять приходятся на долю людей Стрейнджа, с сентября 1593-го выступающих под покровительством графа Дерби. На самом деле лорд Стрейндж и граф Дерби — одно лицо: Фердинандо Стэнли унаследовал графский титул после смерти своего отца, но носил его менее года — до собственной

смерти в мае 1594-го, когда его актерам пришлось искать нового покровителя...

На годы чумы приходится создание труппы графом Пембруком. Самое неудачное время для подобного предприятия! Но в связи с Шекспиром ее нельзя не упомянуть, поскольку люди Пембрука названы в числе исполнителей на титульном листе «Тита Андроника» и «Правдивой трагедии Ричарда, герцога Йорка...» (вариант текста третьей части «Генриха VI»). Когда бы ни возникли отношения драматурга с этой блестящей семьей, они не раз еще напомнят о себе. Сыновьям графа будет посвящено издание Первого фолио, а старший из них — Уильям Герберт, 3-й граф Пембрук, не только фигурирует в качестве одного из кандидатов на роль адресата шекспировских сонетов, но известен своей многолетней дружбой с Ричардом Бербеджем.

Только по косвенным сведениям о пьесах и исполнителях мы можем предполагать, с кем был Шекспир в раннюю пору его театрального призвания, завершившуюся вместе с чумой в последние месяцы 1594 года. Рассеянные чумой лондонские труппы обретают свой стабильный состав на последующие годы.

\*

Но летом 1592-го чуму еще предстояло пережить.

Может быть, в Стрэтфорде, где жила семья, где можно было, вероятно, поработать, вырвавшись из лондонской круговерти? Обри сообщает, что Шекспир ежегодно посещал родной город.

Чума, впрочем, посещала его почти столь же регулярно. В первое же лето своей жизни Шекспир счастливо избежал ее дыхания, на четверть опустошившего город, где вымирали если не улицами, то домами и семьями. Она не щадила ни богатых, ни бедных, хотя если взять Лондон, то обширные городские и пригородные усадьбы знати выглядели безопаснее стесненных улиц и домов, где спали буквально вповалку — по несколько человек на одной кровати.

Шекспировского адреса тех лет в Лондоне мы не знаем, но это была не усадьба. На своде юридических текстов *Archaiologia* (уже упоминавшемся) есть владельческая надпись, указывающая на Шекспира и даже дающая его точный адрес как раз в начале 1590-х: «Мистер Уильям Шекспир жил в доме № 1, Литл Краун, Вестминстер, возле Дорсетских ступеней, Сент-Джеймс-парк». Ничем другим этот адрес за тогдашней

западной стеной Лондона не подтверждается.

Расстояние, конечно, невелико, но все-таки далековато и от «Театра» с «Куртиной» в Шордиче, и от «Розы» на правом берегу Темзы, где в мае—июне 1592-го с успехом шел «Генрих VI». Логичнее предположить, что актеры селились ближе к месту своей деятельности. Злачные места — не самые престижные и безопасные, в том числе и от чумы, но сочтем это профессиональным риском.

В еще одной из своих биографических заметок Обри добавляет: «Шекспир тем более заслуживает восхищения, что не водил дурной компании, живя в Шордиче, и не развратничал (*would not be debauched*)...»

Где бы ни жил в это время Шекспир, в Шордиче или возле «Розы», он действительно не следовал богемному стилю «университетских остромыслов». Именно в это время складывается его образ у современников — *gentle Shakespeare*, тем более заслуживающий восхищения, что тогдашний крут его обитания мало располагал к благородству и благонравью. С этого образа начал в свое время долгий путь творческого общения с Шекспиром Борис Пастернак, написавший стихотворение, бывшее для него программным суждением не только о Шекспире, но и о поэте вообще в его отношении к «земному сору». Действие происходит в лондонской таверне, где с поэтом ведет разговор только что и здесь же написанный им сонет:

«Простите, отец мой, за мой скептицизм  
Сыновний, но, сэр, но, милорд, мы — в трактире.  
Что мне в вашем круге? Что ваши птенцы  
Пред плещущей чернью! Мне хочется шири!  
Прочтите вот этому. Сэр, почему ж?  
Во имя всех гильдий и биллей? Пять ярдов —  
И вы с ним в бильярдной, и там — не пойму,  
Чем вам не успех популярность в бильярдной?»  
- Ему?! Ты сбесился? — И кличет слугу,  
И, нервно играя малаговой веткой,  
Считает: полпинты, французский рагу —  
И в дверь, запустя в привиденье салфеткой.

Отыскивая следы присутствия автора в шекспировских пьесах, в параллель опыту первых лондонских лет чаще всего указывают на сцены фальстафовского фона в «Генрихе IV». Даже если Шекспир и не водил

компанию в лондонских тавернах, то знал их язык и нравы.

Впрочем, есть пьеса, где криминальный мир явлен еще более подробно и современно — «Арден из Февершема». Она относится как раз к этому времени. Вопрос лишь в том, была ли она написана Шекспиром.

### «Спорные тексты»...

Одна из граней вопроса о шекспировском авторстве — наличие «спорных» или апокрифических текстов. В самом широком смысле слова к ним относят все тексты, не включенные в Первое фолио, но приписываемые Шекспиру или выходившие под его именем. Они начали появляться еще при его жизни (имя уже стало издательским брендом!) и продолжали в XVII-XVIII (и даже XIX) веках.

Общее количество такого рода приписок к шекспировскому канону перевалило за сорок. Степень их вероятности — крайне различная: от совершенно неправдоподобных (таких подавляющее большинство) до тех, что с разной долей вероятности предполагают шекспировское участие. Таких немного, но они особенно интересны. Они присутствуют и среди пьес, относящихся ко времени чумы или чуть ранее.

В них сохраняется инерция раннего периода, когда елизаветинская драма только выходила из состояния анонимности, когда чаще, чем по отдельности, драматурги сотрудничали, не претендуя на авторство, а сама подобная претензия расценивалась как плагиат. Шекспиру довелось это испытать на себе, но его желание поставить свое имя распространялось отнюдь не на все тексты, а только на те, которые он ощущал в конечном итоге своими, которые — даже если они на раннем этапе создавались в несколько рук — были им принципиально переработаны. Таким, вероятно, и был случай с первой частью «Генриха VI».

В подавляющем числе случаев апокрифы принадлежат к жанрам массового спроса и отличаются невыразительными достоинствами. Хотя среди них есть и любопытные пьесы. Из их числа — упомянутый уже «Арден из Февершема». Пьеса стоит у истоков входившего в моду жанра, который условно можно обозначить как «городская» или «домашняя» (*domestic*) трагедия и видеть в ней раннюю предшественницу «буржуазной драмы» более позднего времени. «Домашняя трагедия» снижает события до бытовых, но не снижает пафос и проливает не меньше крови.

Текст был напечатан анонимно в 1592 году. Титульный лист аннотирует содержание:

Жалостная и подлинная трагедия мастера Ардена из Февершема в Кенте, злодейски убитого через свою неверную и развратную жену, которая по любви, каковую она испытывала к некоему Мосби, наняла двух отчаянных головорезов Черного Уилла и Шейкбэга, чтобы убить мужа. Представлено великое злодейство и притворство порочной женщины, неодолимое желание грязной похоти и позорный конец всех убийц.

Адрес издателя соответствует в своей подробности стилю этой аннотации: «Напечатано в Лондоне для Эдварда Уайта, проживающего у малой северной двери собора Павла под знаком пушки».

При чем здесь Шекспир?

Уже список действующих лиц возбуждает узнавание: имена злодеев — Черный Уилл и Шейкбэг (*Shakebag*), фамилия героя — Арден, совпадающая с фамилией матери Шекспира. Они подобраны сознательно — или это совпадение, не предполагающее аллюзий или еще одного выпада противников и завистников? Фамилия «Арден» в данном случае не была вымышлена: она относится к тому, что заявлено в названии как «правдивая трагедия», действительно имевшая место в Февершеме в 1551-м. Рассказ о ней заимствован из «Хроники» Холиншеда.

Но эта трагедия открывает поле для догадок в обе стороны: то ли она написана против Шекспира, то ли им самим, точнее — с его участием? Во всяком случае, почти двести лет спустя, в 1770 году, трагедия, прославившая городок Февершем, была переиздана под именем Шекспира его уроженцем — печатником Эдвардом Джейкобом. Эта атрибуция впоследствии не раз рассматривалась серьезно и была поддержана рядом авторитетов, включая известного среди поздних поэтов-романтиков — Алджернона Чарлза Суинберна.

Но и столь мощная поддержка при совпадении некоторых имен и установлении аналогий с другими пьесами Шекспира не способна обеспечить «Ардену из Февершема» места в шекспировском каноне. Даже при ссылке на то, что это раннее произведение, поскольку несвойственной шекспировской манере выглядит будничная жестокость, о которой в эпилоге сказано — «голая трагедия» (*naked tragedy*). Пьеса способна претендовать на то, чтобы считаться одной из первых подлинных историй о бытовом преступлении, претворенных в художественный сюжет. В истории елизаветинской драмы она представляет звено между моралите с характерным для него вниманием к земной жизни человека, но уже без аллегоризма и без второго — небесного — плана, и «кровавой трагедией».

Как аргумент в пользу шекспировского авторства можно было бы рассматривать его желание, особенно в начале творчества, попробовать себя в разных жанрах, с тем чтобы не только исполнить их закон, но и нарушить сложившуюся условность (как это было с «трагедией мести» в «Тите Андронике»). В «Ардене из Февершема» автор проводит сюжет по грани между трагедией и фарсом в череде попыток совершить убийство, первоначально завершающихся неудачей в силу самых заурядных и подчас комических обстоятельств.

Более вероятным автором, чем Шекспир, представляется Томас Кид, готовый и умеющий пойти навстречу ожиданиям публики, сочетая злодеяние с обыденностью, жестокость с чувствительностью, уровень которой определен самой известной фразой пьесы, звучащей под занавес. Она принадлежит одному из соучастников — слуге Майклу, пошедшему на преступление из любви к сестре Мосби — Сьюзен. В ответ на приговор он восклицает (предсказывая мелодраматические формулы массового искусства): «Это все не имеет значения, если я вижу, что умираю вместе со Сьюзен».

Если считать, что Шекспир мог всё, то он мог написать и «Ардену из Февершема»... Есть и еще один аргумент: чума дала новый репертуарный толчок труппам, отправляющимся в провинцию. Нужны были пьесы в востребованных жанрах и не предъявляющие слишком сложных постановочных требований. Их нужно было писать быстро. Именно так возникла трагедия «Сэр Томас Мор».

Наряду с хрониками, интерес к национальной истории породил особый род биографических пьес — о жизни и смерти знаменитых англичан. Обязательное для них условие — известность при жизни и трагический финал, демонстрирующий превратность земного успеха и просто способный завершить действие обязательным пролитием крови. Шекспировское участие будут подозревать в нескольких пьесах такого рода, но «Сэр Томас Мор» — случай совершенно особенный, уникальный в нашем знании о Шекспире. Это единственная возможность заглянуть ему через плечо, подсмотреть, как мысль торопит руку и превращается в текст.

\*

Время написания пьесы о Томасе Море неизвестно, но по разным признакам ее основной текст датируют 1592—1593 годами. При жизни Шекспира пьеса не была напечатана. Ей пришлось долго ждать своего

издательского часа, пока ее не обнаружили в коллекции знаменитого государственного деятеля, собирателя и библиофила XVIII века Роберта Харли, графа Оксфорда, хранящейся в библиотеке Британского музея (*Harleian MS, 7368*). Александр Дайс опубликовал пьесу в 1844 году.

Первоначально она не привлекла к себе внимания ввиду невысоких художественных достоинств, но постепенное ее изучение заставило предположить — теперь едва ли не единодушно признаваемое — участие Шекспира. Текст написан шестью разными почерками, один из которых (D) в 1871 — 1872 годах был определен Ричардом Симпсоном и Джеймсом Спеллингом как шекспировский, что подтвердила и авторитетная графологическая экспертиза. В таком случае это единственный дошедший до нас творческий автограф Шекспира объемом в 147 строк на трех страницах. Еще один монолог Мора объемом в 21 строку, расположенный на отдельном вклеенном листке и переписанный писарским почерком (C), также считается шекспировским.

Пьеса представляет собой пример характерного для елизаветинской драмы соавторства, уникально представленного в данном случае в процессе творческой работы, в которую, помимо Шекспира, вовлечены Энтони Мандей, Генри Четтл, Томас Хейвуд и Томас Деккер.

Слово *book*, добавленное к названию пьесы на верхнем листе, указывает, что это «суфлерская книга», по которой обычно и велась работа над спектаклем. Пьеса не была ни напечатана, ни поставлена, поскольку она не прошла цензуру, что видно из резолюции, наложенной распорядителем празднеств сэром Эдмундом Тилни. Он потребовал значительного сокращения текста за счет удаления из него всех сцен, относящихся к бунту лондонских горожан против иностранцев, что вполне могло найти в то время живой отклик у ремесленников и подмастерьев.

Первоначальный текст (большая его часть написана Мандеем при участии Четтла и Деккера) был подвергнут исправлению, вероятно в связи с пожеланиями труппы. Пьеса представляет собой вполне ремесленную работу, ее сцены иллюстрируют восхождение Томаса Мора на вершину могущества и его трагический конец. На этом фоне шекспировским признается наиболее драматический и мастерский эпизод, представляющий, как Мор, в то время шериф Лондона, выходит к взбунтовавшейся толпе и находит аргументы для ее усмирения.

Характерно, что Шекспиру предложили написать именно этот эпизод: вероятно, после изображения народных восстаний в «Генрихе VI» он приобрел репутацию мастера по созданию массовых сцен. Авторство Шекспира определяется по совокупности аргументов. Почерковая

экспертиза подкреплена особенностями написания слов и пунктуации. Гуманистическая идея в устах Мора превращена в действенный аргумент с мощным драматическим эффектом. Политик — это тот, кто умеет подчинить своей воле толпу, в данном случае чтобы успокоить ее, отвратив от бунта. Диалог политика с толпой в его разных вариантах — шекспировская сцена. Характер образного языка также обнаруживает аналогии в других шекспировских пьесах.

Наличие этого уникального автографа позволяет сделать важные заключения относительно того, как Шекспир работал над текстом. Его специфическая пунктуация объясняет легкость, с которой переписчики могли неверно толковать смысл или, не понимая его, вносить собственные исправления. Отсюда — множество ошибок в текстах его напечатанных пьес.

Этот черновой автограф подтверждает справедливость слов Хеминга и Кондела в предисловии к Первому фолио о том, что рука Шекспира поспевала за его умом, но опровергает их другое утверждение, будто он никогда не делал исправлений в тексте. Текст писался стремительно, в нескольких местах представляя собой пометку о том, что нужно было написать, или мысль, которую еще предстояло распутать в набегавшей словесной массе. Первоначальная правка вносилась тут же в процессе письма, пестрящего перечеркиванием, замарыванием.

\*

Может показаться, что, решая проблемы «спорных текстов», шекспироведы предвзяты в отношении своего героя и несправедливы к его современникам. Шекспиру отписывают все лучшее, распоряжаясь чужим вкладом по остаточному принципу. Но что делать, если Шекспир действительно узнаваем в лучшем?

Пример тому — хроника «Эдуард III». По поводу ее авторства спор на сегодня практически закончен: хронику начали включать в собрание шекспировских пьес. При жизни Шекспира она была издана дважды анонимно — в 1596 и 1599 годах. Лишь при переиздании в 1760-м пионером шекспироведения Э. Кейпелом было высказано предположение об авторстве Шекспира. Первыми в это поверили немцы, когда пьесу перевел романтик Людвиг Тик (1836).

Впоследствии спор шел в основном относительно того, каким было участие Шекспира в создании хроники. В результате она была поделена на

два пласта — шекспировский (А) и принадлежащий другим соавторам (В). Предположительный список «других» обширен: в нем практически все «остромыслы» плюс Кид, Майкл Дрейтон... За Шекспиром обычно оставляют вторую сцену первого акта, второй акт и четвертую сцену четвертого. В первом и втором актах — история увлечения короля графиней Солсбери, в четвертом — сцена, когда Черный принц перед лицом значительно превосходящего противника на поле Пуатье отвергает все предложения сдаться. Он одержит победу, прославившую его в веках.

Почему пьеса оставалась анонимной и не оставила следа в театральной истории? Предполагают, что причиной тому — сатирическое изображение шотландцев, которые при начале Столетней войны приняли сторону французов и участвовали в их первых поражениях. Это было по меньшей мере неуместным, когда наследником стареющей Елизаветы объявлен король Шотландии Яков VI. Известно, что лорду Берли было выражено его неудовольствие тем, что «актерами в Лондоне подвергаются насмешке и король, и народ» Шотландии. Яков Стюарт станет королем Англии в 1603 году, но конец насмешкам был положен гораздо раньше.

Время создания хроники — не позже 1595 года, когда она была зарегистрирована 1 декабря. Написана она, вероятно, ранее — в 1592—1593 годах, когда перед лицом испанской угрозы все еще актуально напоминание о былых победах на континенте.

Сам факт соавторства, разумеется, не повод к датировке, поскольку так писали и раньше, и позже. Но для Шекспира этот способ творчества преимущественно ограничен ранними годами, когда он лишь завоевывал имя, и поздними, когда он был уже не в силах обеспечивать репертуар труппы лорда-камергера.

Обращают внимание еще на один факт — на простоту сценических требований этой хроники. Она может быть поставлена ограниченным составом участников, с минимумом приспособлений. Не была ли она одной из тех пьес, что спешно изготавливались по заказу той или иной труппы, отправляющейся на гастроли из зачумленного Лондона? Модный жанр хроники вполне подходил для этой цели.

Именно в этом жанре Шекспир завоевал первую славу и познал как сладкие, так и горькие ее плоды. Его «Генрих VI» подвел к концу исторических событий, начало которых относится ко времени «Эдуарда III». Если Шекспир в это время уже задумал исполненное им в последующие годы, — в драматической форме создать эпос английской истории от времен рыцарской славы до их завершения смутным временем войны Роз, конец которой положит восшествие на трон ныне правящей

династии Тюдоров, — в таком случае «Эдуард III» предоставил ему необходимую ретроспективу.

Впрочем, был ли это его выбор? Все, кто писал хроники, в основном вращались в кругу одних и тех же исторических сюжетов, так что выбор был хорош не только для Шекспира. Он был хорош и для зрителя, для которого раздвигались рамки исторического сериала. А значит, и для любого другого драматурга, захотевшего включиться в работу над ним, совсем еще недавно анонимным и предполагавшим коллективное авторство. Это общее полотно уже явно начинает расползаться на индивидуальные составляющие, и именно в это время, как будто подняв перчатку, брошенную Шекспиром, Марло пишет «Эдуарда II», что легко могло подсказать идею продолжения. В том же 1593-м выходит в свет (написанный раньше) «Эдуард I» Пиля, шекспировского соавтора в эти ранние годы.

Так почему же еще раз — для быстроты — не объединить усилия в деле завершения «эдвардианы»?

В «Эдуарде III» Шекспир оставил за собой именно те сцены, где он мог, не иллюстрируя событийные подробности, остановиться на главном — на двух составляющих куртуазного идеала: доблести и любви. Доблесть — первый подвиг Черного принца. В сцене, написанной Шекспиром, дано не само изображение битвы, не звон мечей, а героическая решимость юного принца, зреющая перед лицом, казалось бы, неминуемой гибели. Рассуждение о жизни старого воина Одли предсказывает монолог о человеческих возрастах Жака-меланхолика («Как вам это понравится»). За ним следует отклик принца на эти слова, окончательно укрепившие его, показавшие, каким же «идиотом» выйдет жизнь (*what an idiot thou hast made of life*), то есть насколько она бессмысленна, чтобы не просто освободить от страха смерти, но чтобы искать того, чего эта жизнь так боится (*to seek the thing it fears*) — смерти. Это еще более далекое забегание вперед — к последнему монологу Макбета о жизни как об истории, рассказанной идиотом...

Любовь в хронике — увлечение короля графиней Солсбери, которое имело в английской истории знаменитое рыцарское продолжение — учреждение ордена Подвязки. Согласно исторической легенде, именно графиня уронила на балу подвязку, вызвав усмешки придворных. Эдуард поднял подвязку со словами, ставшими девизом ордена: *Honi soit qui maly pense*: («Пусть будет стыдно тому, кто дурно об этом подумал»).

В пьесе нет ни бала, ни подвязки, ни также входящей в предание истории о том, как король едва ли не силой сумел овладеть графиней. В

пьесе есть неистовое увлечение короля с первого взгляда и попытка добиться любви. Попытка, отвергнутая и объясненная соображениями чести, которые король принял во внимание и уважил.

Именно эти сцены написал Шекспир. В исторической пьесе он написал о любви и о поэзии. Король заказывает своему секретарю любовное послание. Он подробно объясняет, как и о чем в нем должно быть написано. Он обсуждает и отвергает первые же строки, предложенные ему...

Наличие этой сцены вполне можно счесть еще одним аргументом в пользу шекспировского авторства. Шекспир взял на себя труд представить мир рыцарства в его куртуазности и не смог обойтись без поэзии, которая именно в это время становится предметом его собственного профессионального занятия и меняет его драматический стиль.

Так что «Эдуард III» — или, точнее, то, что в нем написано Шекспиром, — не только об истории, но в первую очередь — о любви. Об истории и ненависти Шекспиром одновременно написана другая хроника — «Ричард III».

### **...и бесспорный шедевр**

Мы знаем, что за тремя частями «Генриха VI» должен последовать «Ричард III» (1592—1593) и все вместе они составляют цикл — первую тетralогию шекспировских хроник...

Знал ли Шекспир то, что много позднее определяют исследователи его творчества? Задумывал ли свои первые хроники не только в смысле исторической последовательности событий, но и в смысле драматического замысла — как нечто единое?

Когда бы идея этого замысла у него ни возникла, «Генрих VI» и «Ричард III» представляют исторически завершённый и нравственно осмысленный сюжет: смерть победоносного короля Генриха V — смута при его сначала малолетнем, затем не-от-мира-сего сыне — растущая волна крови и насилия в войне Алой и Белой розы — несправедливое правление Йорков при Эдуарде IV — злодеяния Ричарда III, избавление от которых наступает с восшествием Тюдоров.

Свой первый цикл исторических хроник Шекспир завершает приходом Тюдоров к власти 100 лет назад, а создает его, когда срок их пребывания на английском троне подходит к концу: править им оставалось десять лет. Последний Тюдор — Елизавета, первый — Генрих VII. В качестве

сияющего эпического героя он появляется в финале «Ричарда III», чтобы в честном бою свергнуть злодея, это исчадие ада, тем самым положив конец кровавому мороку. Такой была обязательная историческая концепция, обеспечивающая нравственное и династическое право Тюдоров на английский трон.

Нравственное право подчеркивали тем сильнее, чем сомнительнее были династические основания, близкие к нулю. Ланкастеры и Йорки в течение десятилетий, перетягивающие канат власти из рук в руки, выясняя, кто из них ближе стоит к общему предку — Эдуарду III, практически полностью перебили друг друга. Тогда только и вышли на свет из провинциального забвения Тюдоры. Генрих VII фактически мог предъявить лишь то, что его мать была правнучкой Эдуарда III по линии его третьего сына — Джона Гонта, герцога Ланкастера. Однако самим Гонтом эта линия (по его третьей жене, дети от которой были рождены вне брака) была объявлена не имеющей прав на английский трон. И тем не менее...

Вот почему первой заботой Тюдоров было так нарисовать портрет своего предшественника, из чьих рук они вырвали власть, чтобы ни у кого не возникло сомнения, что они пришли не как узурпаторы, а как избавители. Эта концепция получит название Тюдоровского мифа. Реальный Ричард III не был ни столь физически уродлив, ни столь нравственно отвратителен, как его представили Тюдоры, но запомнился именно таким. Талантливыми и убедительными были исполнители тюдоровского заказа: начинатель — Томас Мор с его «Историей Ричарда III», завершитель — Шекспир.

Мору, еще очень близко стоявшему к смутным временам, менее всего хотелось их возвращения. Так что он принял Тюдоровский миф как необходимую политическую реальность и воспользовался ею с гуманистической целью — сказать о том, каким не должен быть правитель. Степень соответствия фактам в такого рода гуманистических трактатах не была обязательным условием, поскольку писали не историю, а нравственное пособие по ее мотивам.

Шекспировский Ричард — аргумент против все более овладевающего умами, в том числе в Англии, учения Никколо Макиавелли, последователем которого был Кристофер Марло. Для его приверженцев политика отделена от морали, а цель оправдывает средства. По мере того как реальная политика все более начинала вписываться в картину, нарисованную Макиавелли, казалось все более важным найти аргументы, опровергающие его учение. Нравственно его обличали многие. Шекспир расширил направление полемики: он не только обличает безнравственность средств,

но и демонстрирует недостижимость цели. Можно пройти по трупам и заполучить власть, но ее нельзя удержать кровавыми руками. Злодею отказано в главном оправдании — успехом.

Ричард — безусловный злодей, гордящийся своим злодейством, неоднократно сообщающий о нем зрителю в те минуты, когда остается с ним один на один. В своем злодействе он решителен и бесстрашен с первых слов, произнесенных им даже еще не в пьесе, носящей его имя, а в «Генрихе VI», где он появляется в конце второй части вместе со старшим братом, будущим королем Эдуардом IV.

На них указывает королева Маргарита (да, та самая — имеющая «сердце тигра в женском обличье»!), когда поясняет, почему невозможно арестовать взбунтовавшегося герцога Йорка: «Сыновья ему порукой». Эдвард подтверждает это. Ричард идет дальше: «А не поможет слово — меч поможет» (V. 1; пер. Е. Бируковой). В начавшейся военной расправе первым Ричард убивает герцога Сомерсета...

Исторический Ричард в этом преступлении точно неповинен, поскольку у него неопровержимое алиби — он еще не родился. Но это необходимое ритуальное убийство, первым же поступком явившее Ричарда преступником против ныне правящего дома, поскольку Джон Бофор, герцог Сомерсет — королевский предок Тюдоров, прадед Генриха VII. Посягнуть на него — посягнуть на будущее благополучие королевского дома. Нет более тяжкого земного преступления.

В третьей части «Генриха VI» на наших глазах Ричард обретает свой первый титул — герцог Глостер, обнаруживает свой характер и свои намерения, ни в малой мере не скрывая их от зрителя. Именно он вместе с братом уговаривает отца нарушить соглашение с королем и захватить власть, не ожидая его смерти.

А клятва? Какая может быть клятва там, где ставка — корона!

Ричард яростно сражается в бою, неистово мстит за отца, своей рукой убивая и принца Генри, и его отца — Генриха VI. Это опять не подтверждается документами и фактами, но драматическая хроника более дорожит не исторической достоверностью, а силой драматического воздействия и задачей — создать образ совершенного и законченного злодея. Если кто-то этого не понял, наблюдая за Ричардом в действии, то он охотно подскажет зрителю, к которому обращается почти так же часто, как к партнерам по сцене. В финале третьей части, когда Йорки празднуют триумф, Ричард подает реплики в сторону, в которых для себя он оставляет роль Иуды, и признается, что не знает ни жалости, ни страха, ни любви.

Самый подробный разговор Ричарда со зрителем — его монолог в

третьем акте третьей части, растянувшийся на семьдесят с лишним строк. Он излагает свой план — путь к трону, убирая своих и чужих, меняя цвета, как хамелеон, меняя личины, как Протей.

Те из зрителей, кто помнил этот монолог, должны были узнать его при первом появлении Ричарда Глостера в хронике «Ричард III». Все то же — по мысли, по характеру. И все-таки совсем другое — по уровню драматической речи: короче, мощнее, не допуская мысли о соавторстве или заимствовании. Ричард появляется, чтобы произнести первый великий шекспировский монолог, от которого открыта перспектива к Гамлету, Макбету и Лиру. Монотонная риторика монологов дошекспировской драмы сменяется живой мыслью и речью, представляющей внутренний монолог, слово интимное, глубокое, но по законам сцены вывернутое наружу и явленное миру.

О прежних хрониках могли спорить, определяя в них долю участия Шекспира, узнавая наряду с его рукой манеру других и многих, порой еще не явно отличную от шекспировской. Те тексты можно числить среди спорных. «Ричард III» — первый бесспорный шекспировский шедевр.

\*

Что видел и что слышал зритель, придя на спектакль по шекспировской хронике?

На трапезиевидную (или овальную) авансцену, глубоко выдвинутую в зал, выходил уродливый, сгорбленный, зловещий человек и произносил малоподходящие его внешности слова, долженствующие поведать о триумфе и радости:

Окончилась зима тревоги нашей,  
Под солнцем Йорка лето расцветает...  
(Пер. Г. Бена)

Горбун рассуждает о наступившем мире, о победе Йорков. Их король — Эдуард IV, чей победный знак — солнце, взошел на английский трон. Об этом должна напомнить первая фраза.

Знание зрителя — через слух, который порой открывает меньше глаза, но порой и больше. Так, для зрителя во второй строке многозначительно нераздельны два английских слова: *son* и *sun*. Которое здесь

подразумевается: солнце Йорка или сын Йорка?

Нужно сказать, что текст прижизненных шекспировских изданий не поможет решить эту проблему. Написание *sonne* (с еще неотпавшим немым «е» на конце) при неустойчивости орфографии могло означать как сына, так и солнце. Современные английские издания дают то одно, то другое написание.

В первую очередь — сын, но и метафорически — солнце. По смыслу подходят и необходимы оба значения.

На фоне затянувшейся династической распри Йорк — клич победы. Солнце — символ короля; изображение на гербе Эдуарда в память о битве (при Мортимер-Кросс), добрым знаком которой для него, по легенде, явились сразу три солнца. Победа Йорков представлена мифологическим обновлением мира, в образе солнца, разогнавшего тучи «злой зимы». О зиме лучше сказано в одном из старых русских переводов — В. Кюхельбекера: «Сменило ж солнце Йорка, наконец, / Блестящим летом зиму наших распрей».

Сказанное звучит в высоком стиле эпоса, повествующего о столь грандиозных событиях на земле, что им отвечают небеса и на них откликается природа. Именно в этом стиле ведет свою речь человек, появившийся на сцене. Начало его монолога — полтора десятка строк — представляет собой длинный период, разбитый на три части повтором слова *now* — сейчас. И как бы в рифму с этим словом настойчиво повторяется созвучное ему притяжательное местоимение *our*. Всё, о чем ведется рассказ, происходит *сейчас* и *с нами* — с Йорками.

В начале монолога всё дышит эпосом: его повествовательный тон, его родовой дух, его настойчиво акцентированное настоящее. Коллективное бытие, разлитое в вечном настоящем, — эпическое состояние мира. На наших глазах оно опосредуется рассказом и отступает в прошлое. Весь смысл исторической трагедии у Шекспира состоит в том, что она разыгрывается в момент крушения эпического мира и откликается на это крушение. Эпический мир был цельным и неподвижным. Новый разлетается бесконечной множественностью человеческих составляющих, являет собой образ «распыленного бытия» (М. Бахтин). В монологе Глостера нам дано услышать, как это происходит.

Смысловое движение рождается в звуковом пространстве стиха. Эпически неспешный рассказ о нас и нашем настоящем, о триумфе Йорков как о родовом деянии резко обрывается фразой, в которой «я» говорящего отделяется от коллективной судьбы рода и противопоставлено ему: *But I...*

«Но я...» Вместо «мы» появляется «я», вместо эпически неподвижного

настоящего — стремительно текущее время, *time*, которое теперь так же навязчиво созвучно слову «я», как прежде были созвучны слова, относящиеся к настоящему и утверждающие его родовую принадлежность.

Ричард переходит к рассказу о себе и своих планах. Изменившийся звуковой лейтмотив сопровождает смену субъекта действия. Сначала властвовало безлично коллективное, родовое: мы — Йорки. Наш король — воплощение всех нас, всего рода. В своем эпическом величии он соприроден; он в такой же мере сын рода, как воплощение солнца: *sun* было равно *son*.

В монологе Глостера нам дано пережить с едва ли повторяющейся где-либо еще непосредственностью *конец эпоса*, пережить в слове, обновляющем свою природу, уходящем из безличного предания в речь героя. Перебив себя со всей резкостью противопоставления: *But I...* — Глостер пронизывает свою взволнованную раздраженную речь нагнетающим повтором этого местоимения, пока, наконец, не достигает конца фразы, ее кульминации, где, подхватив эту новую звуковую инерцию, введет и повторит слово, вобравшее в себя всё, что герой в данный момент не приемлет, — *Время*.

Не для него, изуродованного природой, изнеженные радости этого мирного Времени. Ричард ощущает наступивший мир ничтожным, «слабым» и враждебным себе. А заодно и солнце победивших Йорков, оказывается, не согревает его душу, а лишь позволяет полюбоваться на уродство собственной тени.

Так неожиданно и враждебно врывается в шекспировскую хронику понятие «Время», ему на шекспировском языке сопутствует идея упорядоченности истории. Оно — символ перемен и связи времен, символ нового отношения Времени и человека, гораздо более близкого, взаимозависимого, личного, что и подчеркнуто словосочетанием, в котором понятие впервые возникает в этом монологе: «*мое Время*». Оно возникает в речи человека, который повествует о себе, о том, что он явился в мир «уродлив, исковеркан и до срока» — *before my time*. Ричард Глостер не принял Время, ибо не был принят им.

\*

Когда перед зрителем на авансцене возникла изуродованная злобная фигура, он, безусловно, понимал, кто перед ним, откликаясь двойным узнаванием. Репутация короля Ричарда в изложении Тюдоровского мифа

была хорошо известна, но не менее очевидной была и сценическая родословная этого персонажа. Избегая упоминать его имя, его звали Старинное Зло (*Old Iniquity*), то есть — Дьявол.

Ричард явился в старинном амплуа. Новым же было то, что никогда прежде зритель не видел врага рода человеческого столь виртуозным и вдохновенным. Никогда — столь *человечным*.

От его лица произнесен первый монолог Ричарда, который в сценической традиции исполнял роль Пролога. Пролог — это роль Хора, говорящего голосом предания, комментирующего и предваряющего значение происходящего. Этот архаический прием в данном случае подчеркивает, что уродливая фигура явилась из прошлого — из глубины средневековой распри, из старой театральной традиции, о которой Шекспир странным образом решил напомнить именно в тот момент, когда решительно с ней порывал.

Мало кому довелось обновить язык и мысль искусства столь решительно, как это сделал Шекспир. И чем стремительнее он менялся, тем меньше стремился обнаруживать перемены. Он, казалось, успокаивал зрителя: я рассказываю старые истории, рассказываю их так, как вы привыкли их слышать, хотя и приходится выбить пыль из залежавшихся сюжетов. Дьявол на сцене волнует ваше воображение, вот вам — дьявол, и что с того, что этот дьявол говорит в согласии с трактатом Макиавелли «Государь»? Дьявола узнают те, кто толпятся в партере, Макиавелли — некоторые из тех, кто сидят в ложах.

То же с Прологом... Персонаж, открывающий пьесу в роли Хора, не просто напоминает присутствующим, что им предстоит увидеть, он им дает понять, что все происходящее относится к их общему знанию и общей судьбе, память о которой составляет суть родового предания. Пролог спланирует зал, возвращая его к тому времени, когда на праздничной площади спектакль все еще был ритуальным действием...

Из глубины эпической памяти начинает и Ричард Глостер, с тем чтобы вырваться из нее на простор исторического времени. А если говорить о драматической технике, то в ней *ритуальное действие* сменяется на *сценическое действие*. В старой драме больше говорили, чем действовали. О происходящем в ней рассказывали. Достаточно было персонажу сказать: я сделаю то-то и то-то, я буду тем-то и тем-то. В этой традиции Ричард объявляет: «Решился стать я подлецом и проклял / Ленивые забавы мирных дней» (пер. А. Радловой). Он обещает творить зло и таить свои намерения. Подлецом он решил стать, чтобы проторить себе путь к трону. Сумеет ли? Есть ли у него умение и решимость — быть подлецом?

Сказанное и обещанное в технике шекспировского театра требует подтверждения, на слово больше не верят. И сразу за монологом Ричарда следуют его знаменитые сцены с братом, герцогом Кларенсом, которого, притворно любя и жалея, он отправляет на смерть в Тауэр, а потом с леди Анной. Ричард — убийца ее жениха, принца из династии Ланкастеров, и его отца Генриха VI, за чьим гробом она следует с проклятиями убийце. Что же заставило ее закончить сцену фактическим согласием на притворную любовь Ричарда?

Зритель убеждается, что Ричард не только намерен лицемерием прокладывать себе путь к трону, но в полной мере способен это сделать. Ричард не остановится перед тем, чтобы протянуть леди Анне собственный кинжал и подставить под него грудь — для мщения, доказывая, что все злодеяния совершены им якобы ради любви к ней. Ричард — актер, умеющий убедить. В том числе — и самого себя.

Он не только доволен собой, но удивлен легкостью своих первых побед и мастерством исполнения своей роли. Восторжествовав над леди Анной, Ричард поверил в себя: он более не боится солнечного света, в его лучах как будто бы ощущая обещание королевского величия. Ричард перестал с отвращением отшатываться от собственной тени, отбрасываемой на солнце: верный знак того, что он неожиданно обнаружил и само мирное время не таким уж враждебным себе. Во всяком случае, он уверовал, что знает, как восторжествовать над Временем.

Здесь он ошибся. В этом торжестве, по мысли Шекспира, герою-макиавеллисту отказано. Его победы временны, его торжество мимолетно. Его падение было предсказано молчанием народным, когда в момент коронации лондонцы отказываются подхватить клич: «Да здравствует король!» (эту сцену вспомнит Пушкин в «Борисе Годунове»).

Победу над Ричардом одержит Генрих Тюдор на поле Босворта, где Ричард повержен и наказан, но не унижен. Шекспир до последнего мгновения позволяет ему сохранить свое мрачное величие. Проклятый тенью тех, кого он убил, покинутый живыми, гонимыми от него страхом и ненавистью, Ричард не оставляет попытки противостоять Времени и Судьбе.

\*

Написанная в годы чумы, хроника «Ричард III» была одной из первых пьес для обновленной труппы лорда-камергера. Об исполнении именно

этой труппой сказано на титуле первого кварто, вышедшего в 1597 году анонимно и представляющего собой то, что текстологи называют (точнее, называли, так как теперь эта теория подвергается сомнению) «реконструкцией по памяти» текста, игравшегося на сцене. За этим анонимным изданием, подтверждая популярность пьесы, при жизни Шекспира последовали еще четыре уже под его именем, но основанные на первоначально опубликованном кварто. Только в Первом фолио появился вариант текста, который считают полным и восстановленным по рукописи.

О постановках хроники сведений нет, но мы знаем, что роль Ричарда Глостера играл Ричард Бербедж. На этот счет есть анекдот: 13 марта 1602 года его записал в своем дневнике студент-юрист Джон Мэннигем:

В то время как Бербедж играл Ричарда Третьего, одна горожанка вспылала к нему столь сильной любовью, что, прежде чем уйти после спектакля, она назначила ему посетить ее этой ночью под именем Ричарда. Шекспир, подслушавший, как они договаривались, опередил его, был принят и развлекался до прихода Бербеджа. Когда было доставлено известие, что Ричард Третий ожидает у дверей, Шекспир просил передать ему, что Вильгельм Завоеватель предшествовал Ричарду.

В русском переводе острота шутки теряется, так как королевское и шекспировские имена произносятся по-разному, по-английски же и то и другое — *William*: Уильям Завоеватель опередил Ричарда...

Когда о ком-то сочиняют анекдоты — не лучшее ли это свидетельство популярности? А сам анекдот подтверждает то, что известно от современников и первых биографов: Шекспир был скор на язык и за словом в карман не лез. Он был остроумен не только на бумаге. Качество, важное для того, кто находится в поиске знатного покровителя.



***Часть третья.***

**ЧУМА СДЕЛАЛА ЕГО ПОЭТОМ**

## **Глава первая.**

### **«ПОСВЯЩАЮ ВАШЕЙ СВЕТЛОСТИ...»**

#### **Чего они испугались?**

Если у Шекспира не было усадьбы ни в Лондоне, ни за городом, где он мог бы скрыться от чумы летом 1592 года, то она могла быть у кого-то из его знатных друзей, если он уже обрел таковых. Речь не об официальном покровителе труппы (к какой бы из них Шекспир в тот момент ни принадлежал), а о каких-то более личных отношениях с влиятельным меценатом из числа тех, кому посвящали стихи и книги, получая за это вознаграждение, благосклонность и поддержку. Это была обычная и узаконенная форма гонорара.

Не пройдет и года, как мы будем точно знать, что такого рода связями Шекспир обзавелся, узнаем и имя его благосклонного друга; но уже во второй половине 1592-го Шекспир, кажется, мог рассчитывать на влиятельное покровительство.

Иначе чего бы так перепугались те, кто почувствовал, что груз ответственности за памфлет покойного Грина «На грош ума», за «выскачку-ворону» ляжет на их плечи? С мертвого взять нечего, но Грин ли был автором или именно потому, что с мертвого спроса нет, ему приписали поношение живых? Судя по той поспешности, с какой начали отводить от себя это обвинение, оно уже прозвучало.

Забеспокоился Томас Нэш с его репутацией современного Ювенала, многократно подтвержденной злоязычием, явивший себя к тому же самым ранним шекспировским зоилом. Нэш — ближайший друг, собутыльник и соратник Грина. Кому как не ему... Параллельно с посмертным гриновским памфлетом вышел его собственный «Петр Безгрошовый», где его шекспировская аллюзия на этот раз свободна, во всяком случае, от очевидного яда, — в нем-то и говорится о Толботе, триумфально вернувшемся на современную сцену. Тем не менее при переиздании своего памфлета в конце 1592-го Нэш снабдил его предисловием, где в несвойственной ему патетической манере поспешил отвести от себя опасную честь считаться автором того, что увидело свет под именем Грина:

И еще есть новость, о которой меня поставили в известность, будто бы подлый, низкий и лживый памфлет Грина «На грош

ума» — моих рук дело. Да пусть Господь навсегда оставит своей заботой мою душу, да буду отвергнут им, коль слово или полслова выведены там моим пером, коль я был осведомлен о писании или печатании оного.

Слова Нэша подтвердил и издатель Генри Четтл. Ему, впрочем, впору позаботиться и о собственном алиби, поскольку если не за авторство, то за издание ответственность была на нем. То, что Четтл, плодовитый драматург и печатник, имел отношение к памфлету Грина, засвидетельствовано при его регистрации: хотя лицензию получил Уильям Райт, он настоял на приписке: «Под ответственность Генри Четтла». Райт счел за лучшее подстраховаться и, кажется, был прав!

То ли что-то нечисто с памфлетом «На грош ума», то ли пугали в нем резкость и откровенная личность... Собственному сочинению «Сон добросердечного», увидевшему свет к концу года, Четтл предпослал предисловие, в котором не только открестился от авторства, но и принес извинение за участие в издании. Он уверял, что ничего личного у него нет и не было по отношению к тем двум людям, кто могут счесть себя оскорбленными, поскольку он, Четтл, с ними и знаком-то не был. Более того, с одним из них (видимо, с Марло, чья репутация опасна) он и не хотел бы знакомиться, а касательно второго (очевидно, Шекспира) он имеет самое высокое мнение, подтвержденное и другими людьми:

Я сожалею так, как если бы вина была моей собственной, поскольку имел случай убедиться в том, что в его поведении столько же благовоспитанности, как в деле, которым он занимается, совершенства. К тому же люди весьма знатные рекомендовали его как человека прямодушного, что подтверждается его честностью, и наделенного счастливым даром письма, что подтверждается его искусством.

В театральной среде нравы были совсем не куртуазными, взаимные обвинения и поношения — обычным делом. А тут и искусство совершенно, и личность безупречна...

Четтл понимает, что со знатными покровителями Шекспира лучше не ссориться. Понимает это и Нэш, который в это время ищет покровительства в том же месте, что и Шекспир. Повод для соперничества, но не для ругательных выпадов.

## Покровитель

Вторая половина 1592 года... Театральный сезон прерван чумой, но есть надежда, что он возобновится. Он возобновляется 8 декабря на Рождество, чтобы снова прерваться 2 февраля. И это значит — надолго, вплоть до будущей осени. Нужно было что-то делать, чтобы выживать.

Чем занялся Шекспир на этот раз, мы знаем точно по дате его первой поэмы — «Венера и Адонис». Она была зарегистрирована 18 апреля 1593 года и вскоре вышла в свет. Тысяча двести строк — их надо написать, а потом показать тому, кто избран в адресаты посвящения, заручиться его согласием... Требуется время даже при пресловутой шекспировской быстроте письма. Два-три месяца, так что если он не начал сразу после февральского закрытия театра, то немногим ранее.

Первый раз имя Шекспира упоминается в официальном документе в связи с авторством литературного произведения! Оно не стоит на титульном листе, но значится под текстом посвящения:

Высокочтимому Генри Райотесли, графу Саутгемпτονу и барону Тичфилду.

Ваша честь,

в неведении того, не сочтете ли оскорбительным посвящение моих несовершенных строк Вашей светлости и не предаст ли свет порицанию выбор столь мощной опоры для столь малого деяния, я почту себя в высшей степени вознагражденным при малейшем знаке доставленного Вам удовольствия и обязуюсь употребить все часы досуга для более важного труда (*graver labour*) в Вашу честь. Если же первенец моей поэзии (*Invention*) явился на свет уродцем, то мне остается винить себя за то, что его крестный отец так высоко благороден, и никогда впредь не бросать зерен в ту же тощую почву, дабы вновь не принесла она столь же скудного урожая. Я препровождаю его на Ваше милостивое рассмотрение, а Вашей милости желаю пребывать в том сердечном расположении, коего Вы сами можете себе пожелать и кое отвечает надеждам всего света.

*Слуга Вашей чести Уильям Шекспир*

Прежде чем сказать о покровителе, вслушаемся в то, что Шекспир говорит о себе и как он говорит. Ведь перед нами — первый дошедший до

нас личный документ (а их так мало!), пусть и выполненный в достаточно формальном жанре. Тем не менее в нем — голос Шекспира (а не его персонажей), не только слова, но тон, интонация, характер отношений с другим человеком.

Обычная для посвящения витиеватость. Некоторая не только сдержанность, но даже скованность подобает случаю, демонстрируя и скромность, и понимание дистанции, когда сам факт обращения — дерзость. Судя по тону, отношения между автором и адресатом — дистанцированные, достаточно формальные. Ничего личного.

Посвящаемый труд автор называет «первенцем своей поэзии» — перевод не буквальный, поскольку выражение, употребленное Шекспиром, метонимично. Он говорит об одной из пяти составляющих поэтического творчества, первой и едва ли не главной, в тогдашних латинских руководствах по риторике и поэтике известной как *inventio*. Это не воображение — способность куда более позднего времени. В какой-то мере *inventio* в классической поэтике соответствует воображению (но лишь отчасти), поскольку предполагает способность не придумывать, а открывать новое. В этом смысле *inventio* противоположно подражанию. Тот, кто наделен этой способностью, умеет верно выбрать предмет для поэзии и увидеть его в новом свете. А сама эта способность (как и в шекспировском посвящении) может выступать в качестве знака поэзии в целом.

Шекспир говорит о своем «первенце», как будто забывая, что им уже написано немало пьес в разных жанрах. Это лишний раз доказывает, что пьесы, хотя и в стихах, — не Поэзия. Поэзия — это Гораций, Овидий, Петрарка... За ними и последовал Шекспир, подгоняемый чумой.

«Венера и Адонис» — поэзия, имеющая свою традицию, способная возвысить автора и того, кому она посвящается. Пьесы не было принято посвящать. Правда, найденный предмет пока что не слишком высок и «важен». Шекспир обещает в будущем исправить эту оплошность, если первое подношение придется по вкусу Генри Райотесли, графу Саутгемпτονу.

\*

Семейная фамилия графа лишь в начале царствования Тюдоров приобрела свое аристократически сложное написание — *Wriothesley* и произношение — Райотесли. Первоначально она писалась много проще —

*Writh*, а произносить ее (пренебрегая претензиями ее носителей) продолжают и теперь в упрощенном варианте — Райзли. Титул графа был приобретен ее носителями при несколько курьезных и уникальных для английских пэров обстоятельствах. Дед шекспировского покровителя сделал карьеру при Генрихе VIII, в последние годы его правления исполняя должность лорда-канцлера. Он же получил и первые титулы: сначала был возведен в рыцарство, затем сделан бароном Тичфилдом и рыцарем ордена Подвязки. При коронации юного наследного принца Эдуарда VI в 1547 году было объявлено, что на смертном одре покойный король пожелал видеть возведенными в более высокие титулы несколько государственных сановников, в том числе и барона Тичфилда, ставшего 1-м графом Саутгемптоном. Никто не посмел усомниться в достоверности этих завещательных распоряжений.

Саутгемптоны — тюдоровская аристократия, новые люди, выслужившие титулы и имения у новой династии. Впрочем, многие вскоре вошли с ней в конфликт, не пожелав изменить своей вере. Именно так случилось со 2-м графом Саутгемптоном. Его отец сделал карьеру на том, что по воле Генриха VIII проводил в жизнь английскую Реформацию: разрушал монастыри, конфисковывал церковные земли. Воспитанием сына занималась мать, убежденная католичка. В ее вере вырос 2-й граф Саутгемптон и упорно ей следовал, пренебрегая предупреждениями, наказанием и прощением королевы. Раз за разом он оказывался в Тауэре, где и умер, успев до этого обвинить жену в измене и отнять у нее восьмилетнего сына и наследника Генри. Год его рождения — 1573-й, он на девять лет младше Шекспира.

Над мальчиком установили опекунство, что привело его в дом первого министра Уильяма Сесила, лорда Берли, возглавлявшего опекунский совет. Там жили и воспитывались несколько богатых наследников. В разное время среди них побывали и другие юные аристократы, чьи фамилии по разным поводам звучат в шекспировской биографии: граф Эссекс, граф Ретленд... Опекунство — дело крайне выгодное (право на него продавалось и покупалось): опекун распоряжался имением своего подопечного и в конце срока подыскивал ему невесту, за отказ от которой полагался очень крупный штраф.

Образование в доме Берли поставлено на хорошую ногу. Сам он нередко обедал с воспитанниками, ведя с ними беседу. Программа воспитания выдержана в гуманистическом духе. В ее основе — изучение языков (латынь, английский и французский), упражнения в письме и ораторском искусстве, но также — танцы, фехтование, рисование. Именно

там определился вкус Саутгемптона к поэзии, окончательно сложившийся в Кембридже, где он в 1589 году получил степень магистра.

Увлечение поэзией и книгами для графа — страсть на всю жизнь. В царствование Стюартов, когда он займет высокие посты и его возможности для меценатства значительно расширятся, Саутгемптон будет оказывать поддержку библиотекам и университетам. Благодаря его щедрости Бодлианская библиотека в Оксфорде сможет приобрести более четырехсот книг и рукописей, включая первое испанское издание «Дон Кихота», а колледж Святого Иоанна в Кембридже, где граф учился, получит от него на те же цели крупную сумму.

В 16 лет Саутгемптон переходит из университета в одну из юридических школ в Лондоне — Грейз-Инн. А Берли объявляет о том, что подыскал ему невесту — собственную внучку, дочь графа Оксфорда Елизавету де Вер. Выбор был одобрен матерью графа и его дедом виконтом Монтегю, но сам он решительно воспротивился. Этот жизненный сюжет растянулся на несколько лет и получил самое непосредственное отражение в произведениях Шекспира.

Саутгемптон в Лондоне с октября 1590 года, с ноября — при дворе. Ему сопутствует успех. Стройность фигуры он подчеркивает изысканно облегающей одеждой. Больше, чем Саутгемптона, художники рисовали только королеву. Часто он запечатлен в танцевальной позе или со шляпой, украшенной перьями, в одной руке. Он женственно красив — с голубыми глазами и хитинными темно-рыжеватыми кудрями, прядь которых падает на грудь...

Эта прядь стала объектом нескольких предположений. Не была ли она отпущена в подражание индейским вождям, изображения которых попадают в Лондон после начала колонизации Нового Света и попыток поселений в Вирджинии? Не она ли пострадала во время известной истории, характерной для вспыльчивого графа? В поздний час в приемной королевы он продолжал играть в шахматы с Уолтером Роли. Эсквайр личной охраны Эмброуз Уиллоуби попросил вельмож прекратить игру, так как королева должна была проследовать к себе в спальню. Саутгемптон пришел в ярость и пустился врукопашную. Пострадал один из его локонов, оставшийся в руке обидчика, сторону которого приняла и королева, удалив графа от двора. Но это событие более позднего времени — 1598 года.

Предполагают, что при первом появлении Саутгемптона при дворе он рассматривался лордом Берли как проект, призванный подорвать возрастающее влияние на королеву графа Эссекса. В таком случае опытный интриган просчитался: даже если между двумя молодыми людьми вначале

и возникли какие-то трения, то всё было быстро улажено. Эссекс — старший друг и объект для подражания; их дружба продлится вплоть до восстания Эссекса и его гибели на эшафоте в 1601 — м. Саутгемптон последует за ним, и лишь вмешательство Ричарда Берли (его отца уже не будет в живых) спасет графа от той же судьбы, оставив в Тауэре до конца правления Елизаветы.

В 1598 году Саутгемптон женится на Элизабет Верной, кузине Эссекса. Брак был тайным, поскольку Элизабет была придворной дамой королевы, а та не терпела подобных измен ни со стороны дамы, ни со стороны кавалера. Когда тайное стало явным, оба на некоторое время оказались в Тауэре, и придворная карьера Саутгемптона на этом кончилась.

А как многообещающе она начиналась! В августе — сентябре 1591 года сама королева во время обычной летней поездки по стране гостила в поместьях Саутгемптонов: неделю в замке Каудрей (с восьми часов вечера 15 августа), а потом неделю на обратном пути в Тичфилде. К этому визиту относят одно из предположений о том, когда случилась первая встреча графа с Шекспиром: чтобы развлекать двор, нужны актеры.

Или встреча произошла еще раньше — первой лондонской зимой графа в театре? Во всяком случае, не позже первой половины 1592 года, если полагать, что поспешные извинения Нэша и Четтла объясняются именно присутствием Саутгемптона за спиной Шекспира — присутствием, о котором еще летом они не были осведомлены.

### «Первенец моей поэзии»

Первенцем шекспировской поэзии поэма «Венера и Адонис» может считаться с определенными оговорками: если помнить, что пьесы поэзией не считались, а сонеты будут завершены как цикл и опубликованы много позже. Но в том, что Шекспир начал писать их раньше, чем поэму, едва ли стоит сомневаться. После посмертной публикации сборника Филипа Сидни «Астрофил и Стелла» в 1591-м начинается повальное увлечение: сонеты пишут все.

В Англии они не были новинкой с тех пор, как сэр Томас Уайет доставил европейскую моду на подражание Петрарке ко двору Генриха VIII и едва ли не в первом же английском сонете отрекся от своей былой любви к Анне Болейн, узнав, что у нее есть новый поклонник — сам король. Переводя, а лучше сказать, перелагая на английский лад Петрарку, Уайет, кажется, именно по этому случаю обратился к сонету, где в заключение

стоит латинская фраза: *Noli me tangere* — «Не прикасайся ко мне». Ее божественный смысл у Петрарки был переиначен в соответствии с буквальным толкованием того, почему нельзя прикасаться к возлюбленной в образе лани: «Я принадлежу Цезарю». Под петраркистскими аллегориями у Уайета явственно проступают английские реалии.

Сонеты писали и до Сидни, но он сделал то, что делает великий поэт, — обновил поэтическую условность вопросом — как писать, если правду своего чувства я хочу сделать поэтической правдой? Подражать ли другим, перелистывая страницы их книг, изучать ли правила поэтического творчества (три раза в первом сонете цикла Сидни употребляет в этом значении то же слово, что употребил Шекспир в посвящении поэмы «Венера и Адонис» — *Invention*)! Завершая его сомнения, муза дает совет: «Глупец, глянь в сердце и пиши».

Простой совет, но такой трудный в исполнении. Сидни создал моду не только на сонет, но на сонетный цикл, дающий пространство чувству и предоставляющий свободу поэту на рассказ о нем.

Шекспир начал свой цикл без напряженных сомнений и поисков стиля. Они придут, когда в его сонетах проснется личное. Поначалу они не о поэте. Поэт лишь предлагает аргументы, убеждает, что не противоречит природе сонетного жанра и ренессансной поэзии вообще. Не забудем, что ее законы проходят в школьном курсе риторики. Сонет же, как правило, строится в виде логического доказательства, в котором мысль восходит от катрена к катрену, чтобы эффектно разрешиться рифмованным двестишием. Такая композиция сонета — открытие англичан. Только в этом рассуждении доводами служат не ссылки на юридические законы или на философские силлогизмы, а — метафоры.

В первых семнадцати шекспировских сонетах варьируется одна мысль, обращенная не к даме, а к молодому человеку, — женись и продли себя в потомстве, не позволив своей красоте умереть. Чтобы эта мысль не стала навязчиво-дидактической, а прозвучала убедительно, поэту предстоит обеспечить разнообразие за счет метафорических аргументов. Этим Шекспир и занят.

В первом сонете — целая череда сопоставлений: не будь подобен самопожиряющему огню; не позволяй первым почкам лишь пообещать яркую весну и погибнуть, не раскрывшись; не уподобляйся обжоре, поедающему то, что принадлежит другим...

Второй сонет открывается военной метафорой: «Когда сорок зим избороздят траншеями осады твой лоб...»

В четвертом — юридическая: «Расточительная красота, почему на себя

ты проматываешь свое наследство? Природа ничего не завещает навечно, но лишь во временное пользование...»

В пятом впервые разворачивается одна из основных метафор быстротекущего времени — смена времен года...

Терминологическая точность в данном случае становится поэтическим достоинством, способом расширения поэтического языка. На основе шекспировской метафорики — не в последнюю очередь в сонетах — предполагают, что он владел если не десятком профессий, то их языком в степени, обнаруживающей понимание их изнутри. В первых сонетах он разнообразен, но это разнообразие скорее производит впечатление демонстрации арсенала поэтических возможностей, выступающих как аргументы в пользу одной-единственной мысли — женись и продли свой род.

Эта мысль вполне вписывается в биографию Саутгемптона в 1592-1593 годах. Именно ее внушают родные и опекун Бер-ли накануне совершеннолетия графа в 1594-м. Их беспокойство понятно, но почему так озабочился Уильям Шекспир?

Уместно предположить, что он в данном случае — исполнитель заказа. Исходил ли заказ от самого Берли или от матери Саутгемптона — и то и другое вероятно. Первое особенно. Граф продолжает противиться матримониальным планам опекуна. Тот грозит разорительным штрафом и не только грозит. Он пытается убедить, уговорить, а зная пристрастие графа к поэзии, прибегает к ее языку и аргументам.

Шекспир не был первым, кто получил от Берли заказ такого рода. Еще в 1591 году была издана изящная книжечка — всего 15 страниц, — первая из многих впоследствии посвященных графу Саутгемпτονу. Ее автор — Джон Клэпем, один из секретарей Берли. Поэма «Нарцисс» — прозрачная аллегория на латыни под покровом греческого мифа.

Эпиллий — жанр мифологических повествований небольшого размера, имеющий, что принципиально важно для ренессансного сознания, античные образцы. Главный образец в этом роде — «Метаморфозы» Овидия, составленные из множества мифологических сюжетов и ставшие основным источником их знания для Европы.

В Англии этот жанр входит в моду одновременно с поэмой Шекспира.

Латинский опыт Клэпема был известен Шекспиру и послужил ему поводом для отталкивания. Как будто бы они писали с одной целью и для одного заказчика, но очень по-разному.

Клэпем перенес действие мифа на цветущий остров, где правит королева-девственница. Здесь Нарцисс направляется к храму Любви, и она

наставляет его в своем искусстве в соответствии с каноном петраркизма. Несколько неожиданно Любовь объявляет, что Нарцисс обречен любить лишь самого себя. Он мчится на необузданной лошади Похоти, которая сбрасывает его в источник Филавтия (или Филаутиа — любовь к самому себе), где Нарцисс и погибает. После смерти он обращен в цветок.

Та же судьба постигнет и Адониса. Шекспировский сюжет развивается по схеме, похожей на то, что написал Клэпем. И есть мотив, который служит убедительным доказательством того, что Шекспир знал поэму Клэпема и на нее ориентировался. К сюжету об Адонисе, излагаемому по Овидию, Шекспир добавил важную сцену, отсутствующую во всех предшествующих версиях: когда Адонис вырывается из объятий Венеры, с тем чтобы отправиться на охоту, его конь срывает привязь и уносится прочь, привлеченный призывным ржанием кобылы. Этот эпизод красочно — эротически красочно — развернут Шекспиром.

Можно предположить, что лошадиный мотив — это очень по-английски, типично национальная вставка. Быть может, для Клэпема, перенесшего сюжет на местную почву, но не для Шекспира, к этому колориту не стремившегося, чья поэма — изящная картинка, дистанцированная в пространстве и во времени. Она адресована аристократу и мастерски отвечает цели, заявленной на ее титульном листе латинским эпиграфом из Овидия:

*Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo  
Pocula Castalia plena ministret aqua.*

«Дешевка изумляет толпу; пусть же мне рыжеволосый Аполлон доставит чаши, полные Кастальской воды» (О Любви. XV, 35).

Может быть, «Венера и Адонис» и исполняет тот же заказ, что поэма Клэпема (и первые сонеты самого Шекспира), но делает это на совершенно ином уровне мастерства. «Нарцисс» — назидательное напоминание о печальной участи того, кто отвергает любовь, «Венера и Адонис» — повествование о неразделенной страсти, исполненное этой страсти. Адонис — пассивный герой, действие ведет Венера, тщетно пытающаяся увлечь и соблазнить юного красавца. В какой-то момент это ей почти удается.

Если Шекспир должен был увлечь Адониса, носящего графский титул, к браку, то он делает это не путем назидания, а путем поэзии, умеющей соблазнить и побудить к любви. Притом что при всем эротизме автор не переступает грани благопристойности, за которой в Англии существовало

немалое число поэтической продукции, хотя бы 16 порнографических сонетов известного на всю Европу итальянского охальника — Пьетро Аретино. Его «Позиции» (своего рода ренессансная Камасутра) были переведены на английский в 1570-м.

Своей цели с Адонисом Венера не достигла: он все-таки отправляется на охоту, пренебрегая ее уговорами, и гибнет от клыков дикого вепря. Непосредственной цели с Саутгемптоном Шекспир тоже не достиг (тот заплатит разорительный штраф, чтобы не жениться на внучке Берли), но достиг ее со многими другими современниками, что доказывает невероятная популярность поэмы.

Первым ее издателем был земляк Шекспира и почти ровесник — Ричард Филд. Эта связь подсказывает, что на первых порах в Лондоне круг общения для Шекспира составляли не только актеры, но и те уроженцы Стрэтфорда, кто раньше его прибыл в столицу и уже обжился там. Филд вполне успешен. Он женится на вдове своего хозяина, наследует его хорошо поставленное дело. О том, что дело поставлено хорошо, позволяет судить и первое издание шекспировской поэмы — это одно из самых исправных прижизненных изданий Шекспира. Вероятно, вышедшее под присмотром автора, но и не испорченное в типографии.

До нас дошел лишь один экземпляр издания 1593 года, остальные, видимо, были зачитаны до дыр. Не исключено, что сразу потребовалось второе, но о нем можно только строить догадки на основе свидетельства современника: книга продавалась в сентябре, хотя известно, что первое издание было буквально сметено с прилавка.

Заработав, Филд перепродает права, и в течение шекспировской жизни поэма по меньшей мере еще восемь раз выходит у разных издателей (и продолжает печататься вплоть до 1640 года). Ее основные читатели — молодые люди. Литератор Габриэль Харви записывает (не позже 1603 года), что в его семье поэмой Шекспира «Венера и Адонис» восторгается младший сын, «его же “Лукреция” и “Гамлет, принц датский” содержат в себе то, что нравится более умудренным людям».

Современник ставит поэмы рядом с «Гамлетом». Его мнение не разделят потомки: юные не будут зачитываться «Венерой и Адонисом», мудрые — «Лукрецией». Эпиллий выйдет из моды. Изящные или назидательные вариации на темы мифа утратят привлекательность.

Исключения редки, но они есть. «Венеру и Адониса» оценят поэты-романтики и более всех — Джон Ките. Стиль изящно-архаической стилизации, не описывающий, но создающий зрительные эффекты, узнаваем в его собственных итальянских поэмах.

## В окружении графа

Обещанный в посвящении к «Венере и Адонису» «более важный» предмет Шекспир выберет спустя год для поэмы «Обесчещенная Лукреция». Она зарегистрирована 9 мая 1594 года. В том же году ее издал Ричард Филд.

Если тон поэмы стал более «важным», то тон посвящения к ней — свидетельствующим о том, что за прошедший год формальные отношения покровителя и поэта сделались настолько личными, что слово «любовь», с которого поэт начинает, не кажется неуместным:

Любовь, каковую я посвящаю Вашей светлости, не имеет предела, и этот памфлет, не имеющий начала, лишь еще один способ сказать о ней. Залог Вашей высокой благосклонности, коим мне оказана честь, а не достоинства этих не слишком ученых строк, позволяет мне верить, что она будет принята. Все, что мной сделано — Ваше; все, что мне предстоит сделать — Ваше, будучи лишь частью того, что я посвящаю Вам. Будь мои достоинства выше, и мое служение Вам проявило бы себя сильнее, но, каково ни есть, оно все принадлежит Вашей светлости, кому я желаю долгой жизни, бесконечно длящейся в постоянстве счастья.

*Вашей светлости неизменный слуга, Уильям Шекспир*

Хотя в названии поэмы — имя обесчещенной Лукреции, но главный герой здесь опять не тот, кто отвергает страсть, а тот, кто ей следует. В данном случае — римский царь Тарквиний Гордый. Распаленный рассказом Коллатина о целомудрии его жены Лукреции и ее красотой правитель покидает военный лагерь, возвращается в город и является в дом Коллатина в его отсутствие. Оставшись на ночь в качестве почетного гостя, он совершает насилие. Лукреция смывает позор, заколов себя кинжалом и взывая о мщении. Месть свершится — Тарквиний изгнан из Рима, таким образом обретшего свободу.

Рассказ не имеет начала, поскольку поэма открывается практически сразу с появлением Тарквиния в доме Лукреции (что обнаруживает в авторе драматурга, привыкшего начинать прямо с действия). Всё предшествующее дано как экспозиция в двух строфах и в коротком прозаическом аргументе. Лаконизм вступления не обещает краткости рассказа, растянувшегося на

1855 строк, сложенных королевской строфой (семь строк с рифмовкой *ababbcc*). Введенная в английскую поэзию Чосером, в XVI веке эта строфическая форма утвердилась как наиболее отвечающая важному сюжету с классическими ассоциациями.

Если при выборе сюжета первой поэмы биографический повод просматривался достаточно очевидно, то в случае с «Лукрецией» его трудно обнаружить — если он вообще был, что совсем не обязательно. Шекспир вновь рассказывает о свойствах страсти. В обеих шекспировских поэмах, посвященных Саутгемптону, — страсть и смерть, но в первой под легким покровом мифа — эротическое увлечение, а смерть — еще одна метаморфоза. Во второй страсть — преступная похоть, смерть — героический поступок искупления.

Шекспир твердо придерживается обещания о «важном» сюжете. Если он вступил на путь Поэзии, то он должен себя на этом пути утвердить. Серьезный читатель оценил его усилие и обеспечил пять прижизненных изданий.

Адресат посвящения не остался глух к достоинствам поэм и скуп по отношению к их автору. Сообщение Давенанта о том, что Шекспир получил от Саутгемптона тысячу фунтов, — совершенная фантазия, даже учитывая экстравагантность графа. В эти годы он не располагал свободными деньгами, до совершеннолетия получая содержание от Берли, а по достижении оного расплачиваясь за разорительный штраф. Очень щедрой была бы сумма в 20 фунтов (если учесть, что за пьесу драматург получал порядка шести или восьми).

Тем не менее уже в эти годы вокруг Саутгемптона складывается свита ищущих его поддержки, покровительства и меценатства. Из его постоянных домочадцев самой колоритной фигурой был итальянец Джованни Флорио. Он прислан еще Берли в качестве учителя иностранных языков и домашнего соглядатая при юном графе.

Литературной известностью Флорио обязан прежде всего переводу «Опытов» Монтеня на английский язык. Они опубликованы в 1603-м, но известны, конечно, гораздо раньше. Эта рефлексивная проза с пристальным вниманием к внутренней и духовной жизни человека созвучна эпохе; она неоднократно отзывается у Шекспира, особенно в «Гамлете». Английское издание «Опытов» обнаружено с владельческой надписью Шекспира (подлинной ли?). Во всяком случае, с переводчиком он был знаком лично и позволил себе над ним посмеяться.

Было бы странно предположить, что в доме Саутгемптона ремесло Шекспира-драматурга не было востребовано. Саутгемптон — театрал.

Следы пребывания в окружении графа просматриваются в пьесах Шекспира, особенно явно и разнообразно в «Бесплодных усилиях любви». А другие комедии из тех, что считаются ранними?

Если в ранней биографии Шекспира не было пребывания в имении Хофтонов, то едва ли можно сомневаться в том, что в Тичфилде в годы чумы он был постоянным гостем, оттачивая опыт светской и литературной жизни.

## **Глава вторая.**

# **СМЕШНЫЕ УСЛОВНОСТИ ЛЮБВИ**

### **История с артиклем**

О шекспировских комедиях никаких свидетельств и упоминаний не встречается довольно долго — вплоть до 1594 года, что, разумеется, не доказывает, будто Шекспир их вовсе не писал. Но даже если и писал, то никаких свидетельств этому не было — или до нас они не дошли. И этот факт следует иметь в виду.

На Рождество 1594 года в юридической школе Грейз-Инн — той самой, где продолжил образование граф Саутгемптон, — труппа лорда-камергера играла «Комедию ошибок». Не граф ли был инициатором приглашения?

О том, кто был автором комедии, никаких указаний не сохранилось, но трудно предположить кого-то другого, кроме Шекспира: два предшествующих дня труппа лорда-камергера играла при дворе, и среди тех, кто получал деньги, значится Шекспир. Он член труппы, у него есть пьеса такого названия (включенная в Первое фолио), нужны ли еще доказательства?

Как будто бы нет, однако если изменить форму вопроса, то доказательства не только потребуются, но окажется, что мы ими не располагаем. Был ли это тот же самый текст, что спустя 30 лет будет напечатан в Первом фолио, поскольку более ранних его публикаций не существует? Судьба шекспировских текстов (и комедийных в особенности) в это время трудно уследима. Свидетельство того — текст еще одной комедии, поставленной и напечатанной в том же 1594 году — «Укрощение строптивой». Случай с ней признается одним из самых сложных и таинственных в шекспировской текстологии.

В дневнике Филипа Хенслоу есть запись, что 11 июня 1594 года была сыграна комедия «Укрощение строптивой». Тот факт, что шекспировскую пьесу (если речь идет именно о ней) исполняла труппа лорда-адмирала, на протяжении последующих лет — главный конкурент для труппы лорда-камергера, странности не представляет. Обе труппы только что сформированы в новом качестве и, продолжая инерцию чумных лет, когда они выживали вместе, еще не разделились. Хенслоу это оговорил

специальным примечанием и указал, где они играли—в принадлежащем ему театральном здании «Ньюингтон-Баттс».

Сомнительно другое — артикль в названии пьесы. Шекспировская комедия, текст которой известен только по Первому фолио, называется *The Taming of the Shrew*. Хенслоу перед словом «строптивая» ставит неопределенный артикль: *a shrew*. Следует ли придавать этому значение, поскольку грамотеем Хенслоу не был, записи делал для себя и порой не то что одно и то же название, а одно и то же слово писал несколькими способами, подтверждая не только собственную неграмотность, но и крайнюю неустойчивость орфографии того времени?.. Слово «строптивая» Хенслоу пишет: *shrowe*. Какой с него спрос за артикль?

Этим объяснением вполне можно было бы удовлетвориться, если бы комедия не была зарегистрирована в гильдии печатников еще 2 мая под тем же названием, что у Хенслоу — *a Shrew*. И вскоре издана, а потом переиздана — в 1596 и 1607 годах. Это другой текст, непохожий на тот, что мы знаем как шекспировский по Первому фолио!

Сюжет тот же, а текст совсем другой. В нем всего 1500 строк, что в два раза короче не только второго текста, но и обычного формата пьесы для публичного театра. Другое место действия, другие имена большинства персонажей; при совпадении некоторых эпизодов их текст, как правило, не совпадает, даже если смысл разговора один и тот же — как будто перед нами разный перевод... Причем в пьесе из шекспировского фолио он выполнен более опытной рукой, человеком, бегло владеющим мастерством сценического диалога.

А начинается всё тут и там с того, что возвращающийся с охоты лорд находит у трактира спящим пьяного медника Слая, приказывает слугам перенести его в свое поместье и обращаться с ним как с господином, услаждая и развлекая. Эту задачу помогает решить труппа бродячих актеров, играющая перед Слаем комедию об укрощении строптивой Кейт. Ее имя звучит одинаково в обоих вариантах, а вот имя укротителя по-разному — Петруччо шекспировской пьесы в раннем варианте зовется Ферандо. События происходят не в итальянской Падуе, а в греческих Афинах, так что большинство персонажей носят условно-экзотические имена: Аурелиус, Полидор, Альфонсо, у которого не две, а три дочери: Кейт, Эмилия и Филема...

В каком отношении находятся эти два текста? Был ли первый также написан Шекспиром, и тогда он может служить доказательством вольности — на грани плагиата — шекспировского обращения с текстами предшественников?

Решение этого вопроса, предложенное в 1926 году Питером Александером, стало одним из первых и памятных случаев применения тогда еще совсем свежей теории о «пиратстве» в елизаветинском театре. Он, как долгое время казалось (и многим кажется до сих пор), разрешил загадку двух «Укрощений строптивой» с разным артиклем: текст шекспировской пьесы (*The Shrew*) был украден и воспроизведен по памяти (*A Shrew*)... «Реконструкция по памяти» — основной прием «пиратской» передачи текста, согласно Полларду.

Предположим, что это именно такой случай... Однако какой странной памятью обладали актеры шекспировского времени! Их-то, как полагают, и использовали для «пиратского» запоминания текста. Запоминать — их профессиональное дело, которым они должны были владеть даже лучше, чем их сегодняшние собратья: репертуар обновлялся чаще, в него возвращались пьесы когда-то сыгранные, восстанавливать их приходилось с одной-двух репетиций. А тут половину текста теряют, название не могут воспроизвести, артикль путают... Что с такой памятью делать на сцене?

С другой стороны, какой креативной была их память: запомнить не могут, но зато фактически заново создают текст, меняя место действия, имена персонажей, дописывая за Шекспира сюжетные линии. У Шекспира Слай незаметно исчезает после первой сцены первого акта. А в «реконструкции по памяти» он доигрывает свою роль до самого конца и отправляется домой, с тем чтобы воплотить в семейной жизни уроки, воспринятые им во сне — как укрощать строптивцу.

Если и по сей день отступление от теории Александра выглядит еретическим, то еретиков становится все больше и вопросы относительно «реконструкции по памяти» они задают все чаще. Понятно, что не хочется видеть Шекспира в роли плагиатора, а гораздо благороднее представить его жертвой «пиратов»...

А что, если он переписывал не других, а самого себя? Положительный ответ все более согласуется с меняющимся представлением о судьбе шекспировских текстов, главным переработчиком которых был он сам, приспособливая их к новой труппе, новой сцене и новым обстоятельствам. И — можно добавить — обретая мастерство, завоеывая репутацию.

Не на это ли указывает смена артикля? История некой строптивицы — *A Shrew* — может быть теперь представлена как именно та самая история о той самой — *The Shrew*, которой если вы еще и не видели, то наверняка о ней знаете.

Почему не видели? Потому что вопрос о том, когда Шекспир начал писать комедии, неотделим от другого — для кого он их писал: для

публичного театра или для частной сцены? Кажется, Хенслоу ответил на него, сообщив о постановке «Укрощения строптивой» (с неопределенным артиклем в названии) на общедоступной сцене. Однако скорее всего Хенслоу действительно ошибся, не заметив того, что драматург поменял артикль и одновременно изменил текст. Текст, напечатанный в 1594 году, видимо, был не тем, что ставился у Хенслоу. Напечатан был текст, приобретший известность у сравнительно узкой аудитории, видевшей его на частной сцене. А в «Ньюингтон-Баттс» ставили уже вариант, обновленный для публичной сцены.

Открытие публичных театров после двухлетней чумы потребовало обновления репертуара. Когда обстоятельства торопили, драматург-елизаветинцы нередко брались за перелицовывание уже имевшихся текстов. Перед Шекспиром поставлена задача создать *новый* репертуар *новой* труппы. Логично предположить, что с этой целью он мобилизует всё, что у него было. Одновременно с «Укрощением строптивой» в июне 1594-го у Хенслоу (но силами труппы лорда-камергера!) играют «Тит Андроник», «Гамлет»...

Какой «Гамлет»?! Тот самый «Гамлет», которого Нэш вспомнил в 1589 году, или какой-то другой «Гамлет», существующий и поставленный до того, как Шекспир написал его в 1600-1601 годах, о чем известно из любого справочника по мировой литературе? Ситуация становится прямо-таки гоголевской: «Так, верно, и “Юрий Милославский” ваше сочинение?»... «Ах, да, это правда, это точно Загоскин; а есть другой “Юрий Милославский”, так тот уж мой». К этой загадке нам еще предстоит вернуться, впрочем, по аналогии с судьбой тех пьес, которые ставились одновременно с «Гамлетом» в 1594 году.

Что касается «Укрощения строптивой», то здесь, видимо, Шекспир расширяет свой первоначальный текст до формата, принятого в публичном театре. Тексты для частной сцены были короче, поскольку спектакль становился, как правило, лишь частью праздника. Более короткие версии были также хороши в качестве выездного варианта для гастролей.

На титульном листе первого издания «Укрощения строптивой» (*A Shrew*, 1594) сказано, что это тот самый текст, который много раз исполнялся труппой графа Пембрука. Труппа возникла в год чумы и сразу была вынуждена отправиться по стране. В таком случае первоначальный текст шекспировской комедии был написан до лета 1592 года, а его знакомство с Саутгемптоном и, возможно, получение первого заказа от графа нужно отнести к первой половине этого же года.

Предположение о том, что Шекспир начинает писать комедии для

постановки их на частной сцене, подсказывает и то обстоятельство, что именно на частной сцене родился жанр английской любовной комедии. А в «Укрощении строптивой» эта подсказка подхвачена самим сюжетом, обрамляющим любовную комедию, которую ставят в доме богатого лорда для простолюдина-зрителя, тем самым превращенного в объект насмешливого наблюдения.

Рамочный сюжет в «Укрощении строптивой» инсценирует саму ситуацию спектакля в частном доме и позволяет предположить, что именно для такой постановки пьеса и создана. Сцена на сцене в «Укрощении строптивой» предлагает зрителю более образованному, светскому или ученому (по образцу лорда, наблюдающего за Слаем) со стороны взглянуть на то, что составляет предмет развлечения демократической публики, посмеяться над тем, как она судит о театре, каким языком говорит.

Впрочем, Шекспир никогда не делает этого зло, и если злая насмешка звучит из уст кого-то из персонажей, то ее не разделяет автор. Шекспир не был сатириком, и его комедия — последний раскат карнавального смеха, не осмеивающего, а радующегося жизни и обновляющего ее.

## **Эвфуизм на сцене**

Площадное действо не обходится без карнавала, вовлекающего любые сюжеты, даже самые высокие. Карнавальный смех легко докатывается до неба и пародирует торжественные церковные ритуалы. Шекспировская драма во всех ее жанрах запомнила этот урок — и сама запомнилась (вызывая то восторг, то презрительное непонимание) легкостью, с которой сопрягала высокое и низкое, смешивая трагедию с комедией.

Может быть, именно потому, что английский народный театр был насквозь пропитан смеховым началом, он не создал своей комедии, ограничиваясь комическим эпизодом, интермедией. В поисках жанрового образца для воплощения комического сюжета елизаветинцы обращались к античности и итальянскому Возрождению, к Плавту и Ариосто. На сюжет «Менехмов» Плавта Шекспир пишет «Комедию ошибок», мотив «Подмененных» Ариосто использует в «Укрощении строптивой» — там, где господин переодевается слугой, а слуга — господином...

Комические сюжеты часто оказывались заемными, «бродячими», а вот стиль комедии был своим — эвфуистическим, поскольку создателем английской любовной комедии явился Джон Лили, автор «Эвфюеса». Начав «анатомировать» остроумие в романе, Лили сам перенес свои речевые

открытия на сцену.

Первая из его комедий называлась «Кампаспа». Опубликовано в 1584 году, сыграна на сцене по крайней мере двумя годами ранее — при дворе и в частном театре «Блэкфрайерс». В обоих случаях исполнителем была детская труппа, озвучившая мальчишеским дискантом диалектику любовных сомнений и поединки остроумия в самых разных регистрах — от нравственной философии с участием Аристотеля и Платона до перебранки слуг и потока брани из уст Диогена. Он «собачится» (слово *dog* во всех грамматических формах — основное для его характеристики) с каждым. Он бежит от людей и раздражен на человечество, мешающее ему мыслить.

Комедия Лили — прозаическая. Как некогда Марло бросил вызов рифмованному площадному шутовству в первых строках «Тамерлана», так и Лили провел отчетливую стилистическую грань между изощренным остроумием и рифмованной клоунадой. Сюжеты его комедий — греческая легенда и миф: «Сафо и Фаон», «Галатея»... Невольно вспоминается, что в коротком варианте «Укрощения строптивой» (*A Shrew*) место действия тоже — Греция.

Кампаспа — прекрасная пленница-простолюдинка. Ее полюбили Александр Македонский и великий художник Апеллес, которому был заказан ее портрет. Выбирая между любовью, мудростью и славой военных подвигов, Александр отвергает любовь. Диоген и Александр существуют в параллельных сюжетах, каждый по-своему делая выбор между мирскими ценностями. Такого рода параллелизм будет любимым композиционным приемом и в пьесах Шекспира, позволяющим ему раздвигать рамки реальности, сопрягать внутри их высокое и низкое, смешное и трагическое.

После Лили (в том числе и у Шекспира) елизаветинская драма будет смешанной, легко переходя с прозы на белый стих, иногда перебиваемый и рифмованными эпизодами. У каждой речевой формы свой смысловой спектр: проза — для повседневности, белый стих — для важной речи, рифма уместнее в комедии, а в трагедии она — знак того, что говорящий иронизирует.

Лили утвердил новую комедию именно в прозе как будто с тем, чтобы дать возможность персонажам говорить, а не декламировать. Переключаясь на сцену, эвфуизм порождает поединки остроумия, сменяя декламацию средневекового театра быстрым диалогом, а в монологах позволяя перейти от громогласной риторики к внутренней речи, как у Гамлета. За несколько лет до него первый великий монолог шекспировского театра, которым Ричард Глостер открывает хронику «Ричард III», непосредственно восходит

к «Кампаспе», а именно к увещанию, с которым Гефестион обращается к Александру, убеждая его не оставлять героического поприща ради любви:

Сменился ли воинственный звук барабана и трубы сладким звучанием лиры и лютни? Ржание коней в броне, чье бряцание наполняло воздух ужасом и чье дыхание затмевало солнце, обратилось ли в нежные вздохи и любовные взгляды?

Может быть, к этому монологу Гефестиона Шекспира первоначально привлекла невольная игра на его собственной фамилии, доказывающая, что она не утратила свой воинственный смысл: Гефестион спрашивает Александра, собирается ли он крутить прялку с Геркулесом, когда ему пристало потрясать копьем (*shake the speare*) вместе с Ахиллесом.

Ричард Глостер повторит метафорические аргументы против мира, пришедшего на смену подвигам:

Весельем мы сменили бранный клич  
И музыкой прелестной — грубый марш.  
И грозноликий бой чело разгладил;  
Уж он не скачет на конях в броне,  
Гоня перед собой врагов трусливых,  
А ловко прыгает в гостях у дамы  
Под звуки нежно-сладострастной лютни.  
(Пер. А. Радловой)

Шекспировский монолог по мысли точно следует за текстом Лили, порой сохраняя его выражения дословно, например — «кони в броне» (*barbed steeds*), но это сходство дает почувствовать и различие. То, что у Лили осталось достаточно безличной эвфуистической аргументацией, у Шекспира подчинено темпераменту героя, исполнено презрения к тому, что он ненавидит, и эпического восторга, когда он вспоминает о «грозноликом бое».

Лили сделал важный шаг к тому, чтобы английская драма обрела язык, интеллектуально и эмоционально соответствующий своему веку. Но сам он после новаторского прорыва хотя и продолжает писать, остается драматургом детской труппы и частного театра в тот момент, когда основные события совершаются на публичной сцене. Там его эксперименты и найдут свое применение. Впрочем, не только на сцене:

эвфуистический стиль — стиль мышления, язык, на котором звучит мысль изысканного и университетского ума. Преувеличения стиля очень рано становятся предметом для пародирования, но и сама пародия, уличая эвфуизм в избыточности, должна овладеть им.

Лили фактически оставил сцену к 1590 году. Шекспир цитатно вспомнил о нем в «Ричарде III» спустя приблизительно три года, когда победа над предшественниками была им одержана. Над кем именно? Это точно скажет славящийся своей филологической точностью Бен Джонсон в стихах памяти Шекспира. Предваряя (печально) знаменитую строку о шекспировском недостаточном знании латыни и плохом — греческого, Джонсон перечисляет победы, одержанные Шекспиром при завоевании сцены (несмотря на недостаточность своего классического образования):

... *thou didst our Lyly outshine,  
Or sporting Kyd, or Marlowe's mighty line...*

«Воссиял ярче Лили» — самая общая характеристика. О Киде и Марло также очень кратко, но более конкретно: превзошел Марло мощью, а Кида сценичностью, так можно передать это несколько странно звучащее в данном контексте слово *sporting*. Эрудит и латинист Джонсон частенько, произнося английское слово, невольно подбирал его как эквивалент латинскому, в данном случае — как эквивалент нередко употребляемому в отношении поэтического мастерства слова *ludens*, то есть играющий. Кид и был играющим, самым долгоиграющим драматургом на сцене до Шекспира (кому как не Джонсону, исполнившему в 1602 году переделку его «Испанской трагедии», было это знать!).

О том, в чем Шекспир превзошел Лили, не сказано: просто — воссиял ярче. Но характерно, в каком ряду стоит его имя — среди создателей елизаветинской драмы, среди ее первооткрывателей в основных жанрах. За Лили была комедия, за Марло — первое потрясение, пережитое публичным театром; за Кидом — первый модный жанр. И все трое — объект шекспировской полемики в комедии «Укрощение строптивой» (*A Shrew*) — в ее укороченном варианте. Был ли он более ранним? Хотя по-прежнему чаще звучит утвердительный ответ, но примкнем к «еретикам», полагая в этом случае, что он и был первой шекспировской комедией.

**Какая из комедий могла быть первой?**

Четыре комедии Шекспира считаются ранними. О них с очень большой долей вероятности, а иногда и со всей определенностью можно сказать, что тот или иной вариант их текста существовал к 1594 году.

Последовательность ранних комедий и более точное время создания каждой из них можно лишь предполагать, отодвигая в некоторых случаях гипотетическую дату к концу 1580-х годов. Есть и еще более радикальное мнение, опирающееся на свидетельство Джона Обри, что «Шекспир рано начал». Не в середине ли того десятилетия? Едва ли; впрочем, это мнение, как и любое другое — предмет догадок и умозаключений.

Основанием для предположений служат обстоятельства шекспировской биографии, аналогию которым находят в сюжете; переклички с произведениями современников и критерий качества — то, что признают наиболее слабым или несамостоятельным, объявляют самым ранним. Зыбко, субъективно? Но иного пути не дано в отсутствие документальных свидетельств.

Так или иначе, с большей или меньшей уверенностью и мотивированностью о каждой из четырех ранних комедий высказывалось мнение о том, что она — самая ранняя. Довольно часто это место отводили «Комедии ошибок», видя в ней следы еще свежей школьной памяти, поскольку сюжет заимствован из «Менехмов» Плавта. История о разлученных в детстве братьях-близнецах, о попытках семьи воссоединиться, о путанице, неузнавании...

Самая несамостоятельная комедия, говорили одни. На это все чаще возражают: зато самая хорошо сделанная, выстроенная пьеса, что с Шекспиром случалось нечасто даже в великих произведениях. Здесь уже ощущается рука мастера.

Если это не «Комедия ошибок», то первым можно счесть усеченный вариант «Укрощения строптивой» (*A Shrew*), если признать его шекспировским или созданным при участии Шекспира, поскольку период интенсивного соавторства для него еще не завершился. Датой создания этого раннего текста порой считают 1588 год. Чем мотивируется столь ранняя датировка? В том варианте гораздо сильнее, чем в окончательном, звучит пародия на высокопарную риторику, узнаваемую порой в прямых цитатах из Марло и Кида. Можно, конечно, предположить, что успех мгновенно провоцирует пародию, но все-таки логичнее ее несколько отодвинуть от момента рождения стиля, хотя бы к началу 1590-х. Это время быстрых перемен, когда между вхождением в моду и превращением в архаику проходят всего несколько лет.

А в более позднем варианте (*The Shrew*) и от пародии Шекспир уже

отказывается в пользу более верного у него эффекта комического — через подключение живой речи: звучит уорикширский говорок медника, сыплющего не только словечками, но и именами, реалиями, вынесенными из окрестностей родного для автора Стрэтфорда, где сведения о Слая из Бертон на Хите легко получить у Мериан Хеккет, толстой трактирщицы из Уинкота. Вся ономастика и топонимика — подлинны.

Можно ли считать, что память родных мест — довод в пользу ранней датировки? Дескать, заскучал Шекспир в Лондоне, потянуло на малую родину... Однако скорее, чем на ностальгию, этот бытовой и личный тон работает на пародию и позволяет говорить о том, что Шекспир уже достаточно освоился на лондонской сцене, чтобы позволить себе не только задирать коллег, но и обнаружить свое присутствие, не стесняясь провинциальных корней.

Любопытно, в какой мере уорикширский диалект и акцент (достаточно отчетливый даже в наше время) сохранился в живой речи великого драматурга?

Урезанное присутствие Слая, ослабление риторики, замена Греции на Италию — все это, осуществленное в том варианте комедии, который всем известен, демонстрирует сознательность перемен, а не искажение, произведенное «реконструкцией по памяти».

Итак, согласимся, что «греческий» вариант комедии — ранний; «итальянский» — более поздний. И оба — шекспировские. Какой срок разделяет их?

Красивый биографический ход можно было бы предложить, приняв существующую догадку о том, что в годы чумы Шекспир совершил европейское путешествие и побывал в Италии, переведя приобретенный опыт в драматургию. Слишком маловероятно, во всяком случае, бездоказательно. Но именно годы чумы разделяют эти два варианта. Первый мог быть написан в 1592-м как пародия для понимающей публики. А второй создан для публичного театра в 1594-м, когда Шекспир формирует репертуар труппы лорда-камергера, на несколько лет становясь если не ее единственным, то, безусловно, основным драматургом.

В Италии, скорее всего, Шекспир не был. Она осталась для него условностью, но с иным значением, чем древние Греция и Рим. Италия — современность культуры, поставляющей ему множество сюжетов — из пьес и особенно из новеллистики. Оттуда же частично и знание бытовых подробностей о стране, где ему побывать не довелось, но где побывали многие претенденты в Шекспиры, что выдвигается как аргумент в их пользу: откуда, мол, у Шекспира такое детальное знание страны, им лично

не виденной?

Увидеть своими глазами было бы лучше, но те, кто путешествовал, оставили немало рассказов о поездках. Литература о разных странах в елизаветинской Англии была обширной и читалась с увлечением. В Лондоне жило немало итальянцев, еще больше их приезжало в город. Так что было кого расспросить и послушать. Да и не так уж точна итальянская география шекспировских пьес, если Милан в «Буре» стоит на морском берегу, а в «Укрощении строптивой» шум моря слышен в Бер-гамо и Падуе, весьма от него удаленных: один герой производит паруса, другой владеет судами, третий сходит на берег...

Как пошутил Энтони Берджес, итальянское кьянти Шекспир подает в лондонском разливе.

Зато мы с достаточным основанием предполагаем, кто играл Кристофера Слая — Уильям Слай, актер труппы лорда Стрейнджа, а потом — шекспировский партнер по труппе лорда-камергера. Комический актер часто дарил свое имя или свой сценический псевдоним исполняемым персонажам. Очень вероятно, что для труппы Стрейнджа и для постановки в Тичфилде у Саутгемптона написан первый вариант «Укрощения строптивой».

\*

«Два веронца» также рассматриваются на роль первой шекспировской комедии. Биографический мотив здесь совсем слабенький — перемещение героев из провинциальной Вероны в столичный Милан якобы могло напомнить Шекспиру собственный приезд в Лондон и трудности адаптации.

Путь преобразования биографии творческой памятью — загадка, неизменно влекущая и способная заманить в дебри самого безответственного вымысла. Не будем пытаться ее однозначно разрешать, но не будем и вовсе закрывать этой возможности для тех, кто пытается обнаружить следы подобного преобразования. Они есть в ранних шекспировских комедиях.

«Два веронца» выглядят ранним произведением не потому, что в этой комедии отозвалась шекспировская биография, а потому, как в ней выглядит его мастерство, как неверна еще здесь рука начинающего, как плоско разработана любовная интрига. Произвольно влюбиться — это обычное дело в комедии, но нигде более Шекспир не позволит своим

персонажам так легко предавать свою любовь забвению или отказываться от нее.

В этой комедии ее достоинства, быть может, даже в большей мере, чем ее недостатки, свидетельствуют о том, что Шекспир — все еще лишь в начале пути, что он осваивает приемы публичного театра. Лучшее здесь — не любовь господ, а клоунада слуг и самого запоминающегося из них, Лаунса с его собакой Крэбом. Пес, разумеется, не бежит по сцене, но оживает в рассказах о нем хозяина и в наставительных беседах с ним. По сути, это вставные номера, отклоняющиеся от перипетий любви и дружбы. К таким вставкам привык зритель, и драматург не вправе обмануть его ожидания. Так всегда было в театре на площади: высокие сюжеты чудес и таинств перемежались фарсом. Слово это того же происхождения, что «фарш», то есть — начинка из мелко нарезанного мяса, в данном случае — из вольно сочетающихся эпизодов. Но как из этого фарша слепить пьесу, чтобы она не развалилась?

Шекспир запомнится своим даром сочетать комическое и трагическое, перебивать момент катастрофы шутовским диалогом, который, скажем, ведут клоуны-могильщики, копая могилу для Офелии. Этого умения требовал зритель. Шекспир, пойдя ему навстречу, исполнил его требование на уровне небывалого мастерства, но не сразу овладел им. В «Двух веронцах» Шекспир показал, что зрительские ожидания ему известны, хотя пока слабо встроены в пьесу. Фарш еще не стал готовым блюдом. Нужно было научиться не просто писать хорошую клоунаду, а сделать ее частью общего замысла или, по крайней мере, обыграть как прием.

«Два веронца» считаются наиболее одноплановой, однолинейной шекспировской пьесой с не вполне мотивированными перипетиями привязанностей. Ее ценят невысоко — и, наверное, ей трудно вернуть то значение, которое она могла иметь в кругу зрителей, увлеченных обсуждением того, насколько петраркистская любовь глубока и истинна, насколько она способна противостоять новым впечатлениям, готова ли на жертву ради дружбы...

Эту комедию тоже легко можно представить поставленной в Тичфилде. В свете споров о поэзии и любви, наверняка имевших место в кругу Саутгемптона, она должна была выглядеть не безделкой, а остроумной репликой в серьезном разговоре. И в этом смысле предварением самой саутгемптонской из шекспировских комедий — «Бесплодные усилия любви».

Праздник в знатном доме предполагает театрализацию. Если оценить «Бесплодные усилия любви» как часть такого увеселения, то странности и недостатки (то, что признается недостатком), во всяком случае, получают объяснение. Пьеса, написанная с этой целью, не предполагает законченного совершенства и выверенного сюжета, а напротив, должна допускать свободу импровизации, приспособления к каждой новой ситуации, обновления.

Не вызывает сомнения, что тексты ранних шекспировских пьес первоначально игрались не в том виде, что мы знаем по Первому фолио. Он их редактировал, возможно, приспособлявая к разным труппам. Но случай с «Бесплодными усилиями любви» — особый. Здесь обновление должно было быть ситуационным. Карикатурная шаржированность пьесы должна была поспевать за меняющимся ходом разговора, шуток, насмешек.

С датой написания комедии — полная неопределенность. Окончательные изменения внесены достаточно поздно, поскольку прение Весны и Зимы, завершающее пьесу, опирается на названия цветов из гербария, опубликованного в 1597 году. Самой ранней датой для ее создания (или точнее — ее раннего варианта) предполагают лето 1591 года, визит королевы в Тичфилд. В таком случае «Бесплодные усилия любви» — тоже первая шекспировская комедия: ее сюжет вписывается в круг событий, которые были предметом всеобщего интереса. Начало 1590-х — путь герцога Наваррского к французскому престолу. В Англии — дипломатические связи с Москвией, привлекающей интерес, но и пугающей. Книга Джайлза Флетчера о Московии, увидевшая свет в 1591 году, была сразу же запрещена и изъята. Все это — событийный фон комедии: Наварра — место ее действия; русское посольство — карнавальная сцена.

Итальянский наставник Саутгемптона (и соглядатай за ним по поручению Берли) Флорио, вероятно, был предметом шуток, к которым побуждали и его учительский педантизм, и высокопарный английский язык, особенно комичный в исполнении иностранца. Так что его узнают и в педанте Олоферне, и в велеречивом испанце доне Адриано де Армадо. Хотя только ли его? Паж испанца Мошь (или в другом переводе — Мотылек), именуемый Ювеналом, приводит на память, что такую репутацию приобрел Томас Нэш, еще один кандидат на покровительство Саутгемптона. И именно так именовал его старший товарищ Роберт Грин.

Так не он ли (пусть уже умерший) — еще один претендент на то, чтобы быть прообразом испанца?

В завязке сюжета — отречение наваррского короля и трех его придворных от радостей жизни ради овладения наукой. Один из источников сюжета в данном случае — не новеллистический, а жизненный: и при дворе Елизаветы водились любители наук, особенно потаенного и запретного знания, бегущего от дневного света. В один момент король Наварры, подбирая метафоры, характеризующие черный цвет, называет и такую: «школа ночи» (*the school of night*, IV.3.251). Она смущала многих редакторов, полагавших, что в этом месте произошла порча текста. Вместо слова «ночь» они предлагали другие варианты. И зря. «Школой ночи» называл себя круг придворных, центральной фигурой и покровителем которого был один из фаворитов королевы — поэт, придворный, флотоводец (и по тогдашнему неизбежному совмещению — немножко пират) Уолтер Роли (по-русски фамилию *Raleigh* пишут разными способами, но произносится она именно так). Его портрет узнают в доне де Армадо.

У Роли появляется молодой соперник — граф Эссекс. Первая половина 1590-х — время особой монаршей милости к нему. К его кругу и примкнул Шекспир или, точнее, тот, кто ему покровительствовал. Фавориты враждовали, а Шекспир написал пьесу, опять же совсем не злую, но определенно насмешливую. Очень вероятно, что она была заказной.

От Шекспира не требовалось прочно привязать портрет того или иного персонажа к тому или иному прототипу. Они могли соединяться, накладываться друг на друга. Намеки рассыпались свободно, узнаваемость добавляла комического эффекта, но Шекспир пародирует не столько личности, сколько ложные претензии — на ученость, остроумие, любовь и поэзию.

«Бесплодные усилия любви», скорее всего, одновременны шекспировской лирике — его поэмам и началу работы над сонетами. Время для поэзии высвободилось, когда чума остановила театральный конвейер. Нет худа без добра!

Поэзия — важный предмет в кругу Саутгемптона. Сам же Саутгемптон находился в орбите своего старшего друга, графа Эссекса, женатого на вдове рано погибшего сэра Филипа Сидни. Его сборник «Астрофил и Стелла», увидевший свет пять лет спустя после его гибели, в начале 1590-х был самой модной новинкой, сделавшей поэзию темой светского разговора. Ее пишут, ее пародируют, ее обсуждают. Отзвук этих разговоров — в шекспировских пьесах.

Если же вернуться к тому, насколько велики шансы у одной из комедий претендовать на роль первой пьесы, созданной Уильямом Шекспиром, то шансы эти меньше, чем у двух других жанров — трагедии и хроники. Не в комедии он добился первого успеха, но в комедии воспользовался его плодами, получив первые заказы еще до того, как утвердил себя в роли профессионального поэта.

## Глава третья.

# ПОЭЗИЯ И ПРАВДА

### О природном даре и рефлектирующем слове

Сонетный цикл имеет уникальное значение для биографии Шекспира. Где еще мы услышим слово, сказанное им от первого лица? В нескольких формальных жанрах: посвящение, свидетельство в суде, завещание... И каждый из них очень важен, однако ни в одном высказывание нельзя считать личным, а сонеты — все о себе...

От первого лица — да, но в какой степени о себе?

Формула Гёте «поэзия и правда» (*Dichtung und Wahrheit*) универсальна и для поэта, и для воспринимающего читателя. Поэзия всегда соотносима с личностью и жизнью поэта, но в разной степени и с разной степенью условности. Не понимая этого, мы будем принимать на веру и читать в духе буквального биографизма то, что буквального прочтения не предполагает.

Иными словами, чтобы услышать от поэта правду, нужно научиться языку его поэзии.

Сонеты Шекспира дольше, чем его пьесы, ждали признания. Речь не о современниках, а о потомках. Знаком, указующим на начало признания, принято считать полторы строки в знаменитом сонете о сонете, написанном Уильямом Вордсвортом в 1827 году (тот самый сонет, из которого Пушкин взял эпиграф *Scorn not the sonnet, critic...* для своего сонета «Суровый Дант...»): *...with this key / Shakespeare unlocked his heart...*

«Этим ключом Шекспир открыл свое сердце» — вполне романтическое представление о поэте и поэзии, годное, однако, не на все времена. Не то чтобы ренессансный поэт был чужд искренности, отнюдь нет, но он понимал, что искренность — это не то, что приходит легко и безусловно. Право на нее нужно обрести, она — следствие мастерства, а мастерство дается ученичеством, подражанием, следованием за другими, повторением слов, уже кем-то произнесенных. Даже если способность находить новое — *invention* — все более ассоциируется с сутью поэзии, то не забывается и другой урок риторики — *memoria*, то есть память. Что важнее для поэта? Теоретики об этом спорили, поэты пытались найти верное соотношение этих понятий.

Ранние биографы Шекспира наследовали устному преданию, из

которого черпали слухи и впечатления. Слухи складывались в анекдоты и легенды, цветистые и разноречивые, а впечатление о человеке и поэте было достаточно единодушным. Человек запомнился как *gentle Shakespeare*, а поэт — как обладатель природного дара.

Первым биографом Шекспира называют священника Томаса Фуллера. В середине XVII века он собирал сведения для книги «Достославнейшие люди Англии», там есть два фрагмента о Шекспире. В одном из них он сопоставлен с поэтами античности — Марциалом, Овидием и особенно подробно с Плавтом, который был «подлинным драматургом, но ни в коем случае не ученым, в чем (будь он жив) признался бы и сам Шекспир». Фуллер подкрепляет свое суждение латинской фразой: *Poeta non fit, sed nascitur* («Поэтами не становятся, но рождаются»).

Звучит как высокая похвала, в которой мы, пожалуй, не различаем очень внятных для современников других оттенков — укоризны и апологии одновременно.

В XX веке было опубликовано послание Фрэнсиса Бомонта Бену Джонсону. Бомонт — драматург и поэт поколения, младшего по отношению к шекспировскому, хотя умерли они с Шекспиром в один год. Бомонт знал о Шекспире не с чужих слов: большую часть своих пьес он написал в соавторстве с Джоном Флетчером, который был также и основным шекспировским соавтором в его поздние годы.

В послании есть несколько строк о Шекспире. Они на одну тему — о таланте и образовании. Шекспир — пример того, как далеко может пойти смертный при одном лишь «тусклом свете Природы» (*dim light of Nature*). Подразумевается уже знакомая тема: университета не окончил, латынь знал плохо... Теперь с извиняющей поправкой — но как далеко пошел, обладая природным даром! Бомонт — первый по времени, от кого мы слышали эту мысль.

Она будет многократно повторяться и варьироваться в дальнейшем еще и теми, кто лично знал Шекспира. Ее тональность меняется от восхищения до упрека. С восхищением говорят друзья-актеры в предисловии к Первому фолио о том, что Шекспир писал начисто, не правя. С сожалением о том же — Бен Джонсон:

Помню, актеры часто говорили, полагая, что это к славе Шекспира, будто в своих писаниях (чего бы он ни писал) он никогда не вычеркнул ни одной строки. Я отвечал, что лучше бы он вычеркнул их тысячу.

Джонсон имеет здесь в виду не недостаток образованности как черту природного дара, а отсутствие критической способности или рефлексии, что есть недостаток не второстепенный, а относящийся к сути поэтического творчества.

Согласно одному из самых точных и самому краткому определению поэзии (данному замечательным русским филологом Г. Винокуром), она есть «рефлектирующее слово». То есть поэтическое слово не просто выражает нечто, но постоянно подразумевает оценку того, насколько сказанное сказано точно, как оно соотносится с тем, что говорилось по этому поводу ранее, и с тем, что действительно переживает говорящий.

\*

Ренессансная поэзия предложила новую, небывалую степень поэтической рефлексии (то есть соотношения поэзии и правды), особенно в жанре сонета. Не случайно на столетия он становится главной формой лирического высказывания. В чем особенность сонета кроме того, что он — форма строгая, состоящая из установленного числа строк (14), которые могут быть расположены в нескольких композиционных вариантах?

Попыткой ответа является гипотеза Пола Оппенгеймера. Он объясняет необычайную популярность сонета тем, что сонет принципиально отличается от всех лирических жанров, существовавших со времен античности. Вся средневековая лирика — и народная, и куртуазная, и даже церковная — создавалась в расчете на музыкальное воспроизведение. Она сопровождалась аккомпанементом и часто сама сопровождала обрядовое действие.

Именно в сонете человек, слагающий стихотворение, впервые остался один на один — с самим собой и с листом бумаги, на которую переносил свою внутреннюю речь:

Вся литература, обращенная к воображению, как и медитативная поэзия, предназначена для чтения уединенного или в кругу небольшого числа людей. Это диктуется пониманием времени, определяемым теперь тем, что человек внимлет лишь собственному внутреннему молчанию. Исполняемый текст определяется протеканием времени. Оно течет безостановочно. Восприятие слушающих в значительной мере подчинено ему. В молчаливом уединении читатель полностью властен над

временем. <...> Поэт может позволить себе развернутые сравнения или метафоры, причудливые ходы и построения которых совершенно не воспринимались бы рассеянным вниманием аудитории, одновременно слушающей музыку<sup>[21]</sup>.

Известно, что сонеты порой перекладывались на музыку и исполнялись. Само название жанра, по одной из гипотез, связывают с глаголом, означающим звучание. В таком случае слово «сонет» означает звук или песенку (*sonetto*). Традиция родства между лирическим словом и музыкальным сопровождением оставалась очень сильной. Можно даже предположить, что в сонете с течением времени ослабевает изначальное противопоставление поэтического и музыкального начал.

И, разумеется, не сонет изменил ситуацию с положением слова в культуре. Он лишь явился жанром, особенно остро отреагировавшим на перемены. Оппенгеймер попытался указать на инструмент, посредством которого было осуществлено смещение культурной перспективы, — перенос акцента со слова звучащего (в том числе и в музыкальном сопровождении) на слово письменной речи. Вот почему гипотеза кажется достаточно убедительной даже несмотря на то, что, возможно, происхождение сонета в новом отношении к музыке не было ясно осознано его читателями и даже творцами.

Оппенгеймер подводит к пониманию смысла происшедших перемен; остается только назвать, каким образом было переформулировано образное сознание, сменившее свою доминанту, — *место аллегории заняла метафора*. Средневековая аллегория соотносила и растворяла предмет, обозначенный в слове, с некой общей (нравственной или божественной) идеей. В метафорическом слове происходила встреча земных предметов и явлений, откликавшихся взаимным узнаванием. Мир представал разнообразным и связанным в своем разнообразии.

Человек не был исключен из этого мира, поскольку он тоже был участником метафорического уподобления, подсказывающего подобие внутренней жизни и природного бытия. Наблюдаемое сходство становилось предметом размышления.

Сонет под пером его итальянских создателей — от Кавальканти и Данте до Петрарки — рождался как медитация, доверенная *метафорическому слову*. В нем звучит внутренняя речь размышляющего (рефлектирующего) поэта. После первого печатного издания «Книги песен» Петрарки в 1501 году (спустя более ста лет со дня смерти поэта) подражание ему (петраркизм) и полемика с условностью его стиля

(антипетраркизм) становятся общеевропейской модой.

Вся Европа пишет стихи вслед Петрарке. Англия также подхватывает эту моду. Никогда прежде в европейской поэзии напряжение между искренностью и мастерством не ощущалось так остро, как в позднем петраркизме. С него начал свой цикл Филип Сидни, поднявший волну позднего английского пет-рарквизма, которая одновременно была (в своих лучших образцах) и антипетраркизмом. Любовь у него все еще — небесная и божественная, что задано самими именами любящих: Стелла — звезда, Астрофил — влюбленный в звезду. Однако его поэтическая задача — соотнести небесное с земным, пережить божественное как личное. Петрарка отправил земную женщину Лауру на небо. Сидни производит обратную операцию — возвращает небесную любовь на землю.

Шекспир в собственных сонетах легче расстается с условностью, для него это уже не проблема, самое большее — повод для парадокса или пародии: «Ее глаза на звезды не похожи...» (130, пер. С. Маршака). Условность пережита в английской поэзии еще до него, а у него она отдана на обсуждение персонажам пьес.

В отличие от того, что стало после Сидни расхожей петраркистской модой, Шекспир воспринял у него антипетраркизм, порой на грани пародии, но чаще в форме рефлексии — как писать, как восхвалять свою возлюбленную, чтобы не отступить от правды собственного сердца. Именно эта рефлексивность в отношении любовного сюжета и сделала мотив сочинительства стихов шекспировским шибболетом в те годы, когда им пишутся поэмы (это мы знаем наверняка), пишутся сонеты (это мы знаем с большой долей вероятности) и когда его персонажи обсуждают любовь во всех жанрах. Они не просто любят, а настойчиво обсуждают, как нужно любить и как нужно о том говорить.

Шекспировские персонажи удивительным образом преданы сочинению стихов! Удивительным, поскольку мотив сочинительства, совершающегося прямо перед зрителем с последующим обсуждением достоинств написанного или своего рода уроков сочинительства, — настолько нечастый в елизаветинском театре и настолько частый у Шекспира, что его наличие становится опознавательным признаком шекспировского авторства, весомым аргументом для атрибуции и датировки.

## **Персонажи пишут стихи**

Мы с достаточной определенностью можем предполагать, когда Шекспир начал профессионально заниматься поэзией — это годы чумы и одновременно годы знакомства с Саутгемптоном: 1592—1594. Даты подтверждаются регистрацией двух поэм, посвященных графу.

Именно в это время Шекспир начинает писать сонеты. Тому есть несколько доказательств. Во-первых, именно в это время их пишут все после появления сборника Сидни. Во-вторых, модный жанр, судя по тематике первых шекспировских сонетов, может быть привязан к биографическим обстоятельствам юного графа, избегающего женитьбы. И третье, очень важное — в пьесах, с наибольшей вероятностью относимых к этому времени, поэзия возникает как постоянная и властная тема.

Самый неожиданный из тех, кто вовлечен в спор о поэзии и искренности — король Эдуард III из одноименной хроники. Именно здесь наличие этой сцены может служить дополнительным аргументом в пользу шекспировского авторства, а в его творчестве — аргументом в пользу ее датировки годами тесного общения с Саутгемптоном. Во всяком случае, это не менее сильное свидетельство, чем довод в пользу того, что к выбору сюжета Шекспира подтолкнула связь рода Саутгемптонов с орденом Подвязки. Первый обладатель титула, дед шекспировского графа, 30 лет был герольдмейстером ордена (*Garter King of Arms*), а впоследствии его членом. Свой лондонский дом он назвал Домом Подвязки. Хотя сама история с подвязкой отсутствует в хронике, но, безусловно, подразумевается, ибо представляет собой самый известный эпизод этого исторического сюжета: Шекспир опускает пикантную ситуацию с потерей подвязки на балу, но изображает отношения Эдуарда и графини Солсбери как пример высокой чести и куртуазности.

Увлеченный графиней король задумывается, как написать об этом в стихах. Его размышления, разумеется, анахронизм, поскольку исторически относятся к 1340-м годам — времени Петрарки, а не Филипа Сидни, которого Эдуард если не цитирует, то пересказывает близко к тексту сонета 35: «Ну как словами выразить предмет, / Коль истину не отличить от лести...» (пер. А. Ревича).

Возлюбленная столь прекрасна, что слова, соответствующие ее красоте, невольно покажутся лелью... Дальше Сидни выстраивает сложную цепочку доказательства, завершенного в последних двух строках пятикратным повторением слова *praise* — хвала и хвалить. Обращаясь к Стелле, он оправдывается: «Не ты хвалой, а хвала тобою возвышена; / Хваля тебя, возношу хвалу Хвале». В последнем случае он подразумевает под этим словом божественный первоисточник идеи, который (следуя

распространенному учению Платона) имеется у всего земного.

В сонетах Шекспира этот мотив мелькает, но достаточно бегло: «Не буду расхваливать, раз не собираюсь продавать...» (сонет 21). А вот его герой вовлечен в это рассуждение, хотя и без платонического подтекста. Эдуард поручает своему секретарю, сведущему в поэзии, воплотить любовные мысли в текст (хроника, недавно введенная в шекспировский канон, все еще не переведена на русский язык):

Король Эдуард

«Что красоты прекрасней» — так начни;  
Прелестней прелести измысли слово,  
И все, что хвалишь, вознеси превыше  
Доступного твоей хвалы полету.  
Быть уличенным в лести — не страшись:  
Твои восторги, будь они превыше  
Раз в десять или в десять тысяч раз,  
Хвалы не превзойдут того, что хвалишь.  
И вставить не забудь слова о страсти,  
Сердечной муке — ибо истомлен я  
Ее красой.

Лодовико

Так женщине пишу я?  
Король Эдуард  
А кто еще сразит меня красою?  
Кому мы посвящаем песнопенья?  
Иль думаешь, что я влюбился в лошадь?  
(II. 1; пер. И. Шайтанова)

При всей его искушенности в поэзии Лодовико принял восторг повелителя за неземное чувство (или иронически сделал вид, что принял). Но его опустили на землю, где ему предстояло хвалить без меры, не бояться лести и все-таки не удовлетворить Эдуарда.

Весь эпизод блистательно ироничен и написан тем, кто знает, как трудно соответствовать одновременно и Поэзии, и Правде. Лодовико не

преуспел ни в том, ни в другом. Его первые же фразы отвергнуты — за банальность и за несоответствие пожеланиям короля, который отнюдь не хотел бы видеть графиню ни безусловно добродетельной, ни безусловно верной — ведь она замужем.

\*

Для жанра хроники занятие стихотворством — эпизод. Для ранней шекспировской комедии, смеющейся над условностями любви, — устойчивый мотив, впервые мелькнувший в «Двух веронцах».

Один из друзей — Протей, по просьбе герцога Милана, наставляет Турио, «глупого соперника», в борьбе за руку и сердце его дочери Сильвии (отец в комедии часто предпочитает не того, кого выбрала дочь) в искусстве любовной поэзии.

Он объясняет, что сонет должен быть «исполненным жалобы и клятв»:

Пишите ей, что на алтарь любви  
Приносите вы слезы, стоны сердца —  
Все в жертву столь великой красоте!  
Испишите чернила — продолжайте  
Чертить хоть кровью пламенные строки...  
(III. 2; пер. В. Левика)

Турио благодарит и заверяет, что он как раз «великолепный выучил сонет». Теперь остается нанять оркестр, чтобы Турио мог его исполнить. Сонеты, конечно, могли спеть и пели (в нарушение жанрового закона), но в данном случае оказывается, что Турио действительно ошибается. То, что он исполняет, не сонет, а пасторальная песня «Кто Сильвия? И чем она / Всех пастушков пленила...». Этот простенький текст станет популярным, но Сильвии он совершенно не понравился (впрочем, не столько он сам, сколько его исполнители). Турио лишний раз проявил простоту, ему нужно было бы последовать рекомендации Протея и заказать сонет, но этот высокий жанр не в характере ухаживающего глупца.

Зато он вполне в характере двух друзей-веронцев: влюбляясь, они не только пишут стихи по тому рецепту, который выдал Протей, но и любят в соответствии с ним — страдают, ликут, восхищаются и восхваляют, не жалея в своем восхвалении слов. Всё особенно наглядно демонстрирует

сам Протей.

С дружбы и любви в родном городе Вероне начинается пьеса. Протей дружен с Валентином и влюблен в Джулию. Валентин дружен с Протеем, но его сердце свободно, а ум устремлен к тому, чтобы видеть «чудеса земли» и бежать от домашнего безделья. Он отправляется в Милан.

Протей ищет случай, чтобы снова и снова говорить и писать о своей любви: «Протей влюбленный, горестный Протей прелестной Джулии» — адресует он письмо. Ей нравится: «Ведь правда, как красиво...»

Место действия (Верона) и имя героини (Джулия) напоминают о гораздо более известной шекспировской пьесе, написанной менее пяти лет спустя, — «Ромео и Джульетта». Однако самую близкую аналогию подсказывает путь, пройденный героем от петраркистской влюбленности к истинной любви. Ромео страдал и восхвалял, будучи влюбленным в прекрасную Розалину Джульетта первое, что попросит его сделать, — перестать сыпать клятвами, необходимыми в петраркистской условности, вынесенной в данном случае за рамки сюжета: прекрасной Розалины мы так и не увидим, она предана забвению.

В «Двух веронцах» забвению будет предана прекрасная Джулия, когда Протей, следуя воле отца, как и его друг, последует в Милан. Там он встретит Сильвию, возлюбленную Валентина. В соответствии со своим именем, предполагающим изменчивость, а еще более — в соответствии с сюжетом, ведущим от любви условной к любви истинной, Протей отдается новой любви, переступая через чувство дружбы.

По закону комедии ситуация разрешится счастливо: Джулия, переодетая юношей, прибывает в Милан, устраивается пажом к Протею, которому предстоит узнавание и восстановление как любви, так и дружбы. Любовь восстанавливает свои права через деятельное участие одного из любящих и через узнавание, открывшееся другому, — это знаменательно, поскольку перемещает отношения с внешнего плана слов в план чувств, подтвержденных поступками.

То, что в «Двух веронцах» дает лишь набросок сонета, в «Бесплодных усилиях любви» станет повальной страстью — стихотворством. Эта комедия инсценирует лирический сюжет будущего (и уже создаваемого) сонетного цикла, где сторонами любовного треугольника как раз и выступают Любовь, Дружба и Поэзия.

В самой саутгемптонской комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви» стихотворство — повальное увлечение. Играющая узнаваемыми намеками и набросками портретов реальных лиц, эта комедия восстанавливает ход светского разговора о поэзии и театре, о педантичной учености и высокопарной глупости. Ее четвертый и пятый акты посвящены преимущественно этим темам и отданы на их обсуждение. Сначала любовное послание дона Армадо попадает в руки французской принцессе и, прочитанное вслух, задает тон уже непрекращающемуся симпозиуму о поэзии. Затем учитель Олоферн предлагает свой экспромт про раненого оленя, и мы становимся свидетелями целого потока куртуазных признаний, нередко облеченных в форму сонета.

Один за другим в лесу появляются наваррский король и три его соратника по академии. Все они, оказывается, нарушили клятву не вступать в отношения с женщинами и, хуже того, — влюбились. Каждый из них выходит со стихами, читает их и прячется при появлении следующего стихотворца. Бирон по праву первого и самого остроумного, сидя на дереве, выступает главным комментатором. В последний момент и его выводят на чистую воду, когда возвращается его послание черноглазой Розалинде и попадает в руки короля.

Обсуждение обнаруживает вполне современную (вслед Сидни) меру поэтической рефлексии, чтобы задать вопрос о поэзии и правде: восхвалять ли предмет своей любви?

А как не восхвалять, если пишущий движим чувством восторга и сама красота возлюбленной, ее глаза диктуют «небесную риторику», — восклицает Лонгевиль. Но то, что получается под эту диктовку, ответит ему скоро Бирон, выглядит «раскрашенной (*painted*) риторикой», а зачем расхваливать то, что ты не собираешься продавать? — продолжает он в согласии с сонетом Шекспира.

Тут откликается король, напоминая Бирону, что его-то Розалинда «черна, как эбеновое дерево», то есть хвалы красоте на нее не распространяются. В ответ Бирон разражается парадоксами: «Красоте недостает красоты, если она не научилась смотреть ее глазами: ни одно лицо не может быть прекрасным, если оно не вполне черно».

Бирону Шекспир доверяет построить парадоксальную защиту красоты, не совпадающую с петраркистским идеалом белизны кожи, голубых глаз, белокурых волос... Опровержение прежнего идеала имеет еще и нравственный подтекст, поскольку и белизна, и белокурость выражаются английским словом *fair*, имеющим нравственный смысл — всё, что совершенно, всё, что относится к идеалу добра.

Противоположность ему — всё, что темно и черно.

Совсем как в случае со Смуглой леди шекспировских сонетов!

В сюжете шекспировских пьес и в спорах его персонажей просматривается сюжет сборника сонетов, заставляя нас задуматься, что в них, в сонетах, от поэзии, которая опровергает условность, и что от жизненной правды, от пережитого Шекспиром. Следует ли за сонетными перипетиями видеть жизненные коллизии и биографические обстоятельства?

### **Человек, который смеется**

Когда в начале второго акта «Ромео и Джульетты» только что полюбивший герой под покровом ночи скрывается от своих друзей в саду Капулетти (не в силах уйти от того места, где находится Джульетта), до него доносятся шутки и смех Меркуцио над всеми влюбленными. Ромео откликается только одной фразой: «Над шрамами смеется тот, кто не был ранен».

Бывал ли ранен сам Шекспир или, подобно Меркуцио, превратностям любви он предпочитал сон в теплой постели: «Поспешу в постель. / В твоей походной койке страшный холод» (пер. Б. Пастернака)?

Меркуцио — прекрасный камертон для ранних комедий, герои которых, в отличие от Ромео, так и не овладели искусством любви. Вот почему их усилия остались бесплодными. Комедия, в которой этот сюжет выбран в качестве названия, не может прийти к завершению. Ее финал остается открытым, поскольку бесплодность любовных усилий противоречит жанру комедии. Об этом и сообщает самый рефлектирующий из персонажей — Бирон: «Наши ухаживания не завершаются так, как прежде в пьесах — Джек не получил свою Джил...» Концы сюжета так и не были сведены — возможность свадеб отложена по крайней мере на год, и состоятся ли они вообще?

В «Двух веронцах» обстоятельства на стороне влюбленных. Всё устраивается наилучшим образом, но скорее не благодаря, а вопреки носителю петраркистского пафоса — Протею. Он всем изменил, всё запутал, его высокие слова полностью разошлись с делом, также поставив сюжет под угрозу невозможности его комедийного осуществления в счастливом финале.

Так что шекспировские ранние комедии — комедии любви, но с большой степенью вероятности, что усилия любви останутся

бесплодными. И даже не в силу внешних обстоятельств, а в силу излишнего доверия кого-то из влюбленных к условностям чувства, его внешним ритуалам. В более поздних комедиях, начиная со «Сна в летнюю ночь», любовь зазвучит торжествующей нотой, и среди них, вероятно, нужно искать утраченную комедию с названием, прямо противоположным *Love's Labour's Lost*, что по-русски дословно означает «Усилия любви, потерпевшие поражение».

А была у Шекспира и такая: *Love's Labour's Won* — «...увенчавшиеся победой». О ней в 1598 году сообщил Фрэнсис Мерес, перечисляя лучшие произведения отечественных авторов, в том числе и Шекспира, «великолепнейшего (*most excellent*) в обоих жанрах» — и в трагедии, и в комедии.

И куда же делась эта комедия, парная по названию «Бесплодным усилиям»? Не дошла до нас? Или, что более вероятно, Мерес имеет в виду какую-то из комедий, известную нам под другим названием. Из тех комедий, что (насколько мы знаем) были написаны Шекспиром до 1598 года, он не включил в свой перечень лишь одну — «Укрощение строптивой». Ее и полагали *Love's Labour's Won* — до 1953 года, когда лондонский букинист обнаружил список книг 1603 года, в котором одновременно значатся и это название, и «Укрощение строптивой»...

Но даже если бы этой находки не случилось, «Укрощение строптивой» едва ли можно счесть пьесой об усилиях любви, увенчанных победой. И в отношении кого из персонажей? Много усилий потрачено поклонниками младшей дочери дона Баптисты Бьянки, и один из них — Люченцио — доводит дело до свадьбы, но не до победы, поскольку финальная сцена здесь не свадьба, а спор трех новобрачных о том, чья жена окажется послушнее. Свои сто фунтов Люченцио проиграл. Ко всеобщему изумлению, победил укротитель Петруччо.

Послушание Катарины и ее проповедь покорности строптивым женам вызывала и смех, и изумление, и яростное возмущение, волна которого росла на протяжении XX столетия по мере того, как крепла идеология феминизма. Шекспир был записан в число самых отвратительных ее противников, а комедия «Укрощение строптивой», помимо текстологической тайны, предложила трудноразрешимую загадку для ее интерпретаторов. Как примирить петраркистскую философию любви со средневековым домостроем?

И действительно, как? Не только в отношении Шекспира. А как поэзию Ренессанса соединить с правдой жизни, где женщина была не полубогиней, ступающей по земле, а объектом весьма суровой

регламентации, определявшей едва ли не каждый ее шаг?

\*

На эту тему существует не так много внятных размышлений, хотя сама по себе проблема давно привлекла внимание. Одно из самых ранних и по сей день убедительных высказываний принадлежит великому филологу Александру Николаевичу Веселовскому. Его ранняя работа, выполненная в технике изучения «истории идеалов», называется «Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви» (1872).

Говоря о теориях любви, он не теряет из виду практику жизни, которая «была опутана обрядом и обычаем». Поэты, начиная с трубадуров, строят «идеал женщины за пределами семьи и обычая». Идеал, естественно, с обычаем не совпадает, но не проходит вовсе не замеченным, не остается без влияния на жизненную практику:

В XIII и XIV веках платоническая теория любви становится открытой модой в литературе Южной Европы: она вдохновляет лирику Данте, Кавальканти, Петрарки. Но и самое общество сделало шаг вперед к сближению с учением, которое до тех пор передавалось как ученая экзотерическая традиция: города приготовили освобождение женщины, новелла начинает ставить вопрос о значении индивидуальной привязанности. На этой высоте конечные результаты органического развития могли не только встретиться, но и проникнуться теорией платонической любви: два момента, разнообразно определявшие движение средневековой женщины — народно-органической и антично-литературной, в первый раз встретились и признали друг друга сознательно. Отсюда тот богатый расцвет литературы и искусства, который итальянцы называли своим золотым веком <sup>[22]</sup>.

Из столкновения идеала с обычаем исходят и шекспировская комедия, и трагедия. Но «Укрощение строптивой» — случай особый, можно сказать, уникальный. Тот, кто воплощает обычай в его домостроевском варианте, не противостоит любовному сюжету, а выступает в нем главным героем. В отличие от обычных в комедии отцов, занудно противящихся любви детей и их браку по любви, Петруччо сам — жених, причем наделенный обаянием (пусть отчасти отрицательным). «Обряд и обычай» в его образе

приподняты до идеала, представленного ренессансным мачо (именно такого и сыграет Ричард Бёртон в фильме 1967 года).

И имя выбрано как будто с намеком, с умыслом — не нежный Петрарка, а brutalный Петруччо! Так что сама смена имени (по сравнению с ранним вариантом комедии — с Ферандо на Петруччо) сигнализирует о выборе нового объекта пародирования: в первом варианте шекспировская комедия снижала риторику предшественников — от Марло до Лили, — во втором сосредоточилась на условностях любви (в частности, сценам с Бьянкой и ее женихами отведено гораздо большее место).

Петруччо — едва ли не первый шекспировский герой, провоцирующий мысль — в какой мере автор оставил в нем отпечаток собственного «я»? Было ли в авторе что-то от героя и в какой мере это осуществление «мужского подсознательного» имело соответствие в жизненном характере автора? Петруччо — не самореализация, а взгляд со стороны, в котором если и есть авторское, то — остроумие, отчасти переданное герою, отчасти преобразованное в иронию, на героя же и обращенную.

Если домострой столь обаятелен и остроумен, почему бы умной женщине не принять его волю, по крайней мере внешне, по видимости? Что и делает Катарина. Давно замечено, что ее финальный монолог можно трактовать как ироническое подыгрывание. Его можно рассмотреть и как вступление в новую ситуацию, которой обычно любовная комедия не занимается, приняв за сюжетную точку свадебный обряд. А что будет после свадьбы?

Сюжетная возможность, предоставленная Шекспиром, слишком очевидна и заманчива, чтобы ею не воспользоваться. Его будущий соавтор Джон Флетчер напишет своеобразный сиквел (со второй женой Петруччо после смерти Катарины) — «Укрощение укротителя».

Жанр комедии всегда позволяет некоторые фантастические и невероятные допущения. Допущения относительно того, кто и кого будет укрощать — сюжет не из числа распространенных (жизнь после свадьбы — материал скорее драматический), но все-таки вполне возможный для комедии. Шекспир это блистательно доказал, а желание вчинить ему идеологические претензии лишний раз демонстрирует, что любая идеология (феминизм не исключение) вершит прямолинейный и, увы, непроницательный суд над искусством.

«Укрощение строптивой» не разрушает механизма, что запущен в ранних шекспировских комедиях. Условности любви проходят проверку жизненной практикой, здравым смыслом или даже «обрядом и обычаем»

(по-русски — домостроем). Условности трещат по швам и вызывают смех.

И что же будет с петраркистской условностью сонетного жанра, когда Шекспир примерит ее на самого себя? Станет ли она, как предполагал Вордсворт, ключом, открывающим сердце поэта?

## Глава четвертая.

# ПОЭТ, W. H. И СМУГЛАЯ ЛЕДИ

### Сборник 1609 года

Судя по дате публикации, сонеты следует рассматривать в одной из последних глав шекспировской биографии. Их единственное издание увидело свет в 1609 году, но нет сомнений по поводу того, что Шекспир начал их писать (и, вероятно, закончил) значительно раньше.

В Англии циклы сонетов интенсивно публикуются вслед Сидни начиная с 1592 года («Даная» Констебла, «Делия» Дэньюэла), богатый урожай приходится на всю первую половину десятилетия. Если в это же время Шекспир создает свой цикл (или его основную часть), то почему, в отличие от других, не печатает? Что могло быть причиной? Нежелание поэта, отказ адресата...

О том, что шекспировские сонеты, хотя бы частично, существовали, есть свидетельства, относящиеся к концу 1590-х.

В 1599 году Исаак Джеггард выпустил поэтический сборник «Страстный пилигрим», на титуле которого имя — Шекспир. Еще одно подтверждение его популярности и даже конкретнее — популярности именно как поэта, чьи поэмы издаются и переиздаются, а значит, могут обеспечить успех любому изданию. В сборнике напечатаны два сонета из шекспировского сборника, причем из второй его части (!) — 138 и 144.

Годом ранее о сонетах отозвался Фрэнсис Мерее в книге *Palladis Tamia*. Кладезь ума (*wit*), куда входит «Сравнительное рассуждение о наших английских поэтах с поэтами греческими, латинскими и итальянскими». Побуждаемый вполне своевременным в период Позднего Ренессанса желанием возвысить национальных писателей, Мерее перечисляет их имена и названия произведений с краткими характеристиками. В числе того, что принадлежит Шекспиру (это важнейший источник для установления верхней хронологической границы), Мерее называет и сонеты. Наряду с поэмами они свидетельствуют о том, что душа Овидия «живет в его сладчайших сонетах, известных среди его близких друзей».

Бесценное свидетельство, хотя и не вполне внятное. Какие сонеты мог иметь в виду Мерее: все ли и даже те же ли самые, поскольку

«сладчайшие» — не самая точная, во всяком случае, не самая исчерпывающая характеристика сонетов из сборника 1609 года? Впрочем, это вкусовое определение качества, кажется, на языке Мереса — универсальный штамп для всего поэтического. В пределах одной этой фразы Овидий у него — «сладостного ума», а Шекспир — «медоточивый и медоречивый», что почти синонимично выражено латинским и английским словом: *mellifluous and honey-tongued*. Точнее было бы сказать, что эпитеты Мереса относятся к тому, чем шекспировские сонеты не были и что в них пародировалось, так что читал ли их Мерее, в «круг близких друзей» явно не вхожий, или судил о них по расхожим образцам петраркизма?

Так или иначе, но к 1598—1599 годам сонеты существовали (в том числе и некоторые сонеты из второй части), читались в кругу шекспировских друзей и были известны за его пределами.

\*

Наиболее вероятной кажется следующая датировка шекспировских сонетов, как они видятся на фоне его творчества в целом. Начал Шекспир скорее всего вместе со всеми — после 1591 года. Хотя ничто не препятствует предположить, что первый сонетный опыт появился гораздо раньше, если считать сонет 145 относящимся ко времени ухаживания за Энн Хэтеуэй (допущение возможное, но необязательное).

В значительной мере сборник, очевидно, был завершен к 1598-1599 годам: тогда последними были написаны сонеты о поэте-сопернике (см. об этом ниже) и вся вторая часть, посвященная Смуглой даме (к Джеггарду попали свежие новинки). Шекспир вернется к сонетам в 1603—1604 годах, когда после смерти Елизаветы его друг-покровитель граф Саутгемптон будет освобожден из Тауэра, где он провел больше двух лет в заключении. Однако датировка сонетов в целом — предмет косвенных предположений и догадок. Для понимания того, когда они созданы и кому посвящены, мы не располагаем иными источниками, кроме самих текстов. Посвящение 1609 года оставляет гораздо больше вопросов, чем дает ответов.

На титульном листе сборника значилось только следующее: Шекспировские сонеты (имя автора в притяжательном падеже). Никогда прежде не печатавшиеся.

Посвящение вынесено на отдельный лист. Оно поражает уже странностью графики. Все слова напечатаны заглавными буквами, после каждого — точка.

**ЕДИНСТВЕННОМУ. ЗАЧИНАТЕЛЮ.**

**НИЖЕСЛЕДУЮЩИХ. СОНЕТОВ.**

**М-ру. W. H. ВСЯКОГО. СЧАСТИЯ.**

**И. ВЕЧНОСТИ.**

**ОБЕЩАННЫХ.**

**ЕМУ**

**НАШИМ. БЕССМЕРТНЫМ. ПОЭТОМ.**

**ЖЕЛАЕТ**

**БЛАГОЖЕЛАЮЩИЙ.**

**ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬ. СЕГО. ИЗДАНИЯ.**

**ТТ.**

Начнем с конца, поскольку там есть ответ, в большинстве других случаев отсутствующий. За инициалами Т. Т. скрывается издатель — Томас Торп. Именно он зарегистрировал сборник 20 мая. Качество полиграфии и оформления вполне приличное, но количество опечаток не то что заставляет предположить, а вселяет уверенность: Шекспир не вычитывал текст. И тогда возникает сомнение: а он ли отдал его в печать? Было ли это издание авторским или «пиратским»?

Так что небезосновательно предположение, не было ли первое издание «Сонетов» осуществлено против воли Шекспира, возможно, с целью как-то скомпрометировать его (или адресата) публикацией интимных признаний. Во всяком случае, при его жизни «Сонеты» (в отличие от многократно

переиздающихся поэм) никогда более не печатались.

Вернемся к тексту посвящения. К кому обращается «благожелающий» издатель, присоединяясь к пожеланию «счастья и вечности», исходящему от поэта? Если инициалы издателя раскрываются легко, то инициалы адресата продолжают увлекать воображение своей загадочностью.

Да и слово «зачинатель», звучащее странно по-русски, соответствует столь же странному *begetter* в оригинале. Не очень употребительное слово, имевшее две стороны значения: высокое и, так сказать, буквальное — тот, кто зачал, произвел на свет. А в высоком смысле слово могло быть употреблено в отношении Создателя. И в том, и в другом значении в посвящении оно стоит с некоторым смысловым сдвигом, поскольку адресат едва ли может быть тем, кто зачал или создал эти сонеты. Здесь вспоминается тема, с которой Шекспир начал свой цикл, убеждая молодого человека жениться и продолжить себя в потомстве. В этом свете тема «зачатия» сонетов приобретает более ясное, хотя и каламбурное значение — возвращает к исходному поводу их написания.

Самая распространенная версия расшифровки инициалов возникла в 1817-м, как только сонеты привлекли к себе внимание романтиков. Адресат у сонетов тот же, что и у поэм — граф Саутгемптон, чье имя и фамилия как раз и дают искомые инициалы, хотя в переставленном порядке: *Henry Wriothesley*.

Почему порядок инициалов изменен? Есть простой ответ, быть может, слишком простой, чтобы удовлетворить: порядок инициалов изменен с целью неопределенности, когда остается формальный повод отказаться, сказать, что совсем не имели в виду данного адресата, чье разрешение скорее всего не было получено. Ведь в 1609-м Саутгемптон совсем не тот, кем он был 15 лет назад. Светский сорвиголова теперь — сановник, вельможа, отец семейства, нужны ли ему поэтические и эротические воспоминания юных дней?

С этой же целью, запутывая следы, было принято и обращение «м-р», невозможное в отношении титулованного лица, тем более — графа. Правда, в XVI—XVII веках эта сокращенная форма обычно расшифровывалась как «мастер», слово с более широким кругом значений. Так можно было обратиться к джентльмену или к тому, кто имеет степень магистра искусств. Саутгемптон ее имел, и обращение могло быть намеком на его причастность к сфере прекрасного, к поэзии или как к обладателю высшего совершенства, красоты, как это сделано в сонете 106 (где слово употреблено в глагольной форме). В сонете 20 это же слово входит в обращение к Другу, содержащее одновременно и признание: *The master-*

*mistress of my passion...* Здесь и соединение мужского-женского начал, и возможность толковать *masters* значении «главный» предмет страсти. В таком случае в посвящении Шекспир продолжил игру, начатую в сонетах.

Но посвящение написано не от лица поэта, а от лица издателя, который имел ли право подключиться к такого рода игре? Так что сомнения не сняты.

А раз есть сомнения, то поиск продолжается, число кандидатов на роль W. H. (совсем как число кандидатов на роль самого Шекспира в качестве автора) множится, не переставая поражать неумолимостью и произволом исследовательского воображения. Елизаветинскую эпоху прочесывают в поисках всех имеющих подобные инициалы и (как кажется) получивших шанс тем или иным способом быть связанным с Шекспиром. В мелкую сеть попали актер Уилл Хьюз (его нашел не кто-нибудь, а Оскар Уайльд), выпускник Грейз-Инн — Уильям Хетклиф, третий муж матери Саутгемптона — сэр Уильям Харви, муж сестры Шекспира — Уильям Харт... И даже сам Шекспир — *William Himself*.

Но это все — более или менее беглые фигуры, минутно забредающие в пространство шекспировской биографии. Есть одна — серьезная. Если Саутгемптон — самый давний и основной кандидат, то самый вероятный его соперник — Уильям Герберт (*William Herbert*), 3-й граф Пембрук. Он был впервые упомянут в этом качестве почти столь же давно, но мощно разработан при поддержке нескольких выдающихся шекспироведов в XX веке.

Если главный козырь Саутгемптона в том, что ему посвящены шекспировские поэмы при жизни, то Пембруку (и его брату) посвящено Первое фолио после смерти драматурга. А ведь кроме этих посвящений никаких других свидетельств в пользу знакомства Шекспира и с тем, и с другим графом фактически не существует. В пользу Саутгемптона говорят еще сомнительные воспоминания Давенанта; в пользу Пембрука — тот факт, что Шекспир, вероятно, писал для труппы его отца в начале 1590-х, и столь же сомнительное письмо, упомянутое в XIX веке (которого никто не видел), о том, что Яков I должен был посетить поместье Пембруков Уилтон (где король любил бывать), чтобы увидеть постановку «Как вам это понравится». И, добавляет автор письма — мать Уильяма Пембрука (ею была любимая сестра Филипа Сидни — Мэри): «Шекспир тоже у нас».

По свойствам личности и биографии оба подходят: блестящие аристократы, образованные, со вкусом к поэзии, чувственные и любвеобильные, в юности отвергавшие женитьбу, так что и Пембруку пригодились бы наставление первых семнадцати сонетов: в 1596 году он

отверг внуку тогдашнего лорда-камергера и патрона шекспировской труппы — Элизабет Кэри.

Против Пембрука одно важное обстоятельство — его возраст. Он родился в 1580 году. Возможное знакомство с Шекспиром относят к его семнадцатилетию, поэтому, говорят, и число сонетов о «продолжении рода» (так принято именовать первую группу) — 17! Они были написаны к этой дате, и основной корпус сборника создавался в этом и последующих годах. Сторонники «пембруковской» версии проводят лексический анализ пьес этого времени, доказывая множественность переключек с хрониками второй тетралогии.

Но как быть с наличием образных и ситуационных переключек с более ранними пьесами? Совсем комично звучит возражение, что в 1592—1593 годах мастерство Шекспира было еще недостаточно для сонета. Получается, что его персонажи могли писать сонеты, а он нет! Оспаривать то, что он начал писать сонеты тогда же, когда их начали писать все, что именно там начало его цикла — значит не замечать очевидного.

И это — серьезное возражение против кандидатуры Пембрука. В остальном же в пользу и той версии, и другой написано так много и так убедительно, что уже кажется невозможным выбор между ними — и понимаешь тех, кто начинает говорить об объединении версий: сборник был посвящен сразу двум адресатам. А узнай об этом адресаты, как бы это им понравилось?

Если оставить посвящение в стороне, то почему бы отношения с двумя аристократическими молодыми людьми не могли стать поводом к стихам и эти стихи не могли составить сборник? Правда, тогда невозможно рассматривать сонетный цикл как психологический роман со сквозным сюжетом...

А так его и не нужно рассматривать, хотя именно это чаще всего пытаются делать.

## **Сюжет цикла и техника сонета**

Ренессансные стихотворные сборники, в которых сонет — главный жанр, со времен Петрарки разворачивают любовный сюжет как повод для «Новой жизни». Так Данте назвал свою книгу, открывшую новую эпоху новым переживанием любви. У Данте стихи перебиваются связующей и комментирующей их прозой. Там есть последовательность жизненного сюжета. Аналогичную связь вольно или невольно предполагают в «Книге

песен» Петрарки и во всех других сборниках, последовавших за ней на протяжении двух с половиной веков.

Реконструкцией этой связи с особенным тщанием занялись в XIX веке, когда на ренессансный цикл подсознательно наложился опыт современного психологического романа. В циклах хотели видеть аналогичную «диалектику души» и логику отношений. Когда это не получалось, расстраивались и укоряли поэтов в непоследовательности.

Петрарка, положивший начало традиции, прочитывался особенно внимательно. Он ведь дал образец, значит, на его основе нужно постичь закон, работающий у его продолжателей. «Книгу песен» соотносили с канвой биографии в попытке заставить их взаимно комментировать и обогащать друг друга. Жизненным фактам искали отражение в стихах, стихи превращали в биографические события.

Проделав эту работу, обнаруживали отсутствие хронологической или событийной последовательности. Говорили: поэту не удалось... А ведь Петрарка так старался на протяжении более чем сорока лет, сделав по одному счету семь, по другому девять редакций «Книги песен»!

Видимо, не зря поэт постоянно жаловался на душевный разлад, мучительные сомнения, поразившие его душу болезнью нового века — *акцидией*. Позже ее назовут меланхолией (еще позже — гамлетизмом). Личность рождалась в душевных муках, будучи не в силах связно поведать историю своей болезни или рассказать о попытке ее преодоления — в любви.

Петрарка стремился к впечатлению цельности, если так упорно редактировал книгу, перекомпоновывал ее состав. Он начал окончательную редакцию с самого начала — с возникновения чувства и надежды на то, что оно, однажды охватившее его, живо и теперь в стихах. Второй сонет повествует о том, что поэт не выбирал любовь, а в него, мстя за равнодушие к любви, «Амур прицелился украдкой, / Чтоб отомстить сполна за свой позор» (пер. Е. Солоновича). Третий сонет посвящен первому дню любовного плена, начавшегося на Пасху, в Страстную пятницу 1327 года. Вплоть до 1356 года этот день Петрарка ежегодно будет отмечать написанием сонета. Традиция, значение которой больше, чем просто дань памяти. Она есть указание на характер чувства, по крайней мере внешне организованного как ритуальное поклонение прекрасной даме.

Критерий психологического романа к «Книге песен» неприменим, ибо в романе чувство развивается с изменением отношений между любящими. Здесь же нет и не может быть *отношений* во множественном числе. Есть

лишь *отношение любви* как поклонение, мгновенно и навсегда возникшее. Все дальнейшее предполагает лишь верное служение поэта, для кого любовь — неизменная данность его существования, а то, что изменчиво, касается не любви, а собственной неустойчивой натуры, вечно колеблющейся между надеждой и отчаянием. Чаще же всего они сходятся одномоментно, в игре их противоречий рождается «сладостная боль» (*dolce pena*) — источник лучших сонетов Петрарки, написанных с небывалой до него остротой личного переживания.

Насколько оно искренне, насколько соответствует событиям биографии? Этот вопрос интересовал уже современников и друзей. Существовала ли в самом деле донна Лаура? Во всяком случае, ближайший друг Петрарки Джакомо Колонна в этом сомневался, как и его первый биограф, близко его знавший — Боккаччо, который полагал, что Лаура — *поэтическая аллегория*. Петрарка с обидой отзывался на такого рода предположения и повествовал о своей любви с безусловной убедительностью каждого пережитого момента.

До конца XVI века влияние Петрарки докатилось прежде всего в форме его преодоления — антипетраркизма. На небесную поступь Лауры Шекспир ответил тем, что «милая ступает по земле» (сонет 130 в пер. С. Маршака). Он как будто сам подает повод приблизиться к земным обстоятельствам своего чувства, пойти вплоть до узнавания в нем биографических подробностей.

Мы преувеличиваем на свой лад меру фактографической конкретности, которую нам нужно знать, чтобы оценить стихи. В конечном итоге не так для них и важно, кто он, юный Друг — Саутгемптон или Пембрук? Впечатления из жизненных стали поэтическими, и даты, которые пытаются ставить под текстами, в гораздо большей степени важны для биографии, чем для поэзии. Биограф, забывая об этом, начинает настаивать на том, чтобы получить от поэзии точные ответы на интересующие его вопросы. И часто, вынужденный признаться, что ответа нет, — продолжает упорствовать, превращая исследование в цепь весьма произвольных догадок.

\*

Конечно, никто из авторов сонетных сборников не искушает подставлять реальные имена и события в такой степени, как Шекспир, создавший иллюзию жизненной сюжетности в ее разных перипетиях:

ссора, разлука, дружба и любовь, в какой-то момент объединенные двойной изменой, поэтическое соперничество... Все эти мотивы на поверхности, они очевидны, но тем более смущает и раздражает, что мотивы обрываются, чтобы потом неожиданно снова вернуться в том месте, где их не ожидают. Одним словом, то ли Шекспир плохо составил сборник, то ли еще хуже это сделали за него, и комментаторы один за другим предлагают свою помощь, показывая, как можно «улучшить» состав, восстановить сюжетную логику, что означает — сделать более узнаваемыми жизненные обстоятельства.

Особенно искушает то, насколько явно напрашиваются улучшения, как легко упрочить связи, приняв на себя функцию редактора, восстанавливающего цикличность. Ведь стоящие рядом сонеты нередко образуют дублетные пары, развертывая один мотив: сонеты 44 и 45 — в разлуке возникает мысль

О телесной и духовной сторонах любви; сонеты 46 и 47 — в продолжение предшествующей пары о любви глазами и сердцем; сонеты 50 и 51 написаны в дороге, верхом на лошади... Говорят, легко указать на такого же рода дублеты, разнесенные, стоящие отдельно друг от друга, или указать на оборванные мотивы, на отсутствие их хронологической упорядоченности.

Видимо, мы знаем сборник 1609 года не в авторской редакции. Или автор не стремился все строго упорядочить, исходя из какой-то иной логики, скорее циклической (как Петрарка), чем биографической. К этому нужно добавить, что о композиции сборника мы тоже судим не по авторскому намерению, которого не знаем, а по интерпретации первого комментатора — Эдварда Мэлоуна и его изданию 1780 года. Он взялся за то, за что долго не просто не решались, а не хотели взяться. Современник Мэлоуна и также один из первых шекспироведов Джордж Стивене решительно не одобрил его. Сам он сделал репринт с издания 1609 года, но комментировать и заниматься текстологией решительно отказался, поскольку это сразу повышало бы статус текста, подавая его как классический. Стивене этого менее всего желал, чувствуя, по-видимому, ко всему сборнику то, что он испытал по поводу сонета 20 — «отвращение и негодование».

Мэлоун своим комментарием постарался всячески дистанцировать текст и автора от возможных «неприличностей». В этом противостоянии наметилось принципиальное расхождение двух трактовок на все последующие времена. Мэлоун вообще предопределил многое в понимании шекспировских сонетов. Он предложил рассматривать сборник

состоящим из двух частей: первая о молодом человеке, ставшем Другом — сонеты с 1 по 126. Вторая часть (127—154) посвящена Смуглой даме.

По аналогии с Петраркой, в чьей «Книге песен» две части: «На жизнь донны Лауры» и на ее смерть, — части шекспировского сборника тоже можно назвать — об истинной любви и о любви ложной, имя которой — похоть (129). Впрочем, эти части пересекаются, поскольку в обеих происходит встреча их героев — Друга и Смуглой дамы, создавая для поэта мучительную ситуацию двойной измены.

Юного Друга Мэлоун отождествил с W. Н. посвящения (что небесспорно, но наиболее вероятно), а первые 17 сонетов первой части назвал циклом о «продолжении рода», поскольку они представляют собой развернутый аргумент в пользу женитьбы. Напрашивается предположение, что первоначальным поводом для сборника был заказ (очень кстати подоспевший во время чумы?); вспоминается, что именно в те годы, когда все в Англии начали писать сонеты, семья юного графа Саутгемптона столкнулась с проблемой — его нежеланием принять предложенную ему невесту...

Было такое или не было в шекспировской жизни? Как здесь поэзия соотносится с правдой? Опасные вопросы, но Шекспир сам подсказывает их уже тем, что метафизическую проблему красоты в первых семнадцати сонетах предлагает решать на биографическом уровне, назидательно повторяя совет юному и прекрасному герою — продли себя в потомстве.

\*

И одновременно он сам же уводит от биографии: еще до того, как были исчерпаны эти первые сонеты, житейская логика перестает работать. Меняйся аргументация, забывшая о женитьбе и вспомнившая о поэзии. То, что вначале писалось на чистом мастерстве — без вдохновения, вдруг засветилось личным светом. Первый случай — сонет 15:

Помыслию только, что цвести — мгновенье  
Всему, что на земле стремится в рост;  
Что мир — театр, где кратко представленье  
Под комментарий вечно скрытных звезд.  
Тогда пойму: под небом тем же самым  
Цветут и вянут люди и трава.  
Лишь брызнул сок, из памяти упрямо

Уж изжита минута торжества.  
И завершая бранный ряд сравнений —  
Ты мне явился в блеске юных сил,  
Где Тлен и Время в непрестанном пренье,  
Как мрак сгустить, чтоб свет твой погасил.  
Я за тебя пред Временем стою:  
Оно засушит, но я вновь привью.  
(Пер. И. Шайтанова)

Любовь и Поэзия открыто встретятся в сонете 18, первом написанном за пределами «заказного» цикла. Там будет сказано о «бессмертных» строках, которые спасут Друга от смерти. Но уже здесь эта встреча обещана: «Я за тебя пред Временем стою», — и шекспировская поэзия сразу же начинает исполнять обещание, набирая силу и высоту.

Этот сонет — образцовое исполнение жанра в его шекспировском варианте. Текст выстроен как аргумент, стройность которого риторически подчеркнута зачином каждого катрена: *помыслю — тогда пойму — чтобы закончить...* Мысль движется от вопроса к обретению ответа. Доказательство проведено метафорически. Основная природная метафора о бренности всего сущего сразу же приходит на ум, но в первом катрене перебивается любимой шекспировской мыслью: мир — театр, где «кратко представление».

Сама по себе насыщенная метафорика обязательна для сонета, но у Шекспира она не банальна, свободна от красот эпигонского петраркизма, когда всё, чем обладает возлюбленная, — повод вспомнить о драгметаллах и жемчужных россыпях. Его особое умение — быть в сложных сравнениях очень простым по языку и в то же время неожиданным в слове: иногда непривычно для стилистики сонета сниженным, но не нужно (как часто делают русские переводчики последнего времени) преувеличивать снижение и грубость; чаще, чем грубостью, слово отзывается разговорностью прозаизма, профессионализмом или точностью научного термина, как в случае с комментирующими звездами.

В оригинале стоит слово того же корня: *Whereon the stars in secret influence comment...* Звезды комментируют, то есть вносят смысл в человеческую комедию, оказывая на нее тайное влияние. Их зловещий шепоток слышен в свистящей звукописи этой строки.

Звезды — часть обязательного петраркистского реквизита, но комментирующие звезды — речевая неожиданность, побуждающая бросить

взгляд не назад к Петрарке, а вперед к Донну, к поэзии английского барокко, которой дадут имя «метафизической». В ее стиле обнаружат странное смешение языка любовной поэзии с научной и философской терминологией. Шекспир это как раз и делает, пусть без нарочитости будущих «метафизиков».

Заключительная строка мастерски завершает природную метафору, сквозную для всего сонета, и впервые позволяет появиться новому персонажу сборника — лирическому «я», предстающему в образе садовника, обновляющего деревья.

Приведя доказательство хрупкости человеческого существования в «ряду сравнений», безусловно демонстрирующих бренность бытия, Шекспир обещает, что Друга не коснется общий удел. Его спасет поэт, подразумевается — его поэзия. Она встанет на защиту Любви и Красоты, которым грозит беспощадное Время.

Для Времени у Шекспира есть определение его сущности, позаимствованное у Овидия: «всепожирающее время» (*devouring time* появляется первый раз в сонете 19). У Овидия брали многие и многое, он в не меньшей мере, чем Петрарка, — источник любовной поэзии, но не только: Овидий — источник поэтической мифологии, в том числе для шекспировских поэм. Однако мысль о «всепожирающем Времени» не была общим местом, во всяком случае, никто не повторял ее с такой настойчивостью, как Шекспир, сделавший эту мысль лейтмотивом всего сонетного сборника.

## **Вечные мотивы и жизненные ситуации**

Сюжет сборника определился в противостоянии основных мотивов: Любви угрожает Время, ее должна спасти Поэзия. На этом фоне складываются отношения персонажей, чьи характеры дают повод соотнести жизненные ситуации с идеальными понятиями. Прежде всего это касается самой любви.

Впрочем, и поэзии предстоит найти язык, чтобы воспеть и восхвалить, не отступая от правды. Как писать? Этим вопросом, как и положено в позднем петраркизме, открывается сборник (как только поэт разделался с первоначальным заказом): «Сравню ли с летним днем твои черты?» (18; пер. С. Маршака).

Позже, в сонете 130 (из второй части сборника) Шекспир ответит себе и всем, кто привычно сравнивает, полным отказом от сравнений: «...Она

уступит тем едва ли, / Кого в сравненьях пышных оболгали» (пер. С. Маршака). Но впервые задав вопрос, он не отказывается сравнивать, хотя почти готов признать процедуру хвалы бессмысленной, поскольку предмет любви — выше сравнений с природными красотами: «Но ты милей, умеренней и краше...»

Это петраркистское благолепие (сонет действительно прекрасен) разлетится на мелкие осколки уже в сонете 20: с идеальной Любовью соединился ревнивый восторг, переживаемый поэтом перед своим адресатом, названным *master-mistress*: «По-женски ты красив. <...> Тебя природа женщиною милой / Задумала...» Но, задумав, создала мужчиной, чтобы осчастливить женщин. Поэт (если верить переводу Маршака) утешается в заключительном куплете: «Пусть будет так. Но вот мое условие: / Люби меня, а их дари любовью». Понять, о чем идет речь, по переводу невозможно.

С. Маршак (которому выпала редкая удача — сделать шекспировские сонеты фактом русской поэзии), как всегда, сглаживает, смягчает. В данном случае есть что смягчать, поскольку Шекспир очень откровенен. Он всё называет своими именами, хотя делает это так, что сказанное остается не более чем каламбурной двусмысленностью, играя на разности возможных значений: «Поскольку она [природа] сделала тебя колючим (*prick'd thee out*) на радость женщинам, / Пусть моей будет твоя любовь, а использование твоей любви (*use*) — их драгоценностью».

Оба слова, *prick* и *use*, имели устойчивые дополнительные смыслы в сексуальной сфере: первое — как вполне нейтральное слово для обозначения мужского члена, второе — как эвфемизм полового акта, — и вся шекспировская фраза звучит с почти невинной хитрецей, не оставляя сомнений относительно того, что в ней сказано. Маршак убрал всю ту конкретику, которую Шекспир умел остроумно обнажить. Остроумие, допустимое в елизаветинской Англии (впрочем, рассчитано ли оно на обнародование под узнаваемыми инициалами посвящения?), но в дальнейшем шокировавшее. Именно к этому сонету относится «отвращение и негодование» Стивенса. Мэлоун посвятил сонету 20 несколько извиняющих страниц комментария, доказывая, что сонет характеризует не столько поэта, сколько нравы его времени, что и тогда подобная распушенность более отличала речь, чем нравы, и что Шекспир явно не имел в виду ничего «преступного и непристойного».

Шекспир как будто бы действительно отклоняет возможность «преступного и непристойного» в отношениях с юным Другом, оставляя орудие его любви женщинам, а себе — его Любовь. Сама возможность

разговора на эту тему (в таких словах и в любовном сонете!) одних шокирует, других заставляет подняться на защиту Шекспира, третьих — на борьбу с ханжеством. От нравственного подтекста освободиться трудно. Как трудно отделить эти стихи от желания сквозь них докопаться до жизненных обстоятельств, хотя такого рода комментирующий подход работает не столько на понимание стихов, сколько против них. Поэт поднимается над обстоятельствами, творя свой мир, а комментатор (или любой читатель, увлеченный жизненной расшифровкой) упорно приземляет поэта, и, как правило, далеко от места, с которого тот воспарил.

Документальные свидетельства, способные пролить свет, отсутствуют, но можно поискать их вокруг тех, кого считают кандидатами на роль юного Друга. Скажем, если это Саутгемптон (он напрашивается в первую очередь), то его женственность в юности вызывала восторг не у одного Шекспира, а его биографические обстоятельства могли стать побудительными к мужской любви: с детства неприязнь к матери, воспитание в замкнутом кругу юных аристократов...

Существует письмо солдата-пуританина Рейнолдса, адресованное лорду Берли, с нравственным осуждением Саутгемптона и Эссекса в 1600 году. В письме сказано с полной ясностью об отношениях Саутгемптона с капитаном Питером Эдмондсом:

Он ел и пил за его столом и жил в его палатке: граф Саутгемптон подарил ему лошадь, которую Эдмондс отказался продать и за сотню марок. Граф Саутгемптон похлопывал его, обнимал (*clip and hug*) и развратно развлекался с ним. Этот самый Питер начал уговаривать и улещивать меня в Ирландии, обещая мне великие выгоды, рассказывая о том, чем дарит его граф Саутгемптон в своих щедротах, благодеяниях и милостях, дабы побудить и склонить меня к желанию искать подобных же...

Не оказался ли Шекспир в положении Рейнолдса, которому Саутгемптон сделал аналогичное предложение? И как повел бы себя Шекспир в таком случае: подобно Питеру Эдмондсу или подобно Рейнолдсу?

Разумнее всего свести ответ к шутке (как это иногда и делают): Шекспир почти наверняка был или гомосексуалистом, или бисексуалом, или гетеросексуалом. В сонетах по этому поводу ничего не сказано. Тон сонетов не имеет ничего общего с «похлопыванием и объятиями». Если граф и ожидал от Шекспира эротических впечатлений, то в стихах. В этом

случае новый заказ, выданный или подразумеваемый, был Шекспиром исполнен, вероятно, тем легче, что и сам он увлечен не только заданием, но и тем, от кого задание получено. Можно пыл страсти списать на то, что в роли поэта в данном случае выступает опытный драматург, привыкший вести страстный разговор от лица своих персонажей. Сонет — тот же монолог... Но произносимый от первого лица и, безусловно, окрашенный личным переживанием с полной откровенностью страсти, не нарушающей условности петраркистского целомудрия. Это-то и поразительно в шекспировских сонетах! Человеческое (и слишком человеческое!) вознесено им на высоту небесной любви.

Все брэнное, все, что можно отнести к слабостям и недостаткам, если и мелькает в первой части сборника, то лишь для того, чтобы потребовать отрицания или прощения. В сонете 33 несовершенство Друга мотивируется тем, что и на солнце есть пятна и оно позволяет облакам пятнать свой лик (эта метафора буквально перекликается с монологом принца Гарри в «Генрихе IV», когда мало кто мог заподозрить в этом беспутном юнце будущего идеального монарха).

Этот сонет входит в одну из первых биографических ситуаций, который находят или пытаются сконструировать в первой части сборника. В основе ее сюжета — измена, ее составляющие таковы:

разлука, печаль поэта (26—28);

тщетное ожидание встречи, бессонная и ревнивая тоска (61);

боязнь, что Друг будет похищен, как драгоценность из ларца (48);

Друг, оказавшийся «пленительным вором» и «распутным совершенством» (*lasciviousgrace*), похищает ту, кого любит поэт (40-42). Этот мотив будет иметь трагическое продолжение во второй части сборника, где виновником двойной измены и похитительницей выступит Смуглая леди (131—133, 135—136, 143-144);

наконец, прощение (33—35) и готовность разделить вину: «Хоть ты меня ограбил, милый вор, / Но я делю твой грех и приговор» (пер. С. Маршака).

Могла бы сложиться более или менее связная история, но как видно по номерам сонетов, они напечатаны вразбивку, без заботы о будущем биографе, вынужденном задавать вопрос о реальных обстоятельствах и прототипах — было или не было?

После того как наметилась возможность собрать сюжет об измене Друга, в сборнике довольно долго отсутствует что-либо сюжетно связанное. Рассказ идет о свойствах страсти, об обстоятельствах любви, о всепожирающем времени и о том, как все чаще Время оборачивается неприглядным ликом современности — об этом один из самых популярных сонетов: «Измучась всем, не стал бы жить и дня, / Да другу будет трудно без меня» (66; пер. Б. Пастернака).

Поэта посещает мысль о том, что будет, когда Друг перестанет прощать его недостатки (49). Сонеты 51-52 написаны в дороге и в разлуке, верхом на лошади, но с разным настроением, поскольку второй сонет на обратном пути — к Другу.

Сонет 55 мощно возвращает мотив Времени, соединив Овидия с Горацием. Это вариация на тему памятника *Exegi monumentum...*, где меди нетленнее окажутся стихи, славящие Друга: «Ни мрамору, ни злату саркофага / Могущих сих не пережить стихов...» (пер. В. Брюсова). Если в этой части сборника и есть сюжетная доминанта, то это — именно Время в разных его проявлениях. Мысль о современности заставляет печалиться о злословии, окружающем Друга и всегда сопутствующем истинной красоте со стороны ложных добродетелей. Мысль о быстротекущем жизненном цикле заставляет вспомнить о собственном возрасте и о разнице в годах с Другом, напомнить ему об этом в нескольких прозрачно-печальных сонетах (71—74)...

Затем опять намечается сюжет, поскольку вмешивается третье лицо — Поэт-соперник. Новая измена Друга носит поэтический характер (76, 78—86) и опять побуждает к биографическим догадкам. В качестве главной подсказки исследователи руководствуются первой строкой последнего из числа этих сонетов, когда Поэт задает прямой вопрос о том, чем же пленил Друга соперник, и сам предлагает ответ: «Гордо ли реющий парус его великого стиха?..»

Образ чьей поэзии может быть здесь запечатлен, стих кого из современников воспринимался, как мощно реющий над всеми?

Быть может, Марло? В конце 1592-го или в начале следующего года Шекспир пишет для Саутгемптона поэму «Венера и Адонис» и, очень вероятно, — читает из нее отрывки по мере работы. Она выйдет из печати спустя пару месяцев после смерти Марло в мае 1593-го. Марло оставил незаконченной свою поэму в том же жанре и тоже на мифологический сюжет — «Геро и Леандр». Предполагают, что он задумал ее в соперничестве с Шекспиром (хотя не исключено, что в роли соперника, принявшего вызов, выступил сам Шекспир). Каждый мог воспринимать

обращение другого от низкой по своему культурному статусу драмы к высокой поэзии как вызов.

Начатый ими конкурс продолжается по сей день, поскольку их не только сравнивают, но и выясняют — кто же победил? Пальма первенства сильно колеблется. Остается узнать, добивался ли Марло в последний год своей жизни покровительства Саутгемптона... Но он скорее связан с конкурирующим и даже враждебным светским кругом — «Школой ночи» Уолтера Роли. Как раз из этого круга происходит темная и глубокомысленная поэма Джорджа Чэпмена «Тень ночи». Иронически отзываясь на этот кружок в «Бесплодных усилиях любви», Шекспир должен был иметь в виду и этого стихотворца с его манифестом.

Не кто-нибудь, а именно Чэпмен после смерти Марло дописал и выпустил в свет «Геро и Леандра» в 1598 году. И он же — самый популярный кандидат в Поэты-соперники. Его стих продолжил славу Марло (Чэпмен, склонный к мистике, позиционировал себя чуть ли не реинкарнацией Марло) и гордо воспарил в переводе первых семи книг «Илиады» Гомера. Увидевший свет в том же 1598 году перевод обеспечил Чэпмену славу у современников и место в английской поэзии. Веский повод для того, чтобы сказать о его стихе как о гордом и великом. И в сравнении с ним ощутить собственную музу, лишенную объекта вдохновения после новой измены Друга, обезголосевшей (*tongue-tied*, 85).

У Чэпмена есть и еще одно преимущество перед другими возможными кандидатами: он в равной мере находит себе место и в версии с Саутгемптоном, и в версии с Пембруком. Однако, поколебавшись на волне споров вокруг них, пора уже сделать выбор в пользу того или другого, тем более что сюжет сборника подошел к точке расставания.

Целый ряд сонетов, следующих за циклом о поэтическом соперничестве, может быть сочтен прощанием-прощением. С горестным чувством, с упреком Другу и неизбежным его оправданием, с упреком своей замолчавшей музе... Словом «Прощай» открывается первый же сонет, стоящий сразу за сюжетом о соперничестве (или, быть может, завершающий его): «Прощай! Тебя удерживать не смею...» (87; пер. С. Маршака).

Сюжет отношений с Другом в основном исчерпан и написан к этому времени, включая и стихи Смуглой леди. Лишь последние два десятка сонетов первой части (105—126), вероятно, были написаны позже. Во всяком случае — несколько иначе. Так что о них логично говорить в другом времени и услышать переключку с ними в других пьесах. Желаящие совместить двух претендентов — Саутгемптона и Пембрука —

предполагают, что эти сонеты и посвящены другому лицу. Как будто предвосхищая такое допущение, поэт, вернувшись к сонетам, сразу же и твердо предупреждает, что у его любви и его поэзии есть лишь один объект: «Ему, о нем и только для него» (105)...

### **Очевидное — наиболее вероятное**

Стихи так называемой второй части обращены к Смуглой леди. Было бы странно, если бы никто не попытался угадывать имя героини... Впрочем, одна ли там героиня или история взаимной измены, рассказанная в первой части сборника, не имеет отношения к Смуглой леди? Ищут Смуглую леди, не рассеивая внимание на других кандидаток. И ее-то найти еще труднее, чем Друга и предполагаемого адресата. Друг — человек знатный, находящийся на виду у всего света (об этом не раз сказано в сонетах), а где искать не слишком добродетельную даму, чье имя вполне могло и не сохраниться в анналах истории? Тем не менее ищут не покладая рук.

От шекспировских современников здесь помощи практически нет. Один лишь подвыпивший Давенант был готов жертвовать репутацией своей матушки ради чести считаться сыном Шекспира. В смысле достоверности его свидетельство мало чего стоит. Тем не менее проверили и его: в центре Оксфорда на Корнмаркет сохранилось здание, в котором помещалась таверна «Корона». При реставрации в 1927 году здесь даже открыли комнату елизаветинского времени. Быть может, в ней-то... Волнует воображение, но не предоставляет ни малейшего доказательства. К тому же Давенант родился в 1606 году — поздновато для сонетов.

Естественно было проверить, нельзя ли обнаружить Смуглую леди в окружении Саутгемптона или Пембрука. И у того, и у другого известна романтическая история увлечения одной из придворных дам, точнее — девиц (*maids of honour*). Поскольку Елизавета носила неофициальный титул королевы-девственницы, то его должны были оттенять своим присутствием шесть непорочных особ. На деле они быстро теряли свой девственный статус, представляя слишком сильное искушение для придворных разных возрастов. Скандалы следовали один за другим, провинившиеся отправлялись в Тауэр и изгонялись (на время или навсегда) из придворной жизни.

Саутгемптон соблазнился Элизабет Верной и женился на ней. Места для участия Шекспира в этой интриге не обнаруживается. Элизабет родила

ему трех дочерей и двух сыновей, являя образец верности и любви.

У Пембрука все было сложнее. От него забеременела Мэри Фиттон, но граф и на этот раз наотрез отказался вступить в брак, предпочтя Тауэр, правда ненадолго. В 1890 году редактор сонетов Томас Тайлер счел Фиттон подходящей кандидатурой на роль Смуглой леди. Вскоре, однако, нашли ее портреты, на которых изображена светлая шатенка с серыми глазами, а не черноокая смуглая брюнетка.

Чтобы не вышло подобного конфуза, при следующей попытке начали искать по цветовому признаку, поскольку темный цвет глаз, волос и кожи были единственными данными для возможного фоторобота. При дворе Елизаветы обнаружили негритянку (видимо, мулатку) Люси Морган, однако не нашли ничего внятного ни о ее личной жизни, ни о ее знакомстве с Шекспиром.

Как настоящее откровение прозвучала находка шекспировского биографа А. Л. Рауза. В своей книге 1963 года он объявил, что по крайней мере эта загадка решена: Смуглая леди — Эмилия Бассано, по мужу — Ланье (*Lanier*). Отец — итальянец, семья — придворные музыканты. В 1593 году, вскоре после того, как она вышла замуж за еще одного придворного музыканта, у нее родился сын. Отцом его скорее всего был почти семидесятилетний Генри Кэри, лорд Хансдон, занимавший должность лорда-камергера. В скором времени он станет покровителем шекспировской труппы — один из косвенных поводов счесть Эмилию возможной претенденткой.

Самым веским аргументом опять же стала цветовая характеристика. В дневнике врача и астролога Саймона Формена, приоткрывающем закулису жизни при дворе и около двора (нередко его пациентки входили с ним в более волнующие отношения, как случилось и с Эмилией), прочли записи, касающиеся Эмилии, и в частности такую: «В юности очень смуглая (*brown*)». Это окончательно убедило Рауза, а еще он счел, что ее мужа звали Уильям. Шекспир так часто каламбурит в сонетах на собственном имени (135, 136, 143), что порой оно двоятся, как будто кроме него в этой истории есть еще один Уильям.

Увы, выяснилось, что мужа звали Альфонс, а в неразборчивой записи Формена характеристику Эмилии нужно прочесть по-другому: не *brown*, а *brave* — в том смысле, что в юности она не отличалась скромностью. Она исправится впоследствии настолько, что выпустит в свет в 1611 году религиозную поэму. Претензия на роль Смуглой леди опять не подтвердилась, но зато теперь Эмилия Ланье претендует на то, чтобы считаться первой женщиной в Англии, имеющей статус

профессионального поэта.

Поиск пока что не дал результата, оставив исследователей решать прежний вопрос: «Так было или не было?» Ответа нет. Мы так и не знаем (и мало надежды, что когда-нибудь узнаем), какой была жизненная основа для этого сонетного романа. Нам известно лишь то, что Шекспир оставил в стихах, особенно во второй части, которую начинается сонет о том, что черный цвет с древности не считается сопутствующим красоте. Что же делать тем, у кого, как у его возлюбленной, глаза чернее вороного крыла? Скорбеть ли по поводу того, что нынче за красоту принимают не то, что прекрасно от природы, а что сделано таковым при помощи искусства? Так что черный цвет — цвет траура по красоте, и именно он — истинно прекрасен...

Сонет 127 близко к тексту напомнил каламбур, впервые прозвучавшие из уст наваррского придворного Бирона, если, конечно, не считать, что «Бесплодные усилия любви» появились позже сонетов. Скорее всего они родились одновременно, они близки по времени, которое относится в жизни Шекспира все-таки не ко времени Пембрука, а ко времени Саутгемптона.

Игра с темным цветом — глаз и волос — началась у английских петраркистов до Шекспира: «Когда природа создала свое главное творенье, глаза Стеллы, / Почему столь яркие лучи она заключила в черную раму?» (Сидни, сонет 7). Это был зримый вызов условности — накрашенной, придуманной красоты. В этом смысле Шекспир продолжил игру, но одновременно осложнил ее. Да, черный цвет в своей природности прекраснее искусственной белизны, но он не теряет зловещей символики: черное воспринимается как темное. И тем легче, что в английском слове «белокурый» — *fair* — соединилось представление о том, что есть красота и благо, а значит, в его противоположности — и уродство, и зло.

Первое начало в сонетах воплощает юный Друг, второе — Смуглая леди, низводящая любовь на землю. Это восхищает своей человеческой подлинностью и отвращает, поскольку у любви здесь иное название: «Растрата духа в пустыне стыда — вот похоть в действии...» (129).

Какие-то сонеты в этой части, как и в первой, кажутся стоящими не на своих местах или вообще случайно попавшими в сборник. Хотя кто это может сказать наверняка? Комментаторы достаточно единодушны в случайности последних двух сонетов (153—154) — о Купидоне и метаморфозах любовного огня, перефразирующих известные античные эпиграммы. В то же время один из самых проницательных английских поэтов второй половины XX века Тед Хьюз в книге «Шекспир и богиня

Полноты Бытия (*the Goddess of Complete Being*)» (1992) счел их необходимой концовкой, обнажающей мифологическую суть всего сборника. Книга Хьюза о поэзии Шекспира написана в свете теории другого выдающегося английского поэта — Роберта Грейвза, полагавшего, что поэзия продолжает служение Белой Богине, воплощению единства и полноты бытия. Только в свете этого поклонения можно понять и поэмы Шекспира, и его сонеты, где Друг выступает как объект культа и потому самоуничтожение лирического героя представляет собой не унижение, а самоуничтожение перед лицом божества.

По мнению Хьюза, этот древний культ оставался живым в поклонении Богоматери и ее сыну вплоть до Реформации. Воспитанный в традиции католицизма, Шекспир усвоил его, сохранив в своей поэзии исполненным трагической раздвоенности. Композиционно она воплощена в структуре сборника сонетов (в свою очередь, представляющего собой матрицу поэмы «Венера и Адонис»): сонеты 18—126 воплощают любовь, которую возбуждает к себе Венера, а сонеты 127—154 — отвращение от любви, на уровне мифа воплощенное Адонисом. Последние два сонета сборника служат финальным указанием на любовь как на служение богине любви, трагически превращенное, что в сонетах 153—154 символизирует мотив венерического заболевания, также подразумеваемый в божественном огне. Погружение в источник, им согреваемый, на уровне биографических реалий — скорее всего курс лечения, который Шекспир прошел в горячих ваннах с минеральной водой в Бате, курортном месте, где когда-то восстанавливали силы еще римские legionеры...

Версий много; эта кажется проливающей больше света на поэзию Хьюза, чем Шекспира.

\*

Поколения шекспироведов потрудились над установлением реальных прототипов и жизненных ситуаций за перипетиями сонетного сюжета. Документов по-прежнему нет и не предвидится. Гипотезы остроумны, косвенные свидетельства разнообразны, они много говорят об эпохе, предлагают целую галерею лиц шекспировского времени, извлекая их из небытия. Отказывая им в праве войти в шекспировскую биографию, как будто сталкиваешь их обратно — в забвение. Но делать нечего, поскольку догадки противоречат друг другу и взаимно исключаются.

В отношении двух кандидатов на роль адресата и юного Друга —

Саутгемптона и Пембрука — отказывать особенно трудно (так много наработано, столько затрачено усилий!), но невозможно пойти по пути, проторенному Агафьей Тихоновной при составлении портрета идеального жениха. Выбирать приходится. И сделать это нужно в пользу старейшей и наиболее очевидной версии — граф Саутгемптон.

Невозможно себе представить сонеты вне шекспировского творчества первой половины 1590-х, как невозможно себе представить это творчество без сонетов. Сонеты писали все вокруг Шекспира и многие внутри его пьес. Получается, что персонажи писали, а автор по какой-то причине откладывал сонеты на неопределенный срок, вероятно, давая время подрасти Уильяму Герберту (еще даже не получившему титул графа Пембрука).

Те, кто стоит на его стороне, обращают внимание на богатый слой переключек между сонетами и пьесами 1597— 1598 годов. Это естественно, поскольку после сонетов язык поэзии стал языком драматургии, вошел в него, вначале, быть может, еще не растворясь, а сохраняя свою отдельность и узнаваемость. В более ранних пьесах, вплоть до «сонетной трагедии» «Ромео и Джульетта», язык поэзии выступает как объект обсуждения, как нечто еще инородное, игровое; вместе с новой любовью персонажи примеривают его: к лицу или нет? Так было почти во всех ранних комедиях. В первой половине 1590-х вместе со своими персонажами автор учился правилам любовной игры, отчасти принимая их, отчасти высмеивая и переделывая. Не только в комедиях, но даже в хронике — «Эдуард III»! Так неужели бы он отказал себе в том, чтобы заговорить на этом языке от первого лица?

Одна из причин привлекательности, которой обладает Пембрук, — возможность, по крайней мере, предположить имя Смуглой леди. Пусть даже оно звучит неубедительно, но рядом с Саутгемптоном никого на эту роль нет. Эта героиня неразличима в его жизненных обстоятельствах. По-русски она зовется Смуглой леди, по-английски она буквально — Темная (*Dark*) во всех возможных смыслах этого слова, к которым не будет большой натяжкой добавить — ее неразличимость, невысветленность. Где встретил свою любовь-ненависть Шекспир, испытывающий к ней любовь-похоть, к себе — ненависть за эту любовь? Что здесь от жизни, что от антипетраркистской роли, намеченной до Шекспира в образах черноглазых красавиц?

У Шекспира она — замужняя дама, не только не обеспокоенная нравственными соображениями, но, кажется, вовсе не знакомая с ними. Она не просто «ступает по земле», но не поднимает глаз к небу. Ее любовь

может показаться раем (поскольку это любовь), но ведет она исключительно в ад (129). Это бытовое богословие в шекспировскую эпоху никто бы не затруднился перевести на язык любви-похоти.

Пожалуй, если и можно ожидать документального свидетельства об этой любви от современников, то скорее всего в жанре анекдота, подобного тому, что был записан о Шекспире в роли Вильгельма Завоевателя. И был ли он в свою очередь побежден графом Саутгемптоном, история умалчивает.

Язык сонетов изменил язык шекспировской драматургии. Впервые на английской сцене ее автором стал великий поэт — и научил своих героев чувствовать так, как прежде умели только в высокой поэзии. Впрочем, и опыт драматурга не был лишним для автора сонетного сборника, никогда прежде не игравшего таким разнообразием жизненных ситуаций, вызывающих безусловное доверие и побуждающих поколения читателей и комментаторов ступать на опасный путь, — усматривать за каждой из них биографические факты.



*Часть четвертая.*

**СЛУГИ ЛОРДА-КАМЕРГЕРА**

## **Глава первая.**

# **В НОВОЙ ТРУППЕ**

### **Пейзаж после чумы**

Театральный Лондон изменился до неузнаваемости.

Сошли со сцены драматурги-остромыслы — кого-то не было в живых, кто-то отошел от театра. Поумирали и некоторые покровители трупп, а сами труппы распадались, соединялись, меняли состав. Выживали по мере сил.

Еще не было ясно, откроется ли осенью 1594 года новый сезон, а город уже нанес театральному делу упреждающий удар. Лорд-мэр Лондона сэр Джон Спенсер, пуританин и противник нечестивых развлечений, направил жалобу в Тайный совет. Насильственная точка в истории английского ренессансного театра могла быть поставлена за 50 лет до того, как его закроют пуритане во время революции. Спасало то, что у сторонников театра имелся неопровержимый аргумент в противостоянии с отцами города, неизменно враждебными, — театр необходим для развлечения королевы. Попытка возражать граничила с государственной изменой.

Право играть в Лондоне и при дворе оставили за двумя труппами. Остальные должны были довольствоваться поездками по стране или испрашивать специальное разрешение. Документ, принятый в мае 1594-го, не сохранился, но на него нередко ссылались в последующие годы.

Покровительствовать труппам, которые поделили между собой театральный Лондон (это состояние дел называют дуополия), доверили двум высшим сановникам, членам Тайного совета: лорду-камергеру и лорду-адмиралу. С труппой первого из них на всю последующую жизнь в театре связал себя Шекспир.

Каждая из трупп была прикреплена к своему зданию. Это было новшеством и шагом в профессионализации театрального дела. Труппа лорда-камергера играла в дряхлеющем «Театре» и арендуемой рядом с ним «Куртине», люди лорда-адмирала — в двух зданиях на правом берегу Темзы: в «Розе» и неудобно расположенном в силу своей удаленности «Ньюингтон-Баттс». Здание «Розы» принадлежало Филипу Хенслоу Здание «Театра» — его строителю Джеймсу Бербеджу, уже десять лет связанному с

лордом-камергером. Сохранилось свидетельство лорда-мэра Лондона, относящееся к 1584 году, в котором он говорит о беспорядках в здании «Театра», по поводу чего был арестован и доставлен к нему владелец Бербедж, упрямствовавший и ссылавшийся на то, что он — из слуг лорда-камергера.

Лорду-камергеру и по должности полагалось присматривать за актерами. Если всё в королевском обиходе, «что ниже лестницы»: обеспечение едой и теплом, работа кухни, — находилось в ведении лорда-стюарда, то всё, «что выше лестницы», подчинялось лорду-камергеру. Круг его обязанностей составляли размещение королевской особы, гардероб, часовня, прием гостей и развлечения. Именно он принимал присягу на верность короне от актеров придворной труппы. Ему непосредственно подчинялся распорядитель празднеств, лицензировавший пьесы для постановки.

С 1585 года должность лорда-камергера исполнял Генри Кэри, первый барон Хансдон, ближайший родственник Елизаветы, официально — ее первый кузен, то есть — двоюродный брат (его матерью была Мэри Болейн). А по слухам — сводный брат королевы, поскольку до того, как Генрих VIII увлекся Анной Болейн, он имел роман с ее старшей сестрой. Хансдон пользовался доверием и расположением Елизаветы. Она называла его «мой Гарри», хотя и не торопилась вознаграждать. Он так и не дождался графского титула.

Положение Хансдона при дворе еще более укрепилось браком его дочери Кэтрин с Чарлзом Говардом, графом Ноттингемом, 2-м бароном Говардом из Эффингема, связанным узами родства и с королевской семьей, и с теми, кто окончил свои дни на плахе за излишнюю близость к короне: он приходился двоюродным братом Анне Болейн и одному из первых английских поэтов-петраркистов — графу Сарри. Говард — один из наиболее надежных администраторов королевы. Назначенный лордом-адмиралом (хотя никогда не был моряком), он возглавил флот в противостоянии с Непобедимой Армадой и ее победителем вошел в историю.

Хансдон был в числе первых елизаветинских вельмож, под чьим началом возникла актерская труппа в середине 1560-х. Покровителем шекспировской труппы он стал в год своего 68-летия, а годом ранее у него родился сын от дочери придворного музыканта Эмилии Ланье одной из претенденток на то, чтобы считаться Смуглой леди сонетов.

Вот эти два человека и получили в мае 1594-го эксклюзивное право на покровительство театральным труппам, игравшим в Лондоне.

Однако ни благоволение королевы, ни покровительство ее лордов не означали, что город прекратил борьбу с театром. И та и другая сторона, вопреки установлению, пытались теснить противника. Уже в октябре 1594 года лорд-камергер направляет лорду-мэру просьбу разрешить его труппе играть в гостинице «Скращенные ключи». Было ли разрешение дано? Но спустя год — в сентябре 1595-го — лорд-мэр шлет письмо в Тайный совет с жалобой на то, что пьесы вновь играют в разных местах города, и с просьбой наложить запрет на их исполнение повсеместно, в том числе в «Театре» и в Бэнксайде, то есть на правом берегу — в «Розе».

Для двух трупп, чье право на существование мотивировалось необходимостью увеселять королеву, критерием успеха оставалось приглашение играть при дворе. До смерти Елизаветы (1603) труппа лорда-камергера дала 32 придворных спектакля, а труппа лорда-адмирала — 20.

## Труппа

Театральные труппы были организованы в основном согласно двум принципам: у них был хозяин-антрепренер или они самоуправлялись как компания свободных пайщиков. Владелец театрального здания нередко являлся театральным директором. Если он хотел, он мог выступать и в любой другой роли, в том числе и в роли (если назвать ее современным словом) режиссера, но в действительности этого не делал.

Самой заметной и властной фигурой в театральном бизнесе был уже не раз упомянутый Филип Хенслоу. До того как начать строить театры, он занимался разного рода недвижимостью, давал деньги в долг под проценты и под залог, удачно женился. В историю театра он вошел благодаря не только своим деловым операциям, но и тому, как скрупулезно фиксировал их прохождение, отмечая, какую пьесу ставили, сколько с нее собрали, сколько за нее заплатили драматургу. Его финансовый «Дневник» — бесценный документ по истории елизаветинского театра за 1592—1603 годы. Начало записей совпадает с тем, когда Хенслоу выдал свою падчерицу за одного из двух величайших актеров эпохи — Эдварда Аллена (*Alley* — по-английски произносится как Эллин).

Бизнес оставался семейным, и разграничение обязанностей очевидно. Премьером в труппе лорда-адмирала был Аллен. Владельцем театра — Хенслоу. Он умел повернуть дело так, что все — актеры, музыканты, драматурги — были ему вечно должны, забирая деньги вперед.

На иных основаниях было поставлено дело в соперничающей труппе

лорда-камергера, существовавшей на паевой основе. Джеймс Бербедж был у них чем-то вроде финансового директора. Столяр по основной профессии, он нашел ей удачное применение, построив «Театр». В первые два десятилетия его существования в «Театре» играли, сменяя друг друга на условиях аренды, разные труппы. С 1594 года он становится сценой для труппы лорда-камергера. Правда, оставалось всего три года аренды, заключенной с владельцем земли, не собиравшимся продлевать договор. Это была проблема, о которой нельзя было забывать с самого момента возникновения новой труппы.

Правила расчетов с владельцем театра были установленными. Он получал половину суммы от входа на галерею, пайщики — вторую половину от этой суммы и весь доход от «двора» (стоячей части зала). Владелец гарантировал ремонт помещения. Пайщики несли расходы по оплате драматурга, наемных актеров и музыкантов, по покупке костюмов.

Основу труппы лорда-камергера в ее обновленном победном составе составили актеры умершего графа Дерби (лорда Стрейнджа) и те, кто перешел из терпящей неудачи труппы графа Пембрука. В числе первых были Джордж Брайен, Уилл Кемп, Томас Поуп и Огастин Филипс. В числе вторых — Ричард Бербедж (сын Джеймса) и Уилл Слай. Шекспир мог быть в составе как той, так и другой труппы. Джон Хеминг до конца, до последнего представления при дворе в январе 1594-го, оставался в труппе королевы и, вероятно, принес с собой рукописи, бывшие во владении этой прекратившей свое существование труппы.

Это и были восемь пайщиков первого состава труппы. Кто-то ее скоро покинет, но большинство свяжут с ней свою судьбу до конца карьеры. К шекспировскому Первому фолио (изданному Хемингом и Конделом: последний сменит Брайена в числе пайщиков в 1597-м) будет приложен список из двадцати шести основных актеров (*Principall Actors*), игравших в пьесах за те два десятка лет, что Шекспир провел с труппой лорда-камергера. Помимо тех, кто составлял ее костяк в качестве держателей пая, в ней были и другие постоянные члены, нередко мечтавшие пробиться в число основных получателей прибыли, а также молодые актеры, «мальчики», состоявшие на правах учеников при том или ином старшем товарище. В целом состав труппы был невелик, один актер в спектакле исполнял несколько ролей — а когда людей все-таки не хватало, практиковалось приглашение актеров со стороны.

Основными амплуа были — *герой* и *комик*. Герой труппы лорда-камергера — Ричард Бербедж, соперник Аллена и, вероятно, актер иной манеры. Предполагают, что наставления Гамлета актеру были

сатирическим выпадам против Аллена; не забудем, что произносил их в роли Гамлета Ричард Бербедж, вероятно, не без удовольствия в этот момент пародировавший своего соперника по амплуа из конкурирующей труппы:

Говорите, пожалуйста, роль, как я показывал, легко и без запинки. Если же вы собираетесь ее горланить, то лучше было бы отдать ее городскому глашатаю. Кроме того, не пилите воздух руками, но всем пользуйтесь в меру. Даже в потоке, буре и, скажем, урагане страсти учитесь сдержанности, которая придает всему стройность. Как не возмущаться, когда здоровенный детина в саженном парике рвет перед вами страсть в куски и клочья, к восторгу стоячих мест, где ни о чем, кроме немых пантомим и простого шума, не имеют понятия. Я бы отдал высечь такого молодчика за одну мысль переиродить Ирода... (III. 2; пер. Б. Пастернака).

Нередко и в самые разные времена на сцене соперничают актеры, один из которых более склонен к жесту, к внешним эффектам, второй — сдержаннее, внимательнее к внутреннему строю текста. На елизаветинской сцене такими соперниками были Аллен и Бербедж. В их манере отразился характер труппы. Театр Хенслоу не мог не быть коммерчески ориентированным, а труппе, игравшей Шекспира, не пристало «горланить» и «рвать страсть в клочья».

Премьеры соперничавших трупп играли по-разному, но оба признавались великими и стоячим «двором», и в ложах. Среди эпитафий, написанных на смерть Бербеджа, самая краткая — в форме ремарки «Уходит» (*Exit*), произнесенная, когда великий актер покинул сцену. Уильям Герберт, граф Пембрук (претендент в адресаты шекспировских сонетов), тогдашний лорд-камергер, отказался посетить прием и спектакль у французского посланника, сославшись на сердечно его тронувшую «потерю своего старого знакомого — Бербеджа».

Оба актера были людьми нового склада — интеллектуалами, собирателями книг, рукописей, картин. Аллен основал Далидж-колледж, потратив только на покупку земли под строительство десять тысяч фунтов. Там теперь хранится и коллекция картин, собранная Бербеджем; предполагают, что какие-то из них принадлежат его кисти.

Подобной широтой ума и разнообразием таланта основной комик труппы лорда-камергера не отличался. Звали его Уилл Кемп. И наставления Гамлета комическому актеру вполне относились и к нему (тогда уже

покинувшему труппу). Но как он мог не пороть «отсебятины», если ее так любил и ждал от своего любимца зритель! Правда, еще больше зритель ждал, когда, после того как кончится трагедия и унесут трупы, Кемп станцует свою знаменитую джигу. Спектакль сопровождался и завершался танцем, от этого обычая в публичном театре еще не осмеливались отступить.

С джигой было связано имя еще одного актера-пайщика — Огастина Филипса. Неизвестно, исполнял ли он танец (скорее всего — да), но именно он написал к нему музыку. Среди того, что он оставил по завещанию, были музыкальные инструменты. Филипс оставался в труппе до своей смерти в 1605-м. В его завещании перечислено рекордное количество сотоварищей, кого он желал помянуть. Шекспир был назван в числе трех, кому причиталась наибольшая сумма — 30 шиллингов золотом. Таков был обычай, и Шекспир от него не отступит, также вспомнив в свой час друзей-актеров. Вместе они оставались десятилетиями, были связаны узами дружбы и родства, их дети нередко вступали в браки между собой.

Судя по тому, что мы знаем о них, это были совсем не те люди, кого можно представить буйной толпой идущих большой дорогой и коротающих время за пивной кружкой. О ком-то знаем, что он был образован и щедр, кто-то участвовал в жизни своего прихода, где прожил несколько десятилетий, как Хеминг и Кондел, поднявшие большие семьи и оставившие им солидное обеспечение... Похоронены оба у Святой Марии Олдерменбери. На том же кладбище был установлен памятник Шекспиру, под бюстом которого мемориальная доска гласила:

Памяти Джона Хеминга и Генри Кондела, соратников-актеров и близких друзей ШЕКСПИРА. Они жили в этом приходе много лет и похоронены здесь.

Это место было уничтожено Великим пожаром в 1666 году, восстановлено Кристофером Реном, но снова стерто с лица земли бомбежкой в 1940-м. Сейчас вокруг шекспировского бюста с памятной надписью разбит сад.

Шекспир был не единственным из актеров, кто получил дворянское достоинство и герб. Того же удостоились Хеминг и Филипс. Это, конечно, не рыцарское звание — его актерам предстоит ждать еще почти 300 лет, пока его не получит выдающийся актер шекспировского репертуара сэр Генри Ирвинг.

Все это — повод напомнить антистрэтфордианцам, оскорбленным

деловой «хваткой» поэта, что в своем быту и привычках Шекспир не был белой вороной. В лучшей лондонской труппе (которая спустя десять лет станет придворной) служили люди, ценившие образование и социальный статус, умевшие зарабатывать деньги и распоряжаться ими. Так что не будем чувствовать себя обманутыми в лучших надеждах, когда слышим, что Шекспир покупал недвижимость, мог ссудить деньги под проценты и не любил, когда долг ему не возвращали.

Отличало Шекспира от сотоварищей по труппе — и не в лучшую сторону — видимо, то, что он уступал им в актерском мастерстве. Его амплуа и роли мы можем только предполагать. Шекспир значится в списке актеров, игравших в пьесах Бена Джонсона «Всяк в своем праве» и «Сеян», но какие роли? Театральное предание приписывает ему две в собственных пьесах: старого слугу Адама («Как вам это понравится») и Тень отца Гамлета. Это согласуется со свидетельством современника — Джона Дейвиса, в чьей эпиграмме «Нашему Теренцию, Уиллу Шекспиру» говорится о присущих Шекспиру остроумии и честности и о том, что ему приходилось играть роли королей: *...plaid some kingly parts in sport*.

Шекспир рано перешел на амплуа «стариков». В память об этом великие исполнители роли Гамлета-сына, достигая преклонных лет, будут как мемориальную роль играть Гамлета-отца.

Великим актером Шекспир не был и пайщиком труппы стал, вероятно, не в качестве актера, а в качестве ее драматурга. Его главной обязанностью было обеспечить репертуар.

## Репертуар

Можно лишь пожалеть, что у труппы лорда-камергера не было своего пунктуального Хенслоу или аналогичные записи о ежедневных делах театра до нас не дошли. Репертуар конкурирующей труппы мы знаем несопоставимо более полно. Так, за 1594—1600 годы нам известно не менее девяноста пьес, поставленных труппой лорда-адмирала, и не более двадцати, сыгранных людьми камергера. Подавляющее большинство из них — шекспировские. Можно, конечно, предположить, что более коммерческий театр Хенслоу был вынужден быстрее прокручивать свой менее качественный репертуар. У Хенслоу было по-прежнему в ходу соавторство, то есть изготовление текста в несколько рук, что ускоряло процесс.

Сведения о том, что ставили слуги лорда-камергера, приходилось

собирать по крупицам, отыскивая их в дневниках современников, случайно сохранившихся свидетельствах о постановках, или считывать с титульных листов печатных изданий, где обычно сообщалось, кем данная пьеса была поставлена.

По совокупности этих свидетельств в первые годы существования труппы может показаться, что Шекспир — не только ее главный, но чуть ли не единственный драматург. Пьесы других авторов мелькают лишь время от времени, он же не просто присутствует, а царит в репертуаре. Сомневаться в том, что его пьесы — основа репертуарной политики труппы, не приходится, но об участии других авторов мы могли бы знать больше, если бы картина дошла до нас во всей полноте. Она не дошла, и сам факт, что Шекспир заслонил собой других даже в большей степени, чем это было в действительности, — свидетельство его репутации в эти годы. Позже появятся новые авторы и займут значительное место, но в годы после чумного опустошения первое поколение драматургов-елизаветинцев ушло, новое еще не появилось. До прихода в театр ближе к концу столетия Бена Джонсона, Деккера и Хейвуда, Бомонта и Флетчера — Шекспир не имеет соперников не только в репертуаре своей труппы, но и на лондонской сцене.

Поскольку в труппе лорда-камергера был принят принцип паевого участия, то возникает вопрос: чем обеспечивался этот пай? Из судебного спора, относящегося к гораздо более позднему времени — 1635 году, мы знаем, что речь шла о нескольких сотнях фунтов. Прежде, как можно предположить, сумма была ощутимо меньшей. Так что слух, будто Саутгемптон пожаловал Шекспиру тысячу фунтов для оплаты пая, невероятен и с этой точки зрения.

При создании труппы пай, видимо, был обеспечен, помимо внесения денежной суммы, профессиональным участием его получателя. Если Шекспир не мог считаться незаменимым актером, то он был совершенно незаменим как драматург. Так что мысль о том, что он внес свой пай рукописями пьес, — хотя и прямолинейна, но, по сути, верна.

И какими же рукописями мог располагать Шекспир?

Вопрос — первостепенной важности не только с точки зрения шекспировского вступления в труппу, но и для понимания того, в каком состоянии находились его творческие дела: что уже было написано, что переписывалось, к чему он мог приступать в этот момент, когда недавняя «ворона-выскачка» была готова взлететь на высоту, обозначающую предел творческих мечтаний не для тех, кто стоял рядом, не для современников, а для человеческого гения на все времена.

Мы располагаем двумя источниками сведений — о том, что ставили и что печатали. В отношении постановок главный вопрос — кто ставил? В отношении изданий — кому принадлежала рукопись и кто отдавал ее в печать? Понятно, что в большинстве случаев прямых данных для ответа мы не имеем. Будем сопоставлять и делать выводы.

До 1594 года шекспировские пьесы в печать не попадали. В 1594-м их было напечатано три, а в следующем году — четвертая. Потом — двухлетний перерыв.

Первой напечатанной пьесой (по дате регистрации — 6 февраля) был «Тит Андроник»; второй — вариант текста, соответствующий второй части «Генриха VI» (*Contention betwixt the two famous Houses...*). Затем последовало «Укрощение строптивой» (*A Shrew*) — и с датой будущего года на титуле появилась третья часть «Генриха VI» (*The True Tragedy of Richard Duke of York...*).

Все четыре издания вышли без указания имени автора, но в трех случаях с указанием трупп, исполнявших эти пьесы. Во всех трех присутствуют люди графа Пембрука (во второй части «Генриха VI» исполнители не указаны вовсе). Это наводит на мысль, что именно они передали пьесы в печать.

Что означало желание напечатать тексты пьес, правами на которые труппа располагала?

Наличие «плохих» кварто иногда объясняют тем, что конкуренты хотели заполучить текст. Могла ли в ситуации дуополии труппа лорда-адмирала похитить и, главное, поставить пьесу, принадлежащую труппе лорда-камергера, в ведении которого, кстати сказать, находится лицензирование постановок? Немыслимо. Может быть, хищением занимались труппы, отправлявшиеся на гастроли? Даже если так, то провинциальная постановка едва ли могла повредить сбору с лондонских спектаклей. Если публикация текста и была каким-то образом связана со сценическим успехом, то, скорее всего, отзывалась на него желанием труппы или издателя заработать. Во всяком случае, именно об этом говорит факт публикации в последние годы XVI века и в первые — следующего столетия. Это подтверждает пример с шекспировским «Ричардом II», единственной елизаветинской пьесой, выдержавшей в течение двух лет (1597—1598) три издания. Начиная со второго, на титуле будет стоять имя автора. В 1594-м его еще не ставят.

В отношении пьес, изданных с подачи труппы Пембрука, долго доминировало убеждение, что они представляют собой «плохие» кварто, то есть — плод литературного пиратства. Возможно другое мнение, с которым

мы уже согласились: и ранние, и поздние версии пьес созданы одним и тем же автором — Шекспиром. Труппа Пембрука располагала ранними и отдала их в печать. Поздние мы знаем по Первому фолио. В разной степени они несут следы авторской правки и дополнения, наименее значительное — в «Тите Андронике», где по рукописи добавлена лишь одна сцена.

Когда эти изменения могли быть внесены?

Вероятной и привлекательной выглядит следующая версия. К 1594 году права по крайней мере на четыре шекспировские пьесы находились у труппы графа Пембрука. Вероятнее всего, они были приобретены в годы чумы для провинциальных гастролей, каковые и были предприняты актерами с разорительным результатом. С тех пор труппа балансировала на грани выживания. Шекспир в его новом положении драматурга труппы лорда-камергера заинтересован в возвращении своих пьес. Между ним (или его новой труппой) и труппой Пембрука заключается соглашение: они издадут имеющиеся у них варианты пьес (на которые у них, возможно, было право лишь на исполнение), получая с этого столь необходимую прибыль; автор, в свою очередь, получает право на переработку первоначальных текстов, которые в обновленном виде переходят во владение труппы камергера.

Существовало или нет такого рода соглашение, но это именно то, что произошло в реальности. Шекспировские пьесы в течение года были изданы в тех вариантах, в которых они ранее исполнялись труппой Пембрука, а Шекспир переработал их текст для постановки труппой лорда-камергера. Едва успевшая возникнуть в своем новом статусе труппа уже в следующем месяце — в июне 1594-го — играет две только что напечатанные шекспировские пьесы: «Укрощение строптивой» и «Тит Андроник». Почти наверняка исполняемый текст отличается от напечатанного, но близок к тому, что появится в Первом фолио спустя 20 лет — в 1623-м.

Такая же история произойдет чуть позже со второй и третьей частями «Генриха VI», которые будут играть уже после того, как труппа лорда-камергера уйдет из театра Хенслоу. По этой причине их постановки не были зафиксированы в его дневнике, и мы не имеем о них сведений.

\*

Эти четыре пьесы, полученные от труппы Пембрука, и составили основу нового репертуара. Чем еще Шекспир мог пополнить его летом 1594

года?

С правами на первую часть «Генриха VI» трудностей быть не могло, поскольку эта пьеса, написанная для труппы Стрейнджа, игралась ею еще в 1592 году, а люди и пьесы этой труппы составили основу труппы лорда-камергера. Такой же была судьба «Ричарда III», традиционно датируемого около 1593 года и написанного под покровительством Фердинандо Стэнли, лорда Стрейнджа, на что указывает большое место и благородная роль в сюжете хроники, отведенные его предку — Томасу Стэнли.

Вся первая тетралогия, таким образом, перешла в репертуар новой труппы. Было ли у нее что-то еще в жанре хроники?

Можно предположить, что, если в этом была необходимость, Шекспир сразу же начал обрабатывать материал к этому времени совсем архаичных пьес, доставшихся в наследство от труппы королевы. Среди них — старая пьеса о Генрихе V (в которой он несколькими годами ранее мог играть в качестве актера труппы королевы), подсказавшая сюжет второй тетралогии, созданной во второй половине 1590-х.

Итак, мы можем предположить, каков был шекспировский вступительный вклад в репертуар новой труппы:

по крайней мере, четыре хроники — первая тетралогия;

одна трагедия — «Тит Андроник»;

комедия «Укрощение строптивой»...

Относительно еще двух комедий есть сомнения. По дошедшим сведениям «Бесплодные усилия любви» всегда игрались на частной сцене, для которой и были написаны. С меньшей долей уверенности тоже можно сказать о «Двух веронцах». Однако нет прямых противопоказаний к тому, чтобы эта комедия была сыграна в публичном театре, как и «Комедия ошибок», которая была поставлена на сцене юридической школы.

После двух дней кряду, когда на Рождество в 1594 году труппа камергера выступала при дворе, 28 декабря в Грейз-Инн она играет «Комедию ошибок». Это событие с шутливой подробностью отражено в «Греянских деяниях», названных по аналогии с «Римскими деяниями» (*Gesta Romanorum*) записях о значимых для юридической школы событиях: толчея, суматоха, невозможность начать спектакль, обида почетных гостей, покинувших зал. Ввиду их ухода развлекательная программа была сокращена до «танцев и гулянья с дамами», после чего «сыграли “Комедию ошибок” (подобную “Менехмам” Плавта). Таким образом, эта ночь началась и окончилась среди неразберихи и ошибок, почему впоследствии ее всегда вспоминали как “Ночь ошибок”».

Шекспировская комедия замечательно вписалась в атмосферу

школярского веселья, давая повод задуматься: а не была ли она и создана для него?

В связи с вопросом, какую из шекспировских комедий можно считать первой, уже было сказано о том, что «Комедия ошибок» таковой нередко признавалась, но в последнее время все более убежденно ей в этом отказывают. Аргументом в пользу ранней даты выдвигали школьный материал, лежащий в основе сюжета. Или даже предлагали увидеть в противостоянии греческих Сиракуз и Эфеса в Малой Азии, представляющем реальную угрозу для жизни героев, вражду Испании и Англии, отнеся время написания комедии поближе к 1588 году. Явная натяжка, каковых было немало, когда такой знаменитый и скрупулезный знаток источников классической образованности Шекспира, как Т. У. Болдуин, брался за установление «генетики», то есть происхождения и хронологии сюжетов.

Мелкие обстоятельства в качестве аргументов нередко выглядят более точными, чем великие события. В данном случае таковых два. Во-первых, в июне 1594 года был зарегистрирован английский перевод «Менехмов» Плавта, выполненный Уильямом Уорнером. Так что независимо от того, довелось Шекспиру бороться с оригинальным латинским текстом за школьной партой или нет, он мог воспользоваться его переводом, пусть и вышедшим из печати только в следующем году, но посвященным лорду-камергеру. Это делает для Шекспира вполне вероятной возможность не только познакомиться с переводом до печати, но и присоединиться к подношению, сделанному покровителю труппы.

Второе обстоятельство касается главного изменения, которое внес от себя Шекспир в сюжет римского драматурга. У Плавта — история братьев-близнецов, в младенчестве разлученных кораблекрушением. Шекспир сюжетов не придумывает, он их заимствует, по-новому обдумывая и усложняя: он дает каждому из близнецов-слуг имя — Дромио. Это нечастое имя, естественно, отсутствует в оригинале Плавта, но присутствует в комедии Лили «Матушка Бомби» — в качестве имени одного из пажей. Комедия не ставилась на сцене, но была напечатана в начале 1594 года. Лили — основной предшественник для Шекспира-комедиографа, а значит, и повод для полемики.

Шекспир столь изящно и по-своему преобразовал классический источник, что засвидетельствовал мастерство, которого было бы трудно ожидать в дебютном опыте. Комедия могла быть приурочена к празднику в престижной юридической школе (ее статус равен университетскому), но ее можно представить как на придворной сцене, так и в публичном театре.

Она — на все вкусы, одновременно блистательна и незатейлива, построена вокруг нелепых положений, которые равно смешны для простолюдина, светского человека и буйного школяра.

Так что «Комедия ошибок», очень вероятно, — первая комедия, написанная Шекспиром для труппы лорда-камергера, а именно для ее рождественских спектаклей.

## **Первое упоминание в печати**

Из событий насыщенного 1594 года следует назвать еще одно: впервые имя Шекспира как автора упомянуто в печати, поскольку до этого были лишь намеки на него, в разной мере внятные. Однако что сие упоминание означает, скорее всего, останется неразрешимой загадкой, оставляющей пространство, из которого будут извлекать необходимые им аргументы авторы шекспировских (или, точнее, антишекспировских) домыслов.

Гильдией печатников 3 сентября была зарегистрирована поэма «Уиллоуби и его Авиза, или Правдивый портрет скромной девицы и добродетельной и верной жены». В предваряющем письме к читателю рассказана история о том, как один оксфордский студент обнаружил в бумагах своего сотоварища по комнате, уехавшего и оставившего на него свои вещи, поэму. Ее-то он и решился опубликовать.

Авиза, жена владельца гостиницы, «британская пташка <...> парящая выше всех», защищает свою добродетель, отбивая атаки разнообразных поклонников. Автор письма-предисловия не скрывает, а, напротив, напоминает, что под вымышленными именами рассказанной в поэме истории скрываются подлинные события. Их-то и пытаются расшифровать комментаторы. Ими достаточно убедительно показано, что под именем Авизы скрывается сама королева Елизавета, а сюжет — история домогательств со стороны разных претендентов на ее руку. Этим подтекстом можно объяснить, почему четвертое издание попало под запрет в 1599 году, но он не объясняет, почему в 1609 году (год издания шекспировских сонетов) появилось пятое издание, а еще раз поэма перепечатана в 1635-м! Видимо, что-то было в ней прозрачное и интригующее для тогдашних читателей, чего мы еще не постигли.

Более всего интригует пласт шекспировских аллюзий. Он есть, он разнообразен и наиболее загадочен. Как уже было сказано, Шекспир здесь назван прямо и это — первый раз, когда его имя отзывается в печати. Он поименован как автор поэмы «Лукреция»:

Хоть Коллатин драгой ценой  
Платил за славу, хоть жена  
(О ней вотще мечтал иной)  
Его красива и верна,  
Рвет гроздь Тарквиний, чтоб воспел  
Шекспир Лукреции удел.  
(Пер. А. Величанского)

И ничего более в этой строфе о Шекспире не сообщается, но само упоминание о нем подогревает воображение, тем более что текст поэмы приглашает к дальнейшим догадкам.

Самый упорный поклонник Авизы (во всяком случае, ему отведено около тысячи строк — треть всей поэмы) — некто скрытый за инициалами Н. W. Его советчик в любовном деле — «старый актер» W. S. До издания шекспировских сонетов еще 15 лет, но игра инициалами уже началась и, судя по популярности поэмы, не осталась тогда загадкой. Известно, что граф Саутгемптон искал королевских милостей, а в особенности их искал и находил его друг — граф Эссекс. За одними инициалами, как полагают, могли скрываться и двое.

Что же касается Шекспира, то в поэме видят не только инициалы, предваряющие сонеты, но и текстуальные переклички с ними. Так что «Авиза» может служить еще одним доказательством того, что их адресат — Саутгемптон и что они, или значительная их часть, существовали уже в 1594 году. Это действительно важно и выглядит достоверно.

Этим и ограничимся, так как выяснение личности оксфордских студентов — автора поэмы Уиллоуби и автора письма-предисловия Доррела, — а также установление их возможных связей с Шекспиром гадательно, а главное — пока что ни к чему определенному не привело. Если здесь и кроется интрига против Саутгемптона, а заодно с ним и против Шекспира, то кем и зачем придуманная, почему имевшая такой успех? Все это требует дальнейшего расследования, которое едва ли будет успешным, если не посчастливится обнаружить подсказку, современную событиям.

Как бы то ни было, шекспировская фамилия впервые прозвучала в знаменательный для него момент: когда он обрел имя и готов подтвердить его новыми шедеврами.

## **Глава вторая.**

# **БЕЗ СОПЕРНИКОВ**

### ***Annus mirabilis*, или Шекспир в 1595-м**

После насыщенного событиями 1594 года следующий — 1595-й — зияет пробелом в документальной биографии Шекспира — ни личных событий, о которых нам было бы известно, ни постановок, о которых сохранились бы сведения, разве кроме одной — в самом конце года...

Теперь, когда труппы лорда-камергера и лорда-адмирала окончательно разделились, дневник Хенслоу не дает больше сведений о шекспировских спектаклях, аналогичного же ему источника информации у людей лорда-камергера не было. Только их появление при дворе оставляет сколько-нибудь регулярный след, в остальном же — случайно доносящиеся упоминания.

И шекспировские книги в 1595-м не издавались: ни поэмы, ни пьесы, опять же кроме одной — раннего варианта третьей части «Генриха VI»: «Правдивая трагедия Ричарда, герцога Йорка...» вышла с этой датой на титуле, но без регистрации, без обычного сообщения о труппе или труппах, ее исполнявших. Что-то в этом издании есть поспешное, как будто кончается (или уже истек?) срок договоренности, согласно которой у людей Пембрука сохранялись права на шекспировский текст. Это издание выглядит примыкающим к трем другим, датированным предшествующим годом. Оно напечатано для того же издателя — Томаса Миллингтона, что и вторая часть «Генриха VI» и трагедия «Тит Андроник».

Отсутствие событий компенсируется в шекспировской летописи тремя названиями: «Ричард II» (начало второй тетралогии хроник), комедия «Сон в летнюю ночь», трагедия «Ромео и Джульетта».

Всего три или целых три? И какие!

Ранний Шекспир кончился. Теперь он пишет для труппы лорда-камергера и обновляет репертуар мирового театра.

Этот год видится как короткий промежуток между ранней порой и зрелостью. Год, когда Шекспир начал писать так, как он не писал прежде и как до него не писал никто из елизаветинцев. Всё созданное в этот удивительный год — *annus mirabilis*, — безусловно успешно и у современников, и на века вперед.

Тридцатилетний Шекспир вместе со зрелостью обрел признание, но зрелость еще не отягчена поздним опытом, горечь которого очень скоро станет ощутимой. Пока же он — победитель. Прежние соперники сошли со сцены, новые на ней еще не появились. У него нет соперников, но есть свой театр, где он не только главный драматург, но — совладелец, получающий совсем иной, чем прежде, доход. Да и само существование театра с новым покровителем в Лондоне, пережившем годы чумы, кажется устойчивым.

Однако положение обязывает обеспечить репертуар. Шекспир делает это сразу и во всех трех жанрах. Он пишет как никогда быстро. Если за 25 лет работы в театре им созданы порядка сорока пьес, то арифметический расчет прост — полторы пьесы в год. В таком случае 1595 год принес двойной урожай, конечно, если все три пьесы были действительно написаны именно тогда. Не то чтобы в этом есть сильные сомнения, хотя и они существуют, но, как всегда, нет твердых документальных свидетельств.

На весь год — одно. И оно не стопроцентно надежно, поскольку его содержание подлежит некоторой расшифровке и даже — разгадке.

### **Если Джон Донн ходил в театр...**

Сохранилось письмо от 7 декабря 1595 года сэра Эдварда Хоуби (женатого на дочери лорда-камергера!) его двоюродному брату по матери — сэру Роберту Сесилу:

Сэр, будучи извещен о том, что Вам невозможно быть в Лондоне завтра вечером, я возьму на себя смелость узнать, будет ли вторник [9 декабря] Вам более любезен, с тем чтобы посетить нашу скромную Чэннонроу, где в час столь поздний, как Вам это будет угодно, двери будут открыты пред Вами для ужина, а К[ороль] Ричард собственной персоной готов предстать пред Вашим взором...

Общий консенсус (при редких репликах несогласных) существует относительно того, что «Король Ричард» — новая пьеса Шекспира «Ричард II», самая политически интригующая его хроника, заставляющая при каждом издании или сведениях о каждой прижизненной постановке задавать вопрос: а сцена отречения короля выброшена или оставлена?

В интимном кругу и в присутствии значительных лиц было бы странно подвергать пьесу цензуре, ее политическая острота представляла особую привлекательность для людей, столь искушенных в политике, как эти двое.

Сэр Эдвард — придворный, дипломат и сын дипломата, сэра Томаса Хоуби, чей перевод с итальянского «Придворного» Кастильоне (1561) стал учебником достойного поведения для ренессансных джентльменов. Сам сэр Эдвард был именно таким придворным, что видно и по стилю его письма к Роберту Сесилу, сыну Уильяма Сесила, лорда Берли, лорда-казначея и главного советника Елизаветы (а еще недавно — опекуна графа Саутгемптона). Отец уже стар и готовит Роберта себе на замену. С 1584 года он — член парламента, с 1591-го — член Тайного совета; с этого времени он фактически исполнял обязанности государственного секретаря, хотя Елизавета, не желая вступать в конфликт с графом Эссексом, противником Сесила, не производила официального назначения до июля 1596 года.

Уже и сейчас сэр Роберт — важный и желанный гость. Актеры начнут спектакль, когда ему будет угодно...

Любопытная бытовая зарисовка мелькнула за строками этого письма — актеры в богатом доме. Им хорошо платят, и они готовы предоставить свои услуги в любой вечерний час (у себя в театре они играли в дневное время). Вероятно, они считали за честь играть перед сэром Эдвардом и сэром Робертом, даже если их присутствием и ограничивался зрительный зал. Здесь к месту слова Гамлета актерам о том, что суждение знатока должно «перевешивать целый театр».

«Ричард II» — именно та пьеса, которая могла прийтись по вкусу двум политическим мужам. Если в более ранних хрониках Шекспир инсценировал исторические события, в основном следуя за источниками (так было в «Генрихе VI»), или оценивал их в свете новейшей политической доктрины — макиавеллизма (в «Ричарде III»), то новая пьеса — прорыв в область исторической мысли, неведомой не только драматургу, пишущему хронике, но и историку, и политику.

Два века спустя создатели исторической науки будут обращаться к Шекспиру за наставлением. Так что современные ему реальные политики должны были оценить, что механизм исторических событий никому не удавалось разобрать так детально, добравшись до самой потаенной пружины в них — личной вовлеченности главных участников. Их воля не творит истории по собственному хотению, но служит спусковым крючком, приводящим в движение людские массы; в движение, инерция которого ощущается порой долго и разрушительно.

Именно таков случай короля Ричарда II, героя хроники, открывшей вторую тетралогия исторических пьес. Только знал ли об этом Шекспир, имел ли в виду эти два цикла? Или, убедившись в том, что жанру хроники сопутствует успех, он просто вернулся к началу событий, предшествовавших войне Алой и Белой розы? «Эдуард III» — о королев-прародителе враждующих кланов внутри дома Плантагенетов; затем «Ричард II» — о том, кто ему наследовал; «Генрих IV» — о том, кто сверг Ричарда, тем самым положив основание будущей смуте...

В этом ряду Ричард — король-интеллигент с эстетическими наклонностями, вошедший в историю быта как изобретатель носового платка (до этого сморкались в рукав или в полу камзола). Он нежно любил свою первую, рано умершую, жену — Анну Богемскую (Шекспир перенес их отношения на вторую — Изабеллу Французскую, которая по своему малолетству была супругой короля скорее формально).

Но не следует слишком осовременивать Ричарда. В 14 лет он в одиночку бросился на ряды восставших крестьян под предводительством Уота Тайлера, требуя от них повиновения своему королю. Дух предков — идеальных рыцарей — жив в нем, а новая чувствительность лишь возбудила прежнее феодальное своеволие, сделав его более мелочным. Об этом и повествует пьеса Шекспира, в которой дядя короля — Джон Гонт — на смертном одре бросает ему: «Ты — Англии помещик, не король...» (II, 1; пер. А. Курошевой). Кажется, что Пушкин помнил эти слова, когда в «Истории Петра» оценивал разницу между «государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плод ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые — жестокости, своеправны и, кажется, писаны кнутом. Первые писаны для вечности или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика».

Последствия падения Ричарда в 1399 году будут изживаться целое столетие в распре домов Йорков и Ланкастеров, пока не будут физически уничтожены все основные участники конфликта и не наступит примирение сторон — при царствующей династии Тюдоров. Так что Шекспир пишет о том, что было давно — 200 лет назад, но все еще близко и памятно по своим последствиям и как исторический пример. Пример, обретающий новую актуальность по мере того, как стареет Елизавета, «королева-девственница», не имеющая прямых наследников.

То, что два ренессансных джентльмена и политика решили посвятить вечер хронике «Ричард II», удивить не может. Скорее, удивляет другое: «Ричард II», пожалуй, — первая из шекспировских хроник и трагедий, способная вызвать сомнение: неужели и это написано для публичного театра, стоячий «двор» которого заполнен лондонскими подмастерьями?

Сегодня трудно различить, кем была обеспечена популярность пьесе. А то, что она была популярной, — сомнений нет. Дошли сведения о нескольких ее постановках — и установлен издательский рекорд: в течение двух лет она была издана трижды. Ее второе quarto — один из первых случаев, когда преодолена анонимность и поставлено шекспировское имя.

Но только в четвертом quarto, выпущенном после смерти Елизаветы в 1608 году, были добавлены «сцена в парламенте и низложение короля Ричарда». Всегда ли она присутствовала в спектаклях?

Издательский успех не может служить доказательством популярности у лондонских подмастерьев. Один пенни за вход им по карману, но несколько шиллингов за книгу — едва ли. Это свидетельство того, что хроника понравилась в ложах, хотя была предназначена не только для частной сцены. В первом же quarto сказано, что она печатается в том виде, «как она была публично представлена (*publikely acted*)».

Шекспир знает, как развлечь сотни зрителей, но создается впечатление, что теперь его тексты обретают дополнительную глубину, на которую приглашены немногие. Эта глубина отсвечивает, играет в поэтическом слове, о котором недостаточно сказать, что в нем — опыт петраркизма, любовной лирики. В «Ричарде II» поэтическое слово Шекспира не столько заставляет оглянуться назад, сколько открывает какую-то неведомую перспективу. Для нее несколько веков спустя найдут слово — барокко, а достаточно скоро поэзию такого рода назовут «метафизической». Она ассоциируется не с шекспировским именем, а с именем Джона Донна, поэта-метафизика...

История литературы любит проводить разделительные линии: Шекспир — английский Ренессанс, Донн — английское барокко. Это, в общем, так, но сами эпохи не знают ни разделительных барьеров, ни долгих пауз. Шекспир старше Донна на восемь лет. В середине 1590-х Донн — студент одного из юридических иннов и усердный посетитель театра. Это известно, а тогда легко предположить, где он получил первые уроки своего будущего стиля — на спектакле по «Ричарду II».

Пресловутая сцена отречения Ричарда щекотала нервы и в качестве политического намека была способна возбудить толпу, но в ложах она возбуждала гамлетовскую мысль. Ричард еще не спрашивает: «Быть или не

быть» (в отношении его этот вопрос зададут другие — те, кто одержал над ним победу), — но он будет поражен и поразит окружающих, задав схожий вопрос: что значит — быть? Он был рожден королем и всю жизнь был им. Когда корона снята с его головы, кто он теперь? Воплощенное ничто. Прямо в парадной зале Вестминстера, где произошла сцена отречения в присутствии всех значительных лиц государства, Ричард просит, чтобы ему принесли зеркало. Всматриваясь в него, Ричард хочет увидеть последствия произошедшей с ним перемены, но они не прочитываются в зеркале, там — все то же лицо, которое должно было стать совсем другим или его не должно быть вовсе, поскольку нет больше того, «кто каждый день под кров гостеприимный Сзывал по десять тысяч человек...» (IV, 1; пер. М. Донского). В гневе и тоске Ричард бросает зеркало и над его осколками произносит сентенцию: «И в том тебе урок, король угасший, Как быстро скорбь разрушила лицо».

За происходящим вместе со всем двором наблюдает Генрих Болингброк, уже почти король Генрих IV. Его раздражает затянувшаяся сцена, отодвигающая минуту его торжества. Человек дела и макиавеллистской решимости, он не склонен к метафизическим размышлениям, но здесь отвечает в тон Ричарду, поражая его верностью сказанного:

*Боллингброк*

Разрушена лишь тенью вашей скорби Тень вашего лица...

*Король Ричард*

Как? Повтори! Тень скорби, говоришь ты? Гм! Быть может...

В «Ричарде II» есть несколько сцен, где стиль метафизической метафорики становится способом *проникновения* на глубину сознания, но не ухода в эту глубину. Самое поразительное — это то, как побывавший там, в темном мире догадок, герой (или героиня) возвращается к оценке реальности в свете обретенного знания. Таковы и две сцены с Ричардом: знаменитое отречение, включающее игру с короной и зеркалом; сцена в замке Помфрет перед его убийством, завершающаяся слушанием музыки и комментарием к ней.

И первая по ходу сюжета такого рода сцена — с королевой, исполненной предчувствий, которые тут же и сбываются — дурными вестями. Ричард уехал в Ирландию. Вещую тоску королевы пытается развеять один из ближайших сторонников Ричарда — Буши. Он играет живописной метафорой, говоря, что изображение, дробящееся в слезах, становится неверным, а потом о том, что всё зависит от угла зрения на

вещи. В ренессансной живописи, овладевшей изобразительной перспективой, полюбили сложные «перспективные» игры. Зритель должен был определить, с какой точки посмотреть, чтобы — увидеть. Так было со знаменитым портретом Эдуарда VI, который при прямом взгляде на него давал искаженное изображение, а увиденный под правильным углом — точный портрет юного короля. Портрет висел в Уайтхолле, любимой резиденции Елизаветы, где нередко устраивались спектакли. Шекспир должен был его видеть.

Еще более знаменитой была картина Гольбейна-младшего «Послы»: в центре ее расположен странный предмет, только при боковом взгляде на него оказывающийся черепом — «memento mori».

Так и страхи королевы — пустое воображение. Для доказательства Буши употребляет слово «conceit», означающее также причудливую метафору (виртуозного искусства в которой достигнет Джон Донн). Подхватывая это слово, включаясь в словесную игру, королева парирует аргументы. Она соглашается: да, это не более чем воображение, но и не менее. *Ничто* породило *нечто*, ставшее печалью, или нечто таит в себе ничто, о котором я печалюсь:

*For nothing had begot my something grief;  
Or something hath the nothing that I grieve...*

Путь шекспировской мысли, переданной персонажам, пролегает от внешнего к внутреннему и обратно — с новым пониманием событий. Вся проблематика осваивалась в языке и через язык, в его метафорически неожиданных сближениях. Стиль «метафизической поэзии» рождается здесь — в шекспировской хронике и на наших глазах.

А историческая мысль Шекспира, прежде полемически перекликавшаяся с Макиавелли, теперь сближается с Мишелем Монтенем, чьи «Опыты» в конце XVI века знаменуют не только рождение нового жанра — эссе (слово по-французски и означает — опыт), но стремление человека к небывалому самопостижению.

На английском Монтень появится только в 1603 году в переводе Джованни Флорио, человека из круга Саутгемптона (не он ли выведен Шекспиром под маской Олоферна в «Бесплодных усилиях любви?»). Известен экземпляр первого английского издания с владельческой надписью Шекспира; в подлинность ее не очень верят, но все-таки любопытно, что поставили ее (если это сделал не сам автор) на томе

Монтеня. Вполне вероятно, что за несколько лет до его выхода в свет Флорио читал свой английский перевод у Саутгемптона и Шекспир находился среди слушателей.

### **Комедия для неизвестно чьей свадьбы**

Дату создания комедии «Сон в летнюю ночь» пытаются определить, выясняя, для какого события она написана. Не сомневаются в том, что она была заказана для чьей-то свадьбы, поскольку вся комедия — ожидание бракосочетания древнегреческого героя Тесея с царицей амазонок Ипполитой. В финале к этой главной свадьбе добавятся еще две. Их предстоит сыграть после разрешившихся недоразумений, по закону жанра случайных, волшебных, а потому — устранимых на пути к счастливому финалу.

Поиск подходящего события растянулся на несколько лет. В качестве самого раннего случая предлагают свадьбу Роберта Девере, графа Эссекса, с Фрэнсис Уолсингем, вдовой Филипа Сидни — 1590 год. Представить, что «Сон» предшествует «Двум веронцам» и «Бесплодным усилиям любви», можно, лишь допустив, будто первоначально был написан какой-то иной текст, позже значительно переработанный. Никаких следов этого нет.

Хочется, чтобы, рассуждая о датах написания, биографы чаще заглядывали в текст произведения. «Сон в летнюю ночь» — комедия, столь же мастерская и в то же время исполненная побеждающей любви, как в жанре трагедии — «Ромео и Джульетта». Они разножанровы, но параллельны. В них — новая свобода творчества, позволяющая совершенно иначе разрабатывать старые мотивы, связывать любовь с комическими обстоятельствами, романтических героев с простаками и клоунами.

Эти две пьесы дают два противоположных варианта в развитии сходной ситуации: отцы и дети, — где отцы препятствуют любви и свадьбе. Природа препятствия разная. Родовая вражда непреодолима и потому оставлена для трагедии. Прихоть старика, предпочитающего одного молодого человека другому, которого предпочитает его дочь (притом что юноши совершенно равны по своим достоинствам и внешне едва различимы), в конце концов может быть побеждена. Трагический вариант ситуации, подобный «Ромео и Джульетте», включен в комедию в качестве вставного сюжета — пьесы о «Пираме и Тисбе». Ее готовят в качестве свадебного подарка герцогу афинские ремесленники.

В смысле зрелости и авторского мастерства даже 1594 год кажется менее правдоподобной датой создания этой комедии, чем —1595-й, год творческого прорыва, или начало следующего. На эти месяцы приходится несколько громких свадеб — граф Дерби (с труппой его отца Шекспир был связан в начале 1590-х) и Елизавета де Вер (та, на которой отказался жениться граф Саутгемптон), чуть позже, в начале 1596-го — Елизавета Кэри, дочь лорда камергера (на которой отказался жениться граф Пембрук), и сэр Томас Беркли. Это последнее бракосочетание признается самым вероятным поводом для шекспировской комедии — и по времени, и по тому, что заказ мог исходить непосредственно от патрона труппы.

При любви Шекспира к параллельным сюжетам неудивительно, что романтическая интрига в его комедиях часто раздваивается, начиная с «Двух веронцев», но особенно показательно — в комедии «Сон в летнюю ночь». Шекспир наслаждается усложнением интриги, как это уже было в «Комедии ошибок»: там он удвоил близнецов, а здесь любовный треугольник превратил в четырехугольник (лишь отчасти намеченный в «Двух веронцах»), осложненный действием любовного напитка. В ночи волшебного леса любовная круговерть закрутилась с небывалой и более никогда не повторенной Шекспиром степенью сложности.

Поскольку Шекспир писал для своей труппы, ему приходилось учитывать ее состав и возможности. Очевидно, в ней были двое юношей, исполнявших женские роли с равным мастерством. Один повыше, другой пониже, это различие обыгрывается в «Сне...»: Елена низкоросла и обиженно ловит каждый намек, поскольку ее дразнили еще со школы, а Гермия выше и в случае чего спешит убежать на своих длинных ногах. Такого рода пары героинь сохраняются в шекспировских комедиях еще как минимум на пять лет: Беатриче и Геро («Много шума из ничего»), Виола и Оливия, чьи имена по-английски представляют собой почти анаграмму («Двенадцатая ночь»), Розалинда и Селия («Как вам это понравится»).

Хронологический ряд шекспировских комедий дает перспективу развития жанра по пути изменения конфликта, все менее случайного и все труднее устранимого. От этого финальный *happy end* утрачивает свою безоблачность, а общий тон если и не сразу мрачнеет, то допускает печальные ноты. «Двенадцатая ночь» даже по названию — конец рождественских празднеств, а в комедии «Как вам это понравится» неожиданное перерождение злодея выглядит уж и вовсе неожиданным подарком с целью установления поэтической справедливости.

В комедии «Сон в летнюю ночь» наутро после ночных волнений горизонт совершенно безоблачен, а всеобщая радость ничем не омрачена.

Технически здесь исполнены приемы, к овладению которыми Шекспир шел в более ранних пьесах, и прежде всего — с блеском соединены сюжеты высокого и сниженного плана. Афинские ремесленники равноправными участниками входят в волшебный мир Оберона и являются на свадебном празднике Тесея. Невозможно помыслить, чтобы сократить их партию или прервать ее на полуслове, как Шекспир это сделал в «Укрощении строптивой» с медником Слаем.

Можно было бы сказать, что это — самая хорошо сделанная шекспировская комедия, если бы эта похвала не предполагала некоторого ограничения достоинств, как будто речь идет только об исполнении известных правил. Однако Шекспир здесь не следует правилам, а творит мир, способный вобрать в себя абсолютно все и в этом многообразии выглядящий шекспировским и ничьим другим.

В первой трети XX века в шекспироведении была популярна текстологическая игра — угадать руку современников Шекспира в его пьесах и определить долю их участия. Любителей этой игры называли «стилистическими расчленителями (*desintegrators*)». Их глава американец Д. М. Робертсон в конце концов стопроцентно шекспировской признал только одну пьесу — «Сон в летнюю ночь». Курьез, но эта комедия (и не только стилистически) — одна из визитных карточек Шекспира. А потому удивительно ли, что он сам, кажется, в ней присутствует — подобно тому как художники любили на заднем плане или где-то сбоку спрятать собственный портрет...

В этой комедии есть не только «сцена на сцене», но и подробнейший репетиционный процесс вставной пьесы о Пираме и Тисбе. При всей своей пародийности он немало говорит о том, как работали над спектаклем в шекспировском театре. Режиссера не было, но кто-то должен был раздать роли, назначить исполнителей, дать советы... Это делает плотник Питер Пигва. Что значит его имя, если имена других ремесленников связаны с их профессией: ткач Основа (*Bottom*) — деталь ткацкого станка, медник — Рыло, раздувальщик мехов — Дудка?

А что такое Пигва? Это плод, более известный по-русски как айва, а в данном случае — плод переводческой ошибки. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник нашла для английского *quince* в словаре именно такое значение, но если бы словарь был более детальным и включал специальные оттенки, то она бы нашла еще одно — «деревянный клин», куда более соответствующий плотницкой профессии. Айва превратилась в экзотическую Пигву просто потому, что слово звучит как-то более по-английски и загадочно. А назвать его следовало, скажем, Шпунтом,

поскольку он скрепляет действие этого спектакля и руководит им.

И тому, что эту роль Шекспир приготовил для себя, есть еще одно доказательство. Известно, что он исполнял роли королей, то есть здесь — Тесея. Небольшие роли в спектакле игрались одним исполнителем, только их нужно было развести внутри действия. Для себя во вставной пьесе Пигва (или Шпунт) оставил роль «Тисбина отца», который так и не появится, поэтому в момент вставного представления исполнитель его роли находится не среди ремесленников, а на троне — в роли Тесея.

Так что кого, как не Шекспира, мог иметь в виду в своем памфлете Грин под именем «мастера на все руки»? Он и был таковым — в своей труппе, во всех существовавших жанрах и во всем разнообразии сюжетов.

### **Долгоиграющий сюжет**

К «Ромео и Джульетте» как-то странно применять оценочные эпитеты, настолько она знаменита и настолько ее величие есть общее место. Да об этом, собственно, едва ли кто-то задумывается, поскольку пьеса и ее сюжет принадлежат не литературе, а культуре, языку, всем языкам, на которые она переведена, а есть ли такой, на который ее не переводили? О Ромео и Джульетте знают и те, кто никогда не читал Шекспира и даже не видел на сцене или на экране «Ромео и Джульетты». Это первый по времени создания шекспировский миф, оставленный потомкам в помощь им для понимания самих себя. Миф о любви во враждебном мире.

Классические любовные сюжеты живут веками, но сменяются новыми, хотя это не значит, что о старых более не будут вспоминать. Вспомнил же Шекспир историю о Пираме и Тисбе из «Метаморфоз» Овидия, который для всей эпохи оставался настольной книгой по «науке любви».

Ромео и Джульетта пришли на смену куртуазному Средневековью, потеснив Тристана и Изольду и совершенно заслонив Троила и Крессиду, — правда, для окончательного расставания с этим сюжетом Шекспиру еще предстоит написать одноименную пьесу (ее иногда называют пародийной по отношению к «Ромео и Джульетте»).

В данном случае, как и чаще всего, Шекспир не придумал сюжета. Сюжет полтора века вызревал в итальянской новеллистике. Да, он пришел не из рыцарского романа, а из городского фольклора. В Англии его тоже успели оценить: Артур Брук написал поэму «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» (1562).

Новелла, поэма... Шекспир заставил сюжет сменить жанр — переключиться в трагедию. Что при этом изменилось? Скорость событийного развития, прежде всего.

Известный как хронист современности Мазуччо Салернский в середине XV века первым изложил сюжет, сделав его узнаваемым. Там еще другие имена и похожие, но совсем другие обстоятельства. Тексту новелл обычно была предпослана краткая аннотация. Она звучит так: сиенец Марьотто, влюбленный в Ганоццу, совершив убийство, бежит в Александрию. Ганоцца притворяется мертвой и, выйдя из могилы, отправляется на поиски возлюбленного. Последний, услышав о ее смерти, также желает умереть и возвращается в Сиену; здесь его узнают, хватают и отрубают ему голову. Девушка, не найдя его в Александрии, возвращается в Сиену и узнает, что ее возлюбленный обезглавлен. Мессир Николо помещает ее в монастырь, где она и умирает от горя.

\*

В отличие от шекспировской трагедии в новелле всё достаточно случайно. Нет даже основной шекспировской мотивировки — мотива семейной вражды, в столкновении с которой погибают влюбленные. А путешествие из Сиены в Александрию — сколько на него нужно времени? Недели или месяцы. У Шекспира все сжато до нескольких дней — до предела по сравнению даже не с Мазуччо, а с теми, кто обрабатывал сюжет после него, придав ему уже знакомые имена и поместив его в знакомые обстоятельства. Окончательно это сделает венецианец Луиджи да Порто в 1520-х годах. У него действие целиком переместилось в Италию, пространство сжалось, время сократилось.

Шекспир продолжит его работу, сведя до минимума даже срок жизни влюбленных: Джульетте нет четырнадцати лет, Ромео — шестнадцати. Трагедия предполагает катастрофическое развитие действия.

Но как с этим примирить неспешный тон, взятый Хором, произносящим Пролог:

Две равно уважаемых семьи  
В Вероне, где встречаются нас события,  
Ведут междоусобные бои  
И не хотят унять кровопролитья... —  
(Пер. Б. Пастернака)

и далее, как полагается в Прологе, — краткое изложение действия, уместившееся в 14 строк? Если эти 14 строк и наводят на мысль: а не в форме ли сонета хотел написать Пролог к своей первой трагедии любви Шекспир? — то характер текста этому предположению противится. Даже в переводе — медлительная и тяжеловесная поступь стиха. Когда-то классик русского шекспироведения И. Аксенов заметил (и с ним соглашаешься): «Сонет-пролог <...> настолько плох, что не мог быть написан ни одним поэтом конца XVI века...»<sup>{23}</sup>

Но ведь Шекспир умел писать хорошие сонеты! И даже тот, который он предпошлет в качестве Пролога ко второму акту, будет заметно лучше. Сама настойчивость, с которой Шекспир вписывает пролог в 14 строк, знаменательна. Она выглядит как знак, поданный зрителю / читателю, чего ожидать в этой любовной трагедии: петраркизма, которому здесь подведен окончательный итог. Герой, говорящий с голоса сонетной условности, здесь есть — Ромео. Его путь к любви, однако, пролегает не через овладение сонетной условностью, а через освобождение от нее.

Ромео появляется на сцене уже влюбленным, но не в Джульетту, он ее еще не видел и не знает, а в Розалину, которая дала непереносимый для него обет безбрачия и тем самым обрекла Ромео на несчастную любовь. Розалину мы так и не увидим, она останется за кадром, а Ромео появится с куртуазным страданием на устах, впрочем, быстро вынесенным за скобки сюжета.

Первый акт уйдет на то, чтобы на фоне семейной вражды Ромео встретил на балу Джульетту и облек их первый разговор в сонетную форму. Можно сказать, что в первом акте Шекспир демонстрирует нам, как трагедия овладевает сонетным словом, а второй Пролог — ее зачетное задание в этой условности.

Когда-то Сэмюэл Джонсон, поэт и критик XVIII века, недоумевал: к чему этот второй Пролог? Он сообщает то, что уже известно, не продвигает действие и не сопровождает его никаким «нравственным размышлением».

Первый Пролог если и был попыткой сонета, то неудачной. Второй сонет вполне успешен, но любовь не пойдет по этой накатанной колее. Как только Ромео попытается при ночной встрече в начале второго акта облечь свои слова в сонетные сравнения, Джульетта оборвет его: не нужно ни пышных сравнений, ни клятв. На разности их стилей и голосов ведет Шекспир сцену их первого объяснения. Ромео со своим навыком любовной речи — трогательно комичен. Еще на балу Джульетта сказала ему об этом,

когда он с куртуазным аргументом сорвал у нее первый поцелуй: «Вы целуетесь по книге». Вначале он и любит по книге. Ему предстоит научиться любить по жизни. И вслушаться в речь Джульетты, звучащую куда более взросло и несопоставимо более естественно.

Трагедию «Ромео и Джульетта» иногда называют «сонетной», откликаясь на стилистику ее первого акта и особенно на речевое поведение Ромео. Но все, что последует в ней, будет не продолжением, а опровержением этого стиля. Для трагедии было очень важно овладеть подвижностью и глубиной лирического слова, но теперь ей нужно освободиться от его штампов. Именно это происходит в «Ромео и Джульетте».

Едва ли стоит сомневаться в том, что к этому моменту Шекспир написал большинство своих сонетов и перерос сонетную условность. Уходя вперед, он любил оглянуться и сделать предметом обсуждения то, что недавно было принятым способом речи и усвоенным кругом идей.

*Annus mirabilis* — 1595-й — был для него годом обретенной зрелости.

## **Глава третья.**

# **ВРЕМЯ УТРАТ И ПРИОБРЕТЕНИЙ**

### **В семье и без семьи**

Шекспир живет в Лондоне. Семья — в Стрэтфорде, графство Уорикшир. Там все: родители, братья и сестра, жена и дети. Не будет слишком смелым предположить, что Шекспир наезжает в родной город. О том, как часто и когда именно, сведений нет. Есть единственное упоминание у раннего биографа Джона Обри: «М-р Уильям Шекспир имел обыкновение раз в год посещать Уорикшир...»

Среди драматургов, современников Шекспира, очень немногие совмещали литературное ремесло с актерским. С него начинал, но с ним очень быстро расстался Бен Джонсон. Актером и плодовитым драматургом, по преимуществу писавшим в соавторстве, был Томас Хейвуд. Так что совмещение профессий было редкостью и создавало трудности, решать которые приходилось труппе. Когда профессиональный актер, причинив наименьшие для нее неудобства, мог временно отсутствовать? Наверное, вопрос нужно поставить иначе: когда труппа могла обойтись без услуг одного из своих актеров, чтобы он мог заняться своей главной обязанностью — писанием пьес?

Если пьеса существует в двух вариантах, более длинном и укороченном, то предполагают, что второй — выездной. Полный текст играется на лондонской сцене, специально для этого приспособленной, а на гастролях в здании городской гильдии, в гостинице или в частном доме может просто не хватить места для многолюдных сцен, у актеров — реквизита, а у менее опытного зрителя — терпения. На гастроли отправляется не вся труппа.

Июль — август 1596 года, вероятно, — именно такой момент. В Лондоне опять — чума. Она не будет столь бесконечно продолжительной, как прошлая, но с конца июля по октябрь театры закрыты. Труппа — на гастролях... А Шекспир, вероятно, — в Уорикшире, поскольку и новая пьеса — в работе, и о домашних делах пора вспомнить теперь, когда его собственные обстоятельства изменились и едва ли не впервые у него есть деньги.

Шекспиру могло показаться, что предстоят приятные хлопоты и

проблемы отступили... Ему могло так показаться, если он оставил Лондон до 23 июля, когда в Вестминстерском аббатстве похоронили Генри Кэри, лорда Хансдона.

Смерть патрона в прежние времена нередко оборачивалась для актерских трупп началом конца. Такой опасности, вероятно, на этот раз не было: и королева хотела развлечений, и труппа существовала на прочных основаниях — как общее дело на паях. И к новому патрону они перешли по наследству — к Джорджу Кэри, сыну умершего. А вот должность лорда-камергера ему не досталась. Уже 1 августа труппа выступает на гастролях в Февершеме как «люди лорда Хансдона». Заметное понижение статуса, и к тому же при дворе театральными делами будет заниматься новый лорд-камергер. Здесь труппу поджидают большие неприятности.

Еще большая беда ждет Шекспира в Стрэтфорде. Приезд не получился триумфальным — на волне успеха и материального благополучия. Во всяком случае, в это лето поездка домой менее всего могла напоминать творческий отдых известного писателя.

\*

На одном портрете XIX века Шекспир запечатлен в процессе творчества. Поэт-джентльмен у себя в кабинете. На нем скромный, но приличествующий случаю темный бархатный камзол с белым воротником и панталоны до колен. Поза исполнена сдержанного вдохновения: левая рука, опирающаяся на массивный стол, согнута в локте и подпирает голову (не слишком убедительно — рисовальщик не безупречен), темные кудри зачесаны назад, могучий лоб открыт, усы и бородка аккуратно пострижены, взор (несколько пустоватый) устремлен не то в угол комнаты, не то — в запредельность. На столе — лист бумаги и шляпа (?!), над столом — книжный шкаф с фолиантами в кожаных переплетах. Они же разбросаны по полу вокруг правой ноги, опирающейся на мягкую подушку-подставку. В правой руке перо... Человек только что вошел (видимо, на это указывает шляпа), сел, отдался вдохновению, преобразился в поэта и у нас на глазах забронзовел, превратившись в памятник собственному величию.

Если следовать романтическому мифу о поэте, бегущем из столицы в поисках творческого уединения, то лучше подойдут «широкошумные дубровы»: бархатный камзол, быть может, у Шекспира и был, но кабинета не было. Да и дома тоже не было, по крайней мере, в 1596-м. Не очень понятно, где жила его собственная семья — Энн и трое детей. В Шоттери

на ферме, где она выросла и которой теперь владел ее старший брат? Дом большой, хозяйство у брата налажено, но замужняя женщина принадлежит семье мужа...

Дом на Хенли-стрит тоже не тесен — фактически это два дома, соединенные вместе. На первом этаже одного из них — мастерская отца, Джона Шекспира, здесь же хранятся готовые изделия и запас кожи, которую выделывают тоже здесь (можно вообразить, какой в доме стоит аромат). И хотя не все дети Джона и Мэри выжили, но в доме, должно быть, многолюдно: как-то так получается, что младшие Шекспирсы не спешат вступать в брак и покидать отчий кров.

Когда сестра Уильяма Джоан вышла замуж за шляпника Харта, точно неизвестно, но их первый ребенок — сын Уильям — будет крещен только в 1600 году. Не исключено, что в честь дяди Уильяма Шекспира, который по завещанию оставит сестре значительную часть наследства, в том числе родительский дом на Хенли-стрит; а ее первенец пойдет по его стопам — будет актером. Так что летом 1596-го Джоан, очень вероятно, все еще живет с родителями, если не служит где-нибудь в чужом доме.

У поэта три брата. Ни один из них, кажется, так и не обзавелся семьей. Гилберту в 1596-м — тридцать, он парикмахер, живет то в Лондоне, то в Стрэтфорде. Ричарду — двадцать один, и о нем ничего не известно, кроме даты смерти — 1613 год. Эдмунд, последний и поздний (предполагают — нежеланный) ребенок, появился на свет в 1580 году. Вся имеющаяся о нем информация уместается в записи о погребении в книге церкви Спасителя в Лондоне, в Саутуеке, 31 декабря 1607 года. Там сказано «актер» и названа сумма, заплаченная за поминальный звон большого колокола — 20 шиллингов. Обычные похороны с малым колоколом обходились в три шиллинга. Вероятно, о том, чтобы последний обряд был совершен пристойно, позаботился брат усопшего.

В 1596-м Эдмунд еще явно не оставил родительского дома. А его брат приехал, с тем чтобы наконец обзавестись собственным. Судя по всему, Уильям Шекспир не собирался перевозить жену и детей в Лондон. Можно искать причину того в неустроенности его лондонской жизни. Однако его друзья-актеры жили семьями и селились с ними неподалеку от театра, где играли. Шекспир, кажется, был из тех провинциалов (не такой уж распространенный случай), кто, уехав в столицу, продолжает возвращаться и мыслит свой дом там, где родился и где собирается умереть.

В 1596-м пора было подумать о доме. Энн наверняка казалось, что об этом давно пора подумать, но теперь эти мысли осуществимы. Жилищная проблема в Стрэтфорде должна была стоять очень остро — после двух лет

опустошительных пожаров. Дом на Хенли-стрит чудом уцелел, но кругом горели соседи и друзья. Среди погорельцев — Джудит и Гамнет Седлер, видимо, крестные родители шекспировских близнецов, названных в их честь.

Город на берегу Эйвона мало напоминал пасторальное местечко. То пожар, то чума, то недород... Время — трудное и голодное, цифры заработной платы — самые низкие за несколько десятилетий. Так что если приличное жилье и доступно на стрэтфордском рынке, то местным оно едва ли по карману. В этом смысле преуспевающий лондонский драматург мог не бояться конкуренции.

Но здесь судьба ответила ему приемом, который он так любил в собственных пьесах, — развернув его жизненный сюжет по закону трагической иронии. Только, казалось бы, всё начало налаживаться, только герой победил обстоятельства, как случается самое страшное и непоправимое. Шекспир приехал обустроить дом, но стал свидетелем смерти своего единственного сына и наследника — Гамнета. Дата его погребения в церкви Святой Троицы, где крестили и хоронили почти всех Шекспиров, — 11 августа.

Что произошло с одиннадцатилетним мальчиком, мы не знаем. Чума или другая болезнь? Один из близнецов порой бывает с детства более слабым ребенком. Джудит переживет своего брата едва не на 70 лет.

Или это был несчастный случай? Эта мысль приходит в голову, когда в пьесах Шекспира начинают искать его реакцию на смерть сына. Его имя подсказывает «Гамлета», где «отец и сын» — главный мотив. Но трагедия с этим названием и героем, даже если и не шекспировская, уже существовала, а та, которую Шекспир определенно написал, появится спустя пять лет. Можно ли найти что-либо поближе?

Если летом 1596-го Шекспир готовил пьесу к новому сезону, то можно предположить, какую именно. В предшествующем сезоне с успехом прошел «Ричард II». Предполагал или нет Шекспир писать «вторую тетralогию», но она им будет написана в размеренном ритме — в год по пьесе. На 1596 год приходится первая часть «Генриха IV».

\*

Если две предыдущие хроники — о Ричардах III и II — по сути, шекспировский пролог к трагедии, то в «Генрихе IV» появляется его самый прославленный комический персонаж — сэр Джон Фальстаф.

Первоначально он носил другое имя и приобрел окончательное в результате большого скандала, на который Шекспир и труппа едва ли пошли бы, лишившись своего покровителя. Это один аргумент в пользу того, что замысел и начало работы относятся к первой половине года.

Другой аргумент — характер смеха в этой хронике. Никогда прежде шекспировский смех не был таким сокрушительным и таким всеобщим — карнавальным, по модели «пир на весь мир». И никогда впредь ощущение веселья не будет таким полным, пусть едва ли не с первых сцен зрителю дают понять, что делу — время, а потехе — час, и недалек тот час, когда потеха кончится. Но пока она продолжается, ей отдаются безудержно в окружении юного принца (будущего короля Генриха V), и как-то трудно связать этот смех с шекспировскими жизненными обстоятельствами после 11 августа.

Такого рода психологические доводы зыбки, но так ли обязательно полностью отрывать жизнь автора от его творчества?

Можно предположить, что преодолевать жизненную трагедию писатель будет смеясь. И все же вероятнее услышать от него печаль, которая именно с этого момента и этого года становится все более привычной для героев Шекспира, а слова *sad* и *sadness* буквально не сходят с их уст.

Один из тех, кто предан печали, — юный принц Артур в хронике «Король Иоанн». Он погибает в возрасте шекспировского сына — Гамнета.

«Король Иоанн» не вписывается в циклы двух тетралогий. Среди хроник это — единственная беззаконная комета, неизвестно когда и откуда залетевшая к Шекспиру. Сюжет об этом неудачливом монархе начала XIII века стоит у истоков жанра хроники в Англии, поскольку он был героизирован в эпоху Реформации как первый борец с папством и жертва римского католицизма. Такая трактовка протянулась от моралите о нем до двухчастной хроники «Исполненное бедствий царствование Иоанна, короля Англии», числившейся в репертуаре труппы королевы (опять у Шекспира возникают переключки с ее репертуаром!) и анонимно напечатанной в 1591 году. В 1611-м обе ее части были изданы вместе под инициалами: *Written by W. Sh.*, — а в третьем кварто 1622 года имя Шекспира раскрыто полностью.

И тем не менее это не шекспировский текст, а его имя, скорее всего, использовано как рекламный бренд, тем более убедительно звучащий здесь, что у Шекспира есть пьеса на тот же сюжет. При жизни она не публиковалась и появится лишь в Первом фолио. Почему бы ему не приписать чужую?

Как всегда, существуют разные объяснения тому, в каком отношении

шекспировский текст находится к анонимной хронике. Версия «пиратства» и «реконструкции по памяти» конечно же возникала, подкрепленная авторитетными именами. В таком случае Шекспир должен был написать своего «Короля Иоанна» до 1591 года, а кто-то, скорее всего некий актер, записал его текст по памяти и передал издателю. Тогда остается только посочувствовать актеру, у которого были столь большие профессиональные проблемы, поскольку кроме сюжета он ничего не запомнил: текстуальные переклички между двумя пьесами минимальны.

Гораздо убедительнее другая версия. Шекспир писал свою пьесу, используя и переосмыслив популярный на сцене исторический сюжет. Есть внешние свидетельства, позволяющие ограничить время написания этой шекспировской хроники 1592—1598 годами. По стилю и языку она никак не из начального периода, а из середины 1590-х. По настроению и трактовке темы она написана после печального события 11 августа 1596-го.

Не идеологический памфлет против католического Рима создает Шекспир (в отличие от своих предшественников), а историю мальчика, у которого узурпировали трон и отняли жизнь. Это тема принца Гамлета, в отличие от которого принцу Артуру слишком мало лет, чтобы он мог бороться. Он может лишь попытаться бежать: в первой сцене четвертого акта Артур появляется на стене своей тюрьмы и с ужасом смотрит на камни, но другого выхода он не видит. Принц прыгает вниз и разбивается насмерть, успев сказать, что в эти камни вселился дух его жестокосердного дяди.

«Король Иоанн» не принадлежит к числу лучших шекспировских пьес и даже лучших хроник. В калейдоскопе лиц политических оппонентов нет запоминающихся. Но у пьесы был звездный час на английской сцене — в XIX веке, когда она в полной мере удовлетворила вкус к исторической мелодраме и тронула викторианскую чувствительность, прежде всего — в сценах с принцем Артуром (эта роль была в числе дебютных у великой Эллен Терри).

Артур — не единственный ребенок у Шекспира, гибнущий в пучине политических страстей. Это случалось и до «Короля Иоанна», и после. В третьей части «Генриха VI» яростный Клиффорд, мстя Йоркам, не внемлет мольбам малолетнего сына герцога. В «Макбете» сын Макдуфа гибнет под кинжалом наемного убийцы, та же судьба постигает юных принцев в «Ричарде III»... Там это эпизоды трогательные, но беглые и в духе эпоса не рассчитанные на долгие слезы. Эпическая эмоция очень сдержанна. Ничья смерть, даже гибель ребенка, не способна задержать круговорот родовой жизни. Лишь мгновенно его волны расступаются, чтобы поглотить

человека и вновь сомкнуться над ним.

Так обычно гибнут у Шекспира даже герои-протагонисты, которых, как Гамлета, провожает в последний путь лишь молчание. В этом смысле история Артура уникальна. Она разбежалась несколькими эмоционально сильными сценами. Сначала Артур вымаливает себе жизнь, заставляя отступить, забыв о приказе короля, не только сэра Хьюберта, но и двух приведенных им убийц, уже приготовивших раскаленные прутья, чтобы выжечь глаза принцу. К чему эта жестокость, которая должна предварить смерть?

Затем — смертельный прыжок принца, чье тело находят лорды, и без того готовые к возмущению против короля. Они опасались, что Артур будет убит. Они слышали, что убийца — Хьюберт, который как раз и входит, чтобы их успокоить сообщением: он не убивал, принц жив... Эти слова мерзким кощунством звучат над простертым на земле телом. Солсбери и Байгот хватаются за мечи; они готовы на куски разорвать лгуна и убийцу, а он твердит о своей невинности и со слезами берет на руки тело ребенка.

Здесь было что сыграть викторианским актерам в XIX веке, а зрителю (привыкшему оплакивать диккенсовских малолетних героев) — над чем пролить слезы.

...Не будем злоупотреблять правом на догадку, предполагая сходство обстоятельств, при которых мог погибнуть (если он погиб) сын Шекспира, или сходное смещение у отца чувства потрясенности и вины... Остановимся на том, что «Король Иоанн» — пьеса, очень возможно и даже скорее всего написанная после 11 августа 1596 года, когда Шекспир отложил на пару месяцев очередную хронику из «второй тетралогии», чтобы создать реквием по печальному принцу. Не его именем названа пьеса, но он в ней — самый памятный герой, а эпизоды с его участием — центральное событие.

Кроме принца и рядом с ним здесь запомнился еще один персонаж — Фоконбридж, проходящий под прозвищем «Бастард», поскольку он — незаконный сын Ричарда Львиное Сердце и, значит, так же, как Иоанн, — дядя Артура. В какой-то степени Бастард — предварительный эскиз для образа принца Гарри, короля Генриха V. Он также постигает политическую науку в происходящих событиях: «Корысти короли предались ныне, — / Так будь же, Выгода, моей богиней» (II, 1; пер. Н. Рыковой). Многомерность его образа исследовал шекспировский концепции истории Ю. М. У. Тильярд попытался выразить зоометафорой, сочтя, что в Фоконбридже соединились лев, лиса и пеликан<sup>[24]</sup>. Жесткая воля макиавеллиста в данном случае имеет своей целью — благополучие

Англии, ради которого он готов и на самопожертвование. Пеликан, вскармливающий своих детей кровью сердца, — его традиционный образ в бестиариях.

Фоконбридж — деловой герой истории. Любопытно, что в пьесе, написанной в последующие месяцы — в «Венецианском купце», — Шекспир даст ту же фамилию претенденту на богатую невесту, представляющему Англию и воплощающему ее национальный характер. Помимо того что Фоконбридж необычен в ряду жертв и злодеев, дефилирующих на параде истории, он если не близок, то интересен Шекспиру, также овладевающему навыками делового человека. Утраты пусть и потрясают, но не сбивают его с пути приобретений.

## Домовладелец

Шекспир стал домовладельцем города Стрэтфорда 4 мая 1597 года. Очень вероятно, что семья переехала на новое место еще раньше, а окончательное оформление всех документов затянется до 1602-го. Причиной тому дом — с проблемами и с историей, хотя и носящий название «Новый дом» (*New Place*). Он был построен около 1490 года сэром Хью Клоптоном, самым известным уроженцем Стрэтфорда до Шекспира, — тем самым, что разбогател и достиг должности мэра Лондона. Клоптон провел в «Новом доме» последние годы жизни, здесь и умер, как впоследствии и Шекспир. А когда-то Шекспир ежедневно проходил мимо этого дома — по пути в школу.

«Новый дом» стоял на углу Чейпел-стрит и Чейпел-лейн в самом центре города. В 1540 году его описание оставил королевский антиквар Джон Лиланд: «Красивый дом из кирпича и бруса». Это был очень большой дом на пяти фронтонах — второй по размеру в Стрэтфорде (самый большой находился в церковном владении). Фасад, выходивший на Чейпел-стрит, имел в длину более 18 метров, а на Чейпел-лейн — более 21-го. В высоту трехэтажный дом поднимался на 8 метров. При нем были два сада и два амбара. Так что 60 фунтов стерлингов, заплаченные Шекспиром, могут показаться неправдоподобно низкой ценой. При заключении «полюбовной сделки» цену обычно показывали заниженной, поскольку она определяла сумму сбора с дохода на имущество. А может быть, дело было еще и в том, что состояние дома оставляло желать лучшего.

За десятилетия, прошедшие между Хью Клоптоном и Шекспиром, дом сменил нескольких арендаторов и владельцев. Его история под стать дому с

привидениями. Самыми мрачными были годы проживания в нем Уильяма Богга, негодяя и мошенника, отравившего в 1563 году крысиным ядом собственную дочь и избежавшего правосудия. В 1567 году он продал дом юристу Андерхилу; у его сына Уильяма «Новый дом» и был куплен Шекспиром. Однако сделка растянулась на несколько лет, поскольку через два месяца, после того как Шекспир заплатил 60 фунтов, Андерхил был отравлен своим старшим сыном, избличенным и повешенным. Только по достижении вторым сыном Андерхила совершеннолетия сделка была подтверждена и закреплена после уплаты Шекспиром причитающегося налога.

С 1597 года Шекспиры пользуются «Новым домом», выстоявшим в бесконечных пожарах, когда горели соседние строения. Притом что временами в нем никто не жил, дом представлял большое искушение как источник стройматериалов для всех городских погорельцев. Заняться восстановительными работами, видимо, пришлось сразу. Во всяком случае, летом 1598 года городская корпорация расплатилась с Шекспиром за какое-то количество камня, скорее всего оставшегося у него от произведенного ремонта.

Если дом куплен, то логично предположить, что именно в нем поселилась семья Шекспира, после смерти сына Гамнета состоявшая только из женщин. Прежде у них никогда не было своего дома. Теперь же он столь велик, что они могут пускать жильцов. Точно известно, что после 1603 года, получив должность городского юриста в Стрэтфорде, со своей семьей там проживал Томас Грин, в чьих записках мелькает имя «кузена Шекспира». Степень их родства неизвестна.

О том, что семья переехала в «Новый дом» едва ли не сразу, как за него были уплачены деньги, подтверждают документы. В ежегодном реестре того, каким запасом проросшего ячменя владел тот или иной домовладелец Стрэтфорда, 4 февраля 1598 года Шекспир значится постоянным жителем, чей запас в десять четвертей не превышает допустимого.

Это свидетельство говорит о многом. Оно напоминает о том, что едва ли не каждый третий горожанин в Стрэтфорде сосредоточивал запас проросшего ячменя, необходимого для производства эля. Таков был здешний основной бизнес. Он становился опасным в голодные годы, когда хлеба не хватало. Тогда с особенной строгостью следили, чтобы запасы солода не превышали установленной нормы. Вторая половина 1590-х была именно таким временем.

Но кто занимался в семье Шекспира производством эля? Понятно, что не он сам, хотя и числившийся постоянно проживающим, но проводивший

подавляющую часть времени в Лондоне и в театре. Остается предположить, что Энн овладела искусством выживать. Уильям присылал деньги, а она научилась их не только тратить, но и пускать в дело... Большой дом для этого подходил как нельзя лучше.

После смерти Шекспира «Новый дом» еще более полувека оставался во владении прямых потомков: его дочери Сьюзен и ее дочери Елизаветы. В 1643 году королева Генриетта Мария (супруга Карла I) провела в нем двое суток. В начале XVIII века «Новый дом» на какое-то время вернулся во владение семьи Клоптонов, когда один из ее членов подтвердил, что Шекспир «восстановил и перестроил его по своему усмотрению»<sup>[25]</sup>.

В 1737 году со слов потомка сестры поэта — Шекспира Харта (которому было тогда 70 лет) художник Джордж Вертью сделал рисунок дома в его первоначальном виде. Это случилось незадолго того, как дом перестал существовать. Его последним владельцем был священник Фрэнсис Гастрелл. Не в силах более выносить нашествие поклонников Великого Барда, он сначала срубил шелковицу (якобы посаженную самим Шекспиром; ее ствол и ветви пошли на несметное количество сувениров, предполагавших существование целой шелковичной рощи), а в 1759 году снес и сам обветшавший дом.

В 1862 году участок был приобретен Мемориальным фондом (*Birthplace trustees*). После Первой мировой войны на всей его территории сэр Эрнст Ло спланировал сад в геометрическом стиле елизаветинской эпохи. Он-то и предоставлен осмотру посетителей мемориального шекспировского комплекса.

Приобретая собственность, Шекспир не только вкладывал деньги, но обретал социальный статус: с середины 1590-х в документах он неизменно именуется джентльменом. Право на это, как мы уже видели, давалось образованием, благосостоянием, но все-таки главный аргумент — наследственное благородство, закрепленное наличием соответствующего документа и подтвержденное гербом.

### **«Не без права»**

Летом 1596 года в Стрэтфорде Шекспир не только присматривает собственность, но и готовит от имени отца обращение в Геральдическую палату.

Дворянское достоинство было пожаловано Джону Шекспиру 20 октября 1596-го. Документ не сохранился, но до нас дошли его черновая

копия и подготовительный черновик. Состояние копии — неважное, какие-то слова восстанавливаются по черновику, но так как текст их полностью не совпадает, то восстановление не может быть сочтено безусловным. Оба документа выполнены писарской рукой и составлены главным герольдмейстером (в эти годы его титул звучал как *Garter Principall King of Armes*) сэром Уильямом Детиком. Личность колоритная и заслуживающая внимания, поскольку свидетельствует о весьма неблагородных нравах, царивших в учреждении, удостоверявшем благородство. Но о нем чуть позже.

За основным текстом копии следует заметка, относящаяся к какому-то более раннему времени, не вполне ясно обозначенному. Речь идет о том, что 20 лет тому назад сведения относительно Джона Шекспира были записаны рукой некоего Кука. В 1567 году Роберт Кук действительно вступил в должность герольда Кларенса (*Clarenceux King-of-Arms*), чьей юрисдикции подлежали все области южнее реки Трент, а следовательно, и Стрэтфорд. О Джоне Шекспире сказано, что 15 или 16 лет тому назад он исполнял должность мирового судьи, поверх строки добавлено — бейлифа в Стрэтфорде. В качестве дополнительного к его должности основания для получения герба указано, что он владеет землей стоимостью 500 фунтов (явное преувеличение) и женился на дочери и наследнице Ардена, почтенного джентльмена.

Предполагают, что эти данные были представлены Джоном Шекспиром, когда, будучи бейлифом в 1568-м, он сделал первую попытку получить герб, но не довел дело до конца. Его дела пошли так плохо, что ни времени, ни денег, вероятно, немалых, которые следовало уплатить герольду, у него уже не было. В 1596 году оснований у Джона Шекспира стало не больше, а меньше: должностей он давно уже не занимал, значительная часть земли была потеряна. Оставалось обосновывать свои претензии лишь родством с Арденами.

Основной документ 1596 года начинается с того, что издалека ведет обоснование шекспировских прав на благородство. Предок Джона за его верную службу был награжден и возвышен (*advanced*) в высшей степени осмотрительным королем Генрихом VII. Семья пользуется доброй репутацией и доверием в своих краях. К тому же этот самый Джон женился на дочери и одной из наследниц Ричарда Ардена из Уилмкота. В черновой копии написано «эсквайр»; в окончательном документе поверх строки то ли дополнено, то ли исправлено — «джентльмен».

Далее следует описание герба, рисунок которого дан здесь

же в левом верхнем углу листа: «По золотому полю матовая черная полоса; копье с наконечником из чистого серебра; в верхней части — серебряный сокол с распростертыми крыльями, стоящий на перевязи из фамильных цветов [то есть черный и золотой], держащий, как сказано, золотое копье с серебряным наконечником, опертое на шлем, увенчанный подобающим витым орнаментом, более отчетливо изображенным на полях».

На полях орнамент отсутствует. Предполагают, что он должен был сплестать буквы шекспировской фамилии. Матовая черная полоса наискосок — из правого нижнего угла к левому верхнему — пересекает золотое поле. Само копье также золотое, а наконечник — серебряный, одного цвета с соколом, держащим в правой лапе такое же золотое копье, как то, что изображено на черной ленте.

Это амбициозное изображение следующим образом прочитывает К. Данкен-Джоунз: раскрытые крылья птицы, вероятно, намекают на идиому «встряхнуть перьями» (*shake the feathers*), близкую к русскому — «расправить крылья». Вертикально направленное золотое копье, которое держит птица, имеющая отчетливое рыцарское и аристократическое значение, — все это должно было вызывать именно такие, рыцарские и аристократические, ассоциации и как будто говорить: «Мы, Шекспир, — королевские воины благородного рода»<sup>[26]</sup>.

Герб, как поясняется далее в документе, предназначен для воспроизведения на щитах, флагах, зданиях, ливреях, печатях, кольцах, могильных плитах, памятниках и других объектах, принадлежащих джентльмену. Едва ли таким правом (или даже обязанностью) воспользовался Джон Шекспир, который и после получения герба продолжает в документах (продажа земли Джорджу Бэджеру в 1597 году) именоваться йоменом. Ему близко к семидесяти (по тем временам — глубокая старость), и у него нет ни сил, ни средств, чтобы заниматься подобными хлопотами, отправившись верхом в Лондон.

Тем не менее в 1599 году Джон якобы вновь подаст прошение — о соединении его герба с гербом Арденов. Ответ неизвестен, но то ли был получен отказ, то ли дело не было доведено до конца, поскольку на надгробии его сына изображен только один герб — Шекспиров.

Инициатива по приобретению дворянского достоинства наверняка исходит от Уильяма, и на нем же лежат сопутствующие траты, весьма немалые. Успеху на этот раз безусловно способствуют его связи, хотя собственная профессия по-прежнему остается сомнительной с

геральдической точки зрения. Об этом ему или, точнее, Детик у напомнят в 1602-м. Жалобу подаст герольд Йорка — Ральф Брук. Свое обвинение в том, что Детик использует чужие гербы, создавая новые, Брук иллюстрирует, найдя в гербе Шекспира непозволительное сходство с гербом лорда Моли. Хотя это некогда знатное семейство перестало существовать еще в 1415 году, его герб не мог быть использован кем-то другим. Сближая гербы, Детик подтверждает не только законность, но и древность нового владения. А она часто более чем сомнительна: Брук приложил список из двадцати трех случаев, среди них четвертым значится Шекспир, «актер».

Герольды вообще были беспокойным и даже сварливым племенем, но сэр Уильям Детик, унаследовавший должность от отца, особенно часто подавал поводы для жалоб и протестов. Он отличался крайне неуравновешенным нравом, нередко обрушиваясь с кулаками и даже кинжалом на тех, кто вызвал его гнев, включая собственного отца и брата. Свою должность он исполнял прихотливо, присвоив право по собственному решению жаловать гербы, порой заимствуя их или раздавая, вероятно небезвозмездно, тем, кто не был их достоин. Было ли ему свойственно злое остроумие, неизвестно, но едва ли он ответствен за французский девиз на гербе Шекспира: *Non sanz droict* (*non sans droit* — в современном написании), что значит: «Не без права». Скорее здесь слышна подстраховывающая ирония другого автора — Уильяма Шекспира.

От насмешек это, впрочем, не спасло. Бен Джонсон (в скором времени ставший другом-соперником Шекспира на лондонской сцене) в одной из своих пьес отозвался пародийным девизом «Не без горчицы». Цвет горчицы, вероятно, намекал на обилие золота в шекспировском гербе. И одновременно передавал вкус горечи, который не мог не примешиваться к радости шекспировских приобретений и все более — к его ощущению времени.

## **Горький привкус современности**

В то время как в Стрэтфорде Шекспир приобретает крупную собственность, в Лондоне по его следу идут налоговики, чтобы взыскать пять шиллингов с имущества, оцененного в пять фунтов. Первый раз он числится как должник 15 ноября 1597 года, затем, возрастая, долг переходит из года в год, пока не считается погашенным в 1600-м.

Шекспир едва ли бежит от уплаты налога, просто сборщики не

успевают за перемещением драматурга-актера в Лондоне, где у него нет постоянного жилья. Сначала его ищут в приходе Святой Елены в Бишопсгейте, совсем рядом со зданием «Театра», почти напротив прихода Святого Леонарда, где проживают его друзья Хеминг и Кондел. Спустя три года он обнаруживается на правом берегу Темзы — в Клинке.

В Стрэтфорде Шекспир — домовладелец, в Лондоне он — вечный жилец-арендатор, не принадлежащий никакому цеху, никакой компании. И как ему обозначить свое общественное положение, когда он вступает во владение собственностью в родном городе, — актер? Даже если в этом качестве он имеет право на приобретение собственности, вместе с собственностью он не обретает искомого достоинства. Автор книги «Гражданин Шекспир» Дж. М. Арчер предполагает, что Шекспир торопился оформить дворянскую грамоту, чтобы в такого рода документах иметь полное право поставить, говоря о себе, слово «джентльмен». Кажется, это действительно так: заключению сделки о «Новом доме» непосредственно предшествовало обретение герба.

Арчер идет даже дальше, вплоть до афоризма: «Формально в Лондоне Шекспир оставался иностранцем»<sup>[27]</sup>. Как любой афоризм, этот — преувеличение, но он наводит на мысль, почему в шекспировских пьесах так много персонажей-иностранцев.

Для коллективного сотрудничества в пьесе «Сэр Томас Мор» в чумные годы Шекспир мог быть приглашен как специалист не только по массовым сценам, но и по межнациональным отношениям. Мор выходит к лондонской толпе, чтобы остановить бунт, спровоцированный ксенофобией. Правда, трудно сказать, что Шекспир пытался остановить межнациональную рознь, когда в первой части «Генриха VI» изобразил французов как врагов во главе с их бешеной Жанной д'Арк...

Во времена цветущей политкорректности Шекспиру не устают пенять на то, что он шел на поводу у толпы лондонских ремесленников и подмастерьев с их традиционной ненавистью к иностранцам. О ее повседневном проявлении на улице не раз вспоминают путешественники по елизаветинской Англии. При малейшей провокации бытовая нелюбовь вспыхивала бунтом, который и вышел усмирить Томас Мор.

У Шекспира иностранец, путающийся в английском языке, — постоянный комический персонаж. В «Бесплодных усилиях любви» это испанец дон Адриано де Армадо. В «Виндзорских насмешницах» их несколько: врач француз Каюс и валлиец-священник сэр Хью Эванс. Кстати, он — «сэр» не в силу своей знатности, а в силу учености, как тот, кто получил степень *Dominus* от одного из университетов, отчего его

дурной английский выглядит еще более неуместной и в то же время — сквозной характеристикой. Последняя в пьесе реплика, обращенная к нему, — слова мистера Форда: «Я никогда больше не буду подозревать свою жену, пока вы, мастер Эванс, не научитесь ухаживать за ней на хорошем английском».

В русском переводе С. Маршака и М. Морозова эта реплика предстает знаменательно измененной: пока «вы, ваше преподобие, не соблазните ее своей благочестивой проповедью». Для советского читателя и зрителя священник — фигура более комичная в своем благочестии, чем в своем дурном владении английским языком, который к тому же не передашь в переводе. Но тут вкрались, думается, и соображения в духе тогдашней «дружбы народов»...

А Шекспир ей не следовал, издеваясь над языковыми ошибками иностранцев и в комедиях, и в хрониках. Если в комедиях на это сегодня еще как-то смотрят сквозь пальцы, то шекспировский юмор по поводу французской принцессы — будущей жены Генриха V и английской королевы, пытающейся овладеть языком своих новых подданных, — кажется вопиющей бестактностью и шагом в сторону ксенофобии.

У Шекспира, впрочем, есть защитительный аргумент, способный снять с него подозрения — «Венецианский купец», написанный за год до «Генриха V», в 1596-1597 годах. Уже 200 лет эту пьесу воспринимают как ответ покойному Марло, чей «Мальтийский еврей» не сходит со сцены конкурирующего театра Хенслоу. Марло, говорят, — антисемит, а вот Шекспир... Довольно долго и упорно твердили, что Шекспир — нет, не антисемит и даже наоборот. Но в XX веке, всё подвергающем сомнению, и в этом усомнились, все чаще повторяя, что Шекспир, вероятно, — тоже антисемит. Правда, это утверждение сопровождается сомнением: а встречал ли Шекспир, как и любой другой лондонец его времени, хоть одного еврея? Они были изгнаны из Англии в 1290 году — на 100 лет раньше, чем из Франции, и на двести, чем из Испании. В Англию евреям будет позволено возвратиться только в конце XVII века.

Залог неумирающей популярности Шекспира в том, что мы переадресуем ему свои проблемы и полагаем, что можем найти у него ответы на них. Но все-таки нужно иметь в виду, какими были вопросы, которые он ставил для себя и для своего зрителя.

Национальная проблема в елизаветинском Лондоне стояла остро, но не была преимущественно еврейской. Ненавидели испанцев, потому что они — враги, угрожающие вторжением, и к тому же иноверцы. Не меньше католиков-испанцев ненавидели братьев-протестантов — французских гугенотов, бежавших в Англию после Варфоломеевской ночи, и голландцев, бок о бок с которыми сражались против испанцев. На поле боя они были союзниками, а на рынке — конкурентами. По мере того как их число в Лондоне увеличивалось, росла и ненависть к ним. В Лондоне к концу века ремесленников-эмигрантов было более четырех тысяч. Всего два процента населения, но их конкуренция ощущалась очень серьезно, а их растущее благосостояние не рождало к ним светлого чувства.

Театр оказался с самого начала вовлеченным в возмущение иностранцами на лондонской улице: 5 мая 1593 года на дверях голландской церкви была прибита афишка (*placard*) с пятьюдесятью тремя строчками ксенофобских стихов, подписанных «Тамерлан». Имя, памятное не только из истории, но и по пьесе Марло, с которой начался елизаветинский театр. Правительство было чрезвычайно взволнованно — на фоне чумы, на фоне буйства лондонских подмастерьев, которые и на сцене вскоре обретут свой героический образ, случай этот получил название «клеветы, вывешенной на голландской церкви». За поимку виновного было объявлено вознаграждение в 100 крон. Начались полавальные обыски. Во время одного из них у Томаса Кида и был найден «безбожный» трактат, автором которого — как Кид показал под пыткой — был Марло. Марло арестован, а через три недели убит.

Кроме того, что злостная афишка была подписана именем его героя, на сцене «Розы» с января идет его пьеса — «Мальтийский еврей». Самый большой сбор за сезон, 3 фунта 14 шиллингов, она дала в день накануне появления афишки — 4 мая. И в последующие годы «Мальтийский еврей» оставался одной из самых успешных пьес в репертуаре труппы лорда-адмирала. События, волновавшие толпу подогревали к ней интерес. В 1594-м в Лондоне прошел процесс Родриго (Руя) Лопеса, португальского еврея, врача королевы, обвиненного в покушении на ее отравление. Его смерть была публичным спектаклем — у него вырвали сердце.

Так что шекспировский «Венецианский купец» не был арьергардным залпом-ответом Марло. Это был острый репертуарный отзыв на интерес улицы. Может быть, это была первая комедия Шекспира, написанная не по частному заказу. Во всяком случае, она отличается от всего, что он писал в этом жанре, настолько, что именно с нее исследователи шекспировского жанра ведут новый жанровый тип — «проблемную пьесу». Сюда никак

нельзя отнести комедии, в которых все хорошо, что хорошо кончается — по названию одной из них (*All's well that ends well*). Его давно перефразируют, говоря, что в поздних комедиях Шекспира (даже если они продолжают считаться комедиями и завершаться свадьбами) не все хорошо, что хорошо кончается. Счастливый финал не в полной мере убеждает, будто все счастливы и всё к лучшему в этом лучшем из миров. К «проблемным» относятся если не вовсе мрачные, то мрачноватые комедии «Все хорошо, что хорошо кончается» и «Мера за меру», а также совсем не комедии — «Гамлет», «Троил и Крессида»...

Термин «проблемная пьеса» принадлежит не шекспировскому, а нашему восприятию. Он подразумевает, что течение сюжета вырывается из рамок существующего жанра, расширяет его регистр настолько, насколько требует того обсуждение проблемы.

Какая проблема обсуждается в «Венецианском купце», последние двести лет не вызывает сомнения, — еврейский вопрос.

Был ли шекспировский зритель в том так же уверен, как уверены мы?

Как почти всегда — увы: мы не знаем, что думали о пьесе и как ее воспринимали первые зрители. Известна лишь скупая запись о том, что 10 и 12 февраля 1605 года «Венецианский купец» поставлен при дворе. Что ж — это свидетельство популярности для пьесы, которая не сходит со сцены восемь лет, пережила елизаветинскую эпоху и играется при дворе Стюартов...

Но есть возможность сделать одно предположение.

В истории елизаветинского театра имя Томаса Платтера уникально в силу его свидетельства — он видел шекспировский спектакль и оставил его описание... Это единственное описание спектакля по пьесе Шекспира, оставленное современником!

Двадцатипятилетний врач из семьи швейцарских гуманистов Платтер посетил Лондон в сентябре — октябре 1599 года. В письме на родину (написанном на редком диалекте немецкого языка) он рассказал, что побывал на спектакле о Юлии Цезаре. Только самые большие скептики высказывают сомнение, что речь идет о шекспировской пьесе и об одном из первых спектаклей в только что отстроенном театре «Глобус».

Однако в письме говорится не только о Юлии Цезаре. В другой раз Платтер посетил спектакль в Бишопсгейте, то есть на северном берегу Темзы, где в этот момент «Театр» был уже разобран и осталось только одно действующее театральное здание — «Куртина». В ней-то и побывал «в другой раз» Платтер. Что он там видел? Об этом — буквально одна строка. Спеша перейти к главному, в письме ее нередко опускают — описание

некой пьесы, «в которой были представлены разные национальности и англичанин, борющиеся между собой за девушку».

Кто скорее всего играл в сентябре 1599 года в «Куртине»? Слуги лорда-камергера, чье новое здание было едва готово к новому сезону, а старое (теперь разрушенное) с «Куртиной» соседствовало. К тому же у Джеймса Бербеда еще с середины 1580-х — договор с Генри Лейнменом о совместном использовании здания. Это была запасная сцена для труппы лорда-камергера.

Известна ли какая-либо пьеса в репертуаре труппы, подходящая под описание Платтера? Кажется, нет. А «Венецианский купец» подходит, если на первый план переместить мотив борьбы за руку Порции, для чего иноплеменные женихи должны разгадать загадку трех ларцов. Женихов там неопределенное число. По счету Нериссы, дамы, находящейся в услужении у Порции, их — шесть. Именно столько острых характеристик она выдает разным национальным типам: принц Неаполитанский, пфальцграф, французский вельможа, английский барон, шотландский лорд и молодой немец, племянник герцога Саксонского. С приходом Стюартов из этого списка пришлось удалить шотландца — Яков не любил, когда над его соплеменниками смеялись англичане.

По счету слуги, сообщающего об отъезде этих женихов, так и не рискнувших принять участие в соперничестве и не появившихся на сцене, их — четыре.

Потом появляются еще трое, пытающиеся найти разгадку: два неудачника — принцы Марокканский и Арагонский; и победитель в борьбе за руку Порции — венецианец Бассанио.

Разумеется, Платтер был особенным зрителем — иностранцем! Это, во-первых, обострило его интерес к национальной проблеме, какой она была увидена английским драматургом. Во-вторых, можно предположить, что Платтер далеко не всё воспринимал на слух и отреагировал на то, что было особенно зрелищным. Претенденты на руку Порции, разумеется, блистали разнообразием экзотических костюмов. Но ведь и Шейлок должен был явиться не менее колоритным! Была ли на нем красная шапка, а на его одежде нашивка, необходимая для обитателя венецианского гетто (кстати, само слово появилось именно в Венеции, где евреям для проживания был выделен в 1516 году район заброшенной плавильни, называемый *Ghetto*)? Первый биограф Шекспира Роу в начале XVIII века говорит о старой традиции исполнять роль Шейлока с накладным носом.

Платтер запомнил другое — основную интригу. На ее фоне история с жестоким залогом — фунт мяса из любой части тела, которого потребует от

неплательщика долга Антонио еврей-ростовщик Шейлок, — лишь еще один национальный мотив, пусть самый яркий и развернутый, но встроенный в столь обычную для Шекспира параллельную систему сюжета.

Способ видения, при котором Шейлок — в центре внимания, а все остальное теряется на глубоком заднем плане, — это позднейшее восприятие, оставившее лишь один вопрос, обращенный к пьесе: был ли Шекспир антисемитом? Впрочем, в последние десятилетия зрение опять изменилось и рядом с этим вопросом встал еще один, не менее острый: был ли Шекспир человеком нетрадиционной сексуальной ориентации?

\*

Венецианский купец, подразумеваемый названием, отнюдь не Шейлок. Шейлок — ростовщик, и за это его ненавидит купец-авантюрист Антонио, чьи корабли следуют за первооткрывателями новых земель. Он сам — человек эпохи всемирных географических открытий и первоначального накопления капитала.

Шейлок в этом смысле — из экономического прошлого, из Средневековья. Не то чтобы в Новое время деньги перестали давать в долг, но ростовщичество перестает считаться основным и самым успешным бизнесом. А достойным бизнесом оно не считалось никогда. Для христианина оно просто было под запретом, поскольку дающий деньги в долг под проценты торгует временем, которое принадлежит Богу. Воровать у Бога — можно ли помыслить что-либо более ужасное? Это почти как вновь посягнуть на Бога, что могут себе позволить лишь те, кто уже однажды посягнули. Так евреи стали ростовщиками для средневековой Европы. Деньги у них брали, но их самих презирали, как презирает Антонио Шейлока, а за это (точнее — и за это также) Шейлок ненавидит Антонио.

В «Венецианском купце», как в «Ромео и Джульетте», сошлись две эпохи, две морали, только поле их столкновения — не семья и любовь, а бизнес и ненависть. Исход здесь иной, поскольку иной жанр — комедия. В разделе «комедий» «Венецианский купец» помещен в Первом фолио, но ни у издателя кварто, ни у издателя фолио не повернулся язык назвать его прямо — комедией. В кварто сказано: история (*historie*) венецианского купца, а в фолио — комическая история (*comical history*).

Пространство комической истории в понимании человека

Возрождения — современность. Только почему современность, даже одерживая победу, здесь так печальна? Во всяком случае, печаль — лейтмотив того, чьим именем названа пьеса. Антонио входит с этим словом: «Не знаю, право, что я так печален...» (пер. Т. Щепкиной-Куперник). И в счастливом финале он останется столь же печален и еще более одинок после брака с Порцией единственного человека, который ему дорог, — Бассанио. Здесь-то Шекспир и попал под подозрение по поводу своей сексуальной ориентации.

Однако если оставить в покое три темы, на которых сосредоточилось обсуждение «Венецианского купца»: антисемитизм, гомосексуализм и ранний капитализм, — то что мы имеем в остатке, что позволяет выскочить из накатанной и непозволительно узкой колеи разговора об одной из самых прославленных шекспировских пьес?

Антисемитизм — лишь одна грань параллельного сюжета о людях разных национальностей. Гомосексуализм — игра нашего воображения, а капитализм — реальность, в которой развивается сюжет пьесы, столкнувшей купца и ростовщика в пространстве современности. Наряду с «Виндзорскими насмешницами» и одновременно с ними — это первая шекспировская комедия о современности и ее человеческих проблемах. Таких проблем две — непримиримость людей разных национальностей и печаль отдельно взятого человека, который не понимает, откуда она, эта печаль, свалилась на него.

В сущности, это не две проблемы, а две стороны одной и той же, осознанной именно Шекспиром и впервые с такой пронизательной остротой в «Венецианском купце», чтобы с тех пор сопровождать человечество, — *проблемы отчуждения*.

Эпоха Возрождения была временем борьбы за достоинство личности и осознание ею самой себя. Результат осознания — глубокая печаль, которая в «Венецианском купце» уже проявилась как болезнь, болезнь века — *меланхолия*.

Шекспировские персонажи еще не вполне овладели этим словом. Комическая миссис Куикли («Виндзорские насмешницы») путается и никак не может подобрать верное слово, чтобы сказать о гневливости доктора Каюса, именуя ее то флегматичностью, то меланхолией («Как бы он вышел из себя <...> такая бы пошла меланхолия»; I, 4). Скоро они вполне освоятся и, во всяком случае, перестанут удивляться тому, почему же они так печальны.

Печаль или меланхолия — естественное состояние мыслящего человека, пока он наедине с собой. Это внутренняя сторона отчуждения.

Внешняя ее сторона — война всех против всех, поскольку другой человек — это *Другой*, непохожий, а если непохожий, то враг. Национальная непохожесть — наиболее наглядный образ этого отчуждения. И в этом ряду еврей — наиболее полное воплощение Другого, символ Другого, понятный в этом качестве каждому елизаветинцу, даже если он никогда в своей жизни не встречал еврея. Еврей — не только человек иной национальности и веры, но он — враг истинной веры и истинного Бога, к тому же как никто другой настаивающий на том, что он — Другой. Вот ответ Шейлока на приглашение христианина за обедом обсудить дело:

Да? Чтобы свинину нюхать? Есть из сосуда, в который ваш пророк-назарейнин загнал бесов заклинаниями? Я буду покупать у вас, продавать вам, ходить с вами, говорить с вами и прочее, но не стану с вами ни есть, ни пить, ни молиться... (I, 3).

У этой вражды, у этой ненависти не одна, а две стороны. В минуту кажущегося торжества она обнаруживает себя, в минуту поражения взывает к человечности — разве не общей?

Если нас уколоть — разве у нас не идет кровь? Если нас пощекотать — разве мы не смеемся? Если нас отравить — разве мы не умираем? Если нас оскорбляют — разве мы не должны мстить? Если мы во всем похожи на вас, то мы хотим походить и в этом. Если жид обидит христианина, что тому внушает его смирение? Мсть! Если христианин обидит жида, каким должно быть его терпение по христианскому примеру? Тоже мсть!

(III, 1; пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Немало слез было пролито в театрах Европы над Шейлоком, произносящим этот монолог. Слезы закапали с конца XVIII века и полились ручьем из романтических глаз. Знаменитый критик-романтик Уильям Хэзлит свидетельствовал в 1820 году: «Шейлок перестал быть всеобщим пугалом, которого “чернь проклятьями травила”, привлекая на свою сторону полусимпатии философствующей части публики, полагающей, что мсть еврея, по крайней мере, ничем не хуже обид, нанесенных христианином».

Своего первого успеха в 1814 году Эдмунд Кин, романтический актер *par excellence*, добился именно в роли Шейлока, когда сыграл его, требуя от

зрителя сострадания. Эта традиция в театре «Друри Лейн» сохранилась и после него. Видевший спектакль 20 лет спустя Генрих Гейне вспоминал стоявшую позади него в ложе англичанку, расплакавшуюся в конце четвертого акта (после сцены суда) и повторявшую: «С этим несчастным стариком обошлись несправедливо».

Плакал или смеялся шекспировский зритель? Большинство смеялось, но были ли такие, кто плакал? И на какую реакцию рассчитывал Шекспир?

Поскольку «Венецианский купец» — наиболее памятный эпизод шекспировской полемики с Марло, растянувшейся на долгие годы, то здесь самое место подвести ей итог, чтобы лучше понять Шекспира в его отличии от величайшего из его предшественников. Марло, стремясь к актуальности и успеху, подхватывал, демонизируя, народные страхи и предрассудки. Шекспир всегда видел проблему шире, судил с большей зрелостью — в данном случае, включив всеобщий предрассудок в контекст принципиально нового для эпохи размышления о проблеме национального характера. И еще шире — в размышление об отношении своего «я» к Другому.

Внешне Шекспир легко подавался навстречу народному предрассудку, вместе со своим зрителем потешаясь над надменным испанцем и пьяным немцем, над английским произношением валлийца и французским акцентом. Но затем почти неуловимым движением он отходил, чтобы со стороны посмотреть на смеющегося, а главное — показать ему и его самого, и того, над кем он смеется, ожидая, что смех сменится сочувствием. Во всяком случае, именно так произошло в восприятии «Венецианского купца» если не современниками Шекспира, то потомками.

Встреча с современностью, обещанная в жанре «комической истории», оказалась лишь отчасти смешной, но еще более — горькой, ожидающей милосердия и христианского сострадания.

## **Глава четвертая.**

### **«ПОРА ЧУДЕС ПРОШЛА...»**

#### **Ссора не ко времени**

Двумя годами ранее, когда летом 1594 года шекспировская труппа сформировалась заново, казалось, что всё у них в полном порядке: есть влиятельный покровитель — лорд-камергер, есть здание — «Театр», есть опытный руководитель — Джеймс Бербедж... Видимо, он был достаточно опытен, чтобы подстраховаться на будущее. Подстраховкой и было устройство всего дела таким образом, что его владельцами стали сами актеры.

Впрочем, без особого дара предвидения достаточно было взглянуть на даты, чтобы понять, что ближайшее будущее чревато серьезными переменами. Бербеджу — 65, Хансдону — под 70, а договор аренды на землю под зданием «Театра», заключенный сроком на 21 год, истекает в 1597-м.

С 1596 года труппа не играет в здании «Театра», возможно, требующем серьезного ремонта. Они переехали поблизости — в «Куртину». За год труппа шесть раз приглашена ко двору. Это много, и эти выступления, видимо, окончательно убедили Бербеджа, что будущее театра зависит от того, насколько он будет поддержан «чистой» публикой, которая все более сторонится буйной аудитории публичных заведений.

Бербедж принимает важное решение — он вкладывает 600 фунтов в покупку и переустройство закрытого театра — «Блэкфрайерс». Уже по названию видно, что «Черные братья» — бывшее монастырское владение, принадлежавшее до Реформации доминиканцам. Большое угодье на берегу Темзы к западу от собора Святого Павла, на котором располагались, вытянувшись вдоль западной стены, несколько двухэтажных зданий. Одно из них почти сразу после роспуска монастыря в 1538 году перешло в управление распорядителя празднеств. Там более двадцати лет с успехом выступали детские труппы.

Его-то и приобретает Бербедж. Зал второго этажа, бывшая трапезная, имел более 20 метров в длину и несколько меньше 15 метров в ширину. Места были сидячими — всё для удобства благородной публики, но она-то и воспротивилась открытию театра. Не все, а те, кто были жителями этого

тихого и благопристойного района. Они написали петицию в Тайный совет о нежелании соседствовать с театральным заведением, неизбежным источником шума и опасного многолюдства. Просьба была удовлетворена, поскольку среди подписавшихся были люди знатные и влиятельные, в их числе и новый покровитель шекспировской труппы — Джордж Кэри. Свидетельствует ли это о том, что он воспринимал свою должность формально? Во всяком случае, он не был готов принести личные удобства в жертву театральному делу даже собственной труппы.

А именно в этот момент его покровительство могло реально понадобиться актерам. Вольно или невольно, но они вошли в конфликт с лицом в высшей степени влиятельным и непосредственно курирующим их при дворе — новым лордом-камергером. Да, тем, кто сменил в этой должности их бывшего патрона, но им не покровительствовал.

Это был Уильям Брук, 10-й лорд Кобем. Дипломат, член Тайного совета, кавалер ордена Подвязки, он принадлежал к кругу высшей аристократии и был одним из государственных деятелей, пользовавшихся доверием Елизаветы. Трудно сказать, искал ли он новой должности в свои почти 70 лет, будучи больным и постепенно отходя от дел, но он ее получил. Быть может, Кобема попросил занять ее, желая иметь на этом ключевом посту придворной жизни своего человека, его зять — Роберт Сесил. Тот самый, что был в числе первых зрителей шекспировского «Ричарда II». Он женат на дочери Кобема Елизавете, в начале 1597 года умершей в родах. Ее смерть ускорила кончину отца, ушедшего из жизни в марте и, таким образом, пробывшего в должности меньше года.

Этого времени хватило, чтобы он рассорился с актерами по поводу пьесы, написанной Шекспиром.

\*

Прямое указание на повод для ссоры есть в письме Ричарда Джеймса, ученого-лингвиста и библиотекаря, который в 1625 году написал сэру Гарри Буше о том, как давал разъяснения одной молодой даме по поводу сэра Джона Фальстафа (*Falstaffe* или *Fastolfe*). Сведения о нем, имеющиеся у Шекспира, представляют собой «одну из тех причуд или ошибок, за которые поэты изгнаны Платоном из его государства. Этот самый Джон Фальстаф был в свое время благородным доблестным воином <...> к тому же он производит впечатление образованного человека, поскольку в библиотеке Оксфорда я обнаружил книгу об освящении церквей,

посланную им в качестве подарка епископу Уэйнфлиту и надписанную его собственной рукой».

А далее Джеймс сообщает, каким образом названный Фальстаф появился в хронике Шекспира, где его прежде не было. Первоначально персонаж, которого Шекспир решил представить шутом (*buffone*) при будущем Генрихе V, носил имя не Фальстафа, а сэра Джона Оулдкасла, что было воспринято как обида людьми, наследующими его титул (и многими другими, кто полагали, его достойным славной памяти), так что поэт, принужденный к тому, в своем неведении перенаправил поношение на сэра Джона Фальстафа, человека не менее славного, но не столь известного своей набожностью, как первый из них, засвидетельствовавший верность нашей Реформации своей неизменной решимостью принять мученичество от гонений на него священников, епископов, монахов и братьев того времени.

\*

Там, где речь идет о переименовании персонажа, имеется в виду первая часть шекспировской хроники «Генрих IV».

Джеймс очень точен, говоря о том, что обида была воспринята «людьми, наследующими титул», а не потомками, как иногда полагают. В 1408 году исторический сэр Джон Оулдкасл женился на дочери 3-го лорда Кобема (для которой он был четвертым мужем) и наследовал его титул. Этого было достаточно, чтобы спустя два века за него обиделся 10-й лорд.

Информация в письме точна и в отношении переименования шекспировского героя. Этот факт подтверждается каламбурными отзвуками прежнего имени в самой пьесе, обилием цитат из Писания в речи Фальстафа, напоминающих о том, что первоначально этот персонаж представлял собой пародию на пуританина. И, наконец, эпилог к первому изданию второй части «Генриха IV» (1600), завершающийся обещанием (в «Генрихе V») «развеселить вас с прекрасной Катериной Французской» и предсказанием судьбы Фальстафа. О нем прямо сказано, что герой изменил свое имя и сущность: «Фальстаф умрет от сильной испарины (*sweat*), если ваше презрение еще не убило его. Кстати сказать, он и Оулдкасл — совсем разные лица, и Оулдкасл умер мучеником» (пер. Б. Пастернака).

Исторический Оулдкасл известен как один из ранних сторонников Реформации (потому у Шекспира его образ и задуман как пародия на пуританина), связанный с последователями Яна Гуса в Чехии. Судебный

процесс против него начался в 1413 году; заключенный в Тауэр, он бежал, был пойман спустя четыре года и приговорен к сожжению. Для своих сторонников он остался в памяти как герой и мученик новой веры и был внесен в известный мартиролог Джона Фокса (1563).

Эпилог к шекспировской хронике написан уже после смерти 10-го лорда Кобема, так что иногда полагают, будто ссора произошла не с ним, а с его сыном — 11-м лордом. Скорее всего, обиду отца унаследовал сын, но не он первым почувствовал себя оскорбленным.

Есть достаточно гипотетическое, но вероятное предположение о том, когда была поставлена пьеса «Генрих IV» и когда ее увидел Кобем-отец<sup>[28]</sup>. В рождественские дни 1596 года труппа Хансдона играла при дворе — 27 декабря. Из одного частного письма известно, что в тот вечер Кобем, в качестве лорда-камергера следивший за ходом всего события, был крайне раздражен. Если спектаклем был «Генрих IV», то Кобем, увидевший его впервые, имел повод для раздражения.

А с другой стороны, на что ему было раздражаться? Шекспир не придумал сюжет и лишь варьировал то, что уже с десятков лет игралось на лондонской сцене. Персонаж по имени Оулдкасл есть среди действующих лиц анонимной хроники о Генрихе V, которая значилась в репертуаре труппы королевы и, следовательно, могла быть хорошо известна Шекспиру еще в начале его театральной карьеры. Публикация ее текста в 1594 году не вызвала чьего-либо протеста. В таком случае или шекспировский талант, расцветивший эту роль, сделал ее оскорбительно заметной, или Кобем в своей новой должности стал внимательнее присматриваться к тому, что происходило на лондонской сцене, в особенности — при дворе.

Предполагают возможность сознательного и даже заказного выпада против Кобема, давно и непримиримо враждовавшего с кругом графа Эссекса, к которому принадлежал друг-покровитель Шекспира — граф Саутгемптон. В 1596 году Эссекс — фаворит королевы, находящийся на пике своего влияния, но даже при такой мощной поддержке маловероятно, чтобы актеры решились бросить вызов своему непосредственному куратору, каковым был лорд-камергер.

Наиболее приемлемой кажется следующая последовательность событий. В продолжение успешного «Ричарда II» в первой половине 1596 года Шекспир пишет первую часть «Генриха IV», готовя ее к сезону 1596/97 года, в том числе и для исполнения при дворе, куда по своей должности актеров пригласил Кобем, неприятно удивленный новой пьесой.

Должен ли был распорядитель празднеств Эдмунд Тилни (бывший знатоком английской генеалогической истории) предупредить опасность,

когда он давал разрешение на постановку? Он то ли не заметил подвоха, то ли не счел нужным это сделать, позже приняв сторону актеров<sup>[29]</sup>.

Даже если выпад против Кобема оказался непреднамеренным, после того как он попал в цель, шутка была подхвачена в кругу Эссекса. Из переписки известно, что в последующие годы сын уже покойного лорда-камергера будет проходить под условным именем Фальстафа. Шутку было тем естественнее подхватить и продолжить, что наследник титула лорда Кобема — Генри Брук — был особенно нелюбим Эссексом, заслужил от него репутацию едва ли не идиота, лицемера («даже с королевой», — говорил Эссекс) и не имел при дворе ни веса, ни связей своего отца.

Если отца и оскорбили непредумышленно, то в отношении сына шутка приобретает целенаправленный характер. Он это понял по пьесе, завершающей сюжет о Фальстафе — «Виндзорские насмешницы» (1597), когда обнаружил, что еще один комический герой Шекспира, рогоносец Форд, прячется (выслеживая жену) под вымышленным именем Брук, совпадающим с его родовым именем. Форд придумывает себе имя по аналогии с собственным (*ford* — брод, *brook* — ручей. Однако скорее всего на этот раз случайность совпадения была предумышленной).

И едва ли случайно пьеса открывается диалогом на тему оскорблений, нанесенных Фальстафом урожденному дворянину, «который носит свой герб по крайней мере 300 лет». Так что хотя Шекспиру пришлось переименовать своего персонажа в Брума, насмешки от этого не прекратились — можно представить, как для осведомленной публики ее подогревал сам процесс переименований, принявший характер цепной реакции.

Хотя и непопулярный при дворе, молодой Кобем пользовался расположением королевы в память об отце и за неизменную (приторную) любезность. Впрочем, ему не достались все должности отца. В числе утраченного было и звание лорда-камергера, вернувшееся к новому лорду Хансдону, к большому облегчению для актеров, которые после 17 марта 1597 года вновь стали трупой лорда-камергера.

Чтобы закончить сюжет с Кобемом: после смерти Елизаветы Генри Брук оказался замешан в заговоре против Якова I, что привело его в Тауэр, где он оставался практически до конца своих дней. Позорное завершение его судьбы и комическая роль в шекспировском творчестве погубили репутацию всего рода Кобемов. Как бывает в такого рода случаях, не всё, что говорят — справедливо. Кобем-отец не был ни фанатичным пуританином, ни врагом театра, но человеком образованным на уровне елизаветинской аристократии. Гамлет знал, о чем предупреждал Полония в

отношениях с актерами: «...лучше нам после смерти получить плохую эпитафию, чем дурной отзыв от них, пока мы живы» (пер. М. Лозинского).

История с Кобемами показательна для того, как изменилась общественная роль театра: в последние годы правления Елизаветы актеры допускают все больше сатирических вольностей и вовлекаются в интриги, в том числе — сильных мира сего. За это их иногда требуют к ответу, но чаще предпочитают сделать вид, будто ничего не произошло.

Есть предположение, что Шекспир считал за лучшее на некоторое время скрыться из Лондона... Но это лишь предположение, о котором — несколько позже.

Что же касается здания «Блэкфрайерс», то оно еще пригодится труппе, а Шекспиру придется освоить технику пьес, рассчитанных на постановку в закрытом театральном помещении, — с другим зрителем, другим освещением и сценическими возможностями...

### «Который час, Хел?»

По своему характеру, благородному и доброжелательному (в оценке современников), по складу своего комического дара Шекспир был менее других людей театра склонен к язвительным шуткам и личным выпадам. Быть может, это лишний аргумент в пользу того, что первоначально вся история с Кобемом была плодом недоразумения, но, начавшись, покатила дальше. Возмущение Кобемов спровоцировало продолжение шутки, а в 1599 году конкурирующая труппа лорда-адмирала поставила пьесу «Сэр Джон Оулдкасл» (продукт коллективного авторства), уже в прологе к ней отвергнув шекспировскую интерпретацию этого исторического персонажа как «ложное измышление» (*forged invention*).

Что же касается сэра Джона Фальстафа, то он станет одним из величайших шекспировских образов, единственным героем, переходящим не только из пьесы в пьесу (многие исторические персонажи участвуют в нескольких хрониках), но из хроники в комедию и обратно.

За Фальстафа, видимо, некому было возмутиться, но его характер у Шекспира также не вполне соответствовал исторической правде. Процитированное выше письмо Джеймса с этого и начинается — с апологии Фальстафа. Его возьмет под защиту и еще один знаток древностей и собиратель сведений о «достославнейших людях Англии» (в том числе и о Шекспире, за что он заслужил славу его «первого биографа») Томас Фул-лер (1608—1661). В разделе о графстве Норфолк он сожалеет по

поводу того, что «на сцене глумились над памятью» сэра Джона Фастолфа (*Fastolfe*), сделав его «эмблемой лжегероизма», в качестве которой первоначально был избран сэр Джон Оулдкасл. Фуллер здесь не называет Шекспира по имени, но полагает непростительным, когда «наш Драматург (*Comedian*), слегка изменив написание фамилии на сэра Джона Фальстафа (*Falstqff*), отдает его во владение королю Генриху V на потеху публики».

У Шекспира Фальстаф впервые появился в качестве эпизодического лица вполне самостоятельно после смерти Генриха V — в первой части «Генриха VI» в роли, впрочем, еще более неприглядной. Он прибывает с письмом от изменившего англичанам герцога Бургундского, а Толбот узнает в нем того рыцаря, из-за чьей трусости была проиграна битва и сам он пленен. Король изгоняет труса (IV, 1).

Исторический сэр Джон Фастолф (1380—1459) если и отличался в войне с французами, то не трусостью, а особой жестокостью, порой прибегая к тактике «выжженной земли». Он был произведен в рыцари Подвязки, но к Генриху V, в отличие от того, что передавали об Оулдкасле (якобы в юности имевшем влияние на принца), никогда не был близок. Его судьба у Шекспира — наглядный пример того, как предание, вырастая из бокового мотива реальной биографии, способно совершенно изменить ее смысл. В ранней хронике Шекспиру понадобился некто, чьи действия во Франции были губительны для англичан. Исторический Фастолф множил к ним ненависть своей жестокостью; Шекспиру был нужен скорее тот, кто губил бы их трусостью, и он избрал для этого Фастолфа, назвав его Фальстафом, сохраняя на нем отблеск истории, но не отвечая за портретную подлинность. А потом, когда потребовалось переименовать совершенно другого персонажа, Шекспир снова вспомнил о нем.

Причудливо происхождение этого персонажа — в негероической роли на фоне исторических событий, чтобы затем, подчинившись комическому амплу, развиться в шута: в шута Времени, чье карнавальное сознание легко расстается с прошлым.

\*

Величайший комический персонаж родился не в комедии, а в хронике, и в финале был изгнан из нее. Время в хронике — это не только закон перемен, но и определенный порядок истории, государства. В этом смысле историческое Время чуждо карнавальному сознанию: «Пора чудес прошла...» («Генрих V»; 1,1). Вот почему так изумился принц Гарри, когда

Фальстаф осведомился у него, который теперь час, — это первые слова, произнесенные им в первой части «Генриха IV». Как и в случае со многими героями Шекспира, первая фраза служит ключом к пониманию всего характера:

Фальстаф. Который час, Гарри?

Принц. ...Я понимаю, если бы часы были стаканами вина, минуты — жареными курами, стук маятников — болтовней служанок, циферблаты — вывесками трактиров, а само благодатное солнце — доброй горячей девкой в огненно-красной тафте, время дня близко касалось бы тебя. А то какое тебе до него дело? (I, 2; пер. Б. Пастернака).

Принц точен в своей оценке: Фальстаф попадает в хронику как будто по недоразумению — из комедии, где у Шекспира властвует не Время, а Природа в своем вечном жизненном круговороте. Природная жизнь принадлежит не Времени, а Вечности. Для человека смерть означает конец, а для Природы — возрождение к новой жизни. Впрочем, и человек может жить по этому закону, но лишь пока он существует не как отдельная личность, а как часть целого — часть рода, продолжающегося в своем коллективном бытии. Выражение этой жизни — карнавал, праздничное обновление, где с прошлым расстаются смеясь.

Л.Е. Пинский назвал главу о Фальстафе: «История и Природа перед взаимным судом». Сначала Природа в лице Фальстафа вершит суд и помогает Времени очиститься от следов прошлого. Затем свой приговор выносит История и устанавливает различие между природной свободой и государственным порядком. Фальстаф, не умеющий ему соответствовать, отправлен в изгнание, когда принц становится королем. Фальстаф не прижился и не мог прижиться в хронике, ибо он совершенно не умеет существовать по законам какого-либо порядка, жить в историческом Времени. У него другая стихия — *природная*, подчиненная потребностям плоти.

Вот почему логично, что Фальстаф, родившийся в хронике, продолжил существование в комедии. Он сам произносит под занавес второй части это слово, объясняя отречение от него короля, якобы всего лишь не желающего сразу открыться на людях в своей прежней и неизменной привязанности. Но судья Шеллоу, подхватив слово, пророчески предрек: «Как бы эта комедия не затянулась до вашей смерти».

Впрочем, очень вероятно, что к этому моменту комедия уже была

написана — «Виндзорские насмешницы». Очень вероятно, что ради нее Шекспир отложил начатую или обдумываемую им вторую часть «Генриха IV».

Николас Роу сообщил, что королеве так понравился сэр Джон Фальстаф, что она заказала комедию, в которой хотела бы видеть его влюбленным. «Виндзорские насмешницы» были написаны в течение двух недель к определенному сроку. Джордж Кэри, 17 апреля 1597 года ставший лордом-камергером, 23 апреля был возведен в рыцари Подвязки. По этому поводу давался традиционный обед в присутствии королевы и всех членов ордена. От кого и ждать развлечения, как не от труппы, которой новоизбранный рыцарь покровительствует!

Это первая у Шекспира комедия о современности и единственная, действие которой происходит в Англии, в Виндзоре. Здесь — одна из королевских резиденций, но здесь же — обычный провинциальный городок, куда и попадает сэр Джон Фальстаф. Существует мнение, что там — другой персонаж, сохранивший лишь имя, толщину, пороки, но лишенный остроумия и своего порочного обаяния. Нет, он тот же — и в корзине с грязным бельем. Изменилась его роль. Фальстаф — шут по своему театральному амплуа и зависит от того, что он вышучивает. В хронике — он шут Времени, под чей смех хоронят эпоху. Он сам инсценирует театральные поминки с телом рыцарственного Хотспера, символизирующего идеал прошлого. Шекспировский смех — последний мощный раскат *смеховой культуры*, и Фальстаф — ее главный герой. Смеховая культура, по определению М. М. Бахтина, в своем карнавальном обличье есть вторая жизнь народа, противостоящая иерархическому порядку официальной жизни. Смех опрокидывает догмы, от него лопаются иллюзии, порой он звучит издевательски, но более всего этот смех возвращает на землю, напоминая о природном и человеческом.

Фальстаф меняется не потому, что его вываливают из корзины с бельем, а потому, что из исторического Времени его вываливают в быт, из хроники — в комедию, где его «здравый смысл» противостоит не призраку рыцарской чести, а такому же, только более крепкому и честному здравому смыслу добропорядочных горожан. Фальстаф изъят из своей ритуальной смеховой роли и вместе с нею утратил свои исключительные права на смех; развенчанный, он сам превращен в объект насмешки.

Случай позволяет Шекспиру (или даже требует от него), прославляя патрона труппы, только что возведенного в ранг высшего рыцарства, посмеяться над рыцарством ложным. Фальстаф для этого создан, но здесь уместны и более личные намеки. Джордж Кэри соперничал за пост лорда-

камергера с младшим Кобемом и выиграл. Шутка против поверженного противника ему не будет неприятной, вот Шекспир и играет на родовом имени Кобемов — Брук. В постановке для узкого круга это уместно, но далее обижать не стоит, и для печати Брук становится Брумом.

А раз выпал такой случай и можно допустить немного личности в шутках, то вполне вероятно, что здесь Шекспир решился свести и собственные старые счеты, припомнив старую историю с браконьерством и еще одного рыцаря — сэра Томаса Люси с его щуками-вшами в родовом гербе.

«Виндзорские насмешницы» вместе с Фальстафом так определенно настраивают на современный и личный лад, что биографам бывает трудно остановиться. Весь фальстафовский фон кажется то порожденным кругом жизни самого Шекспира внутри лондонской богемы, то его эдиповым комплексом, где Фальстаф выступает воплощением образа отца — «старого весельчака» Джона Шекспира... Остановимся на этом.

Линия Фальстафа развивается на снижение. Он теряет свое антигероическое величие, во второй части хроники, как и в комедии, приближаясь к быту и демонстрируя свою непригодность для того, чтобы оставаться столь же верным и любимым спутником королю, каким он был принцу. Как герой греческого мифа Антей, Генрих прикоснулся к земле, проникся бодрым духом народного смеха, но оттолкнулся от него, чтобы вернуться в область истории. Политика отделена не только от морали, но и от смехового фона, по своей природе чуждого официальной государственности.

Можно сказать, что только однажды Шекспир попытался создать образ идеального героя истории и нашел его в Генрихе V, воспитаннике Фальстафа. Пусть сам толстый рыцарь совершенно неуместен в пьесе, носящей название «Генрих V», но все-таки до второго акта, не появляясь, он сопровождает ее действие — сведениями о его ухудшающемся здоровье, пока миссис Куикли не расскажет печальную историю его последних минут. Здесь звучание смехового тона понижено, он дан лишь как дополнительный и отдаленный, но все-таки, быть может, необходимый (отзвук трагической иронии?) повествованию о свершениях самого удачливого и доблестного из английских королей, сумевшего довести почти до победного финала Столетнюю войну с Францией. «Почти» — такое маленькое слово, но в нем — бездна, отделяющая от полного торжества.

Именно с этого момента десятью годами ранее Шекспир начал свой драматический эпос национальной истории: погребение короля-победителя — первая сцена хроники «Генрих VI». За его смертью последуют

десятилетия поражений и смуты, конец которой положит лишь царствующая династия Тюдоров. А король Генрих V надолго останется воплощением героизма в английской истории, пока в конце XX столетия в его соотечественниках не восторжествует фальстафовское недоверие к героизму, принявшее новую форму — политкорректности.

...В конце Второй мировой войны — в 1944 году — Лоренс Оливье снимет фильм «Генрих V» и сыграет в нем главную роль. Она прозвучит гимном национальной доблести и уверенности в победе. Пройдет полвека, и в этой роли на экране появится ведущий шекспировский актер другого поколения — Кеннет Брэна. Фильм прозвучал запоздалым извинением перед французами (и за то, что их пытались завоевать, и за то, что над ними смеялись) и призывом к вечному миру. Шекспир не был противником мира, он одним из первых усомнился в рыцарственном идеале силы, но он еще не знал о глобализации и верил в национальное государство как единственную возможность противостоять внутреннему хаосу и внешней угрозе. Все-таки он принадлежал к поколению 1588 года, к поколению победителей Армады, чьего победного духа хватило на столетия имперских завоеваний.

## Друг-соперник

Предшествующий — не значит оказывающий влияние...

«Виндзорские насмешницы» остались для Шекспира единственной английской комедией с сильным сатирическим акцентом, но они предварили победу этого жанра на английской сцене. Более того, они предсказали новую степень вовлеченности театра в общественную жизнь и его настроенность на внутренние распри, вскоре разразившиеся «войной театров», иначе известной как «поэтомахия». От участия в ней Шекспир уклонился (позволяя себе лишь беглые реплики), но угадал новое состояние театрального ума.

А его развитие пошло так стремительно, что в который раз едва не положило конец существованию театра в Лондоне. Скандал разразился через три месяца после постановки «Виндзорских насмешниц» в связи с комедией «Собачий остров», начатой Томасом Нэшем, завершенной Беном Джонсоном и поставленной труппой графа Пембрука.

Текст пьесы не сохранился, так что приходится гадать, за что она была признана «клеветнической и побуждающей к бунту». Дело приняло совсем не шуточный оборот. Во исполнение монаршей воли 28 июля 1597-го последовал указ Тайного совета: ее величество, будучи извещена о великих

беспорядках, совершившихся в общедоступных (*common*) театрах по причине непотребства на сцене и подлых людей, сошедшихся вместе, повелела, чтобы не только пьесы не исполнялись в Лондоне и поблизости от него в летнее время, но чтобы все здания, поставленные и возведенные для этих целей, были снесены.

Страшно подумать, что содержалось в этой крамольной пьесе, чтобы навлечь такие кары. В студенческой пьесе «Парнас II» (1602) есть намек на то, что сатира задела саму королеву. А может быть, ее министров, поскольку Собачий остров у северного берега Темзы в восточной части Лондона считался местом, где находилась королевская псарня, и там же находился один из дворцов, где собирался Тайный совет. Не были ли министры выведены под видом королевских собачек (или псов)?

Если слова указа и звучат приговором театру, то он не был приведен в исполнение. Две основные труппы, покровительствуемые членами Тайного совета, не утратили своего положения, и даже труппа Пембрука продолжала играть в провинции. Театральные здания также не были снесены: лишь удаленный и обветшавший «Ньюингтон-Баттс» был, кажется, принесен в искупительную жертву, и «Лебедь» оказался закрыт для постоянного использования какой-либо труппой. Пострадали трое актеров (среди них один из авторов — Бен Джонсон), заключенные в тюрьму Маршалси. Дом другого автора, Нэша, был подвергнут обыску, но сам он в это время скрылся в Ярмуте. Хотя было объявлено, что под стражу будут взяты все виновные в постановке, к началу октября, то есть к новому сезону, все арестованные были на свободе.

Некогда «юному Ювеналу» Нэшу уже тридцать, и он — закаленный боец в памфлетных боях. Бен Джонсон на пять лет моложе, это новое имя, но в будущем гораздо более громкое в истории английской литературы. В своей эпохе он — второй только за Шекспиром; впрочем, быть вторым он едва ли бы согласился.

И в шекспировской биографии у Бена Джонсона уникальное место: он — единственный, о чьих отношениях с Шекспиром мы знаем вполне достоверно. Они подтверждены преданием, анекдотами и собственными записями Джонсона, как и его участием в посмертном собрании шекспировских пьес, которое сделано по образцу его собственного. Он первым собрал свои пьесы в 1616 году под названием *Works*, что было английским аналогом латинского *Opera*, то есть «Труды». Если вспомнить, что совсем недавно авторство было понятием столь зыбким, что пьесы в формате кварто выходили анонимно, то признание их «Трудами» — шаг в другое культурное измерение. Во втором (посмертном) их издании

добавился цикл размышлений о жизни и литературе под названием «Строительный материал, или Открытия» (*Timber, or Discoveries*). Они содержат высказывания Джонсона о природе поэзии и драмы, а также его воспоминания и мнения о Шекспире. Любовь не помешала ему быть откровенным в рассказе о их разногласиях.

Отзывы Джонсона о Шекспире проницательны, но ревнивы. Т. Фуллер (передавая, разумеется, предание, а не личные впечатления) оставил описание состязательности друзей-соперников, дав почувствовать разность их таланта. В своих многократных поединках остроумия Шекспир и Бен Джонсон видятся мне испанским тяжелым галеоном и английским боевым кораблем; мастер Джонсон, подобный первому, нагружен знанием, основателен, но лишен маневренности. Шекспир, подобно английскому кораблю, уступает в размерах, но легок под парусом, способен отдаться любому течению и поймать любой ветер благодаря остроте и изобретательности своего ума.

\*

Легкость шекспировского дара, представленная как небрежность, фигурирует и в отзывах Джонсона — в воспоминаниях и в его записях. Сам он, говоря о современниках, более склонен замечать недостатки. «Таланту Шекспира не доставало отделки (*art*)» — укор одновременно недостаточной образованности и недостаточной работе над словом. Этой теме посвящен и отзыв Джонсона в «Строительном материале...». Поскольку это самый развернутый отзыв современника о Шекспире, то его нельзя не привести полностью:

Помню, актеры часто говорили, полагая, что это к славе Шекспира, будто в своих писаниях (что бы он ни писал) он никогда не вычеркнул ни одной строки. Я отвечал, что лучше бы он вычеркнул их тысячу. Они принимали это за злословие. Я бы никогда не рассказал этого потомкам, если бы не невежество тех, кто выбрал повод похвалить своего друга за то, что было его наихудшей ошибкой. И [скажу], чтобы оправдать мою откровенность (я любил его и чту память не менее, чем кто-либо другой, но по эту сторону идолопоклонства), что он (это действительно так) был честен, открыт и широк по своей натуре; имел великолепное воображение, был смел в мыслях и

благородно изящен в их выражении, порой настолько увлекаясь их течением, что нужно было его останавливать. *Sufflaminandus erat* [Хорошо бы его притормозить], как сказал Август о Гатерии. Он [Шекспир] обладал сильным и острым умом (*wit*); лучше, если бы он также уверенно им управлял (*rule*). Множество раз ему случалось оказываться смешным, как в словах, от имени кого-то обращенных им к Цезарю: «Цезарь, ты несправедлив ко мне», — на что тот ответил: «Цезарь никогда не бывает несправедлив, не имея на то справедливой причины», — и подобное, столь же несуразное. Но он искупал свои пороки достоинствами. В нем было гораздо больше того, что следовало хвалить, чем извинять.

Неудивительно, что в шекспировском Первом фолио вслед за посвящением и обращением к читателю следуют стихи Джонсона: «Памяти возлюбленного автора м-ра Уильяма Шекспира и того, что он оставил нам». Самые часто цитируемые из него строки: «Он знал довольно по латыни...» — воспринимаются как свидетельство недостаточной образованности Шекспира, но в контексте стихов его памяти упрек был бы странен, и в согласии с жанром эти слова звучат не упреком, а восхищением силой природного гения, превосходящего всех современников (лучшие из них здесь же поименованы).

Пожалуй, еще чаще повторяют другую фразу Джонсона, даже не сознавая ее цитатности, поскольку она вошла в язык и в культуру, — «эйвонский лебедь». А непосредственно перед ними — опровергая, а не порождая миф об исключительно природном даре Шекспира! — сказано, что «настоящим поэтом и рождаются, и становятся».

История начала шекспировского знакомства с Джонсоном вошла в биографию Николаса Роу:

Его знакомство с Беном Джонсоном началось с того, что он проявил замечательную человечность и доброту. Джонсон, который в ту пору был совершенно неизвестен, предложил одну из своих пьес актерам; лица, в чьи руки она попала, перелистав ее небрежно и поверхностно, были готовы вернуть ему пьесу, ответив, что их труппе она вовсе не нужна; но тут, по счастью, она попала на глаза Шекспиру, и некоторые места в ней ему так понравились, что он прочел пьесу до конца, а затем рекомендовал Джонсона и его сочинения публике. После этого они стали

друзьями, хотя я и не знаю, отвечал ли Джонсон такой же добротой и искренностью Шекспиру<sup>[30]</sup>.

Речь идет о первой пьесе Бена Джонсона, поставленной труппой камергера в сентябре 1598 года — «Всяк по-своему» или, если дать дословный перевод, — «Каждый в своем гуморе» (*Every man in his humour*). Открывая ею свои труды, Джонсон предпослел — в знак уважения и благодарности к актерам — список первых исполнителей. Среди них назван и Шекспир. Это единственный случай, когда не предание, а печатный текст свидетельствует о его участии в спектакле как актера. Какую роль он исполнил? Скорее всего, рассудительного пожилого джентльмена — Ноуолла. Говорящее имя — «всезнающий».

\*

Шекспир в редких случаях давал персонажам говорящие имена. Джонсон — постоянно. О чем они говорят? О том, что у каждого из персонажей есть своя отличительная, доминирующая в его характере черта. Показать и понять человека для Шекспира — значит увидеть его во всем разнообразии, доходящем до противоречивости. Для Бена Джонсона — выявить в нем главное, то, что определяет характер в его цельности.

Ближайшие современники предпочли тип комедии, созданный Джонсоном и доведенный в Европе до блеска и совершенства Мольером. Пушкин предпочел шекспировский, памятно сравнив его не с Джонсоном, а с более известным Европе Мольером:

Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает именование под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря... (*Table-talk*).

Сказанное Пушкиным о Мольере верно и для Джонсона с той лишь поправкой, что Мольер более последователен в осуществлении того же

принципа. Джонсон был едва ли не первым в Европе, кто ступил на путь сатирической комедии с говорящими именами, который позже назовут «классицистическим». Для самого Джонсона его манера была *классической*, ориентированной на античные образцы. Он не просто брал у античных авторов сюжеты — он переводил их текст и страницами включал его в собственный. У них он учился пониманию. В античности он нашел основание и для своей драматической теории, на которую прямо указывает название его комедии: «Теория гуморов». Термин восходит не к античной эстетике, а к античной медицине. Преобладание той или иной жидкости в теле человека определяет его темперамент: преобладание крови создает сангвиника, флегмы — флегматика, черной или желтой желчи — меланхолика и холерика.

Бессмысленно в комедиях Джонсона искать распределение персонажей в соответствии с диагнозом. Гумор в комедии, в отличие от медицины, задан не столько природой, сколько — обществом. Он относится к нравам и диктуется модой. С точностью делового человека такое понимание гумора формулирует персонаж с говорящим прозвищем Кэш (тогда оно значило то же, что и теперь): гумор — это «монстр в обличье джентльмена, рожденный притворством нашего галантного века и вскормленный глупостью» (III, 2).

Хорошо сказано, хотя и трудновато для водоноса Коба, кому это разъяснение адресовано. Кстати, имя «Коб» тоже говорящее и, возможно, говорит больше, чем значит: этим коротким словом в Лондоне звали людей его профессии — водоносов, но предполагают, что Джонсон подключился к шекспировским выпадам против лорда Кобема... Так ли, трудно сказать, но вполне вероятно, поскольку Джонсон, кажется, не в силах был пройти мимо какой-нибудь литературной разборки, чтобы в нее не вмешаться. По своему гумору он был прирожденным холериком — спорщиком, неистовым и гневливым. Там, где не хватало остроумия и огромной эрудиции, он пускал в ход могучие кулаки, так что в литературной таверне «Сирена» его побаивались. Актера Спенсера он просто вызвал на дуэль и убил, за что мог быть казнен, но воспользовался привилегией, дарованной тогда ученому человеку, — прочитал молитву на латыни и отделался тем, что ему клеймили большой палец.

Прочсть любой текст на латыни или по-гречески для Джонсона не составило бы труда. Его ученость и любовь к древним были столь велики, что вредили его успеху драматурга. Он написал две трагедии на античные сюжеты, выверив каждое слово по классическим источникам, но зритель не оценил его усилий, и трагедии провалились. После успеха комедии *Every*

*man in his humour* он написал парную — *Every man out of his humour* («Каждый вне своего гумора»), где попытался привить елизаветинской сцене греческий опыт Аристофана, чьи персонажи не только действуют, но пускаются в пространные рассуждения по поводу происходящего. Последовал провал, после которого Джонсон прекратил сотрудничество с труппой лорда-камергера и предпочитал писать пьесы для закрытых театров или придворные маски — жанр, вошедший в моду: придворные разыгрывали античные сюжеты, демонстрируя пышные костюмы под музыку на фоне декораций.

Джонсон стал первым придворным поэтом в Англии и получил королевскую пенсию. Он не стремился закрепить успех дворянским гербом, хотя и рассказывал, что его отец, умерший до его рождения, был священником и происходил из благородного рода. Бен Джонсон иначе отстоял свой патент на благородство, неизмеримо повысив престиж писательского имени и литературного дела.

### **Состоятельный джентльмен**

Это обычные слова о Шекспире в конце 1590-х. В них, однако, нет и никогда не звучало безусловного одобрения. По поводу джентльменства иронизировали современники. По поводу состоятельности сокрушаются потомки: может ли поэт быть удачлив в делах? Им кажется, что поэту более пристало нищенствовать и умереть под чужим забором. Он должен жить в долг, а если он сам кому-то одалживает и еще настаивает, чтобы ему долг возвращали, да еще с процентами... Тут что-то не так, давайте искать настоящего автора!

До нас дошло только одно письмо, адресованное Шекспиру, и оно — деловое. Его автор — Ричард Куини из семьи старых соседей по Стрэтфорду. Его отец Адриан вместе с отцом Шекспира (еще до рождения поэта) были оштрафованы за навозную кучу перед их домами на Хенли-стрит. Потом оба исправились и побывали в должности бейлифа. Ричард Куини также дважды ее исполнял и был неизменно вовлечен в дела городской корпорации, которые к концу века шли хуже некуда. Зимой 1597/98 года он отправляется в столицу, чтобы добиться облегчения налогового бремени на город, пострадавший от пожаров и неурожая. Там он получает (28 января 1598 года) письмо от еще одного влиятельного члена городской корпорации Абрахама Стёрли, среди прочего извещающее его о том, что, по мнению отца Ричарда, «наш земляк м-р Шекспир не

прочь потратиться на покупку пары ярдлендов земли либо возле Шоттери, либо поблизости от нас; он [Адриан] считает, что было бы в самый раз посоветовать ему обратить внимание на наши десятинные земли»<sup>{31}</sup>.

Речь идет о крупном вложении средств (ярдленд равен приблизительно 30 акрам, а один акр — 0,4 гектара, хотя точная мера колебалась в зависимости от местности), и Шекспир окажется в состоянии совершить эту сделку лишь в 1605 году. Поскольку со времен Реформации десятина в пользу церкви не взималась, деньги оставались городу и шли на поддержание малоимущих.

О том, что Ричард Куини просил или собирался просить деньги у Шекспира, известно из его письма драматургу, в котором, впрочем, речь шла только о возможности разделаться с текущими долгами в Лондоне. Вот это единственное письмо, непосредственно Шекспиру адресованное:

Возлюбленный земляк,  
осмеливаюсь обратиться к вам как к другу, испытывая нужду в вашей помощи — 30 фунтов под мое и м-ра Бушела поручительство или мое и м-ра Миттона. М-р Росуэлл все еще не прибыл в Лондон, а у меня дело чрезвычайной важности. Вы очень дружески обяжете меня, если поможете выбраться из долгов, что я сделал в Лондоне, я же возблагодарю Господа и обрету душевный покой, невозможный для должника. Я сейчас отправляюсь ко двору, надеясь на ответ, который покончит мое дело. Вы не утратите ни доверия ко мне, ни денег, да будет на то милость Божья, теперь же исполнитесь, как и я, надеждой — и не нужно страшиться, а я с сердечной благодарностью употреблю свое время и успокою вашего друга, ежели дело затянется, а то и вам как бы не пришлось оказаться среди тех, кто платит. Время заставляет спешить к цели, а я остаюсь в надежде на ваше участие и помощь. Боюсь, что этим вечером я не вернусь от двора. Спешу. Да будет с вами Господь и со всеми нами. В «Колоколе» на Картер-лейн, 25 октября 1598-го.

*Со всем к Вам расположением, Рич[ард] Куини*

Поскольку письмо осталось у Куини, то оно либо не было отправлено, либо представляет собой первоначальный набросок; впрочем, времени переписывать у Куини не было, спешка ощущается не только на словах, но и в стиле. Он, кажется, говорит сразу и о своем долге, помочь с которым

просит Шекспира, и об их общем деле, которое ему, в конце концов, удастся решить: в январе будущего года королева дала согласие на то, чтобы ослабить налоговое бремя для города, «дважды пережившего бедствия и почти уничтоженного пожарами»<sup>[32]</sup>. Личные расходы Куини были оплачены из казны в сумме 44 фунта.

Неизвестно, отправил ли Куини письмо, дал ли Шекспир деньги... В уже упомянутом письме Стёрли советует Куини, как лучше повести разговор с Шекспиром, чтобы убедить его войти в дела корпорации не без обоюдной выгоды:

Вы можете снабдить его необходимыми рекомендациями для достижения цели, а он — обзавестись здесь друзьями; мы же полагаем, что цель достойна и он может ее достичь. А добившись ее, он и сам преуспееет, и для нас сотворит благо. *Hoc movere, et quantum in te est permovere, ne negligas, hoc enim etsibi et nobis maximi erit momenti* [Действием, насколько тебе дано побуждать к действию, не пренебрегай, ибо тем себе и нам посильно будешь способствовать].

Стёрли не упускает возможности блеснуть латинской фразой — они есть в большинстве его писем, а некоторые из них просто написаны на латыни. Эти письма, имеющие непосредственное и личное отношение к Шекспиру, совсем иным показывают его стрэтфордское окружение, чем часто оно представляется: не захолустные провинциалы, а отцы города, озабоченные судьбой своих сограждан, исполненные гражданского сознания, нередко имеющие университетское образование, как Стёрли, выпускник Колледжа королевы в Кембридже, или младший сын Ричарда Куини, получивший степень бакалавра в Бейлиол-колледже в Оксфорде. Любопытно, что по возвращении из Кембриджа Стёрли служил у сэра Томаса Люси в 1573—1580 годах, то есть если история с браконьерством имела место в шекспировской биографии, он должен был знать о ней из первых рук, но она никогда не упоминается в его многолетней переписке с семьей Куини.

В упрек Шекспиру порой ставят второе письмо Стёрли (4 ноября 1598 года) по поводу возможности занять у него деньги, в которую Стёрли, кажется, не очень верит: «...что же касается того, что наш земляк м-р У-м. Шек. готов добыть нам деньги, то я порадуюсь, услышав когда, где и как...» Но добавляет: соглашайтесь, если условия будут приемлемы. Из этой переписки видно, что Куини для него — близкий человек, с которым

он работает для общей цели и с которым говорит совершенно доверительно. Лондонский драматург, хотя и местный по рождению, человек чужой, может быть, в этот момент даже и незнакомый. И даст или не даст он деньги — неизвестно.

А они были чрезвычайно нужны в тот момент. Ситуация усугублялась конфликтом с лендлордом Стрэтфорда. С 1590 года им стал Эдвард Гренвил, тем самым приобретший право вмешиваться в дела города — утверждать назначение должностей, в том числе священника и учителя. Гренвил не просто рассчитывал на получение от горожан уважения и дохода, но и вымогал этот доход любыми способами. Он мог быть очень богат, но не занимался собственными обширными владениями в надежде на получение синекур. Его отец решил поправить дела, завладев имуществом своего самого состоятельного арендатора — пригласил его к себе и приказал убить. Преступление раскрылось, Эдвард-старший был заключен в Тауэр и подвергнут жестокой казни. Его 24-летний сын был очень похож на отца. Он противодействовал выбору Р. Куини бейлифом в 1592 году. И тем более странно, что, обращаясь к Шекспиру, Куини предлагает в качестве поручителей двух людей Гренвила: м-ра Миттона и м-р Росуэла.

В 1600-м противостояние с Гренвилем по поводу зерна, собираемого в счет налога, достигает верхней точки. Куини арестован, попадает в Маршалси, но взят на поруки при содействии юриста Томаса Грина (шекспировского «кузена»). Ничем заканчивается попытка достучаться до представителя короны в суде (*attorney general*), пост которого занимал сэр Эдвард Коук, дядя жены Гренвила. Спустя два года Куини, на правах бейлифа пытавшийся пресечь пьяное бесчинство людей Гренвила, получил удар по голове, после чего скончался, не приходя в сознание.

Ни глухой провинцией, ни пасторальной Аркадией Стрэтфорд не был.

\*

Для Шекспира первые пять лет в труппе лорда-камергера стали временем финансового успеха и литературной славы. О ней свидетельствует первый развернутый отзыв современника. Фрэнсис Мерее в духе времени, когда национальные литературы решаются заявить о своем достоинстве, не меньшем, чем у древних, создает книгу *Palladis Tamia* («Кладезь ума»), дата регистрации — 7 сентября 1598 года. В главе «Сравнительное рассуждение о наших английских поэтах с поэтами

греческими, латинскими и итальянскими» он перечисляет английских авторов и их произведения, в том числе 12 шекспировских пьес:

Как полагали, что душа Эвфорба живет в Пифагоре, так сладкоголосая душа Овидия живет в медоточивом и медоречивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», а среди близких друзей — его сладчайшие сонеты.

Как Плавт и Сенека почитаются лучшими [авторами] комедий и трагедий среди римлян, так же Шекспир среди англичан — лучший в обоих жанрах для сцены; в пользу комедии свидетельствуют его «Благородные веронцы», его «Ошибки» [«Комедия ошибок»], его «Бесплодные усилия любви» (*Love's Labour's Lost*), его «Увенчавшиеся успехом усилия любви» (*Love's Labour's Won*), его «Сон в летнюю ночь» и его «Венецианский купец»; в пользу трагедии — его «Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV», «Король Иоанн», «Тит Андроник» и его «Ромео и Джульетта».

Как, по словам Эпия Столо, музы должны были бы говорить языком Плавта, если бы они захотели говорить по-латыни, так я скажу, что музы должны были бы говорить шекспировскими изящно выстроенными фразами (*fine filed phrase*), если бы они заговорили по-английски.

Далее Мерее называет Шекспира, выстраивая ряды английских писателей, лучших в жанре трагедии и в жанре комедии. Ряды сами по себе причудливы, но показательны, что Шекспир присутствует в обоих.

Мерее — не такой уж надежный свидетель шекспировского гения, так как рядом с Шекспиром он превозносит и весьма посредственных авторов, но он — бесценный авторитет для атрибуции и датировки, особенно тех шекспировских пьес, для которых это — первое упоминание. Правда, одну загадку Мерее добавил: мы не знаем шекспировской пьесы «Увенчавшиеся успехом усилия любви». Была ли она утрачена или под этим названием существовала какая-то комедия, известная нам под другим названием, например «Много шума из ничего»?

Куда важнее этой загадки для нашего знания другое: те пьесы, поэмы и частично сонеты, что названы Мересом, вне сомнения, написаны до 1598 года и принадлежат Уильяму Шекспиру.



***Часть пятая.***

**ВЕСЬ МИР — «ГЛОБУС»**

## **Глава первая.**

# **ЗА СПИНОЙ ГЕРКУЛЕСА**

### **Сюжет для небольшого рассказа...**

Январский день... Нечастый для Лондона — секущий под ветром снег с Темзы. Его наметает вокруг овала деревянных стен. Некогда озвученное голосами двух тысяч зрителей здание уже два года не порождает ничего, кроме тишины. И сейчас только одна цепочка следов протянулась к нему, протоптанная в обрамляющей полосе снежного крошева.

Человек подошел вплотную. Вблизи видно, что кажущаяся овальной стена представляет собой многоугольник, сложенный из бруса. Человек хотел то ли рассмотреть, то ли потрогать посеревшее от времени дерево, но остановился... Он помнил многие из этих поверхностей, двадцать лет назад обработанные его руками умелого плотника.

Постояв, он повернулся, чтобы идти обратно, и любой житель Шордича узнал бы в этом старике Джеймса Бербеджа, первого в Лондоне строителя театров, а со временем — удачливого антрепренера.

Удача не отличается постоянством, и под занавес она изменила. Бербедж чувствовал, что старый «Театр» не переживет его, а он не переживет свое детище. Они уйдут вместе. Но остается труппа и остается дело, которое он передает двум сыновьям: Ричарду — театральную, Катберту — организационную часть, ту, что до последнего времени вел он сам.

Зная, что «Театр» обречен, Джеймс, торопясь успеть, попытался подыскать для труппы новое пристанище. Он купил и переоборудовал под театр трапезную бывшего доминиканского монастыря «Блэкфрайерс». Всё было готово к новому сезону, только жители окрестных домов любили тишину и покой больше, чем театр. В результате их протеста у него — два пустующих здания. А у труппы лорда-камергера по-прежнему нет своей сцены.

Их земные дела более не в его власти...

Джеймс Бербедж умер в феврале 1597 года.

### **Театр переехал**

Сказать, что труппа осталась в отчаянном положении — преувеличение. Ее положение благополучно, но ненадежно. Труппа успешна, но бездомна.

В «Куртине» люди лорда-камергера играют много лет, однако театр не принадлежит им, что сильно уменьшает доход. Они играют при дворе, в знатных домах, гастролируют и везде — желанные гости. Пора почувствовать себя хозяевами.

По поводу «Блэкфрайерс» не только не удастся договориться, но его не удастся сдать. Лишь в 1600 году туда вернется прежде игравшая там (и не оскорблявшая своим присутствием окрестных жителей) детская труппа.

Возвращающаяся мода на актеров-детей — еще одна угроза взрослым актерам. Так что в «Гамлете» (1600—1601) именно об этом речь — с одной стороны, замечательно, что удалось хоть как-то использовать свое пустующее помещение, но с другой стороны — глядишь, и придется вновь пуститься по большой дороге, о чем и сообщают принцу, удивленному тем, с чего это актеры покинули столицу:

*Гамлет.* Ценят ли их так же, как тогда, когда я был в городе?  
Такие же ли у них сборы?

*Розенкранц.* Нет, в том-то и дело, что нет.

*Гамлет.* Отчего же? Разве они стали хуже?

*Розенкранц.* Нет, они подвизаются на своем поприще с прежним блеском. Но в городе объявился целый выводок детворы, едва из гнезда, которые берут самые верхние ноты и срывают нечеловеческие аплодисменты.

(II. 2; пер. Б. Пастернака)

Земля, на которой стоял «Театр», была арендована на 21 год. Этот срок истек 13 апреля 1597 года, а играть там прекратили еще годом ранее. Переговоры с владельцем — Джайлзом Алленом — ни к чему не привели. Аллен хотел удвоить плату или получить право завладеть зданием и использовать его по своему усмотрению. Предусмотрительный Бербедрж включил в первоначальный договор условие о том, что он является владельцем здания. Под конец жизни, видимо, сосредоточившись на «Блэкфрайерс», он махнул рукой на обветшавший «Театр» и уже не успел ничего предпринять.

А теперь остается ли условие в силе по истечении срока договора? Аллен — опытный сутяга и притом родственник бывшего мэра. Уже ходит

слух, что он намерен разобрать здание, чтобы завладеть строительным материалом. Вот тогда положение труппы будет отчаянным, поскольку придется распрощаться с надеждой обрести свою сцену.

В декабре 1598 года братья Бербеджи принимают рискованное, но, видимо, в их глазах единственное решение — самим разобрать «Театр». Задуманное нужно было делать быстро, улучив момент, когда Аллена не будет в городе. Рождественские — праздники он проводил у себя в поместье.

Времени в обрез, так как в праздничные дни актеры играют: 26-го при дворе и опять там же — на Новый год. Так что на следующий день после первого придворного спектакля вся труппа с бригадой плотников Питера Стрита (старые цеховые связи Бербеджей?) движется толпой по Шордичу во всеоружии — не только для работы, но и для обороны. Впрочем, серьезного сопротивления им не оказали, а Стрит объяснил, что они разбирают здание, чтобы тут же всё и собрать на прежнем месте, только лучше.

К концу второго по-зимнему короткого дня стены «Театра», видевшие первый триумф Марло, первые хроники Шекспира и спектакли всех елизаветинских трупп, покоились на складе Стрита возле Темзы. Предположение о том, что брус тут же транспортировали на правый берег, благо зима была настолько холодной, что Темза стала, — неправдоподобно. Тяжесть оказалась бы непомерной для тонкого льда.

Перевозкой на другой берег займутся позже, а с наступлением тепла приступят к строительству. Аллен выдвинет обвинение сначала против Стрита (в том числе иск на сумму 40 шиллингов за то, что потоптали его траву), потом против Катберта Бербеджа. Окончательный приговор в пользу актеров будет вынесен в 1601 году в Звездной палате, где арбитром выступит Фрэнсис Бэкон.

\*

Строить действительно будут на правом, южном берегу Темзы. Именно там Бербеджи успели заручиться долгосрочной и выгодной арендой у Николаса Бренда — на 31 год за 14 фунтов 10 шиллингов. Договоренность была спешно достигнута до того, как разобрали «Театр», но окончательно оформили ее 20 февраля, когда убедились, что территория под строительство понадобится.

В какой-нибудь сотне метров располагался театр Хенслоу «Роза».

Люди камергера, кажется, не боялись конкуренции (от нее позже постарается освободиться Хенслоу). И к тому же вдоль правого берега — Бэнксайда — театры начали обживать среди других увеселительных заведений, традиционно занимающих весь Саутуек. (Следуя написанию — *Southwark* — по-русски его часто называют Саутуорк. Лондонцы предпочитали совсем сокращенный вариант — Сатек.)

Это название распространяется на часть территории на южном берегу Темзы напротив Сити, соединенную с городом в шекспировские времена только Лондонским мостом. Саутуек был известен как место развлечений: медвежьей травли и петушиных боев; парков, придававших местности полусельский вид, и театров. Впрочем, там же располагались гостиницы, бордели и тюрьмы, в частности знаменитая Маршалси, где пришлось посидеть Бену Джонсону по делу о пьесе «Собачий остров». В одной из таверн Саутуека за 200 лет до этого собрал своих паломников Чосер в «Кентерберийских рассказах»...

Власть городской корпорации Лондона не распространялась на Саутуек, где высшим юридическим лицом считался шериф графств Сарри и Сассекс. Это способствовало тому, что вечно гонимые городскими властями театральные антрепренеры с 1580-х начинают строить театральные здания вдоль Бэнксайда: первой в 1585-м появилась «Роза», в 1597-м — «Лебедь», а в 1599-м — театр труппы лорда-камергера, получивший название «Глобус».

Сюда же переезжает и Шекспир. В казначейских документах, согласно которым за ним с 1596 года числилась задолженность по налогу на имущество, 6 октября 1599-го сделана помета, что сбор долга переведен на шерифа Сарри и Сассекса, а в 1600-м — на *Episcopo Wintonensi*, что означает, что дело передано епископу Уинчестерскому, которому подчинялась территория вокруг его дворца — Клинк. Здесь против фамилии Шекспира наконец будет поставлен знак «уплачено».

Видимо, незадолго до постройки «Глобуса» Шекспир переехал в Саутуек, поскольку непонятно, зачем бы ему, избегающему богемной жизни, было менять более престижный район в приходе Святой Елены на весьма сомнительное окружение. Кажется, ему оно не слишком пришлось по душе, поскольку приблизительно в 1603 году он перебирается обратно. Но здесь он прожил несколько лет.

Здесь написан «Гамлет».

Здесь, в церкви Спасителя, принадлежавшей до Реформации августинскому монастырю Святой Марии Оувери (*over the river*), на месте которой теперь стоит Саутуекский собор, будет похоронен брат Шекспира

Эдмунд; по нему Уильям закажет звон большого колокола.

Название «*The Globe*» было бы точнее перевести на русский язык как «Земной шар», который над входом в театр держал Геркулес. Крылатая латинская фраза, как это было принято в эмблемах, разъясняла смысл изображения: «*Totus mundis agit histrionem*» («Весь мир — театр»).

Каким было здание первого «Глобуса», можно догадаться по его общему виду на старом плане (Джон Норден, 1600), по редким и беглым описаниям, а также по аналогии с другими театрами: «Лебедь» зарисован голландцем де Виттом. По словам Б. Джонсона, «Глобус» окружен рвом, поскольку его территория отвоевана у болота. Местность вдоль Темзы была низкой и к тому же подтопляемой приливом. Лодочникам, перевозившим зрителей, приходилось на руках переносить своих пассажиров, особенно дам, через широкую кромку прибрежной грязи и ила.

Сохранившиеся источники, однако, не давали не только точных размеров, но даже точной формы: на гравюре Нордена здание выглядит круглым; о «деревянном О» говорит и пролог в «Генрихе V», однако дерево технически не позволяло выдержать форму круга. В 1989 году было раскрыто основание театра «Роза», что вдохновило на дальнейший поиск, приведший к тому, что удалось обнаружить приблизительно 5 процентов основания первого «Глобуса». Эти находки позволили сделать его точную реконструкцию, хотя и не на первоначальном месте, занятом современной дорогой и строением, но недалеко от него.

«Глобус», построенный в 1599 году, был многоугольником, имевшим 20 граней и более 30 метров (100 футов) в диаметре. На каменном основании возвели кирпичные стены достаточной прочности, чтобы удержать деревянную конструкцию из мощных дубовых бревен, соединенных деревянными клиньями. Значительная часть бревен осталась от старого «Театра», но что-то наверняка пришлось заменить. Через год после «Глобуса» Стрит построит «Фортуну» для Хенслоу: слуги лорда-камергера переселились на Бэнксайд, а слуги лорда-адмирала покинули его и двинулись в обратном направлении, расположившись в полумиле от «Куртины». О строительстве «Фортуны» известно больше. Материал заготавливался бригадой пильщиков, три месяца работавшей в дубовой роще на берегу Темзы в Соннинге.

Устройство «Глобуса» следовало тому, что было принято в елизаветинском театре: три ряда галерей, сцена трапецией выдвинута в зрительный зал, где стояла публика («двор»). Сцена была поднята на уровень глаз человека среднего роста. Значительную ее часть перекрывало «небо», поддерживаемое колоннами, раскрашенными под мрамор, но

«двор» оставался открытым. Над «небом» был небольшой балкон, где могли находиться музыканты, а по ходу действия — актеры, если, конечно, балкон не был забит щеголями, готовыми заплатить высокую цену за то, чтобы выставить себя на обозрение публики. «Глобус» мог вместить до трех тысяч человек.

Крышу крыли соломой (техника ее наложения была сложным искусством), и это погубит «Глобус» 29 июня 1613 года, когда при постановке «Генриха VIII» пыж от выстрела из пушки отскочит на крышу и станет причиной пожара, уничтожившего и театр, и его имущество, в числе которого были если не рукописи Шекспира, то суфлерские книги, с них сделанные. В следующем году театр был отстроен заново (с черепичной крышей) и обошелся пайщикам в сумму 1200 фунтов. Он просуществовал 30 лет и был снесен 15 апреля 1644 года после того, как пуритане запретили театр. Значит, перестроить стоило на 100 фунтов дороже, чем 15 лет назад обошлось строительство.

В 1599 году братья Бербеджи, поняв, что они в одиночку не потянут стройку, предложили пяти первоначальным пайщикам труппы стать пайщиками и самого здания. Бербеджи вложили основную часть — 750 фунтов, остальные пять паев составили 350 фунтов. Это были еще один шаг, объединивший актеров общим делом и обеспечивший им уже солидный доход. Но сначала кое-кому из них, включая Бербеджей, пришлось залезть в долги — Кемпу, Конделу Филипсу, Хемингу и Шекспиру.

Новое здание, сложенное из старых бревен, — зримая метафора шекспировского творчества, а название, утверждающее всемирность, — пророчество относительно того, что скоро Лондон превратится в торговую столицу для всего мира.

## **Площадь вышла на сцену**

Здание было готово ранней осенью — к сезону 1599-1600 года.

Швейцарец Томас Платтер, может быть, и не попал на открытие, но видел один из первых спектаклей. Видел и оставил о нем свидетельство в письме на родину. Как уже было сказано, это единственное описание спектакля по шекспировской пьесе, увиденной глазами современника:

21 сентября после обеда, около двух часов, мы со спутниками поехали за реку и в крытом соломой здании театра смотрели трагедию о первом императоре — Юлии Цезаре,

каковую исполнили 15 актеров, игравших отменно. В завершение спектакля они, в соответствии с обычаем, танцевали весьма изящно — двое в мужской и двое в женской одежде, парами — чудесно.

Не слишком подробно? Но Платтер не был театральным критиком и не писал рецензии. Это лишь одно из его лондонских впечатлений. Каждое сведение, доставленное им, бесценно. Кроме спектакля, он сообщил о ценах и расположении мест согласно купленным билетам; он подтвердил, что спектакли были дневными, крыша — соломенной, «играли отменно» и завершали спектакль — любой спектакль, в том числе и трагедию, — танцами. Вынесли трупы, оставшиеся после трагедии, — станцевали джигу. Шекспиру это нравилось все меньше и меньше и скоро привело к его конфликту с комиком Уильямом Кемпом, мастером джиги и любимцем публики.

Автора пьесы Платтер не назвал, что само по себе можно считать показательным для отношения не к автору, а к авторству в театре. Но театр за рекой, в котором в сентябре 1599 года играли пьесу о Юлии Цезаре и о котором точно известно, что для него написан шекспировский «Юлий Цезарь», — это, без всякого сомнения, «Глобус».

Платтер рассказал, чем спектакль закончили, но не задержался на том, чем его начали. Оценил ли он остроту первых реплик, сумел ли узнать английскую современность в событиях древнеримской истории?

«Рим. Улица. Входят Флавий, Марулл и толпа граждан». Эта ремарка и последующее действие соответствуют основному шекспировскому источнику — Плутарху:

Двое народных трибунов, Флавий и Марулл, подошли и сняли венки со статуй, а тех, кто первыми приветствовали Цезаря как царя, отвели в тюрьму. Народ последовал за ними с рукоплесканиями, называя обоих трибунов «Брутами», потому что Брут уничтожил наследственное царское достоинство...

*Плутарх. Жизнеописание Цезаря (пер. К. Лампсакова, Г. Стратановского).*

У Плутарха эта сцена отнесена к событиям, непосредственно предшествующим гибели Цезаря в марте 44 года до н. э. У Шекспира речь идет одновременно и о последнем триумфе Цезаря, годом ранее

одержавшего победу над сыновьями своего уже поверженного прежде противника — Помпея Великого. Драматическое действие предполагает компрессию событий, иной, чем у историка, темп их развития.

Эту особенность сценического действия Шекспир замечательно объяснил, обращаясь к зрителям в Прологе к пьесе, непосредственно предшествовавшей «Юлию Цезарю», — в «Генрихе V»: «Теперь ваши мысли должны стать помостом для наших королей, перенося их с одного места на другое, вмещая события многих лет в песочные часы...»

Народные трибуны в шекспировском «Юлии Цезаре» разгоняют не просто толпу горожан, а толпу ремесленников, к которым и обращаются с вопросом о их профессии. На первый же вопрос следует ответ: «Я, сударь, плотник» (пер. М. Зенкевича).

Несложно представить себе в качестве актерской находки (пока режиссеров не было, находки были актерскими), рассчитанной на взрыв зрительского восторга, — жест рукой в сторону свежесрубленных стен. Эта начальная реплика — веский аргумент в пользу того, что «Юлий Цезарь» — пьеса, написанная на открытие «Глобуса», где в числе зрителей должны были находиться и строители театра — плотники.

Второй собеседник трибунов, прежде чем назвать свою профессию, долго шифрует ее в каламбурах: в частности, играя на омонимичности слов «душа» (*soul*) и подметка (*sole*), он объявляет себя тем, кто «залатывает грешные души». А в действительности оказывается сапожником — *cobbler*.

Откликаясь на языковую игру, не будет натяжкой предположить, что и эта профессия избрана с умыслом — еще один выпад против лорда Кобема, врага труппы лорда-камергера? (Если Коба у Бена Джонсона считают таким намеком, то почему бы его не видеть у самого Шекспира в *cobbler*?) В таком случае мы имеем возможность проследить, как Шекспир аранжирует партитуру спектакля, направляя комические импульсы в разные части зрительного зала: один — к стоячему «двору», другой — к лолам.

Распределение импульсов может быть и еще сложнее, так как пьеса «Праздник сапожника» Томаса Деккера была хитом предшествующего сезона и одной из первых пьес, где ремесленники перестают быть клоунами. Хотя герои Деккера и любят блеснуть героической фразой, но их претензии лишь отчасти звучат комически, а отчасти — они сбываются: хозяин подмастерьев Саймон Эйр станет и шерифом, и мэром Лондона. Герои лондонской улицы, они и на сцене требуют к себе более уважительного отношения, подобно тому, как это делает сапожник в первой сцене «Юлия Цезаря». Если Шекспир здесь и откликнулся на новую

тональность, в которой начинает звучать тема горожан, то дальше в «Юлии Цезаре» он, как нигде, поставит под сомнение претензию толпы на героическую роль в истории, отдав саму толпу на форуме во власть политического демагога — Марка Антония.

Сапожника, вероятно, играл Уильям Кемп, но едва ли был удовлетворен ролью: его реплики блистательны, но их всего несколько и в единственной сцене. Кемп, конечно, появлялся и в роли одного из горожан на форуме, но это слишком мало для комического премьеры труппы. Удивительно ли, что «Юлий Цезарь» оказался последней его пьесой: в феврале следующего года Кемп отдастся любимому делу — исполнению джиги. Уйдя из театра, он совершит многодневный тур из Лондона в Норридж, пройдя в танце все 160 километров.

Его время на сцене прошло, как и время чистой клоунады в пьесах Шекспира. Кемп был воплощением площадного смеха, он монополизировал эту роль. А теперь, когда Шекспир вывел на сцену саму площадь, эта роль бесконечно усложнилась, разбившись на множество голосов, где Кемп мог рассчитывать лишь на эпизод. Он предпочел уйти, уйти обратно — на площадь.

\*

Шекспир еще никогда (да, пожалуй, никогда и в будущем) не начинал пьесы такой интенсивной подачей намеков на актуальные события. Он как будто отработывал девиз «Глобуса»: «Весь мир — театр», — и весь мир на этой сцене обращен к зрителям, пришедшим в «Глобус».

Его друг-соперник Бен Джонсон (споря с Шекспиром в своих римских трагедиях) будет стремиться к точности исторического факта. А у Шекспира в «Юлии Цезаре» палят из пушек! Он небрежен в отношении исторических деталей, но зато расчетливо точен в отношении современных реакций. И зритель это оценит, безусловно, предпочтя его осовремененный Рим археологии Джонсона, чьи римские трагедии провалились, доставив автору муки самолюбия.

Смысл у Шекспира звучит одновременно в двух пространствах. Вопрос, заданный в Риме, должен понятно отзываться в Лондоне. Именно таков первый же вопрос народного трибуна Флавия: «Прочь! Расходитесь по домам, лентяи. / Иль нынче праздник?»

Сегодня ни один режиссер не может рассчитывать при этих словах на оживление и смех в зале. А Шекспир рассчитывал. Вопрос, является ли

сегодняшний день праздничным, был очень актуальным в конце XVI века для Европы, запутавшейся в смене праздничных и будничных дней: католики в предшествующее десятилетие перешли на григорианский календарь, протестанты, в том числе и англичане, все еще жили по юлианскому. Не кто иной, как Юлий Цезарь, постановил уточнить календарь и исправить его. Дело благое, но и этим нововведением он возбудил ненависть. Шутка Цицерона (приведенная Плутархом) была памятной: «...когда кто-то заметил, что “завтра взойдет созвездие Лирь”», Цицерон сказал: «Да, по указу».

Так что в ложах могли расслышать и исторический намек: пьеса о Юлии Цезаре уводила к началу той эпохи, время исчисления которой — буквально! — истекало. Чувство конца эпохи было внятно зрителям в 1599 году: помимо того, что кончался век, все с тревогой ждали конца правления бездетной королевы, которой скоро — семьдесят.

До «Юлия Цезаря» Шекспир написал две трагедии: «Тит Андроник» и «Ромео и Джульетта». В «Тите» весь первый акт — медленное, ритуальное введение в действие. Во второй, уже несомненно и собственно шекспировской, Шекспир, прежде чем перевести действие на стремительное и катастрофическое развитие, готовит к нему зрителя — Прологом, комической интермедией, в которой вражду господ пародийно разыгрывают слуги (хотя эта пародия едва не завершилась кровопролитием).

«Юлий Цезарь» дает новый вариант построения, когда зритель должен быть вовлечен и захвачен с первых реплик. Так будет в «Гамлете», в «Отелло»... И если появление простолюдинов кого-то и настроило на лад интермедии, то Шекспир — он это очень любил! — произвел эффект обманутого ожидания. Появление римских ремесленников означало не комическое предварение темы, а саму тему. Они явились участниками основного и главного действия, которое протекает в присутствии и при участии римского народа. Голос толпы решает судьбы протагонистов, а умение разговаривать с ней — залог победы.

Толпа — своего рода Хор, который более не выносится за скобки действия, а вовлечен в него. При этой смене роли утрачивается прежняя функция Хора — быть хранителем памяти, предания, о чем собственно Шекспир и свидетельствует в первой же сцене, когда народной толпе трибуны должны напоминать о том, каким был Помпей и как его любил народ Рима. Смущенные этим напоминанием ремесленники расходятся.

Памятью или беспамятством толпы играет и Марк Антоний, недалековидно оставленный благородным Брутом один на один с народом

на форуме. Он пришел оплакать лежащее здесь же окровавленное тело Цезаря, чьей памяти он верен. Он ни в чем никого не хочет убеждать, тем более винить (да и не может, поскольку толпа настроена к нему враждебно); он просто хочет проститься, вспомнить и напомнить. Это один из самых блистательных монологов в шекспировских пьесах, которому нет равных по искусству риторики и по мгновенно достигнутому результату:

...Над прахом Цезаря я речь держу.  
Он был мне другом искренним и верным,  
Но Брут назвал его властолюбивым,  
А Брут весьма достойный человек.  
Гнал толпы пленников к нам Цезарь в Рим,  
Их выкупом казну обогащая,  
Иль это тоже было властолюбье?  
Стон бедняка услыша, Цезарь плакал,  
А властолюбье жестче и черствей;  
Но Брут назвал его властолюбивым,  
А Брут весьма достойный человек...  
(III, 2; пер. М. Зенкевича)

Когда Антоний вышел к народу, толпа не давала ему говорить и была готова разорвать. Когда он закончил, толпа бросилась громить дома «достойного человека» Брута и других заговорщиков, убийц Цезаря, забыв о том, что Цезарь решил стать единовластным правителем Рима.

За десять лет до «Юлия Цезаря» Шекспир приобрел репутацию мастера массовых сцен (видимо, поэтому и был впоследствии приглашен к соавторству в «Сэре Томасе Море»). Но во второй части «Генриха VI» он изобразил крестьянское восстание, которое (не только в России, но везде и всегда) — «бунт бессмысленный и беспощадный». И там политик вышел к народу: представитель короля прекратил бунт обещанием прощения тем, кто повинится и раскается.

Городская толпа — в Риме и в Лондоне — иная стихия: стихия, подвластная изощренной риторике. Когда-то в «Ричарде III» безмолвие толпы звучало угрозой и мрачным обещанием. В «Юлии Цезаре» площадь вышла на сцену и заговорила на множество голосов, готовых слиться под управлением искусного политического хормейстера.

К площади политик апеллирует, когда требуется ее решение — в момент изменения формы правления (избрание Цезаря) или в момент

передачи власти. До того интрига ведется вдали от площади, в противостоянии воли и характеров главных действующих лиц. В «Юлии Цезаре» Шекспир, кажется, единственный раз попробовал применить «теорию гуморов» в полном ее объеме. Четыре протагониста его трагедии соответствуют четырем основным темпераментам: Цезарь — флегматик, Брут — меланхолик, Кассий — холерик, Марк Антоний — жизнелюб-сангвиник.

Некоторые политические закономерности на основе «гуморов» в пьесе действительно намечены. Одна принадлежит Цезарю (и Плутарху, поскольку Шекспир почти буквально воспроизводит его реплику): «А Кассий тощ, в глазах холодный блеск. / Он много думает, такой опасен» (I, 2).

Понятно, почему в своей свите Цезарь предпочитает сангвиника. Холерик всегда недоволен всем, в том числе и властью. Меланхолик еще более предан размышлению, еще глубже недоволен, прежде всего — самим собой. Меланхолия — печать размышления и политической неудачи. В этом смысле Брут — непосредственный предшественник Гамлета.

У Шекспира драма ушла с площади, где она когда-то (по пушкинскому слову) родилась. Уходя, она забрала с собой и саму площадь, которая теперь существует внутри драматического действия как культурное предание, как ритуальная форма и одновременно — политическая тема, озвученная многоголосием площадной речи.

## Глава вторая.

### ARSAMANDI

#### «Английский Овидий»

Любовь — богатая тема для биографии. Тем более для биографии того автора, чьими словами вот уже четыре столетия изъясняются любящие.

Шекспир все знал о любви, но мы ничего не знаем о влюбленном Шекспире...

Нам ничего, абсолютно ничего не известно достоверно. Сюжет его женитьбы практически не оставляет места для любви, которую в него можно вчитать только усилием воображения и на очень короткий период вероятного ухаживания за Энн, а потом слишком быстро пришлось расхлебывать последствия любовного томления. Впрочем, нам ничего не известно и о шекспировской неприязни к жене — кроме того, что большую часть жизни они провели врозь. Она — в Стрэтфорде, он — в Лондоне.

Поскольку мы ничего не знаем о влюбленном Шекспире в жизни, у многих возникает желание превращать в жизненную историю ситуации его пьес, вкладывать в уста Шекспира его сонеты и поэмы, предполагать, к кому они могли быть обращены. Догадки, предположения, никогда не достигающие по степени вероятности даже до статуса гипотез.

Нам точно известно только то, что касается репутации шекспировской поэзии у современников: «...сладкоголосая душа Овидия живет в медоточивом и медоречивом Шекспире...» Мерее, сказавший это в 1598 году, не был первым. Он лишь подвел итог тому, что было засвидетельствовано успехом поэм. «Венера и Адонис» выходит в свет ежегодно — в 1599 году одновременно пятым и шестым изданиями, подтверждая репутацию автора как «английского Овидия», преуспевшего в науке любви — *ars amandi*.

Именно в этом качестве современники чаще всего вспоминают о Шекспире. Первое оценочное упоминание его имени в 1595-м достаточно неожиданно — в сноске к полемическому сочинению на религиозную тему: «Полимантее» Уильяма Ковела. Перечислены несколько писательских имен и в их числе — Шекспир как «достойный похвалы» автор «сладчайшей Лукреции» и «резвого (*wanton*) Адониса».

Сладкая струя похвал «английскому Овидию» растекается с этого

момента, варьируясь по степени и лексическому оформлению медовости — медоточивый, медоречивый, медоустый с использованием английского слова *honey* или образованного на латинской основе *melifluous*...

В один год с Мересом прозвучал первый стихотворный отзыв современника о Шекспире — «Воспоминание о некоторых английских поэтах» Ричарда Барнфилда. В пяти восхищенных строчках говорится о «медоточивой струе» (*honey-flowing vein*) его поэзии, приведены названия обеих поэм. И в заключение — пожелание вечной славы с убеждением, что «тело может умереть, но слава никогда». Барнфилд — первый поэт, которого принято считать последователем и подражателем Шекспира, он был довольно известен в свое время.

На следующий год опубликовано первое стихотворение, адресованное Шекспиру, — сонет Джона Уивера (*Ad Gulielmum Shakespear*), где поэт опять назван «медоречивым». Уивер читал поэмы и, очень вероятно (как и Мерее), знал не опубликованные к этому времени сонеты. Он перечисляет и пьесы — «Ромео и Джульетта», «Ричард» (без уточнения — II или III) и другие, по поводу которых он честно признается — «названия не помню». Трогательное простодушие в хвалебном сонете, позволяющее сомневаться (тем, кто хочет сомневаться), в какой мере искренни или двусмысленны комплименты Уивера. Тем более что скоро он напишет поэму о сэре Джоне Оулдкасле, как будто бы включившись в число тех, кто счел себя обиженным Шекспиром и встал на защиту пуританского мученика. О Шекспире, впрочем, там ни слова, а аллюзии на его «Юлия Цезаря» присутствуют. Так что Уивер помнил тексты, даже забывая названия.

Количество изданий, сопровождаемых сладкой хвалой, — безусловное свидетельство успеха, но еще более верное свидетельство того, что «английский Овидий» в моде, — пародия на него и сатирическое изображение тех, кто этой моде следует.

\*

На Рождество 1598 года в колледже Святого Иоанна в Кембридже играется анонимная пьеса «Путешествие на Парнас». Она аллегорически представляет четырехлетний курс студенческой жизни со всеми ее тяготами и надеждами. Успех был настолько велик, что потребовал продолжения в последующие годы — «Возвращение с Парнаса», которое придется повторить. Теперь первое «Возвращение» обозначают римской цифрой «I», а второе — цифрой «II».

Эта последняя пьеса была напечатана в 1606 году, и лишь в XIX веке в рукописном хранилище Бодлианской библиотеки в Оксфорде преподобный Уильям Д. Макрей отыскал две первые: «Путешествие» и «Возвращение с Парнаса I», опубликовав их в 1886 году.

«Возвращение с Парнаса» показывает жизнь после университета, для которой университетская премудрость оказывается малопригодной. Один из выпускников — Сообразительный (*Ingenioso*) — находит простофилю-патрона Галлио (*Gullio*), любителя шекспировской поэзии: «О, сладостный м-р Шекспир, я держу его портрет у себя в кабинете при дворе!» Галлио заказывает Инджениозо любовные стихи в нескольких стилях, и когда тот их приносит, предпочитает те, что варьируют строчки из «Венеры и Адониса» и «Ромео и Джульетты»: «Я буду поклоняться сладостному Шекспиру и, чтобы славить его, положу под подушку “Венеру и Адониса”».

В том, что поклонником Шекспира выступает неуч и тупица, отзывается прежнее отношение к нему со стороны «университетских остромыслов». А если взглянуть шире, то — непреодоленное гуманистическое предубеждение против поэзии на национальном языке. Петрарка был убежден, что славу в веках ему обеспечат не итальянские сонеты, а латинская поэма о Сципионе Африканском. Предубеждение продержалось до конца эпохи Возрождения.

И где было отозваться старым упрекам Грина и Нэша, адресованным выпускникам грамматической школы, как не в колледже Святого Иоанна! Ведь оба они были его студентами всего за десять лет до того, как там ставили «Парнасские пьесы». Упоминание о Нэше как об умершем устанавливает дату для «Возвращения II» — не ранее 1601 года и не позже 1602-го, поскольку пьеса написана при жизни королевы Елизаветы.

Наиболее подробно литературная сатира разработана именно в этой заключительной пьесе. В первом же акте Рассудительный (*Judicio*) высказывает суждение о разных современных поэтах, в том числе и о Шекспире. Он подтверждает всеобщую любовь к «Лукреции» и «Венере и Адонису», где «сладчайший стих заставляет биться сердца» (*His sweeter verse contains heart throbbing life*), но высказывает пожелание, чтобы «более серьезный предмет смог привлечь его / Без глупого и ленивого томления любви» (I, 2).

Сдержанность упрека в этом пассаже сменяется в дальнейшем более едкой иронией, когда два студента желают поступить в актеры, а испытание им устраивают Уильям Кемп и Ричард Бербедж. Кемп потешается над высокомерием и сценической неумелостью студиязов: они не умеют

говорить на ходу, а должны непременно застыть на краю сцены, «будто перед воротами или канавой».

Бербедж снисходительнее:

*Бербедж.* Немного учения исправит эти недостатки, к тому же они и сами смогут написать роль.

*Кемп.* Мало кому из университетских удаются пьесы; они слишком пахивают этим писателем Овидием или тем писателем Метаморфозами, болтают о Прозерпине и Юпитере. Так что наш приятель Шекспир им всем задал и Бену Джонсону тоже. Этот Бен Джонсон — вьедливый парень (*a pestilent fellow*); он призвал Горация прописать всем поэтам снадобье, но наш Шекспир так его самого прочистил, что совсем лишил доверия.

Хвала Шекспиру в университетской аудитории от того, кто полагает, что «Метаморфозы» — имя писателя, должна была звучать по крайней мере насмешливо. А ближе к концу пьесы находится самый резкий выпад и против актеров, и против тех, кто для них пишет. Сказанное об актерам вполне созвучно насмешкам по этому же поводу в памфлетах Грина и Нэша:

«Не странно ли, что подражающая обезьяна ценит / Несчастных ученых не более, чем наемных писак?» (V, 1). Затем Прилежный (*Studiosus*) сетует по поводу того, как несправедливо возвышены актеры:

Англия позволяет этим прославленным бродягам, *Прежде таскавшим скрипцы на собственном горбу, Гарцевать на скакунах перед глазеющей толпой, Поражая ее роскошью атласных костюмов, С пажами, прислуживающими им, Изрекая слова, написанные куда лучшими умами, И покупать земли, так что теперь они именуются эсквайрами.*

Имеется ли в виду разбогатевший премьер труппы лорда-адмирала Эдвард Аллен — или выпад адресован всем преуспевшим на театральном поприще и мнящим себя джентльменами? Шоу-бизнес вызывал культурное раздражение и финансовое негодование задолго до того, как культура стала — в нашем смысле слова — массовой.

Театральные аллюзии в «Парнасских пьесах» были тем более актуальными, что труппа лорда-камергера (как об этом сказано на титульном листе первого кварто «Гамлета» 1603 года) играла «в обоих

университетах». Студенческую тематику в этой трагедии иногда считают свидетельствующей о том, что Шекспир писал, имея в виду университетские гастроли.

Как и всегда в случае с карикатурными портретами, немало высказывалось предположений, кто конкретно из людей театра скрывается за тем или иным персонажем, чем спровоцирован тот или иной выпад. Бесспорно лишь одно: «Парнасские пьесы» появились в атмосфере, где театр — популярное развлечение и важное общественное событие, а едкость сатирических выпадов подсказана тоном, который был задан самими драматургами в ходе «войны театров».

\*

Шекспир и без сатирического напоминания мог догадаться, кем будут расцитированы его любовные признания. Поэтические сборники в Англии стали издаваться задолго до него, а в его время сделались расхожим товаром.

Простофиля Галлио заказывает стихи, но он мог бы воспользоваться и готовой продукцией. Так, другой простофиля — Слендер из «Виндзорских насмешниц» — кажется, имеет в виду не рукописный, а печатный сборник, без которого он как без рук в любовном объяснении: «Ах, если бы у меня была сейчас при себе моя книжка сонетов и любовных песен! Она мне нужнее, чем сорок шиллингов» (I, 1). Простофиля, цитирующий и перевирающий чужие строки, заказывающий или пишущий любовные стихи, стал одним из постоянных комических характеров в елизаветинских пьесах.

Объявленный «английским Овидием», Шекспир не должен был удивляться, что издатели такого рода книжечек будут ловить любую возможность, чтобы заполучить его сонеты. Мерее объявил во всеуслышание, что они существуют — в кругу друзей. Оставалось в этот круг проникнуть.

Не прошло и года, как повезло Уильяму Джеггарду. Этот издатель рано оценил Шекспира и, кажется, будет первым задумавшим издать собрание его пьес (после смерти Уильяма Джеггарда его сын Исаак станет одним из издателей Первого фоллио). Издательская любовь Джеггарда к Шекспиру не раз приводила его к тому, чтобы переступить авторское право, а в 1599 году он и Шекспира поставил в неловкое положение плагиатора, выпустив под его именем сборник «Страстный пилигрим».

Пилигрим — обычная ренессансная метафора для влюбленного, чей путь к возлюбленной — путь служения и поклонения. Именно в этой роли является Ромео перед Джульеттой. Так что название ясно указывает на содержание сборника — любовная поэзия. И имя Шекспира, поставленное на титульном листе, было красноречивой приманкой. То, что из двадцати одного текста определенно шекспировских было всего пять — это уже для знатоков, на которых не рассчитана массовая продукция.

Впрочем, и знаток, не входящий в круг шекспировских друзей, мог порадоваться тому, что два шекспировских сонета, о которых все были наслышаны, впервые попали в печать — это сонеты 138 и 144 (в несколько иной редакции, чем в сборнике 1609 года). Еще три сонета были лишь отчасти шекспировскими, поскольку он их написал от имени своих персонажей — придворных наваррского короля в «Бесплодных усилиях любви». Сделано немало догадок относительно авторства других текстов; среди авторов — Б. Гриффин, Р. Барнфилд; один текст составлен из четырех строф «Влюбленного пастуха» Кристофера Марло с добавлением строфы из ответа ему Уолтера Роли. Несколько текстов варьируют шестистрочную строфу и мотивы из поэмы «Венера и Адонис».

Сборник не был зарегистрирован, но его успех был полным. Сразу же потребовалось второе издание, поскольку первое было зачитано до небытия. От него сохранилось лишь несколько страниц в составе экземпляра, сложенного из листов первого и второго изданий без титула (хранится в Фолджеровской библиотеке в Вашингтоне). Второе издание дошло до нас в двух полных экземплярах.

Спустя более чем десять лет потребовалось третье (1612), которое, наконец, вызвало скандал. Джеггард обогатил сборник еще несколькими текстами, частью заимствованными у Томаса Хейвуда, тут же откликнувшегося протестом в знаменитой «Апологии актеров» (1612). Там он сообщил, что Шекспир «сильно досадовал (*was much offended*) на мастера Джеггарда (ему совершенно неизвестного) по поводу того, как вольно тот обошелся с его именем», приписав ему авторство всего сборника. Возможно, вслед этому протесту первоначальный титульный лист в этом издании был изъят и заменен новым — без имени Шекспира.

Протесты авторов в шекспировские времена были достаточно редкими, и эта история позволяет нам заглянуть в область так легко нарушаемого авторского права и в историю публикации прижизненных текстов, далеко не всегда отражавших авторскую волю. Это породило текстологические загадки для поколений редакторов Шекспира.

Но иногда загадки шли не от издателя, а от автора или от составителя

сборника. Одна из них принадлежит к числу самых интригующих уже не в шекспировской текстологии, а в его биографии.

### **Честеровский сборник и «шекспировский вопрос»**

В 1601 году в составе сборника «Жертва Любви, или Жалоба Розалины» (*Love's Martyr, or Rosalin's Complaint*) была напечатана небольшая аллегорическая поэма Шекспира «Феникс и Голубь» (*The Phoenix and Turtle*).

На сохранившемся экземпляре, датированном 1601 годом (Фолджеровская библиотека), указаны печатник Роберт Филд (земляк Шекспира, печатавший его поэмы) и издатель Эдвард Блаунт (он будет соиздателем Первого фолио). На экземпляре Британской библиотеки в Лондоне стоят дата «1611», выходные данные «напечатано для Мэтью Лаунза» и другой титульный лист с названием «Анналы Великобритании» (*The Annuals of Great Britaine*). У еще двух дошедших до нас экземпляров либо отсутствует титульный лист, либо обрезана дата. Поскольку текст всех экземпляров напечатан с одного набора, то, по всей видимости, в 1611 году у оставшейся нераспроданной части тиража (скорее всего, очень небольшого) поменяли титульный лист, выбросив при этом несколько нумерованных первых страниц, на которых размещались посвящения.

Поэма Честера вместе с песнями Голубя к прекрасной Феникс занимает большую часть сборника: 168 страниц из 195. За ними следует шмуцтитул, открывающий вторую часть из четырнадцати «поэтических опытов», созданных «лучшими и самыми выдающимися из наших современных писателей». Там наряду с поэмой Шекспира помещены тексты Джона Марстона (тогда только начинающего), Джорджа Чэпмена, Бена Джонсона... Большинство стихотворений анонимны. Составителем назван малоизвестный поэт Роберт Честер, по имени которого сборник часто именуется Честеровским.

На титульном листе 1601 года сказано, что Честер выступает лишь в качестве переводчика итальянца Торквато Челиано, но это — мистификация. Поэме предпосланы три посвящения — Джону Солсбери, Фениксу и «доброжелательному Читателю». Поскольку Честер, по его свидетельству, в течение долгого времени состоял на службе у Солсбери, то наиболее вероятной или, во всяком случае, наиболее общепринятой версией служит посвящение всего сборника ему. Однако повод для этого и даже само время создания произведений, вошедших в сборник, вызывают

большие сомнения. Романтическая версия, высказанная в XIX столетии первым публикатором сборника: что герои любовной аллегории — граф Эссекс и королева Елизавета, сегодня не рассматривается ввиду ее абсурдности и полного несоответствия реальным событиям.

Источник шекспировского сюжета представляет собой миф о птице Феникс, обитающей в раю и каждую тысячу лет слетающей на пальму в Аравии, где она сгорает в собственном пламени, чтобы родиться заново. Прямым намеком на этот сюжет звучит строка в первом четверостишии — об аравийском древе (*Arabian tree*), на которое слетаются птицы. Однако Шекспир на основе этого мифа создал совершенно самостоятельный сюжет.

Основная часть поэмы «Феникс и Голубь» представляет собой 13 четверостиший, написанных четырехстопным ямбом с опоясывающей рифмовкой. За ними следует «Френ», то есть похоронная песнь из пяти трехстиший, каждое — на одной рифме. Первая часть содержательно делится на два мотива. Первый — обычное в аллегорических поэмах Средневековья собрание птиц, которым под руководством лебедя, владеющего похоронной песнью, предстоит откликнуться на смерть Феникса и Голубя. Второй мотив — прославление Любви (Феникс) и Постоянства (Голубь). Опровергая Разум, они в своей раздельности сливаются воедино. Во «Френе» они воспеты как Истина и Красота, покоящиеся теперь в пепле. Здесь говорится о том, что они не оставили потомства, но это не было свидетельством их «слабости» (*infirmities*), но их «непорочного брака» (*married chastities*). Этот, пусть и аллегорический, факт противоречит реальности, если полагать, что прототипами были Солсбери и его жена Урсула, родившие десять детей.

В России поэму начали переводить в XIX веке, но о том, насколько невнимательно ее читали — даже переводчики, — свидетельствует ошибка, постоянно допускаемая в названии: вместо Голубя стояла Голубка, в то время как у Шекспира женское начало в этой поэме олицетворяет Феникс.

На эту ошибку указал Илья Гилилов, ставший дотошным если не читателем, то исследователем поэмы как биографического факта<sup>[33]</sup>. В своей антистрэтфордской убежденности он счел, что весь сборник составлен в память о кончине графа Ретленда и его жены Елизаветы, в девичестве Сидни, дочери великого поэта. Они-то вдвоем и представляют творческий союз, создавший Шекспира.

Поскольку книга Гилилова — первое на русском языке обстоятельное введение в историю «шекспировского вопроса», написанное человеком, демонстрирующим био-и библиографическую осведомленность, то она требует оценки. Тем более что с момента ее появления первым изданием в 1997 году о жизни Шекспира довольно многие в России судят именно по ней.

Ретленд в качестве кандидата в Шекспир — новинка столетней давности. Всё началось, кажется, с того, что бельгиец С. Дамблон обнаружил в архиве Падуанского университета две фамилии учившихся там датских дворян — Розенкранц и Гильденстерн. Их соучеником был англичанин — граф Ретленд. Совпадение, на самом деле, не более странное, чем если бы его соучениками оказались русские дворяне Гагарин и Голицын. Фамилии эти были известны и распространены в Дании того времени.

Ретленд недолго держался в числе вероятных кандидатов, поскольку он на 12 лет младше Шекспира и каждый его приверженец должен был бы объяснить, каким образом графу удалось начать так рано. Если соотнести его биографию с началом шекспировской театральной карьеры, как оно реконструируется по косвенным свидетельствам, то Ретленд начал писать для сцены лет в тринадцать. В шестнадцать Грин объявил его «потрясателем сцены»...

И косвенные свидетельства, и характеристику Грина Гилилов попросту отмечает как недостоверные. Пусть так, но нам точно известно, что «Тит Андроник» поставлен не позже 1594 года — Ретленду восемнадцать! Гилилов согласен: вполне возможно, поскольку это «слабая пьеса». А «Ромео и Джульетта» в двадцать и особенно «Ричард II» в девятнадцать?.. Об этом как-то речь не заходит. Нет ответа.

Иными словами, достоверностью своей концепции в рамках шекспировского творчества Гилилов не озаботился. Надо сказать, что, как и большинство антистрэтфордianцев, это самое творчество его вообще мало интересует. Нечастые суждения о пьесах и героях по-школьному бесхитростны (особенно на фоне биографических головоломок): «... францисканский монах в “Ромео и Джульетте” — бесспорно положительный герой, самоотверженно и бескорыстно помогающий влюбленным» (с. 237).

Последовательно Шекспир прочитывается с одной — биографической точки зрения. Биография Ретленда иллюстрируется шекспировскими цитатами так, как будто идентичность графа и поэта — факт непреложно установленный. Вот Ретленд под арестом после неудавшегося восстания

Эссекса. Что он переживает? Оказывается, нам это точно известно, ибо «настроения аффингтонского пленника нашли свое выражение в знаменитом сонете 66» (с. 283).

Если концепция Гилилова не соотнесена с творческой биографией Шекспира (кто бы он ни был), то остается проверить — насколько она хотя бы внутренне обоснована и последовательна. Что принято им к доказательству? Положение о том, что Ретленд и его жена — адресаты честеровского сборника, коим торжественно оплакана их почти одновременная смерть в 1612 году...

Позвольте, но на титульных листах двух разных, как полагают, изданий стоят другие даты — 1601 и 1611... Полагают ложно — так считает Гилилов. Каковы его аргументы в отношении датировки Честеровского сборника? Это краеугольный камень всей концепции.

Главный аргумент — водяные знаки: «...за четыре столетия никто не удосужился посмотреть на свет страницы загадочного издания...» (с. 89). И страшно подумать, сколько еще изданий остается не просмотренными на свет! Этим иногда занимаются историки книги, составляют каталоги водяных знаков, и здесь нужно отдать Гилилову должное — его, по сути дела, единственное бесспорное открытие лежит как раз в истории книжной бумаги, поскольку в Честеровском сборнике она имеет не зарегистрированный прежде водяной знак — единорог с искривленными ногами.

Что из этого следует? Ничего нового для шекспировской поэмы и датировки издания. Да, бумагу типограф XVI века едва ли стал бы сохранять в течение десяти лет, так что оба издания Честеровского сборника напечатаны с одного набора, идентичного во всех известных экземплярах. Но это и раньше было ясно из еще более бесспорного аргумента, известного до Гилилова: если еще можно помыслить невероятное, что типографщик сохранит небольшой запас редкой бумаги, то шрифтовой набор он рассыпал для каждого нового печатного листа.

Значит, в 1611 году просто переклеили титул... А вот с этим Гилилов не согласен. Это было бы слишком просто и бессмысленно для его цели. Ему нужно доказать, что всё издание отпечатано по поводу смерти четы Ретлендов не раньше 1612 года. Как это доказать? Да очень просто — мистификация. Всё это мистификация — и в 1601-м, и в 1611-м... Но почему именно эти даты были поставлены на титульных листах? Да потому что — мис-ти-фикация! Кажется, понятно сказано и всё объяснено. Нужно было запутать всех. С одной стороны — откликнуться на смерть, а с другой стороны — сделать так, чтобы никто не понял, на чью смерть

откликнулись. Никто и не понял, кроме Гилилова.

Да, водяной знак еще важен потому, что единорог есть на гербе Ретлендов, а значит, и бумага — от него. Правда, он есть на многих гербах, поскольку единорог — один из самых распространенных геральдических символов, и, видимо, на гербе Ретленда он имеет не так много сходства с водяным знаком, иначе этот герб непременно был бы приведен среди множества необязательных в книге иллюстраций. Но герба нет...

Нет в этой книге и убедительного сходства между четой Ретлендов и автором всего того, что мы знаем под именем Шекспира. А вот адресатами Честеровского сборника они, наверное, могли бы быть, только у Гилилова нет никаких свидетельств того, что они в действительности ими были.

\*

Если всё в этой книге подвергать придирчивому просмотру (каковому Гилилов пытается подвергать версии своих оппонентов), то нужно несколько уменьшить и важность его последнего открытия — поправки к русскому названию шекспировской поэмы «Феникс и Голубь». Формально, конечно, нужно поставить «голубь» в мужском роде, так как в оригинальном тексте есть строка: «Голубь и его Королева» (*Turtle and his Queen*).

Однако нельзя не учитывать, что игра различием пола и уничтожение любого различия в единстве Феникса и Голубя составляют один из сюжетных мотивов этой шекспировской поэмы. Они соединяются как два в одном, надеясь обрести будущую жизнь, взаимно уничтожаясь, сливаясь друг в друге.

Подобная символика, увиденная на фоне «английского Овидия», напоминает о том, что Шекспир любит то, что сейчас бы назвали тендерными играми: его героини переодеваются в мужскую одежду — что тем более интригует на елизаветинской сцене, где в действительности они не девушки, а юноши, исполняющие женские роли и по ходу их исполнения обретающие свой подлинный пол, который им нужно представить как чужой.

В шекспировской поэзии (в большей степени, чем в его драматургии) обаяние мужской красоты сказывается сильнее, чем женской. В «Венере и Адонисе» это — основа сюжета, в «Лукреции» даже добродетельная героиня, жертва насилия, не остается вовсе безучастной к страсти Тарквиния, что станет одним из поводов для ее чувства вины и

самоубийства.

В любовном треугольнике сонетного цикла совершенство петраркистской Донны передано молодому Другу, а Смуглая леди в отношении прежнего идеала уже больше чем пародийна (антипетраркизм), она ему — враждебна. Но если говорить об отдельных сонетах, то во многих из них тендерная принадлежность адресата никак не проявлена, поскольку в них нет местоимения, а в английском языке без этого невозможно определить род.

Более двухсот лет — вслед первому комментатору сонетов Эдварду Мэлоуну — все мы повторяем как непреложную истину: в сонетах Шекспира — две части, первая посвящена Другу, вторая — Смуглой леди. Деление прижилось, уже кажется, что оно произведено самим автором, но это не так. И современный исследователь (Маргрита де Грация) резонно напомнила о том, что это деление достаточно условно и что, во всяком случае, оно — не авторское. Мужское и женское в сознании читателя распределены скорее по месту, занимаемому в социуме: в мужском — привлекательность не только юности, но и аристократизма, женское снижено не только нравственно, но и социально.

Что же касается любви, то мужское и женское в гораздо большей мере неразличимы, взаимозаменяемы. Мужское, а не женское становится предметом восхищения и поклонения. Подтверждая именно такую логику любовного сюжета, вслед сонетам в сборнике 1609 года помещена поэма «Жалоба влюбленной», соблазненной и покинутой, сетующей, но и саму жалобу облекающую в восторженный рассказ о своем соблазнителе, чьи чары не утратили над ней силы и в самой жалобе: «Как он умел казаться...», подобно пушкинскому герою.

По жанру «Жалоба» — еще одно овидианское произведение у Шекспира. Она ближе всего жанру «героид», часто у Овидия представляющих собой послания покинутых женщин. По стилю она напоминает стилизацию средневековой куртуазности у Эдмунда Спенсера даже в большей мере, чем «Лукреция», особенно в нарративной своей части. Первые десять строф повествуют о поведении убитой любовным горем и кажущейся старше своих лет женщины. За этим следует ее исповедь старому пастуху (некогда светскому щеголю) о том, как она была соблазнена необыкновенно красивым молодым человеком, искусственным в искусстве любви. Сквозь горе прорывается любовный экстаз.

Кроме того, что поэма напечатана вместе с шекспировскими сонетами, другого доказательства его авторства нет. Неизвестна и дата написания. Как и в сонетах, вопреки медоточивым хвалам, в «Жалобе» на бочку любовного

меда приходится куда больше, чем одна мера горечи — боли, измены, ревности...

### **Все ли хорошо, что хорошо кончается?**

Можно строить разные предположения о том, читали ли шекспировские сонеты Мерее и другие — как и он, ощутившие в них вкус меда, — но все они высказались до появления «Страстного пилигрима». В этом сборнике есть «сладчайшие» сонеты, некоторые из них даже написаны Шекспиром, но не от своего имени, а от имени персонажей «Бесплодных усилий любви» — Бирона, Дюмена, Лонгевилля. Это, разумеется, не оговаривается, поскольку было бы напоминанием зрителю и читателю уже не раз опубликованной комедии, что сладость этих любовных признаний пародийна, и именно потому любовь тех, кто в ней признается, — бесплодна.

Те же два сонета, что просочились из шекспировского сборника, на десять лет опережая его публикацию, никоим образом не отдают сладостью. По их номерам: 138 и 144 — видно, что это сонеты из второй части, считающейся обращенной к Смуглой даме, где любви мало, а больше похоти, в чем кается, жестоко порицая и себя, и женщин поэт, навлекающий на себя тем самым обвинение в средневековом женоненавистничестве. Пожалуй, но все-таки его упреки женщинам звучат в ином ключе, чем их поношение в качестве «греховного сосуда». Мужчина, то есть лирический герой, в этом любовном поединке выглядит не лучше, поскольку оба неискренни — она в своих признаниях, он в том, что якобы принимает их на веру: «Я лгу тебе, ты лжешь невольно мне, / И, кажется, довольны мы вполне!» (сонет 138; пер. С. Маршака).

Но если героиня уравнена в своих нравственных качествах с лирическим героем, то в сравнении с Другом оба выглядят низко. Правда, беда в том, что со своей небесной высоты Друг женским искушением может быть низвергнут в ад. Библейские аллюзии — ада и рая, изгнания из рая — могут показаться согласными со средневековой суровостью в отношении к женщине. Шекспир не суров, он не берет на себя роль проповедника. Он сам по-прежнему — обманутый любовник, только обманутый теперь вдвойне — обоими. И Другом, и Дамой...

Об этой двойной измене он и повествует языком библейских аллюзий, но уже давно приобретших смысл более чем откровенного сексуального иносказания:

Не знаю я, следя за их борьбою,  
Кто победит, но доброго не жду.  
Мои друзья — друзья между собою,  
И я боюсь, что ангел мой в аду.  
Но там ли он, — об этом знать я буду,  
Когда извергнут будет он оттуда.  
(Пер. С. Маршака)

Сегодняшний читатель, если он заглянет в комментарий к последней строке на языке оригинала (*Till my bad angel fire my good one out*), получит совсем уж несладостную информацию о том, что выражение *to fire out* (переведенное Маршаком как «извергнут») означает подцепить венерическое заболевание. Вот какого низвержения с небес любви для своего Друга опасается поэт!

Эти два сонета своим появлением в печати, вероятно, обеспокоили Шекспира больше возможным обвинением в безнравственности, чем опасностью быть заподозренным в плагиате. Не потому ли о его недовольстве будет сказано спустя тринадцать лет по поводу лишь третьего издания «Страстного пилигрима»? До этого Шекспир предпочитал не привлекать внимания к своим далеко не сладостным сонетам.

То, что для поэта было поводом огорчиться и даже испугаться, для его биографов — счастливый аргумент, позволяющий с большей основательностью делать предположения как об адресате сонетов, так и о времени их написания.

Что это — предупреждение семнадцатилетнему Пембруку? Можно предположить, что это как раз тот возраст, когда стоит открыть молодому человеку, вступающему в свет, все опасности, связанные со столь желанным путешествием в ад. Но Шекспир здесь мало похож на того, кто занимается сексуальным просвещением. Он скорее повествует о себе и о собственной боли. Вся ситуация куда психологически вероятнее с совершеннолетним Саутгемптоном, теперь выросшим в удачливого (но такого ли уж счастливого?) соперника. И весь этот сюжет — личный или поэтический — растянулся на несколько лет. В случае с Пембруком, которому девятнадцать исполняется лишь в год напечатания «Страстного пилигрима», времени для подобных отношений просто нет.

И еще одно важно: уже к 1599 году Шекспиром написаны сонеты как из первой, так и из второй части. Разумеется, он не писал их в том порядке, как они будут расположены в сборнике 1609 года, но уже десятью годами

ранее он прошелся по всему эмоциональному регистру — от сладости до горечи, от любви до похоти, от небесного петраркизма до его inferнальной травести. Позднейшие вставки можно предположить в любом тоне и в любом месте сборника, но к 1599 году сборник в целом уже был написан. А наиболее значительное добавление будет сделано несколько позже, оно различимо, и о нем речь еще впереди.

\*

Меняющийся тон любовной поэзии — предсказание эпохальных перемен. Ведь эпоха Возрождения начиналась с любви, обещавшей новую жизнь, — *Vita nova*, позволившей открыть небесное в земном. Новый человек явился любящим. Разочарование в любви было чревато потрясением всех основ, неразрешимостью всех конфликтов. Это и продемонстрировал жанр комедии.

Характер ранних комедий Шекспира может быть определен по названию одной из них — «Комедия ошибок». Происходящее в них не противоречит гармонии мира, связи не распались, они лишь чуть сдвинуты. Это поправимо. *Случайное* непонимание, недоразумение, неузнавание устранимо. И строптивцу, оказывается, не так уж сложно укротить, если все дело не в ее характере, сильном, лишенном мелочности, а потому на поверку куда менее строптивом, чем у других женских персонажей той же комедии, а в том, что еще не нашелся «укротитель». Женихи Бьянки? Они невозможны рядом с Катариной. Нужен другой человек, по-человечески ей равный, ее достойный. Пришел Петруччо, и всё стало на свои места.

Ситуация комедии стремится к разрешению, счастливому концу, если в основе ее — препятствия *случайные и устранимые*. Ошибки, недоразумения, неузнавания... — одним словом, в основе комического конфликта лежит случай.

К более поздним комедиям со все большим на то основанием приложимо перефразированное название — «Не все хорошо, что хорошо кончается». Комедия требует счастливого финала и его неизменно достигает, но звучит он все более сомнительно. Счастливый конец больше не убеждает, что гармония восстановлена, ибо не случайными были ее нарушения. Одно дело — строптивость, неузнавание или даже отцовский каприз. Но гораздо труднее поверить в то, что побежден стойкий социальный предрассудок — оскорбленное чувство дворянской гордости, через которое должен переступить Бертрам, граф Руссильонский, по

королевскому приказу берущий в жены дочь лекаря («Все хорошо, что хорошо кончается», 1602-1603). Справедливость будет восстановлена, но это уже откровенно *поэтическая* справедливость, счастливый конец, дописанный к не слишком счастливой истории. Разлад углубился, конфликт вошел в характеры, обстоятельства.

Мир шекспировской комедии мрачнеет. Водораздел — до и после «Гамлета», то есть рубеж столетий. Но и в комедиях, предваряющих эту трагедию, уже не все хорошо, несмотря на счастливый финал. Как поверить, что узурпатор-герцог, от злодейств и гнева которого персонажи бегут в Арденнский лес, располагающий теперь не к феерическим чудесам, а к меланхолическому уединению, — что этот самый герцог сам явится туда повинный и покаянный («Как вам это понравится»)?

Не склонный по характеру своего смеха к созданию сатирической комедии, Шекспир тем не менее наводит хотя бы отдельные характеры на сатирическую резкость. Один из наиболее памятных — дворецкий Мальволио («Двенадцатая ночь»). Предполагают, что, изображая его, Шекспир набросал один из первых эскизов к портрету религиозного ханжи и фанатика-пуританина. Однако острая на язычок служанка Оливии Мария предупреждает нас не делать этой ошибки, говоря, что никакого черта Мальволио не пуританин. Это опровержение подразумевает, что в Мальволио запечатлен человеческий тип гораздо более общий и вечный — лицемер. Однако нельзя упускать из виду того, что этот вечный характер в данном случае создан в начале нового века, в который он приобретает значение эпохального порока, рядящегося в одежды новой религии и новой нравственности. Это набросок к образу Тартюфа, под маской которого так рано различимы и черты религиозного ханжества (независимо от того — пуританского или какого-либо другого), и тщеславие новых людей, вышедших из низов и упорно устремленных на социальный верх. В меняющейся жизни человек все более сознательно выбирает свое место и соответствующую ему роль, чтобы ее строго придерживаться. Маска срастается с лицом.

Точное время создания комедий «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь» неизвестно. Первая, скорее всего, — не позже 1599 года; вторая предполагает возможность большего числа версий: и 1600-1601, и 1602 год. Согласно одной из них «Двенадцатая ночь» была написана по заказу самой королевы в двухнедельный срок и поставлена во дворце Уайтхолл в последнюю ночь рождественских праздников — 6 января 1601 года. Эта версия выглядит едва ли не самой вероятной, во всяком случае, с точки зрения творческой логики: трудно предположить,

что между этими комедиями — «Гамлет». Хотя такого рода сближения — исходя из созвучия мысли и тона — никогда не могут быть безусловным аргументом. Так, не будь сонет 144 напечатан в 1599 году, логичнее всего было бы искать ему место за пределами елизаветинской эпохи вблизи жанрово неопределенных пьес: «Троила и Крессиды», где любовь разбивается о неверность, и последней по времени шекспировской «мрачной комедии» — «Мера за меру».

Очевидно, что «Двенадцатая ночь» — не последняя комедия, но уже в ее названии обещано, что праздник подходит к концу, поскольку оно указывает на последний день Рождества. Это одновременно и пик разгульного веселья, и его завершение. Соответственно дню комическая тема звучит во всех регистрах. Здесь есть всё: запутанность любовного неузнавания и интеллектуальное шутовство Фесте, сатирический гротеск Мальволио и фарсовый балаган...

Фарсовым героем является сэр Тоби, хотя его роль шире: он — необходимое звено между персонажами разного типа, разного социального положения. Сам он принадлежит к числу титулованных клоунов, чей сниженный комизм определяется не низостью его социального положения, а жизненной ролью. Сэр Тоби — один из шекспировских Фальстафов, выродившихся в чисто фарсовую фигуру. Подобно самому Фальстафу, сэр Тоби не ведает времени, напоминая о языческой стихии карнавальной жизни. Однако с его участием карнавал (некогда представлявший собой «вторую жизнь» народа, просвет, сквозь который вечность бытия сквозит в разрывах средневековой иерархии) обернулся беспросветностью никогда не кончающегося пьянства. Напившись, сэр Тоби не прочь и посмеяться. Основной объект его шуток — сэр Эндрю Эйгьюйчик, разоряющийся, платя за их совместные попойки, поскольку он обнадежен сэром Тоби возможностью завоевать руку его племянницы Оливии, затворницы, оплакивающей смерть брата. Она придет к финалу, преображенная любовью.

Обретение человеком своей сущности через любовь — магистральная тема литературы Возрождения. Здесь она преобразована в комическом ключе, подчеркнута в нескольких параллельных сюжетах, составляющих перипетию пьесы. Оливия первоначально отвергает любовь герцога, не находящую ответа в ее сердце, а вместе с ней пока что отвергая и саму жизнь. Затем она готова выйти из своего добровольного уединения, но пока что ложно угадывает своего будущего героя в облике его переодетой сестры. Затем является Себастьян и сразу же откликается на страсть Оливии, не замечая ее ошибки: того, что слова любви предназначаются не

ему, а его переодетой сестре Виоле. Однако это новое заблуждение оборачивается подлинным узнаванием, которое произойдет, правда, лишь после того, как Оливия и Себастьян будут обвенчаны.

Виола становится главной героиней — и в женском, и в мужском облике, оказываясь в равной мере победительной. Она, сбросив мужское платье, оставляет любовь Оливии брату, а сама пленяет герцога, вначале пленившись им.

Обещание свадьбы — лучший и наиболее частый счастливый финал. И в «Двенадцатой ночи» союзы заключаются на любой вкус, замыкая линии романтические и комические (сэр Тоби и Мария). Общим финалом звучит грустная песенка шута Фесте, напоминающая о том, что праздник закончился.

\*

Природа шекспировской комедии меняется с появлением нового персонажа — шута. *Шут* — тот, кто стоит вне социальной иерархии. Какое в ней место может занимать дурак (а именно словом *fool* определяют шутовскую профессию)? Но в силу своего положения вне иерархии шут свободен — говорить правду, приподнимать маски, которыми люди скрывают реальные мотивы своих поступков и действий, задумываться о существовании самой жизни, задавая неудобные вопросы.

Прежде основным комическим амплуа был клоун. Клоун — тот, над кем смеются. Шут же смеется сам и побуждает других к поединкам остроумия, для которых он служил чем-то вроде точильного камня. Оселок (*Touchstone*) — говорящее имя первого шекспировского шута в комедии «Как вам это понравится».

При своем появлении на сцене Оселок застаёт Селию, дочь правящего герцога, и Розалинду, ее двоюродную сестру и дочь изгнанного герцога, упражняющимися в остроумии. Так что его приход очень кстати. Как говорит Селия, сама Фортуна «послала нам дурака в качестве оселка: потому что тупость дураков всегда служит точильным камнем для остроумия» (I, 2; пер. Т. Щепкиной-Куперник). Дурацкое ремесло, впрочем, требует большого ума. Оселок обладает им в полной мере, сожалея, когда ему затыкают рот по той причине, что «дуракам нельзя говорить умно о тех глупостях, которые делают умные люди». Такова одна из его первых пронзительных острот, меняющая местами общепринятые представления об уме и глупости.

Оселок обладает не только умом, но и сердцем. Он любит дочь своего господина — Селию — и отправляется вместе с ней в добровольное изгнание вслед за Розалиндой, ставшей очередной жертвой подозрительности герцога-узурпатора. В Арденнском лесу он находит самого благодарного и понимающего ценителя своих шуток — меланхолического философа Жака, любящего рассуждать о бренности бытия. Оселок восхищается его своим умением облекать сходные мысли в краткие формулы, которые Жак и пересказывает другим: «Так с часу на час мы созреваем, *А после с часу и на час — гнием*. Вот и весь сказ» (*And so from hour to hour, we ripe and ripe, /And then from hour to hour, we rot and rot;* II, 7).

Появившийся в комедии шекспировский шут не остается замкнутым в жанровых границах: первый могильщик в «Гамлете», шут короля Лира... Их шутовское остроумие обескураживает главных героев и приоткрывает для них сущность вещей и обманчивость слов.

Рождение шута, кажется, давно назревало у Шекспира. Его нужно было придумать. В комедии «Много шума из ничего» (1598) шута еще нет — до рождения Оселка остается около года, — но есть блистательно остроумная пара — Беатриче и Бенедикт, — выполняющая функцию смысловой проверки языка, неожиданного переосмысления обиходных слов, в которых остроумие обнаруживает для себя новые возможности, перепроверяя значение всех понятий и явлений.

Оставалось сделать всего один шаг — найти актера для нового амплуа. Один из аргументов стрэтфордианцев против графов и лордов, метящих в Шекспиры, заключается в том, что Шекспир был человеком театра. Он писал лишь то, что могла сыграть его труппа. Шут в шекспировских пьесах появился тогда, когда место площадного Кемпа в труппе лорда-камергера занял интеллектуальный Армии, который в своей рифмованной «Шутовской книге» (1600) рекомендует себя как *foolosopher*, образуя этот неологизм из слов «шут» и «философ».

## **Глава третья.**

# **ПОЧЕМУ МЕДЛИТ ГАМЛЕТ?**

### **Автора!**

Когда умер великий Тарлтон, труппа королевы так и не оправилась от потери. Комик в елизаветинские времена был звеном непосредственного контакта со зрительным залом. Уильям Кемп ушел из труппы лорда-камергера, не доиграв первого сезона в «Глобусе» — и это после всех совместных трудов по разборке «Театра», после того как он стал одним из пайщиков нового здания! Все это наводит на мысль, что если его уход и не был результатом открытого конфликта, то все-таки что-то произошло.

Говорят, отношения между Кемпом и Шекспиром испортились. А ведь совсем недавно образ актера на комические роли настолько соединялся в творческом восприятии Шекспира с Кемпом, что он не раз допускал опisku (пропущенную переписчиками), вместо имени персонажа ставя имя актера: «Входит Уильям Кемп». Именно такая ремарка сопровождает во втором кварто «Ромео и Джульетты» появление Петра, слуги Кормилицы. Кроме этой роли Кемп играл констебля Тупицу («Бесплодные усилия любви»), полицейского пристава Кизила («Много шума из ничего»), Основу («Сон в летнюю ночь»)… Самой сложной его ролью был Фальстаф.

С Кемпом Шекспир попрощался, бросив ему вслед наставление Гамлета комическому актеру:

А тем, кто у вас играет шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается; потому что среди них бывают такие, которые сами начинают смеяться, чтобы рассмешить известное количество пустейших зрителей, хотя как раз в это время требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы; это пбшло и доказывает прискорбное тщеславие у того дурака, который так делает (III. 2; пер. М. Лозинского).

Вероятно, зритель легко узнавал портрет Кемпа. Остается узнать, какая часть трехтысячной аудитории «Глобуса» была готова смириться с потерей своего любимца. Если бы можно было играть в «Блэкфрайерс» для публики закрытого частного театра в зале на 700 человек, Армии, вероятно, был бы идеальным комиком, но у «двора» в «Глобусе» имелся свой вкус и

менять его они, кажется, не собирались. Да и Шекспир, уведя драму с площади, не собирался порывать с ее аудиторией, а удачно конкурировал с теми молодыми драматургами, кто писал непосредственно для этой части зала — ремесленников и подмастерьев.

Эта публика хотела, чтобы ее не только смешили. У нее свой вкус к героическому, свое понимание трагедии. И с этим приходилось считаться.

\*

В 1602 году Хенслоу заказывает обновление текста «Испанской трагедии» покойного Кида, не сходившей со сцены в течение пятнадцати лет. Заказ принимает на себя Бен Джонсон. Это может показаться странным: драматург, то ли приобретший известность, то ли ограничивший ее (поскольку не желал уступать ожиданиям зрительного зала) своим пристрастием к классическим образцам, берется не просто за поденную работу, а за ту, что должна удовлетворить вкусу стоячей части зрительного зала! Странно, что берется, и справится ли он?

Справился, и стиль, как оказалось, был ему хорошо знаком. Джонсон настаивал на том, что его первая пьеса (ею он открыл «Труды») — «Всяк по-своему» (где он, кстати, пародировал Кида, с восторгом цитируемого городским простофилей Мэтью), но до нее им было написано не так уж мало. Сохранившиеся отрывки позволяют судить, что Джонсон попробовал себя в расхожих жанрах публичного театра. Стиль Марло и Кида впечатлял его. Так что он, видимо, не без ностальгического удовольствия отдал дань тому, чем увлекался в юности.

Что же касается Хенслоу, то заказанное им осовременивание текста «Испанской трагедии», кажется, было ответной мерой по отношению к репертуарной политике конкурирующей труппы. Ко второму сезону в «Глобусе» был заказан хит в жанре, любовь к которому не ослабевала: «трагедию мести» должен был создать Шекспир. И он написал — «Гамлета» (1600—1601).

Нам может показаться немыслимым, чтобы «Гамлет» мог переманить зрителя у петушиных боев и медвежьей травли. В этой роли он, конечно, воспринимался не как великая трагедия, с которой начинается отсчет Нового времени в культуре. Это был тогдашний блокбастер — с кровью, с загадочным преступлением, с трупами, оставленными на своем пути героем, погибающим в конце...

Есть великие книги, о которых говорят — элитарные. Есть великие

книги (они, быть может, самые великие), к которым каждый может прийти, чтобы взять из них по мере сил. Можно взять совсем немного, не увидев ничего, кроме интриги; можно различить глубинные смыслы или даже рискнуть опуститься на глубину сокровенных знаний о мире и человеческой душе. Именно таков Шекспир, стоящий в рейтинге популярности между Библией и Агатой Кристи.

Что же касается «Гамлета», то Шекспир написал его или только отредактировал и дополнил — подобно тому, что спустя год сделает Бен Джонсон с другой «трагедией мести»?

Шекспировский герой, кстати, как и Джонсон, обнаруживает в себе знатока и ценителя старого трагического стиля, когда декламирует начало монолога Энея Дидоне: «Косматый Пирр — тот, чье оружие черно, / Как мысль его...» После полутора десятков строк Гамлет предлагает Первому актеру продолжить и в волнении вслушивается в громогласную риторику. Полоний, выказывая вкус и понимание того, что стиль архаичен, замечает: «Это слишком длинно», — и получает в ответ от Гамлета раздраженное:

Это пойдет к цирюльнику вместе с вашей бородой. —  
Прошу тебя, продолжай; ему надо плясовую песенку или непристойный рассказ, иначе он спит. Продолжай; перейди к Гекубе (II, 2; пер. М. Лозинского).

Именно в словах о Гекубе, о которых Гамлет помнит, он хочет услышать упрек собственному бездействию и откликнется на них своим монологом, оставшись один. А в насмешке над вкусом Полония он посылает еще один прощальный привет школе площадного юмора. И еще раз подтверждает свою любовь к старой трагедии.

\*

Аналогия с «Испанской трагедией» тем более напрашивается, что первую пьесу под названием «Гамлет» также считают произведением Кида.

К сожалению, биография Кида — плохое подспорье в решении проблем шекспировской биографии. Она известна еще меньше. Если «утраченные годы» в биографии Шекспира занимают порядка семи лет, то у Кида — четверть века. Даже его авторство в отношении «Испанской трагедии» устанавливается косвенно, поскольку все десять ее изданий, вышедшие за 40 лет (с 1592 года), анонимны. Единственное указание на

автора содержится в «Апологии актеров» Томаса Хейвуда, вышедшей спустя четверть века после постановки «Испанской трагедии» (1612).

Каковы основания приписывать ему авторство той пьесы, что называют пра-«Гамлетом»? Их очень немного. Практически одно. До того как тот «Гамлет», который признан шекспировским, мог быть написан, есть несколько упоминаний этого названия современниками. Первое — самое важное и решающее для определения авторства. О нем уже говорилось: в 1589 году Томас Нэш в предисловии к «Менафону» Грина издевается над «выпускниками грамматической школы», которым «английский Сенека, прочтенный при свете свечи» поставляет громкие фразы для трагедий, а то и для целого «Гамлета», если его, Сенеку, хорошенько попросить «морозным утречком» о «пригоршне трагических монологов»...

Поскольку традиционно было принято считать, что основной объект этой сатиры — Кид, то и «Гамлет» был атрибутирован ему. А если нет?

Второе упоминание скорее в пользу Шекспира: пять лет спустя, 9 июня 1594 года, как значится в дневнике Хенслоу, «Гамлет» был сыгран соединенной труппой адмирала и камергера в «Розе». Тогда и там же дважды был поставлен «Тит Андроник» и однажды — «Укрощение строптивой». Это был короткий период совместного выступления двух трупп, после чего шекспировские пьесы более не упоминаются Хенслоу. Не упоминается и «Гамлет», что можно рассматривать в качестве аргумента, хотя и очень косвенного, в пользу шекспировского авторства.

Больше оснований говорить о том, что из двух «трагедий мести» — «Тит Андроник» и «Гамлет» — первая имела несопоставимо больший успех. О «Гамлете», существующем с конца 1580-х и почти не упоминаемом, можно предположить, что трагедия провалилась, во всяком случае, несмотря на свой привлекательный жанр, популярности не снискала.

Есть еще две аллюзии на «Гамлета» в современных Шекспиру пьесах: у Т. Лоджа в комедии, название которой соответствует русскому «Горе от ума» (*Wit's Miserie*, 1596), и у Т. Деккера в «Празднике башмачника», где по контексту получается, что «Гамлет» игрался в 1596 году в театре «Лебедь». Ни в одном случае аллюзия не связана с именем какого-либо автора.

В последнее время все более настойчиво доказывают, что в 1589 году, хотя более известный тогда Кид и был основным объектом сатиры в предисловии Нэша, Шекспир тоже подразумевался. Так что и он получает шанс претендовать на авторство пра-«Гамлета»<sup>[34]</sup>. Еще вернее будет сказать, что результатом усилий достичь какой-то определенности была еще большая неопределенность: Киду отказано в праве считаться главным

претендентом, и его права уравниены с шекспировскими. А быть может, эта пьеса была плодом их или чьего-то еще соавторства?

\*

Итак, мы не знаем, кто был автором пра-«Гамлета», и не имеем его текста. Второе обстоятельство — повод для еще большего огорчения, поскольку лишает возможности судить, что же Шекспир изменил, чтобы та старая неудача (которую потерпели он, Кид или кто-то третий) превратилась в мировой шедевр, и чем он воспользовался при обработке сюжета. Но это лишь обостряет желание предполагать и реконструировать.

Поводом для реконструкции служит наличие нескольких версий шекспировского текста. Пьеса была зарегистрирована 26 июля 1602 года; без имени автора, но с указанием на то, что недавно (*lately*) «Месть Гамлета, принца датского» была сыграна людьми лорда-камергера. Если полагать, что регистрация была предпринята труппой с целью закрыть дорогу для «пиратского» издания успешной пьесы, то план не сработал. В следующем году «пиратская» версия увидела свет.

С тем чтобы восстановить текст и репутацию автора, в самом конце 1604 года было выпущено и затем не раз переиздавалось второе quarto. Видимо, печатавшееся с авторской рукописи, оно изобилует ошибками: неопытный наборщик плохо читал не слишком разборчивый почерк. Угадывание и исправление его ошибок стало увлекательной игрой для всех последующих редакторов, начиная с Первого фолио, где текст дан с сокращениями, то ли сделанными с ведома автора, то ли отражающими судьбу пьесы в процессе ее постановки.

Текст первого quarto существенно короче текста второго — 2200 против приблизительно 3800 строк. Скорее всего, он воспроизведен по памяти кем-то из актеров; подозрение падает на исполнителя роли Марцелла, ибо при общем неудовлетворительном состоянии текста, многие эпизоды которого имеют очень отдаленное сходство с оригиналом, эта роль безошибочна. Автор реконструкции просто лучше запомнил то, что понял. С ролью принца датского он тщетно боролся, безжалостно расчлняя фразы, путаясь в хитросплетениях смысла. Вот как ему удалось справиться с монологом «Быть или не быть»:

*To be or not to be, ay there is the point,  
To die, to sleep, is that all? Ay all:*

*No, to sleep, to dream, ay marry there it goes,  
For in that dream of death, when we awake...*

Быть или не быть, в этом всё дело,  
Умереть, уснуть, и всё? Да, всё:  
Нет, спать, видеть сны... тут-то всё и начинается,  
Так как в этом смертном сне, когда проснемся...

Эта реконструкция находится где-то на полпути к другой — у Марка Твена в «Приключениях Гекльберри Финна», где лжегерцог, актерствующий жулик, смешивает монологи Гамлета с реалиями «Макбета» и подпускает сниженный жаргон:

Быть или не быть? Вот в чем загвоздка!  
Терпеть ли бедствия столь долгой жизни,  
Пока Бирнамский лес пойдет на Дунсиан,  
Иль против мира зол вооружиться?  
Макбет зарезал сон...  
О милая Офелия! О нимфа!  
Сомкни ты челюсти, тяжелые, как мрамор,  
И в монастырь ступай.  
(Пер. Н. Дарузес)

Большинство современных редакторов считают себя обязанными использовать все имеющиеся варианты, чтобы приблизиться к тому, что было написано Шекспиром. Неисправное кварто нельзя сбрасывать со счетов, поскольку оно восходит к памяти участника спектакля и сохраняет, например, в ремарках то, что отсутствует в последующих изданиях. В его кривом зеркале может отражаться путь авторской работы, ее более ранняя стадия. Так, в первом кварто некоторые персонажи имеют несколько иной характер: Гертруда в гораздо большей мере стоит на стороне сына, чем Клавдия; Полония зовут Корамбис, как, вероятно, его звали в пьесе того же названия, но неизвестно кем созданной...

Однако более всего первое кварто ценно своим языковым несоответствием оригинальному тексту, поскольку в своем непонимании «пираты» невольно оставили свидетельство его новизны и подсказали ответ на вопрос: что же сделал Шекспир, чтобы превратить не слишком удачную «трагедию мести» в мировой шедевр?

*Он переписал текст!*

Никогда прежде и никогда после Шекспир в таком объеме не обновлял свой язык и не обнаруживал в нем современность мысли. Джеймс Шапиро приводит две статистические выкладки. Первая касается количества слов, которые в «Гамлете» Шекспир употребил впервые для себя. Таких — 600 (две трети из них никогда более не встретятся в его пьесах). Для сравнения — в стоящем на втором месте «Короле Лире» новых слов 350, в дающем более обычную для Шекспира цифру «Юлии Цезаре» — 70. Из этих 600 слов в «Гамлете» 170 в той или иной степени являются смысловыми неологизмами.

Второй статистический пример касается риторического приема, имеющего название *гендиадис*. Это позднелатинский термин, возникший из греческого *hen dia dyoin*, что значит два через одно (или два в одном).

Два существительных, соединенные союзом «и», близкие по значению, обозначают предмет или мысль, выступают по отношению друг к другу то ли уточнением, то ли дополнением, открывая возможность заглянуть в процесс мысли, ищущей точного слова.

Может быть, самый известный пример этого риторического приема не из «Гамлета», а из «Макбета» — в определении жизни, «полной шума и ярости» (*sound and fury*), но нигде такого рода сомнительно-дополняющие конструкции, свидетельствующие о «водовороте мысли» — не встречаются так часто, как в «Гамлете» — 66 раз, и чаще всего — в речи главного героя<sup>[35]</sup>. Только в «Быть или не быть...», по крайней мере четыре раза: *the slings and arrows of outrageous fortune; the whips and scorns of time; to grunt and sweat under a weary life; enterprises of great pith and moment*.

И тем более странно, что современно мыслящий герой забредает в старый сюжет, как будто «шел в комнату, попал в другую»...

### **Старый жанр, еще более старый сюжет...**

Елизаветинский театр за какие-то 15 лет, отделяющие дебют Марло от шекспировского «Гамлета», проделал фантастическую эволюцию. Изменилось всё: сценическая техника, характер стиха, стиль мысли... Остается выяснить, насколько за этими переменами успевал зритель. Тому, кто в 20 лет пришел посмотреть «Тамерлана», на премьере «Гамлета» исполнилось тридцать пять. Уточним: на премьере шекспировского «Гамлета» в 1601-м, поскольку этот сюжет сопровождал всю недолгую историю елизаветинской драмы от того, что было ее архаикой, до того, что

открыло новый век и Новое время.

Шекспир не рисковал и не торопил своего зрителя. Он, напротив, его успокаивал: у меня все, как прежде, все то, что вы любите — и сюжет, и жанр. Старые жанры он учил говорить новым языком, как это было в «сонетной» трагедии «Ромео и Джульетта». Также и с «трагедией мести» в «Гамлете», где старый жанр должен был принять нового героя, почему-то медлящего, рассуждающего, впадающего в глубокомысленное остроумие вместо того, чтобы взяться за меч... Тем более что у него были к тому возможности.

При этом Шекспир ни в коей мере не облегчал себе сюжетную задачу. Чем современнее мыслили его герои, тем последовательнее он уводил от современности сюжет. Как раз перед «Гамлетом» он вышел на событийный порог современности: в названии «Венецианского купца» — город, который был символом новой цивилизации; в названии «Виндзорских насмешниц» — елизаветинская Англия. Но сразу им вслед — первая античная трагедия «Юлий Цезарь», и «Гамлет», о котором вместе с «Макбетом» и «Королем Лиром» говорят как о «великих трагедиях». Все три — на материале легендарной истории.

Источником «Гамлета» называют средневековую хронику Саксона Грамматика «Деяния датчан» (*fiesta Danorum*, XII век). Это обширное сочинение на латыни стало известно в Европе после выхода в 1514 году в Париже его печатного издания. Шекспировский сюжет восходит к хронике, но едва ли драматург читал ее. Гораздо вероятнее — ее французское переложение, выполненное Франсуа де Бельфоре, придворным Маргариты Наваррской. Его новеллистический сборник «Трагические истории» пользовался огромной читательской популярностью. Пятый том с историей Гамлета появился в 1570 году и до конца столетия выдержал восемь изданий. Одним из них мог воспользоваться Шекспир, поскольку английская версия (с добавлением деталей по его трагедии) появилась только в 1608 году.

А может быть, в качестве источника сюжета ему хватило старой пьесы — пра-«Гамлета»?

В отношении к сюжету автор всегда зависим от непосредственного источника его получения, но порой проявляет способность видеть и то, что находится за горизонтом источника, угадывать и то, что было утрачено в процессе передачи. В истории Гамлета Шекспир почувствовал то, что старомодно называлось «дыханием древности», хотя не мог знать, насколько сюжет исполнен древнего символизма.

К наибольшей древности восходит упоминание имени Гамлета в

учебнике для скальдов, скандинавских поэтов, «Младшая Эдда» (XIII век) — там, где говорится, какие есть устойчивые образы (их называли — кеннинги) для моря: «островная мельница Гротти», «жернов Амлоди»... Амлоди — будущий Гамлет, у Саксона Грамматика — Амлет. Англичане переделали его на свой лад, сблизив с достаточно распространенным именем Гамнет. Так звали и соседа Шекспира по Стрэтфорду, и его собственного сына.

В хронике морская символика лишь глухо отзывается: песок на побережье — это зерно, смолотое для Амлета морскими девами. Имя Амлет в древнегерманской традиции значит «простак»; простота может обернуться и глупостью, в которую играет Амлет, прикидываясь для безопасности сумасшедшим, и хитрой мудростью, которую он проявит в осуществлении своей мести.

Хроника окрашивает или изнутри подсвечивает многие характеры и ситуации у Шекспира. Ею задана роль Полония — лукавого царедворца. Что еще важнее, она накладывает отпечаток нравственной двусмысленности на образ Офелии и ее поведение. В хронике, чтобы удостовериться, действительно ли Гамлет безумен или что-то скрывает, к нему подсылают девушку, которой он насильно овладевает. Она не выдает его из чувства их дружбы — с детства (у Бельфоре — любви). Этот план отзывается в глаголе, употребленном Полонием, когда он предлагает подослать к Гамлету свою дочь — *I'll loose my daughter to him*. Русские переводчики прибегают к разным глаголам: «пущу к нему дочь», «подпущу», «напущу», «вышлю». Пожалуй, ни в одном из них нет того оскорбительно своднического оттенка, который есть в оригинале, где Офелии отведена роль приманки.

На фоне хроники сам Гамлет не выглядит таким уж однозначно «нашим современником»: под этим названием в 1960-х вышло несколько изданий книг о Шекспире — в России кинорежиссера Г. Козинцева, в Польше, а затем по-английски — Яна Котта. Он не выглядит однозначно и современником своей эпохи: усердным читателем «Опытов» Мишеля Монтеня, склонным к философскому размышлению и бездействию. Время действовать для Гамлета наступает, и тогда он решителен и беспощаден, каким и был герой хроники.

Шекспировская современность рождается в разломе истории, открывая перспективу на многие века как вперед, так и назад. Едва ли не самая памятная шекспировская метафора на русском языке — «распалась связь времен». Хотя и представляющая собой плод переводческого творчества, она не противоречит тому, что сказано у Шекспира, просто у

него сказано иначе — другой метафорой: *The time is out of joint*. Именно такой итог подводит Гамлет первому акту и обретенной им трагической тайне, отныне побуждающей его к мщению. Метафора и в оригинале допускает двойное толкование, поскольку слово *joint* можно воспринимать по-плотнически, как «соединение в паз», или анатомически — как «сустав»: «век вывихнут» у А. Радловой; «век расшатался» у М. Лозинского.

И то и другое точно, но в память языка врезался вариант, данный в первой половине XIX века А. Кронебергом: «...пала связь времен!» В конце XIX столетия он был отредактирован великим князем Константином Романовым (К. Р.) в окончательном виде: «Порвалась связь времен».

Это вольная интерпретация в отношении метафоры, но точная в отношении шекспировской мысли. Не только того, что сказано в данном случае, но и того, как Шекспир умеет говорить, чтобы сказанное врезалось в память и осталось его открытием. Осознать «связь времен» — это по-шекспировски, но еще более по-шекспировски — заставить ощутить реальность явления в его отсутствие, единство — в его нарушении, связь времен — в ее разрывах.

Шекспир — «наш современник», для которого современность предстала в момент рождения как разрыв прежней связи. Трагедия его героев в том, что они — выходцы из другого мира, первыми столкнувшиеся с теми проблемами, которые мы считаем своими. Наши проблемы становятся их проблемами и ставят их в тупик, а мы получаем возможность увидеть нашу реальность освобожденной от привычности и кажущейся понятности.

Герои Шекспира подобны людям, привыкшим отмерять время по башенным часам и звуку церковного колокола, которым вдруг дали в руки секундомер. Они сбиты с толку, а мы получаем возможность ощутить ритм и уклад нашей жизни в ее непривычности, увидеть наши проблемы со стороны и как бы впервые.

Острота шекспировской современности обеспечена глубиной несовременности его сюжетов. Вот почему разработка в одну сторону обязательно рано или поздно провоцирует уход в другую: исторический взгляд на Шекспира порождает утверждение, что он — до-историчен, что его реальность — миф и предание. И каждый раз это важная и необходимая поправка.

Именно так прозвучало на фоне советского шекспироведения ставшее запоздало известным высказывание М. Бахтина. Его книга о Рабле, увидевшая свет в 1965 году, заставила пересмотреть многое в понимании культуры не только Средних веков и Возрождения, но и культуры вообще

— соотношения в ней официального и народного, серьезного и смехового. Молодежный бунт 1960-х во Франции среди своих идеологических составляющих числил и бахтинскую идею карнавала (другой вопрос — насколько верно поняту).

Только спустя 30 лет в пятом томе собрания сочинений Бахтина (который увидел свет первым) были опубликованы ранее не печатавшиеся фрагменты книги о Рабле. Более десяти страниц непосредственно касаются Шекспира. Бахтин выстраивает ценностный порядок мира на трех уровнях. Первый — глубинный уровень — назван им *топографическим*, поскольку на нем задаются основные пространственные и смысловые координаты: «...верх, низ, зад, перед, лицо, изнанка, нутро, внешность...»<sup>[36]</sup> Второй план связан с проблематикой юридической законности и земной власти, всего того, над чем властвует не миф, а Время. «Далее идет третий план, конкретизирующий и актуализирующий образы уже в разрезе его исторической современности (этот план полон намеков и аллюзий); этот план непосредственно сливается и переходит в орнамент...» (с. 87).

Выстроив смысловую иерархию, Бахтин высказывает категорическое суждение о том, что «все существенное у Шекспира может быть до конца осмыслено только в первом (топографическом) плане», — и даже более того: «Шекспир — драматург первого (но не переднего) глубинного плана».

Два слова требуют комментария. Первое — «топографический», так как оно ощущается как замена более привычному в этом смысле понятию «мифологический». Понятие непривычно, но прозрачно как доступное взгляду на пространственную картину мира, свободную от навязанных и слишком общих смыслов.

В этой топографии с большим трудом поддается истолкованию еще одно слово — «только». Почему *только* на глубине топографии действуют механизмы шекспировских сюжетов? Почему всё, относящееся к быту, политике, истории, выносится за скобки смыслообразования? Самые важные события у Шекспира совершаются не в каком-то одном измерении, пусть самом чреватом смыслом и глубинном, но *между уровнями* — между глубиной истории и современностью быта, между мифом и политической актуальностью.

Герои трагедии «Гамлет» борются за власть. Им ведом макиавеллистский смысл этой борьбы, где политика отделена от морали. Клавдий принял это условие, принц Гамлет — отверг, боясь того, что, став королем, он перестанет быть человеком, каким был его отец:

Горацио. Его я помню: истый был король.

Гамлет. Он человек был, человек во всем; Ему подобных мне уже не встретить.

(1,4; пер. М. Лозинского)

Это ренессансное сомнение (так хорошо понятное нашей современности) вписано Шекспиром в сюжет, пришедший к нему из хроники и совершенно иных представлений о власти и борьбе за нее. С первой же фразы власть — предмет родовой тяжбы.

Первые слова главного героя в трагедиях Шекспира очень часто задают тон всему образу. Гамлет молчаливо появляется в парадной зале замка Эльсинор среди других придворных, выслушивающих речь нового короля — Клавдия.

Первоначально Гамлет не знает, что у него есть повод мстить. Он скорбит об умершем отце, печалится по поводу слишком поспешной свадьбы матери. На обращение к нему короля-дяди: «А ты, мой Гамлет, мой племянник милый...» — Гамлет откликается отчужденно репликой в сторону: «Племянник — пусть; но уж никак не милый». В оригинале едкость шутки Гамлета подчеркнута каламбуром: *A little more than kin, and less than kind!* — означающим, что Гамлет сомневается в искреннем расположении к нему Клавдия, который для него более чем родственник (*kin*), ибо теперь он ему и дядя, и отчим. Слово *kind* в данном случае само играет двумя значениями: «добрый» и «род»; ни единства рода с Клавдием, ни его доброты в отношении себя Гамлет не признаёт.

Из русских переводчиков этот смысловой каламбур лучше всего удался К. Р.: «Побольше, чем сродни, поменьше, чем родной».

Дядя и племянник — этот мотив уводит на глубину родовых отношений, в эпоху матриархата, когда сын принадлежал материнскому роду и ближайшим мужским родственником для него был именно дядя.

Библейским смыслом наполнен и другой сюжетный мотив: Клавдий убивает своего брата — старшего Гамлета, впадая в древнейший грех. Клавдий хорошо помнит о Каине и его брате Авеле, пытаясь молиться и понимая, что его слова не восходят к небу:

О, мерзок грех мой, к небу он смердит;  
На мне старейшее из всех проклятий —  
Братоубийство!  
(III, 4; пер. М. Лозинского)

За этой молитвой Гамлет застаёт дядю, чья вина для него теперь несомненна, поскольку тот выдал себя, наблюдая сцену «мышеловки»: заезжие актеры в текст трагедии включили сцену, написанную принцем и повторяющую убийство его отца.

Гамлет достает меч и снова вкладывает его в ножны. Разве будет исполнением мести, если он убьет дядю, очистившего свою совесть молитвой и раскаянием? Принц не слышит слов Клавдия и не знает, что его молитва отвергнута небом.

Гамлет решает найти другой момент. Месть опять отложена, и принц «медлит».

### Откуда мы знаем, что он медлит?

Медлительность Гамлета — одна из самых известных и интригующих загадок мировой литературы. В ней, как полагают, скрыт ключ к пониманию трагедии и тайны современного человека, каким его впервые увидел Шекспир.

Но действительно ли Гамлет медлит?

Вспомним сюжетную схему трагедии.

Принц узнает от призрака отца, что его внезапная смерть коварное убийство; убийца — Клавдий, брат покойного короля и дядя Гамлета. Чтобы свершить месть и не вызвать подозрений, принц прикидывается безумным (так он поступал и в хронике Саксона Грамматика), а сам ищет способ проверить слова Призрака, поскольку тот может быть и порождением больного воображения, и дьявольским наваждением.

Приезд в Эльсинор актеров дает такую возможность: Гамлет устраивает «мышеловку». Клавдий попадает в нее на глазах всего двора. Его вина более не вызывает сомнений. Сразу после этого принц застаёт короля за молитвой и только потому (очищенный от грехов дядя напрямую отправится на небо) откладывает свершение мести. Король же, в свою очередь, понимает, какая опасность исходит от Гамлета, — и посылает его на смерть в Англию. Гамлет хитроумно отводит от себя угрозу, возвращается в Данию, куда прибывает и Лаэрт, сын убитого Гамлетом Полония.

Лаэрт — правильный мститель. С ним в качестве главного героя у Шекспира не было бы ни жанровых проблем, ни загадок. Лаэрт соглашается на предложение Клавдия вызвать Гамлета на поединок, употребив для этого отравленную шпагу. Все средства хороши для того, кто

хочет одного — отомстить. Гамлет обращает коварство против тех, кто его задумал, и, будучи уже отравленным, убивает дядю-короля...

Месть свершилась! Но не по плану Гамлета. Он исполнил свой долг в акте чужой мести, согласился убить, будучи уже убитым, стоя на пороге собственной смерти (на это обратил внимание в своей главке о трагедии великий психолог Л. Выготский). Это, впрочем, не противоречит жанру «трагедии мести». В «Испанской трагедии» мстители, исполнив долг, совершают очистительное самоубийство.

Так что в самом сюжете медлительности нет, есть лишь обстоятельства, отвлекающие принца от мести. Гамлет боится совершить ошибку: покарать невиновного, а когда вина доказана, убить, не покарав, не отправив душу злодея туда, где ей полагается пребывать — в ад.

Если Гамлет и откладывает мщение, то каждый раз имея для того причину. Может показаться, что он сам ее ищет, но можно его осторожность истолковать и иначе, как, например, это сделал поэт Давид Самойлов:

Врут про Гамлета, что он нерешителен,  
Он решителен, груб и умен,  
Но когда клинок занесен,  
Гамлет медлит быть разрушителем  
И глядит в перископ времен...

Гамлет если и медлит, то «медлит быть разрушителем», так как умеет увидеть поступок не сиюминутно, а оценить его в перспективе времени, того Нового времени, для которого он станет одним из символов, подарив для его характеристики свое имя — *гамлетизм*.

Это проницательно и во многом верно — с нашей точки зрения. Но есть другая — самого принца: если мы от кого-то и знаем о его медлительности, то от него самого. Он мучительно переживает неисполненный и все время откладываемый им долг.

\*

Гамлет хорошо знает, в чем состоит его долг. Завершая второй акт, герой, наконец, возбудит себя настолько, что произнесет нужное слово и как будто в нужном тоне. Произойдет это в монологе после сцены с

актерами, готовыми сыграть перед королем-узурпатором изобличающую его пьесу. Договорившись о ее исполнении, Гамлет остается один, вспоминает актера, читавшего ему монолог, восхищается сыгранной тем страстью, хотя, казалось бы, «что он Гекубе? Что ему Гекуба?». Но это достойный пример для подражания ему, Гамлету, имеющему действительный повод потрясти небо и землю. А он, сын убитого отца, медлит, когда ему следует возопить: «О, мщенье!»

Гамлет вырвал, наконец, у себя это слово, произнеся его на пределе пафоса и голоса, чтобы тут же одуматься и одернуть себя: «Ну и осел я, нечего сказать». Английские актеры, доходя до ключевого слова, нередко впадают в неистовство, почти в истерику, чтобы затем, сделав мертвую паузу, как будто придя в себя, с холодным презрением к самому себе прервать словоизлияние:

Как это славно,  
Что я, сын умерщвленного отца,  
Влекомый к мести небом и геенной,  
Как шлюха, отвожу словами душу  
И упражняюсь в ругани, как баба,  
Как судомойка!  
(II, 2; пер. М. Лозинского)

В одном из четырех упоминаний о дошекспировском «Гамлете» (в пьесе «Горе от ума») речь идет о Призраке, «кричавшем в “Театре” так жалостливо, как торговка устрицами: “Гамлет, мщенье!”». На это справедливо возражают, что Призрак нигде ничего такого и в таком тоне не кричит. Это — правда, а вот сам Гамлет сравнивает себя с посудомойкой. Быть может, в первом варианте — с торговкой устрицами? Или здесь наложилось то, что в начале сцены, демонстрируя свое безумие, Гамлет принимает Полония за торговца рыбой?

Во всяком случае, современнику запомнилось и то, что в этой пьесе приходилось напоминать принцу о мщении и что это напоминание носило комический характер... Забылось лишь, что напоминал себе сам принц — и сам себя презрительно высмеивал, побуждая к действию. Он завершит сцену и весь второй акт исполненный решимости — убедиться в виновности Клавдия и, если он виновен, воздать по заслугам: «Зрелище — петля, / Чтоб заарканить совесть короля».

Гамлет, исполненный решимости, удаляется, чтобы появиться в

следующем акте со словами: «Быть или не быть...» Куда делась решимость? Гамлет знает ответ:

Так трусами нас делает раздумье,  
И так решимости природный цвет  
Хиреет под налетом мысли бледным...

Гамлет определил причину пресловутой медлительности — *раздумье*. В оригинале — *conscience*, что на современном языке значит «совесть», а в отношении шекспировского языка предполагает, по крайней мере, уточнение — «нравственное раздумье».

В нем сила или слабость Гамлета? Спор об этом начался в век романтизма и затянулся на два столетия. Направить его в иное русло попытался влиятельнейший английский поэт и критик Т. С. Элиот, начав свое эссе о трагедии (1919) с утверждения, что «пьеса “Гамлет” — первостепенная проблема, а Гамлет как характер — только второстепенная» (1919)<sup>[37]</sup>. Типичная ошибка — пытаться понять характер героя, подходя к нему как к живому человеку. Герой живет в произведении, вне которого не может быть понят.

Что же касается таинственности трагедии, то, по мнению Элиота, она обусловлена не тем, что проблема оказалась не по силам герою, а тем, что она превзошла понимание автора. Он нарушил закон старого жанра вторжением в него нового героя. Добавим — героя, уводящего вперед на века.

\*

Как всегда, Шекспир дает нам понять, что старый жанр ему хорошо известен и что он осведомлен о том, каким должен быть герой-мститель. Эту роль в пьесе есть кому сыграть. Главный мотив — в данном случае мотив мести — Шекспир всегда разыгрывает в нескольких параллельных сюжетах. Показать ее в исполнении превосходно может актер, участвующий в «мышеловке», а непосредственно воплотить — Лаэрт, Фортинбрас (его роль, пожалуй, — единственное существенное добавление к сюжету, сделанное Шекспиром). Гамлет готов восхититься их решимостью, их чувством чести, но не может не ощущать бессмысленности их деяний: «Двух тысяч душ, десятков тысяч денег / Не

жалко за какой-то сена клок!» (IV, 4; пер. Б. Пастернака). Так он оценивает проход по датской территории войска Фортинбраса, идущего отвоевывать у Польши спорную территорию, на которой не хватит места, чтобы похоронить павших в бою.

На фоне их действия в неменьшей мере, чем в самооценке Гамлета, зритель ощущал его отступление от жанрового закона, а вместе с ним — от морали, воплощенной «трагедией мести»: если кому-то причинено зло, значит, зло причинено всем — зло проникло в мир. В акте мщения восстанавливается гармония. Отказавшийся от мести оказывается соучастником уничтожения гармонии. Зрители той эпохи понимали, от чего Гамлет отступил в своей медлительности. И сам Гамлет хорошо знает роль мстителя, которую ему никак не удастся сыграть.

Вся трагедия «Гамлет» есть не только разрыв со старым жанром и старой моралью, но и взгляд в будущее. Небывалая новизна и достоинство героя в том, что, размышляя о необходимости поступка, он взвешивает его последствия, его смысл и как бы предошущает то, что мы можем назвать нравственной ответственностью...

Л. Е. Пинский афористично назвал Гамлета первым «рефлектирующим» героем мировой литературы. Первым, у кого мысль возобладала над способностью действовать. То, что нравственное размышление сковывает волю и действие, знают и другие герои Шекспира. В первом акте «Ричарда III» убийца, подсланный к герцогу Кларенсу, говорит о совести, превращающей в труса; в пятом акте о том же скажет король Ричард. Они выбрали поступок и злодейство. Гамлет выбрал мысль, сделавшись «первым рефлектирующим», а через это — первым героем мировой литературы, пережившим трагедию отчуждения и одиночества.

Отчужденный от мира, он уже внутренне не верит, что его единственный удар что-то способен восстановить в мировой гармонии, что ему, независимо от того — слаб он или силен, — в одиночку дано «вправить вывихнутое Время».

Катастрофично отчуждение Гамлета, нарастающее по ходу действия. На наших глазах довершается разрыв связей с прежде близкими людьми, с прежним собой, со всем миром представлений, в котором он жил, с прежней верой... Смерть отца потрясла его и исполнила подозрений. Поспешный брак матери положил начало его разочарованию в человеке и особенно — в женщине, разрушил его собственную любовь.

Любил ли Гамлет Офелию? Любила ли она Гамлета? Этот вопрос постоянно возникает при прочтении трагедии, но не имеет ответа в ее сюжете, в котором отношения героев не строятся как любовные. Они

сказываются иными мотивами: отцовским запретом Офелии принимать сердечные излияния Гамлета и ее повиновением родительской воле (в отличие от Джульетты или Дездемоны); любовным отчаянием Гамлета, подсказанным его ролью сумасшедшего; подлинным безумием Офелии, сквозь которое словами песен прорываются воспоминания о том, что было, или о том, чего не было между ними... Если любовь Офелии и Гамлета существует, то лишь как прекрасная и невоплощенная возможность, намеченная до начала сюжета и уничтоженная в нем.

Офелия не разбивает круг трагического одиночества Гамлета, напротив, дает ему острее почувствовать это одиночество, превращенная в послушное орудие интриги и ставшая опасной приманкой, на которую принца пытаются поймать. Ее судьба не менее трагична и еще более трогательна, но каждый из них отдельно встречает свою судьбу и переживает свою трагедию.

Отчужденный от семьи, от любви, Гамлет теряет веру и в дружбу, преданный Розенкранцем и Гильденстерном. Их он, не зная сожаления, отправляет на смерть, которая была уготовлена ему с их, пусть невольным, содействием. Все время казнящий себя за бездеятельность, Гамлет успевает немало совершить в трагедии.

Отчуждение — это наше слово, в нем — наше понимание трагедии Гамлета. Как полагал Т. С. Элиот, Шекспир изобразил нечто столь новое, что у него не было еще ни полноты понимания, ни нужного слова...

Слово это предназначалось для объяснения того, что происходит с Гамлетом, чем он болен.

## **Болезнь конца века**

Шекспир не пошел по пути «теории гуморов», оставив ее Бену Джонсону, хотя можно утверждать, что он первым угадал ее комические возможности. В таком случае он ограничился шутками миссис Куикли в «Виндзорских насмешницах», а для собственной разработки выбрал лишь наименее комический гумор — *меланхолию*.

У Гамлета немало шекспировских собратьев по недугу: Ричард II, Антонио («Венецианский купец»), Брут, Жак-меланхолик. Все они в той или иной мере — чужие на этом празднике жизни, но никого из них в такой мере, как Гамлета, недуг не делает чужим в сюжете пьесы, к тому же названной его именем.

В «Гамлете» слово «меланхолия» употреблено дважды, но оба раза

значимо — как диагноз главному герою. Сначала его ставит себе сам принц, побуждая себя к мести и рассуждая о том, что, помимо слов Призрака, ему нужны более веские улики, поскольку во власти дьявола принять милый образ и тем скорее овладеть его душой, что она поражена «слабостью и меланхолией» (II, 2).

С удручающей последовательностью русские переводчики воздерживаются от этого слова, видимо, полагая, что по-русски оно прозвучит анахронизмом. Совсем нет: оно принадлежит шекспировской эпохе и на ее языке глубоко значимо.

Еще раз в трагедии им воспользуется Клавдий, говоря о Гамлете. Он не верит ни в любовь, ни в безумие как источники болезни принца и ставит верный диагноз — меланхолия (III, 1). Это не повод удивиться проницательности короля, так как он изрекает общее место. Вероятно, каждый сколько-нибудь сведущий зритель повторял про себя то же слово. Гамлет был воплощением этого недуга, охватившего многих.

В хронике принц притворялся безумным, у Шекспира это ему тем легче сделать, что его разум и душевные силы потрясены меланхолией. Ее симптомы были известны, многократно описаны. Скорее всего (если он нуждался в каком-то пособии), Шекспир, как считают, мог почерпнуть их из «Рассуждения о меланхолии» Т. Брайта, но эти симптомы повторялись многими авторами. Одно из описаний меланхолии принадлежало французскому врачу Андре Дюлорену, бывшему личным медиком Марии Медичи и Генриха IV. Его «Рассуждение о сохранении зрения; о недугах от меланхолии...» появилось в Лондоне на латыни частично и полностью в английском переводе в 1599 году.

Меланхолия поражает тело и душу: «Страх ежедневно сопутствует ей и порой нападает на человека с такой непостижимой силой, что тот становится кошмаром для самого себя; печаль никогда не покидает его, подозрение тайно преследует его вздохами, недоверием, ужасными снами, молчанием, чувством одиночества, боязнью людей и света дневного...» Она проявляет себя «самым разным образом, заставляя одних смеяться, других плакать, представляя одних вялыми и сонливыми, других — вечно чего-то боящимися и впадающими в ярость».

Меланхолия шекспировского времени — одно из первых проявлений того умонастроения эпохи, которое позже сочтут сопутствующим «концу века» — *fin de siecle*. Каждая дата с двумя нулями на конце и прежде возбуждала тревогу, болезненную и всеобщую. В Средние века она принимала религиозный характер — ждали конца света. В конце XVI столетия приступ болезни приобрел характер более индивидуальный и

психологический. Впадая в меланхолию, шекспировские герои реагируют на несовершенство мира и пускаются в трудный путь его познания, а заодно — и самих себя. Именно такой изобразил аллегорическую фигуру Меланхолии еще в начале столетия (1514) Альбрехт Дюрер — погруженной в размышление, окруженной символами научного и тайного знания.

Путь к себе был желанным, но чреватым неведомым душевным потрясением. Человек принимал на себя груз, который прежде разделял с другими в лоне общей веры и единого для всех обряда. Меланхолия была платой за свободу *мыслить и подвергать сомнению*. Гамлетовская меланхолия сопутствует размышлениям принца, перекликающимся с нравственной философией в ее самом современном выражении — в «Опытах» Монтеня. Такого рода переключек замечено много. В них мысль подвергает сомнению реальность мира, осмысленность жизни, различие добра и зла: «Само по себе ничто ни дурно, ни хорошо; мысль делает его тем или другим» (II, 2; пер. Б. Пастернака).

Мысль, способная творить мир, служит препятствием к тому, чтобы действовать. Она подменяет собой действие и готова принять на себя ответственность за саму жизнь: мысль о самоубийстве — постоянный предмет размышлений у Монтеня. Образные совпадения в речи Гамлета с оформлением мысли у Монтеня в переводе Флорио, как полагают, служат достаточным подтверждением того, что принц из саксонской хроники и герой жанра «трагедии мести» оказался обладателем знания, выталкивающего его из старого сюжета и старого жанра. Герой более там неуместен в такой же мере, как он ощущает себя неуместным в замке Эльсинор.

Интересно, как воспринимала это несоответствие публика «Глобуса» — и те, кто сидел в ложах, и те, кто стоял во «дворе». Были ли первые готовы оценить нового героя, забредшего в старый жанр, как открытие или осуждали как ошибку? Не мешал ли мститель-меланхолик вторым наслаждаться процессом мщения или для них его глубокомысленные монологи были оправданы тем, что герою приходится прикидываться безумным и все эти «быть или не быть» развлекали как не очень понятный вздор (который и был воспроизведен по чьей-то памяти в первом кварто)?

Во всяком случае, и для тех, и, вероятно, для других не было секретом, чем страдает принц — меланхолией. Это спустя 200 лет начнут подыскивать для него более современные нравственные и психические недуги, договорившись в XX столетии до эдипова комплекса: дескать, Гамлету только кажется, что он скорбит по любимому отцу, в действительности же отца он ненавидел, поскольку Есегда был влюблен в

мать, которую ревнует теперь к дяде. Ближайший ученик и соратник Фрейда — Эрнст Джоунз — посвятит загадке Гамлета объемное исследование (1910), и если бы учитель уже не назвал комплекс эдиповым, то он вполне мог войти в психиатрию как гамлетовский.

Диагноз, поставленный герою, легко переадресовывается самому автору — Шекспиру. И тем легче, что если на несколько месяцев сдвинуть время написания трагедии, то можно предположить в качестве биографического повода для нее — смерть Джона Шекспира в сентябре 1601 года. Если к этому добавить название и связать его с воспоминанием о смерти собственного сына Гамнета, то вся трагедия превращается в случай для психиатра, к которому следовало обратиться Уильяму Шекспиру.

Отношения отец—сын действительно вплетены мотивом в параллельные сюжеты трагедии, но сам этот мотив — из хроники. И в трагедии он имеет смысл хронологический, обозначающий смену поколений, конец века, рвущуюся связь времен — и меланхолию как состояние души того, кто осознает невозможность вправить «вывихнутое время».

## **Глава четвертая.**

# **ТЕАТР ПОПАДАЕТ В ИСТОРИЮ**

### **«Ричард — это я»**

Кроме трагедии «Юлий Цезарь», на право считаться первой пьесой, поставленной в «Глобусе», может претендовать хроника «Генрих V». Претензии в ее пользу основываются на Прологе к первому акту (если в «Юлии Цезаре» прологов нет вообще, то эта хроника изобилует ими, предваряющими каждый из пяти актов). Хор размышляет над тем, возможно ли вместить столь грандиозное действие в столь малое пространство «деревянного О»...

Как плотник в «Юлии Цезаре», объявляя свою профессию, скорее всего подкреплял слова жестом в направлении стен, пахнущих деревом, так же, вероятно, поступал и Хор в «Генрихе V». Во всяком случае, зримый намек был бы уместным по случаю спектакля в новом здании.

Пролог к пятому акту позволяет уточнить если не время написания хроники, то время одной из ее постановок. Встреча в Лондоне победоносного Генриха сравнивается с той, что станет триумфом «для генерала нашей любезной императрицы, когда в добрый час он вернется из Ирландии, укротив своим мечом восстание...».

Генерал — граф Эссекс. Укрощать восставших ирландцев он отправился 27 марта 1599 года. Вернется — 28 сентября, но подавленного восстания на своем мече не принесет. Этот исторический эпизод будет иметь другое развитие — катастрофическое для Эссекса.

Можно предположить, что для постановки в новом театре некоторые из Прологов хроники были написаны заново или насыщены актуальными аллюзиями, в том числе — на открытие нового театра и прибытие ожидаемых вестей из Ирландии. До самого конца сентября в Лондоне могли надеяться на победу, а реальное положение дел, далекое от триумфа и вызывающее ярую Елизавету, не было всеобщим знанием.

Прологи могли быть приурочены к событиям, но сама пьеса была задумана много раньше и написана, скорее всего, в предшествующем году или в начале 1599-го. Вся вторая тетралогия, начиная с «Ричарда II», подсказана успехом старой хроники о победах Генриха V, которой Шекспир последовал, приступая к формированию репертуара для труппы лорда-

камергера. Он пишет по хронике в год или, точнее, в сезон.

Сменные Прологи свидетельствовали о том, что театр все более следил за злобой дня и откликался на нее. Порой эта злоба дня и создавалась на сцене. Так было в «Собачем острове», так продолжилось в «войне театров» 1599—1602 годов, когда драматурги развлекали публику потоком личных и творческих оскорблений. «Глобус» в этой распре не участвовал, но оказался вовлечен в куда более опасные события, виной которых был граф Эссекс.

\*

С кругом Эссекса Шекспир соприкоснулся давно — через Саутгемптона, младшего друга и стойкого приверженца графа. Трудно сказать, насколько крепкой или постоянной была эта связь, но именно к людям лорда-камергера обратились сторонники Эссекса накануне восстания.

Роберт Девере, граф Эссекс (1565—1601) — самая яркая личность последнего периода правления Елизаветы. Путь к королеве ему помог проторить тот, кто дольше, дальше и увереннее всех шел по этому пути — граф Лестер, отчим Эссекса. Когда Эссекс привлек внимание королевы, ему было двадцать, ей — пятьдесят два.

Эссекс явился не только юным красавцем, но и военным героем. Он сопровождал отчима во время кампании в Нидерландах, где молодого человека нужно было останавливать, настолько безудержной и безрассудной была его отвага. Он участвовал в деле при Зютфене, где получил смертельную рану Филип Сидни, бывший не только величайшим английским поэтом, но и образцом рыцарской чести. Сидни перед смертью отметил Эссекса, завещав ему один из своих двух мечей.

Они не могли не быть знакомы раньше, поскольку Пенелопа Девере, сестра Эссекса, — героиня сборника «Астрофил и Стелла». Эссекс наследовал славе Сидни (не поэтической, хотя тоже писал стихи) и довершил эту связь, женившись на вдове Сидни — Фрэнсис Уолсингем, дочери государственного секретаря.

Лестер, Уолсингем, Берли, чьим воспитанником после смерти отца был Эссекс, — с опорой на этих трех самых влиятельных людей Англии он начал свою карьеру, раннюю и блистательную благодаря самому сильному покровителю — королеве. Но положение королевского фаворита повредило его посмертной репутации и исказило представление о личности Эссекса.

Забывшись, что причиной его краха было стремление к политической самостоятельности. Эссекс хотел небывалой славы для себя ради величия Англии. Огромное тщеславие сочеталось в нем с великодушием и доходило до самопожертвования. Он был богат, но всегда в долгах, значительную часть которых он сделал на королевской службе: Елизавета любила, чтобы ее придворные раскошались — порадовать свою повелительницу, содержать ее двор и исполнять государственные обязанности.

Придворные интриги и необходимость вести постоянную борьбу за благосклонность Елизаветы тяготили Эссекса. Его страстью были война и внешняя политика. Главным врагом Англии — а значит, и его личным врагом — была Испания. Впервые он проявил себя на поле боя против испанских католиков. Стойкий протестант и даже пуританин, Эссекс мечтал о военном союзе против Испании с Голландией и Францией.

Одно время его советник (а потом — один из судей, подписавших ему смертный приговор) Фрэнсис Бэкон рекомендовал Эссексу держаться подальше от военных дел, вызывающих раздражение королевы. Как и вся Англия, Елизавета знала о непрекращающейся угрозе со стороны Испании, но ей была ненавистна мысль о войне на континенте с ненадежными союзниками и непомерными военными расходами. Это служило поводом для постоянного конфликта с Эссексом. Порой ему удавалось склонить королеву на свою сторону, обнаружив признаки явной и близкой испанской угрозы, но в целом и королева, и ее советники были против войны. Настаивая на своем, Эссекс все более оказывался в одиночестве и в оппозиции к Елизавете.

Открытый скандал между ними произошел 1 июля 1598 года, когда обсуждалась кандидатура лорда-правителя Ирландии. Эссекс безуспешно настаивал на своем. В раздражении он повернулся спиной к королеве, выказав тем непозволительное неуважение. Королева повела себя как оскорбленная женщина — и дала графу пощечину. Инстинктивно он схватился за шпагу. Лорд-адмирал остановил его на полпути к тому, что было бы сочтено государственной изменой. Эссекс удалился со словами, что подобного «оскорбления и бесчестия он не снес бы и от Генриха VIII» (что правда, поскольку Генрих VIII не дал бы ему такого шанса, в тот же миг отправив на плаху).

Эссекс удалился от двора, отвергая возможность возвращения. Он распространил через друзей рукописную «Апологию» — о своих трудах на благо Англии и о несправедливом отношении к нему.

Для страны граф по-прежнему оставался национальным героем. Для Елизаветы — самым близким человеком, без которого она все еще не умела

обходиться. Но шло время, и граф упускал момент. В августе умер лорд-казначей, многолетний первый советник королевы Уильям Сесил, лорд Берли; перераспределение государственных постов произошло в отсутствие Эссекса. Тогда же пришли вести о том, что Ирландия — на грани отделения от Англии.

Эссекс возвращается на заседания Тайного совета, встречается с королевой и горит желанием отправиться в Ирландию, чтобы короткой победной кампанией подтвердить свою репутацию защитника отечества и вернуть расположение Елизаветы. Правы были те, кто советовал ему держаться подальше от военных дел. Ирландия принесла ему упреки королевы и обвинения Тайного совета, в последующие месяцы собиравшего материал для того, чтобы предъявить Эссексу обвинение в измене. Окончательным ударом в конце октября 1600-го был отказ графу в основном источнике дохода — получении пошлин с импорта сладких вин.

С этого момента дворец Эссекса становится местом, куда устремляются все недовольные, а сам он обращается за помощью к Якову VI, королю Шотландии и наиболее вероятному преемнику Елизаветы. Противники графа пользуются случаем, чтобы окончательно погубить его в глазах королевы, а его друзья утверждают, что давние враги Эссекса — Кобем (тот самый, что был обижен на актеров за сатиру на сэра Джона Оулдкасла) и Уолтер Роли — замышляют против его жизни.

В начале февраля события стремительно идут к развязке. Среди предпринятых действий — заказ на субботу 7 февраля постановки в театре «Глобус» шекспировского «Ричарда II». На следующий день 300 сторонников Эссекса вышли на улицу и прошли через Сити, надеясь поднять горожан... Плохо подготовленный план провалился. Последовали аресты, расследование, открывшее заговор. Эссекс был казнен в Тауэре 25 февраля.

Елизавете пришлось принять еще более трудное решение, чем то, которым она когда-то отправила на плаху Марию Стюарт. Говорят, что Елизавета до последнего момента ожидала просьбы от Эссекса о помиловании, но он замкнулся в сокрушенном раскаянии.

Королева так и не узнала, что из Тауэра Эссекс послал ей кольцо, ею подаренное, но по ошибке оно попало к Кэтрин Говард, ближайшей подруге королевы. Та не могла решиться, как поступить, и посоветовалась с мужем — лордом-адмиралом. Его совет был — спрятать кольцо. Она так и поступила. И покалась в этом только на смертном одре.

Много слухов и легенд сопровождают историю любви стареющей королевы к своему рыцарственному подданному, ее последней любви,

смешавшей страсть с материнской тревогой за непослушного сына — или, точнее, внука... Мать Эссекса Летиция Ноллис была племянницей Кэтрин Кэри, приходившейся кузиной Елизавете.

Подписав приговор, королева взяла верх над непокорным подданным, а женщина, которой оставалось два года жизни, кажется, так и не научилась обходиться без Роберта Девере. Женщина осталась со своим одиночеством; королева со своим страхом — потерять власть.

\*

Королевский антиквар и хранитель архива в Тауэре, Уильям Лэмбард записал беседу с Елизаветой 4 августа 1601 года. Случайно нашелся сделанный на доске, используемой в хозяйственных целях, портрет Ричарда II. Лэмбард показал его королеве:

...Ее Величество, недобрым словом поминая правление короля Ричарда II, сказала: «А ты не знаешь, что Ричард — это я?»

Лэмбард. Такое могло привидеться только в злобных мыслях неблагодарного джентльмена, небывало вознесенного Вашим Величеством.

Ее Величество. Забывший Бога забудет и своего благодетеля; эта трагедия игралась более сорока раз на улицах города и в домах.

Речь идет о хронике Шекспира «Ричард II», постановку которой неоднократно посещал Эссекс, обвиненный в желании сыграть роль Болингброка при Елизавете в качестве Ричарда.

Самым криминальным из всех спектаклей был тот, что заказали заговорщики, а актеры сыграли накануне восстания. О том, как это было, известно из показаний одного из пайщиков «Глобуса» Огастина Филипса, вызванного 17 февраля для дачи показаний:

Он сказал, что в прошлую пятницу или в четверг сэр Чарлз Перси, сэр Джослин Перси, лорд Монтигл и кто-то еще говорили с актерами в присутствии допрашиваемого о том, чтобы в ближайшую субботу была сыграна пьеса о низложении и убийстве короля Ричарда, обещая заплатить на 60 шиллингов

больше того, что обычно причиталось. Допрашиваемый и актеры стояли на том, чтобы сыграть другую пьесу, доказывая, что пьеса о короле Ричарде — старая и давно не ставилась, так что она не соберет зрителей или очень малое число. Побуждаемые к тому, допрашиваемый и другие актеры согласились сыграть ее в субботу, чтобы получить 60 шиллингов против того, что обычно причиталось, что и было исполнено.

Чего можно было ожидать? Обвинения в соучастии, закрытия театра, тюремных сроков, штрафов... Ничего не последовало. Совсем ничего. Вскоре труппа была приглашена играть при дворе!

К происшедшему менее всего хотели привлекать внимание или расширять круг обвиняемых. Эссексу не дали возможности в последний раз сыграть громкий спектакль — его казнь прошла в присутствии очень ограниченного числа зрителей.

Формально актеры имели полное основание оправдаться. Пьеса была старой, разрешенной, все, кто хотел, ее видели, одним из первых зрителей был сэр Роберт Сесил, взявший на себя роль главного режиссера в судебном процессе над Эссексом, последнем акте исторической трагедии, сыгранной не на сцене, а в жизни.

Начало этому последнему акту положило возвращение Эссекса из Ирландии в сентябре 1599-го. Оно совпало с открытием «Глобуса» и постановкой «Юлия Цезаря», тираноборческой трагедии из истории Древнего Рима. Для завершения исторического спектакля в феврале 1601-го был заказан «Ричард II». Так что судьба Эссекса доигрывалась в обрамлении шекспировских пьес и послужила фоном для его самой известной трагедии, написанной как раз в эти месяцы, — «Гамлет».

## **После «Гамлета»**

Отразилось ли восстание в сюжете трагедии? Сюжет уже существовал, но теперь, когда через него транслировалась современная история — ощущение времени, переживаемое как конец века и конец эпохи, — старый рассказ о судьбе датского принца отозвался небывалой актуальностью. И, скорее всего, неудачная в своем раннем (дошекспировском?) варианте трагедия обернулась первым шедевром Нового времени.

Была ли она сразу поставлена? При регистрации первого («плохого») кварто 26 июля 1602 года сказано, что «она была недавно сыграна слугами лорда-камергера». Увидевшее свет с датой «1603» «плохое кварто»

предлагает несколько иную формулировку: «как она была неоднократно (*divers times*) сыграна». Если счесть, что уточнение было неслучайным, то можно предположить: в течение второй половины 1602 года трагедия «Гамлет» пользовалась успехом и была в репертуаре «Глобуса», в то время как в июле этого года она была еще совершенной новинкой, поставленной в конце предшествующего сезона.

То есть в ближайшие месяцы или даже на протяжении года после восстания Эссекса ее не играли?

«Гамлет» никак не может отменить ощущения некоторого промежутка в шекспировском творчестве на протяжении 1601 года. Если трагедия и писалась на фоне восстания Эссекса и была закончена вскоре после его поражения, то была ли она сразу поставлена? Или премьеру отложили, опасаясь слишком явно различного тревожного шума времени, сопровождавшего недавние события?

И, насколько мы можем судить о времени написания других пьес, 1601 год может предположительно значиться в их датировке, но его легко можно и снять. Так, «Двенадцатая ночь» действительно могла быть написана по заказу королевы в двухнедельный срок для завершения рождественских праздников в январе 1601 года. А пьесу «Троил и Крессида» ничто не препятствует отнести к будущему — 1602 году...

Тогда чем же занимался Шекспир в 1601 году? Эссекс на плахе, Саутгемптон в Тауэре, а он как ни в чем не бывало пишет и ставит пьесы после того, как его «Ричардом II» восставшие пытались поднять лондонскую толпу? И Елизавете известно как о постановке, так и о ее подстрекательском смысле.

Легкость, с которой отделался Шекспир (при всех существующих тому объяснениях), все-таки не может не поражать странностью в случае событий, чреватых обвинением в государственной измене. Резким контрастом к шекспировской судьбе в этом деле выглядит судьба другого автора, обработавшего тот же исторический сюжет.

В 1599 году на прилавках лондонских книжных лавок появилась и бойко раскупалась «Первая часть жизнеописания и царствования короля Генриха IV», посвященная автором, сэром Джоном Хейуордом, графу Эссексу. В книге подробно излагались обстоятельства восшествия Генриха на престол, а следовательно, узурпации трона и свержения его предшественника — Ричарда II... Королева пришла в ярость. Из нераспроданных экземпляров по распоряжению архиепископа Кентерберийского удалили посвящение Эссексу: это был момент, когда он и Елизавета находились в крайне напряженных отношениях накануне его

отъезда в Ирландию. Затем книга была переиздана, и теперь вместо посвящения графу стояло извиняющееся объяснение автора. И это издание было изъято — по распоряжению епископа Лондона. Хейуорда же препроводили в Тауэр и дважды допрашивали, в результате чего юрист короны Коук предъявил ему обвинение в том, что в книге «Король порицается за плохое управление, его Совет представлен нечистым на руку и своекорыстным; Короля автор осуждает за щедрое благоволение ненавистным фаворитам; знатные ропщут, а остальной народ стонет под гнетом непосильных налогов...».

Хейуорд оставался в Тауэре до самой кончины Елизаветы.

И на этом фоне театр, игравший «Ричарда II» накануне восстания, продолжает играть, а автор пьесы благоденствовать?

Понятно желание увидеть Шекспира гонимым и хоть как-то наказанным. Это был бы большой плюс для его биографии в глазах либерально мыслящих потомков. Следов тому не находится, но, расчистив несколько месяцев в шекспировской биографии, можно предположить, что ему пришлось бежать из Лондона и какое-то время скрываться, пока впечатление от восстания не утратит остроту.

Для биографии Шекспира, в которой так не хватает яркости и определенности, этот эпизод мог бы стать ключевым: пусть он отправляется не на плаху с Эссексом и не в Тауэр с Саутгемптоном, но — в ночь, во мрак, в неизвестность... Скакать, скрываться, но где? Есть одно место, что называется, лучше не придумашь, поскольку и романтично, и именно в это время вполне мотивированно, — там, где в нетерпении пребывает шотландский король Яков VI, вскоре английский король — Яков I.

В Шотландию и направил Шекспира классик шекспироведения — Довер Уилсон (в издании «Гамлета» 1947 года), не чуждый в своих биографических построениях остросюжетности. Он счел, что драматург провел там время с пользой, чтобы объяснить, почему с первых дней нового царствования на слуг лорда-камергера прольется золотой дождь королевских милостей. Яков трепетно относился к национальному достоинству своих соплеменников-шотландцев, столь часто страдавшему от английских насмешек, в том числе и на сцене (ему уже приходилось заявлять протест по этому поводу). А тут открывается возможность предварить восшествие на английский престол шотландского короля, написав пьесу из шотландской истории.

У Шекспира такая есть — «Макбет». Считается, что она написана в 1605—1606 годах, хотя документальных подтверждений этому нет.

Почему бы не предположить, что она написана сразу вслед за «Гамлетом»? Восстание подданного против короля — опять отзвук недавних событий. Правда, в «Макбете» тиран не тот король, который убит, а тот, которым становится подданный, оказавшийся не в состоянии прекратить цепную реакцию злодейства, им самим запущенную. Впрочем, трагедия — не исторический памфлет, ее можно рассматривать как послесловие к восстанию, к попытке нарушить законный путь престолонаследования. Шекспир был противником резких поворотов в государственных делах, разрывавших связь времен. И всё ли дозволено великому человеку — вопрос о праве божественном и человеческом, о происхождении власти, который, кстати сказать, так волновал короля Якова, что он (еще будучи королем Шотландии) написал на эту тему специальный трактат.

В общем, наверное, это возможно (иначе бы эта версия не пришла в голову столь глубокому знатоку Шекспира, как Довер Уилсон), но если документально ничто не противоречит возможности бегства в Шотландию, то ничто ее и не подтверждает. Скорее всего, «Макбет» был написан несколькими годами позже, а за «Гамлетом» последовала другая пьеса...

\*

Шекспир едва ли посещал Шотландию. Очень может быть, что после «Гамлета» он исполнил королевский заказ и к Рождеству 1601 года создал комедию «Двенадцатая ночь», если он не написал ее годом раньше.

Творчество драматурга — особенно того, чьи пьесы ставятся при дворе и нередко пишутся для праздника и увеселения, — невозможно представить как последовательную стенограмму его страстей и переживаний. Там, где по жизни логично ожидать печального раздумья или саркастического возгласа, слышим раскаты (пусть и чужого) смеха с едва различимым привкусом собственной горечи.

«Двенадцатая ночь» могла следовать за «Гамлетом», но с таким же успехом и с большей вероятностью следующей за ним могла быть еще одна пьеса — «Троил и Крессида». Вот тогда психологическая стенограмма вполне выстраивается. Едва ли у Шекспира есть другая пьеса, в которой гамлетовское разочарование в человечестве додумано до безнадежного конца, меланхолическая мысль достигает своего предела, а Время — полного распада.

Английский романист XX века Джон Уэйн сказал, что «“Троил и

Крессиды” — первое литературное произведение, написанное англичанином, в котором схвачена атмосфера мира, расколотогo всеобщей ужасной враждой»<sup>[38]</sup>. К этому времени пьесу уже оценили и научились понимать, на что ушло три столетия. Только между двумя великими войнами — Первой и Второй мировой — она прорвалась на сцену, чтобы не сходить с нее.

Современникам пьеса показалась трудным орешком: составители посмертного фолио долго решали, в какой отдел ее занести (следы их колебаний — в нарушенной пагинации) и поставили то ли последней в разделе комедий, то ли первой среди трагедий. Но скорее ни то ни другое: для комедии в ней вместо свадьбы — измена, для трагедии — нет гибельного конца (судьба героев будет печальной, но окончательно — уже за пределами пьесы).

У Шекспира мы часто становимся свидетелями того, как, взяв прежде незначительный или только набирающий популярность сюжет, он превращает его в культурный миф, сохраняющий силу на последующие века. В «Троиле и Крессиде» всё наоборот. Он берет сюжет, который более четырехсот лет в разных версиях и переложениях увлекал читателей. История любви, уничтоженной войной, в которой любовь гибнет раньше, чем влюбленные.

История Троила и Крессиды — великий средневековый сюжет, возникший на полях гомеровской «Илиады». Война в нем — троянская, Троил — сын царя Трои Приама, Крессиды — юная вдова, дочь жреца, гадателя по птицам Калхаса. Птицы ему нагадали, что Троя падет, и он, не дожидаясь гибельного финала, перебежал в греческий лагерь. Сюжет о Троянской войне, безусловно, — гомеровский, но в «Илиаде» персонажей с такими именами нет. Только очень внимательный читатель вспомнит, что в 24-й песне Приам, укоряя оставшихся в живых сыновей за то, что они медлят отправиться за телом Гектора, вспоминает тех, кого он уже потерял. И среди них — «конеборца Троила». Крессиды отсутствует вовсе, но зато у Гомера есть Хрисеида, Брисеида... Первая из них, кстати, тоже — дочь жреца, и судьба обеих в сюжете, подобно Крессиде, — переходить из лагеря в лагерь в качестве военной добычи и обменной ценности. Калхас, чьи услуги греки ценят, добивается, что его дочь троянцы выдадут в обмен на одного из своих плененных героев, тем самым разлучив ее с Троилом.

Пути возникновения сюжетов неисповедимы, но все-таки они оставляют возможность разглядеть какие-то предпосылки, какие-то предшествовавшие им мотивы, которые затем сплетаются или, как говорил А. Н. Веселовский, «снуются», подобно нитям ткацкого станка, откуда

сходит готовое повествовательное полотно. Почему среди пяти десятков троянских царевичей именно Троилу выпала судьба куртуазного героя? Сыграло ли свою роль его имя, позволившее ему — по созвучию — представлять за всю Троию? Или то, что в позднейших мифологических сводах он значится не как сын Приама, а как сын Аполлона, что не только придает ему божественный отблеск, но и вводит в сферу любви?

Роль помощника влюбленных сыграл дядя Крессиды — Пандар. В «Илиаде» он фигурирует как отменный стрелок из лука. Не эта ли ассоциация со стрелами Купидона открыла ему путь в любовный сюжет, сделав его имя нарицательным в английском языке для сводника? Возможность такого рода отсылок была важна для тех, кто складывал этот сюжет, представляя его как гомеровский, что сообщало ему в средневековом восприятии и значительность, и подлинность.

Не случайно впервые внимание к Троилу проявилось в средневековых сочинениях, выдаваемых за мемуары участников Троянской войны — Дарета и Диктиса, сложился же этот сюжет и начал свой триумфальный путь в одном из первых рыцарских романов — «Романе о Трое» Бенуа де Сент-Мора в середине XII века. В отличие от эпоса роман — жанр авторский, но первые авторы стремились найти своим сюжетам опору в предшествующем предании, повествуя якобы о том, что было. Гомер — самое авторитетное предание.

Среди тех, кто до Шекспира повествовал о Троице и Крессиде, прославленные имена — Боккаччо и Чосер. Они отодвинули военно-героический фон гомеровского эпоса и сосредоточились на любви. В сравнении с ними Шекспир уравнивал войну и любовь, дав подробные сцены в греческом лагере и выведя на роль одного из центральных героев пьесы троянца Гектора. Однако у него война — негероична, а любовь — некуртуазна. Он исполняет портреты не в мраморе, а пишет их в карикатуре. Тем легче и охотнее находят им реально жизненные соответствия в событиях современной английской истории или «войны театров».

Если в студенческой пьесе «Возвращение с Парнаса» сказано, что «въедливый парень» Бен Джонсон прописал всем поэтам снадобье по Горацию, «но наш Шекспир так его самого прочистил, что совсем лишил доверия», то, естественно, ищут, где же это произошло. В «Троице и Крессиде» предоставляется возможность наиболее вероятная — греческий герой Аякс. Он хвастлив и падок на лесть, грузен и могуч: в нем соединились «гуморы» льва, медведя и слона... Так его описывает Парис-

Александр, прибегая в этом узнаваемом портрете к излюбленному словцу Джонсона — «гуморы». Но при этом Аякс туп, неграмотен — не может сам прочесть вызов, присланный Гектором, — беспомощен перед злоязычием Терсита. Это совсем не похоже на красноречивого эрудита-драматурга. По закону пародии всё и не должно быть похоже: сходное помещается в совершенно иной контекст и от того кажется уже не значительным, а комичным. Хвастливость Бена защищена острым языком и огромной памятью, а если его лишить этой брони, то недостатки явятся со всей их неприглядной очевидностью. Так что Джонсон вполне узнаваем в Аяксе.

А в его вечном сопернике Ахилле — граф Эссекс? Во множестве произведений, славящих графа, его сравнение с Ахиллом стало общим местом. Сам Джордж Чэпмен (предполагаемый поэт-соперник шекспировских сонетов), публикуя в 1598 году «Семь книг из Илиады», счел, что в Ахилле поэт-пророк Гомер угадал будущего британского героя.

Вообще-то в британской традиции — принимать сторону троянцев, поскольку их мифологический предок Брут родом из Трои. Шекспир в таком случае возвращается к этой традиции: в героическом противостоянии он всецело на стороне Гектора. Ахилл капризен, тщеславен, в гневе и в обиде покидает поле брани и коротает дни со своим любовником Патроклом, развлекающим его тем, что передразнивает остальных греческих героев. Только гибель Патрокла возвращает ему боевую ярость. В поединке с Гектором вначале Ахилл прерывает бой, сославшись на неполадки с оружием и усталость, потом возвращается, чтобы одержать победу, которая не к его славе, а к позору, поскольку, как бешеных собак, он натравливает своих мирмидонцев на уже снявшего доспехи и безоружного Гектора. «Трус огромных размеров» (*great-size'd coward*; V, 2) — таков итог его славы, произнесенный Троилом.

И снова — если узнавание Эссекса в Ахилле возможно, то лишь отчасти, в совпадении каких-то личных черт, даже в падении его с героического пьедестала, но не в крушении героической личности. Если только не счесть это карикатурное изображение шекспировской попыткой оправдаться за «Ричарда II» на волне отношения к Эссексу как к государственному преступнику. Сомнительно, чтобы подобную карикатуру одобрила Елизавета...

\*

Единственное, что не вызывает сомнения относительно актуальных

смыслов, скрытых в «Троиле и Крессиде», так это то, что они там есть. Об этом свидетельствуют и странности издательской судьбы пьесы. В реестре книгоиздателей она зарегистрирована труппой 7 февраля 1603 года с пояснением к тексту: «...так, как она игралась людьми лорда-камергера». Однако кварто было напечатано лишь в 1609 году, причем в двух вариантах. В одном случае на титульном листе значится: «Так, как она игралась труппой его величества в “Глобусе”». В другом случае это пояснение отсутствует, но вклеен лист предисловия «От никогда [не бывшего] автором к никогда [не бывшему] читателем (*A never writer to a never reader*). Новости». Оно начинается «новостью», прямо противоречащей титульному листу части тиража: «Вечный читатель, тебе предлагается новая пьеса, прежде не черствовавшая на сцене (*stat'd on the stage*) и не залапанная (*clapper-claw'd with the palms*) толпой...»

Все это — намек на какие-то обстоятельства, от нас скрытые.

Пьесу «Троил и Крессида» числят среди прегрешений Шекспира против феминизма. Это, по крайней мере, неточно. Отношение к женщине заложено в сюжете, и его возможности до Шекспира были использованы куда более жестко, в том числе в Англии в XV веке, где Р. Хенрисон в поэме «Завещание Крессиды» обрек ее в качестве нравственного возмездия заканчивать дни в лепрозории. Шекспир принимает сюжет в свете гамлетовского определения женщины через слово *frailty*. Непостоянство? Скорее — хрупкость, слабость. Именно слабой показывает и ощущает себя Крессида, лишенная поддержки Троила и принимающая ее в изменившихся обстоятельствах от грека Диомеда.

Вначале, шутливо уклоняясь от своднических аргументов Пандара, оставшись одна, Крессида близко к тексту повторяет слова самого непримиримого в отношении любви-похоти шекспировского сонета — 129-го. В ее исполнении они звучат житейской мудростью — женщина много желаннее, будучи приманкой, и теряет привлекательность, становясь добычей.

Хотя Шекспир и пресек дальнейшее развитие этого некогда великого сюжета, но его Крессида — много сложнее, чем образ женоненавистничества или даже разочарования в женщине. В ее обольстительной слабости можно угадать и Манон Леско, и высказанную совсем в ином времени и с иным отношением мысль о том, что у войны — не женское лицо.

Сам Шекспир не мыслил Крессида как новую героиню или образ с перспективой и продолжением. Подобно своему современнику Сервантесу, он рассчитался с сюжетом рыцарского повествования, но, в отличие от

него, не предложил своего идеального образа. У него в финале к публике выходит Пан-дар, чтобы попрощаться перед скорой кончиной, поскольку его организм устал противостоять напору венерических заболеваний.

Заключительный монолог Пандара закольцовывает мысль, которую начал Гамлет в своем первом монологе, — о мире, подобном невыполотому саду: «Дай волю травам — зарастет бурьяном» (пер. Б. Пастернака). Зрение Гамлета — стереоскопическое, его видение — с птичьего полета. В трагедии поставлен диагноз мирозданию, охваченному болезнью: «Прогнило что-то...» И в Датском королевстве, и за его пределами, и в каждом отдельном человеке, от лица которого договаривает эту болезненную метафору Пандар, реализуя ее в гниении собственной плоти.

Но, кажется, прощание «тюдоровского гения» с тюдоровским миром происходит на попытке преодолеть метафору болезни мыслью о выздоровлении.

\*

На роль последней шекспировской пьесы, написанной при жизни Елизаветы, более всего подходит комедия «Все хорошо, что хорошо кончается». Единственная дата, точно известная по ее поводу, — 1623 год, когда ее текст был напечатан в Первом фолио. Время написания приходится угадывать по стилю, манере, жанру...

Текст очень неровный, допускающий возможность того, что Шекспир возвращался к нему несколько раз. Предполагают даже, что неизвестная комедия, значащаяся в списке Мереса под названием «Вознагражденные усилия любви», и есть «Все хорошо, что хорошо кончается». Тогда первый вариант возник до 1598 года.

По своему жанру это — поздняя комедия, где уже далеко не все хорошо, что хорошо кончается. Хотя под занавес и обещано, что прошлая горечь обернется сладостью, но горечь не вполне уходит — и сомнение относительно того, что все непременно будут счастливы, остается и после чудесного прозрения графа Руссильона, со слезами на глазах оценившего достоинства своей жены и обещавшего ей вечную любовь. Он женился на Елене по велению французского короля, обязанного ей своим исцелением, и воспринял этот навязанный ему брак как унижение своего графского достоинства.

Именно мотив исцеления от болезни подсказывает возможность того, что пьеса могла быть заказана или предложена для исполнения при дворе в

последние месяцы жизни Елизаветы, чтобы ее успокоить и развлечь. На эту мысль наводит и добавление, сделанное Шекспиром к основному сюжету, целиком заимствованному из «Декамерона» Боккаччо: «Джилетта из Нарбонны излечивает французского короля от фистулы...» (девятая новелла третьего дня).

Шекспир сделал единственное серьезное добавление к новеллистическому сюжету: он развернул комический план, придумав хвастливого воина — капитана Пароля. Это еще один «клон» Фальстафа, уличенного в подлости и вранье, униженного, разжалованного, казалось бы, окончательно изгнанного, но нет — снова удержавшегося на плаву.

Елизавете когда-то настолько понравился Фальстаф, что она потребовала его нового появления — в «Виндзорских насмешницах». Очень может быть, что Пароль — еще один отклик на тот старый заказ, а его имя звучит прямым отзвуком имени Пистоля, постоянного спутника Фальстафа. Сцены с участием Пароля пусть и смотрятся продолжением фальстафовского фона, но — из лучших в пьесе, в которой счастливый финал наступает в силу даже не комедийной, а почти сказочной условности.

Время для сказок в шекспировском творчестве еще не пришло, и сказочный способ разрешения жизненных ситуаций несколько разочаровывает. Но и сказка допускает намек на реальные события, так что выздоровление на сцене вполне могло быть задумано как пожелание выздоровления в жизни. Скажем, на Рождество 1602 года...

В таком случае сказка не имела продолжения в реальности: французский король в комедии выздоровел, а королева Елизавета умерла 24 марта 1603 года. Тюдоровская Англия на этом закончилась.



***Часть шестая.***  
**ПРИ СТЮАРТАХ**

## Глава первая.

# СЛУГИ КОРОЛЯ

### После лунного затмения

У Шекспира есть очень немного сонетов, позволяющих делать сколько-нибудь внятные предположения о событиях личных или исторических. И даже если такого рода отсылки к реальности угадываются, поэт как будто специально затемняет ее. Реальность не более чем просвечивает в метафорическом иносказании, побуждая к догадкам.

Один из наиболее интригующих в этом отношении — сонет 107, бесконечно толкуемый уже более ста лет. Вот его второй катрен в переводе С. Маршака:

Свое затмение смертная луна  
Пережила назло пророкам лживым.  
Надежда вновь на трон возведена,  
И долгий мир сулит расцвет оливам.

Перевод — не лучший материал для прояснения смысла, поскольку переводчик уже сделал свой выбор, то есть осуществил интерпретацию, сократив число смысловых возможностей, а порой — предложив собственные, оригиналом не предусмотренные. Русское «пережила» (да еще «назло пророкам лживым») предполагает, что «смертная луна» победоносно вышла из фазы затмения, опровергнув сомневающихся. Английское *endured* оставляет ситуацию после затмения по крайней мере двусмысленной. Для небесной луны затмение, разумеется, — эпизод, а для смертной? Подстрочный перевод скорее должен звучать так: «Смертная луна погрузилась в затмение...»

Поскольку пророки посрамлены, то, значит, их предсказание было опровергнуто: луна «пережила» затмение, а они, видимо, предполагали худшее. Что же предрекали авгуры? И почему теперь они, как сказано в оригинале, «издеваются над собственным предсказанием...»?

Если сверить с оригиналом следующие две строки, то станет безусловно понятно — авгуры у Шекспира предрекали не то, что у Маршака. Причем текст русского перевода может быть приближен к

оригиналу простой операцией — точкой после слова «Пережила», так чтобы «назло пророкам» было отнесено не к затмению, а к надежде: «... Назло пророкам лживым / Надежда вновь на трон возведена...»

Опровергнутые пророчества относились не к судьбе земной луны (она невозвратно погрузилась в затмение), а к тому, что за этим последовало. Боялись неопределенности (в оригинале *incertainties*), а всё обошлось, и то, что казалось неопределенным, «увенчано короной», обещающей оливу вечного мира.

В елизаветинской Англии луна — эмблема с историческим значением. Так и не вышедшая замуж Елизавета меняла фаворитов, оставаясь в образе «королевы-девственницы». Ее покровительница — Диана, лунная богиня. «Земное затмение» сменится восходом нового солнца — общий символ королевского достоинства. Эта символика была понятна всем. О восшествии Якова на престол историк У. Кэмден писал: «Они поклонялись ему как восходящему солнцу и пренебрегали ею как тем, что клонится к закату».

Шекспир перевел на язык поэзии то, что было общим знанием.

Чего же тогда опасались авгуры и в чем они ошиблись? Это также не было загадкой для современников. Посвящая в 1611 году издание новой английской Библии королю Якову (он ведь был инициатором ее создания, и ее название — *King James Bible*), ученые, трудившиеся над текстом, напомнили, какими были худшие ожидания и что скрывалось за словом *incertainties* в шекспировском сонете:

В то время как многие, не желавшие добра нашему Сиону, ожидали, что с заходом этой яркой звезды запада — королевы Елизаветы <...> столь плотные и густые облака нависнут над нашей землей, что людям не останется другого, как сомневаться, каким путем следовать, и не будет им ведомо, кто направит судно, сбившееся с курса; явление Вашего Величества, подобное солнцу в его силе, тотчас же рассеяло ожидаемые и предполагаемые туманы и преисполнило всех страждущих сугубым чувством покоя...

Довер Уилсон привел этот текст как комментарий к сонету 107 в авторитетном издании *New Cambridge Shakespeare*.

Все последние годы тюдоровского правления тревога о будущем нарастала, пробиваясь сквозь официальную иллюзию, что королева, которой в 1602-м исполнилось семьдесят, вечна и вечно молода. Она сама

поддерживала ее, вплоть до последних месяцев не меняя стиль жизни — танцы (она их очень любила), развлечения, всеобщая влюбленность. Только ее туалет длился все дольше. Им занимался ближний круг придворных дам, а сама королева, как говорят, двадцать лет избегала смотреть в зеркало. Однажды она решилась изменить этой привычке, посмотрела — и впала в меланхолию, из которой уже не вышла. Она увидела себя глазами Эссекса, когда он по возвращении из Ирландии буквально ворвался в королевские покои в самый неподходящий момент: туалет ее величества был в самом разгаре. Оба были потрясены: он — увиденным, она — тем, что он дерзнул приподнять маску вечной молодости, под которой скрывалось лицо, обезображенное десятилетиями губительнейшей косметики. Некогда буйная и прекрасная рыжина Елизаветы уже давно была не фамильной, тюдоровской, а заемным париком.

Один из биографов сравнит Елизавету в поздние годы ее правления с нерадивой хозяйкой, не убиравшей комнату, а заметавшей мусор по углам. Она все откладывала, не желая, как себя в зеркале, видеть реальные проблемы и заниматься ими.

Роберт Сесил только на смертном одре вырвал у нее имя преемника — Яков, король Шотландии. Во всяком случае, Сесил сказал, что имя было названо. Это обеспечивало мирную передачу трона и исключало остальных претендентов. А они были. И попытки заговоров в их пользу возникали, но это было ничто по сравнению с тем, в какую новую смуту могла ввергнуться страна, если бы передача трона не имела соблюдения хотя бы видимой законности.

\*

Худшие опасения не подтвердились, но ситуация неопределенности сохранялась. Новый король — шотландец и сын Марии Стюарт, казненной Елизаветой. Столетиями Англия пыталась завоевать свою северную соседку, а теперь шотландский король вступал на английский трон.

С другой стороны, у Якова был немалый опыт управления страной, знаменитой своим своеволием и кровавыми разборками между кланами. Он был коронован тринадцати месяцев от роду в 1567 году и, еще не достигнув совершеннолетия, заявил о том, что он будет править самостоятельно. Ему удалось удержать Шотландию от смуты, избежать религиозного раскола и обрести репутацию, подтвержденную затем и в Англии, *rex pacificus* — короля-мироотворца. Он не выносил кровопролития

и неприятно поразил Сесила, настаивавшего на более жестких мерах против католиков, заявив, что «никогда не позволит, чтобы хотя бы капля человеческой крови пролилась из-за различия мнений или верований».

В согласии со своей миротворческой миссией Яков начал правление в Англии с того, что заключил мир со старинным врагом — Испанией, созвал религиозную конференцию в Хэмптон-Корте для примирения католиков и протестантов, сам председательствовал и участвовал в спорах. В Шотландии он привык во всё вмешиваться и по-домашнему решать вопросы самому. В Англии это сочтут претензией на автократическое правление, что Яков и подтвердит 20 октября 1604 года, провозгласив себя королем Великой Британии вопреки воле английского парламента, отказавшегося утвердить объединение Шотландии и Англии в одно государство. В своих политических трактатах Яков всегда отстаивал идею божественного права монарха, завещав это убеждение всем Стюартам на английском троне. Оно приведет его сына на плаху, а внуков — в изгнание.

Недовольство Яковом будет стремительно нарастать вслед обвинению его в фаворитизме, в том, что он окружил себя шотландцами, тратя на них английские деньги... Так что довольно скоро метафора благодатного солнечного восхода, сменившего лунное затмение, перестанет работать. Но на первых порах англичане успели издать более пятидесяти сочинений различного рода, приветствующих нового монарха, который должен был оценить этот литературный энтузиазм как никто: на английский трон взошел интеллеktуал, получивший блестящее гуманистическое образование (по-латыни он начал говорить, по собственному признанию, раньше, чем по-шотландски), богослов, политический мыслитель, поэт (в его кругу в Шотландии начали писать сонеты), теоретик поэзии... Среди европейских монархов трудно назвать кого-то другого, чье творческое наследие было бы столь же обширным и разнообразным.

Возможности театра придать блеск придворной жизни Яков оценил еще в Эдинбурге. В Шотландии не было своих актеров, и для торжеств он выписывал их из Англии — для собственной свадьбы, по случаю крещения своего старшего сына Генри... В 1599 году в Эдинбурге обосновалась труппа во главе с Лоренсом Флетчером, что вызвало яростное противодействие протестантских священников. Его имя открывает список актеров, кому своим распоряжением Яков пожаловал называться королевской труппой. Соответствующий патент был составлен 19 мая 1603 года, спустя всего 12 дней по прибытии Якова в Лондон. Вторым стоит имя Шекспира, а за ним перечислены основные актеры и жанры, в которых они получили право выступать:

Всем блюстителям закона, мэрам, шерифам, констеблям, городским головам, всем наделенным властью и нашим возлюбленным подданным — сим Мы приветствуем и доводим до сведения, что нашей особой милостью Мы дозволяем и даем право...

Права были предоставлены чрезвычайные — беспрепятственно играть в театре «Глобус», а также во всех городских залах и помещениях в университетских и других городах королевства...

Яков, вероятно, поторопился с патентом, полагая, что актеры понадобятся ему для коронационных торжеств. Королем Англии он считался со дня смерти Елизаветы, согласно правилу: «Король умер, да здравствует король!» Вступление в столицу с последующей церемонией должно было сделать этот факт принародно свершившимся. По пути следования короля в апреле — начале мая 1603 года ликующие толпы приветствуют Якова, но главное торжество придется отложить, поскольку в Лондоне вновь — чума.

Коронация 25 июля пройдет в Вестминстере при минимальном стечении допущенной публики. Двор, опасаясь чумы, сразу же оставляет Лондон; скорее всего, королевские актеры следуют за ним.

## **И вновь — чума, и снова — Саутгемптон**

Труппа лорда-камергера обрела статус королевской (*King's men*). Произошло ли это с чьей-то подсказки или по чьей-то протекции?

Прежний покровитель актеров Джордж Кэри, лорд Хансдон, тяжело болен. Он умрет в сентябре, а еще в апреле по пути в Лондон новый король освобождает его от должности камергера. Ее исполнитель не может отсутствовать в столь важный момент. Труппа осталась без покровителя, что уже могло послужить поводом — обратить внимание на ее актеров.

Или Шекспир все-таки побывал в Шотландии и был известен Якову? В одном из изданий шекспировских поэм (Линто, 1709) рекламное объявление завершалось фразой, что у мистера Давенанта имелось дружеское письмо Шекспиру, собственноручно написанное Яковом I, «это подтверждено человеком, ныне здравствующим и заслуживающим доверия». Если письмо действительно существовало, то к какому времени относилось?

Помимо предположений, не вызывает сомнений, что одного человека, близкого труппе и лично Шекспиру, новый король призвал и отличил среди

первых — графа Саутгемптона. Более двух лет он провел в Тауэре по делу Эссекса, одним из пунктов обвинения которого значилась связь с королем Шотландии. Теперь Яков торопится отблагодарить своего союзника.

Не принимая во внимание возражения Сесила (выступившего режиссером всего процесса против Эссекса), одним из первых распоряжений Яков освобождает Саутгемптона, присоединившегося к его свите. Граф тотчас же восстановлен в своем титуле (через год парламент подтвердит это отдельным актом) и произведен в рыцари ордена Подвязки. Новые назначения, а значит, новые доходы буквально сыплются на Саутгемптона в течение ближайшего года. Он пожалован земельными владениями в разных графствах: Ромси в Хэмпшире, Комптон Магна в Сомерсете, Данмоу в Эссексе. Одним из самых значительных прибавлений к его доходам было предоставление ему налога со сладких вин, что задумано как символический жест, поскольку прежде этот налог получал Эссекс. Саутгемптон исполняет почетные поручения и представляет от имени короны.

Но характер у графа все тот же — он раздражителен, своеволен, готов устроить сцену. На короткие сроки он вновь оказывается в давно им обжитом Тауэре — за нарушение мира во дворце и в парламенте. Усиление королевской прерогативы встречает его неизменное сопротивление. То в оппозиции, то на стороне королевской партии, ни для кого не будучи дисциплинированным союзником, Саутгемптон остается в политике до конца жизни, которая закончится если не героически, то достойно воина — в ходе военных действий в Нидерландах.

Но это все будет позже, а весной 1603 года Саутгемптон — узник, пострадавший за правое дело, а теперь обласканный королем, приближенный к королеве Анне Датской, при дворе которой ему также найдется почетная должность. Несколько поэтов откликнулись на освобождение графа: Сэмюел Дэниел и Джон Дейвис... И, кажется, — Уильям Шекспир. Было бы, скорее, удивительно, если бы он этого не сделал. Шекспир не опубликовал стихов, обращенных к Саутгемптону, но есть веские основания предполагать, что он продолжил цикл своих сонетов.

В том же сонете 107, где судьба «смертной луны» многих заставляет вспомнить о кончине Елизаветы, в первом катрене речь от первого лица идет о любви, каким-то образом соотнесенной с выражением *confined doom*... Дословно: «заключенная судьба». Или, возможно, любовь, замкнутая в судьбе, или любовь, обреченно связанная с тем, кто заключен... Скорее всего — и то, и другое, и третье, вовлеченное в следующий ряд понятий: любовь — судьба — заключение.

Ввиду смысловой темноты, а скорее — многосмысленности, от попытки перевода, даже буквального, приходится отказаться (особенно в последней строке) в пользу интерпретации, не исчерпывающей, но вносящей определенность:

Ни мои страхи, ни провидческая душа Всего мира в  
помыслах о будущем  
Не властны ведать срока аренды, отпущенного моей любви,  
Которая в качестве неустойки предоставлена судьбе,  
томящейся в заключении...

На фоне второго катрена, где явственны намеки на смерть Елизаветы, не кажется натяжкой увидеть здесь намек на заключение Саутгемптона, теперь завершившееся. Вот почему третий катрен начинается в тональности освобождения и обновления: «Моя любовь опять свежа...» С последующим восстановлением основного мотива всего сборника — твой памятник в моих стихах переживет венцы тиранов и бронзу надгробий.

Саутгемптон вернулся, и Шекспир отметил его возвращение в том жанре, в котором привык вести с ним поэтический разговор.

\*

Ничто не дает основания полагать, будто сонеты в шекспировском сборнике расположены именно в том порядке, в каком они писались. Даже технически трудно представить, что Шекспир завел себе тетрадь, куда педантично один за другим заносил свои создания, или будто ему был преподнесен альбом тем, кто первоначально заказал цикл поэтических аргументов, чтобы побудить юного графа к браку... Сонеты были собраны и составлены — автором или кем-то еще — с большим или с меньшим пониманием целого. Вторая часть, обращенная к Смуглой даме, уже существовала во второй половине 1590-х; если сонеты писались и после этого, то они представляют собой дополнение, вставку в то, что считается первой частью сборника.

Распространено и мотивированно мнение о том, что последние два десятка сонетов первой части 104—126 и есть такого рода вставка<sup>[3]</sup>. Наиболее подходящее для нее время — возвращение Саутгемптона в героическом ореоле. Его славят, его воспевают, и Шекспир после разлуки, вызванной отсутствием и недоступностью графа, обращается к нему:

Нет, для меня стареть не можешь ты.  
Каким увидел я тебя впервые,  
Такой ты и теперь. Пусть три зимы  
С лесов стряхнули листья золотые,  
Цветы весны сгубил три раза зной,  
Обвеянный ее благоуханьем,  
Пронизанный зеленым ликованием,  
Как в первый раз стоишь ты предо мной.  
(сонет 104; пер. М. Чайковского)

Если вспомнить, что Шекспир в сонетах избегает каких-либо хронологических помет, то здесь бросается в глаза их настойчивость, если не сказать — навязчивость. В оригинале срок разлуки, обозначенный цифрой «3», назван пять раз! Но ни разу Шекспир не говорит о том, что этот срок — три года: три зимы, три лета, три весны, а затем (что переводчик вовсе не сохраняет) — три апреля и три июня.

Саутгемптон провел в Тауэре неполных три года: с февраля 1601-го по апрель 1603-го. Три зимы, три весны... Третьего лета не получается, но речь идет о сроке разлуки. Когда поэт и граф могли встретиться? Коронация в июле проходит без публики, без торжеств и актеров. Но придворная жизнь возобновляется, и актеры, скорее всего, сопровождают двор в какой-то части его передвижений по стране — в бегстве от чумы. Тогда оба названные поэтом месяца имеют значение: апрель — освобождение Саутгемптона, июнь — последний месяц их разлуки.

Прямые сведения, связывающие Саутгемптона с Шекспиром или с труппой, отсутствуют до конца года, когда, судя по письму Уильяма Коупа Роберту Сесилу, на Рождество пьеса «Бесплодные усилия любви» должна была играть в присутствии королевы то ли у Сесилов, то ли у Саутгемптона. Пьеса возникла в окружении Саутгемптона, играется у него и будет снова сыграна в его доме на Рождество 1605 года...

Этой ранней комедией, как ниточкой, прострочена связь шекспировских отношений с Саутгемптоном на протяжении более чем десяти лет. Поставленная пьеса оставляет больше следов, чем ненапечатанные сонеты. При отсутствии внешних событий их хронологию пытаются прояснять, отслеживая изменения стиля, поэтической формы, но сонеты дают и более внятный повод — меняя свой смысловой тон, предлагая понимание любви совсем иное, чем было при начале отношений.

Ранней любви свойственны восторг и поклонение, но им сопутствовал

страх — измены и всепожирающего Времени. Спасение виделось лишь в поэзии. Теперь самой любви присущи и постоянство, и причастность вечности. «Любовь — не кукла жалкая в руках / У времени...» — сказано в сонете 116, предлагающем определение любви, какой она теперь видится поэту: «Соединенье двух сердец...» Так у Маршака, несколько иначе у Шекспира:

*Let me not to the marriage of true minds  
Admit impediments. Love is not love  
Which alters when it alteration finds...*

«Соединенье сердец» — в общем, точно, но не во всех деталях. Скорее — «верных душ», а главное — не просто соединение, а брак (*marriage*), одно из таинств, не упраздненных англиканской церковью. Таинство брака присутствует не только потому, что именно так оно названо в оригинале, но и потому, что начало сонета варьирует формулу обряда бракосочетания, когда священник обращается к присутствующим с вопросом, не известны ли им какие-либо обстоятельства, препятствующие браку.

Сонет начинается с того, что подобную возможность поэт заклинает — не быть, не возникнуть на пути любви: «Да не приведется мне допустить препятствий к браку верных душ...»

Такого рода препятствия составляли нерв ранней любви. Измена была частью любовного сюжета. Теперь мотив измены если и возникает, то скорее со стороны поэта и требует от него оправдания — в долгом молчании, когда он тратил время на собеседование с неведомыми душами (*That I have frequent been with unknown minds*, 117). Само слово «душа» (*mind*), прежде достаточно случайное и не нагруженное смыслом, в этих двух десятках сонетов приобретает силу смыслового лейтмотива.

А затем несколько сонетов посвящены мотиву противопоставления — любить глазами или сердцем, — не раз звучавшему и прежде, но теперь в новом лексическом оформлении: слово «сердце» заменяется словом *mind*, на современном языке означающим скорее интеллектуальную способность, а на языке Шекспира имеющим более широкий смысл, скорее — «душа». Это слово настойчиво повторяется (113—114), пока не становится ключевым в знаменитом определении любви (116).

Еще поэт размышляет здесь о собственном достоинстве или его отсутствии в униженном положении актера: «Да, это правда: где я не бывал, / Пред кем шута не корчил площадного... (111, пер. С. Маршака).

Однако, вспоминая о тех заслугах и земных почестях, коих удостоен его герой на государственном пути, поэт не придает им значения — более того, полагает, будто они не возносят, а уравнивают с «шутами времени» (*fools of time*, 124). Лучшая политика — не «сезонная», что растет, когда тепло, и гниет, когда идут дожди, а та, что обращена к вечности.

На этом можно было бы и завершить, но последний сонет всей первой части начинается: «О ты, мой милый (*lovely*) мальчик...» Звучит несколько неожиданно, если иметь в виду, что адресату перевалило за тридцать, что он — рыцарь ордена Подвязки, член парламента, хранитель королевской дичи, губернатор острова Уайт и пр., и пр.

Анахронизм, при завершении возвращающий к началу? Или это случайно залетевший сюда сонет из более ранних (недописанный, поскольку в нем всего 12 строк)?

Вопросов по композиции сборника остается бесконечно много. Однако есть основание предположить, что встреча с Саутгемптоном снова отозвалась сонетами и произошло это вновь на фоне чумы и закрытия театров. В первый раз сонеты явились следствием овладения новым профессиональным умением, необходимым, вероятно, чтобы восстановить финансовые потери, вызванные простоем. Теперь это едва ли требовалось, хотя бы потому, что королевская труппа продолжала играть при дворе, а закрытие «Глобуса» по крайней мере частично компенсировали (запись об этом есть в расходной книге двора). Просто чума означала для Шекспира больше свободного времени, которое можно было потратить на стихи и поддержание важных связей: пир творчества во время чумы.

Любопытно, что чума, сонеты и Саутгемптон пересекутся еще однажды — в 1609 году, когда третий раз в шекспировской карьере театры закрылись на долгий срок и был наконец опубликован сборник сонетов, посвященный W. H. Следует ли из этого, что Шекспир если не подготовил сборник к изданию, то санкционировал его? Но почему тогда не озаботился тем, чтобы проследить за текстом и особенно — составом? Может быть, опасался, как сонеты будут восприняты, как отнесется к их публикации Саутгемптон, и сознательно устранился от издания?

\*

Королю они вполне могли понравиться. Такая любовь — в его вкусе. Брак Якова с Анной Датской можно считать удачным — в нем были и влюбленность, и пятеро детей, но это не мешало Якову с юности и до

старости приближать к себе в качестве фаворитов молодых, красивых и обязательно одаренных мужчин. Первым в Англии это место занял Скотт Роберт Карр. Предваряя его падение, на горизонте появился самый блистательный в череде королевских любимцев — Джордж Вильерс. С 1614 года за десять лет этот неродовитый джентри соберет все возможные титулы и закончит свой путь на вершине славы как первый в Англии за 200 лет герцог не королевской крови — герцог Бекингем, пылкий поклонник Анны Австрийской из романа Александра Дюма.

В королевское окружение Вильерс попал благодаря королеве и епископу Кентерберийскому, дабы избавить их от Карра, что и удалось. Рассуждая об отношениях с ним короля, историки и биографы то соглашаются признать, будто гомосексуальность при ренессансных дворах воспринималась совсем иначе, чем впоследствии, то оставляют сомнения: Бекингем станет ближайшим другом щепетильного в делах чести принца Чарлза (будущего короля Карла I), это не могло бы случиться, зная принц о его предосудительной связи со своим отцом... Так и остаются современные биографы и историки в этой ужасной неопределенности: что там было, не было или могло быть в хитросплетениях ренессансной сексуальности.

И в отношении Шекспира с Саутгемптоном поэзия проливает неверно мерцающий свет на правду: ничего наверняка рассмотреть не удастся. Достоверным выглядит лишь то, что две встречи с Саутгемптоном послужили стимулом для шекспировских сонетов, которые писались в тот момент, когда чума оставляла для них время.

Саутгемптон — сонеты — чума; впрочем, в этом уравнении отсутствует еще один общий член — трагедия любви. Она следовала за писанием сонетов: в середине 1590-х — «Ромео и Джульетта», при начале нового царствования — «Отелло». Как будто новый лирический опыт незамедлительно требовал перевода на язык сцены.

### **«Лицо Отелло — в его душе...»**

Трагедия «Отелло» пишется одновременно с последним возвращением к сонетному жанру — в 1603-м. Была ли она закончена в этом или в следующем году, но стала первой пьесой, предназначенной для труппы, ставшей придворной.

Сюжет эффектен, его проработка необычайно для Шекспира тщательна: «“Отелло” не только самая мастерская трагедия с точки зрения ее построения, но метод ее построения — необычен»<sup>[39]</sup>. Брэдли в своей

классической книге о мастерстве шекспировской трагедии, увидевшей свет в 1904 году, имеет в виду тот факт, что конфликт в «Отелло» возникает не сразу.

Конфликт не только долго созревает — он необычен еще и потому, что созревает не столько в реальности, сколько во мнении окружающих и в душе героя, зараженного этим всеобщим мнением. На то, чтобы зараза вошла и распространилась, требуется время.

В отличие от конфликта действие развивается стремительно. Здесь нет ни Пролога, ни предваряющих комических сцен, ни разъясняющих монологов. Просто входят два человека и один из них обрывает другого междометием и упреком: «...Это низость, Яго./Ты деньги брал, аэтотслучай скрыл» (пер. Б. Пастернака).

Столь же быстро раскрываются и мотивы, вовлекающие каждого персонажа в действие: венецианца Родриго (это он говорил о деньгах) — любовь к Дездемоне; Яго — ненависть к Отелло и желание заработать (он обещал Родриго помощь, естественно, — за деньги)... Они решают, что делать, и отправляются будить отца Дездемоны Брабанцио, мирно спящего и не ведающего, что его дочь сбежала с мавром. Брабанцио сначала не верит и гневается, думая, что его разыгрывают, затем впадает в горе и гнев одновременно.

В этой одновременности — шекспировская «диалектика души» (не оцененная Львом Толстым), когда жесты резки, а чувства — на пределе голоса (Толстой, пожалуй, счел бы это неправдоподобным):

Итак, где эта девочка, Родриго?  
Несчастная! У мавра, говоришь? —  
Считайтесь после этого отцами!  
Ты видел сам ее? — Каков обман! —  
Что говорит она?..

Брабанцио берет себя в руки, напоминает о своем могуществе в Венеции, велит стучать во все дома и, собрав людей, отправляется искать мавра.

Яго, благоразумно оставивший Родриго один на один выяснять отношения с Брабанцио, в этот момент уже демонстрирует свою верность Отелло, предупреждая его об опасности (устойчивый эпитет к имени Яго — «честный», он свидетельствует о том, что персонажи *честно* не понимают его коварства). Сюда же является лейтенант Кассио — звать

Отелло на экстренное ночное заседание у дожа. В чем дело? «Нежданные события», что-то в связи с Кипром, островом, который представляет собой предмет спора между Венецией и Турцией.

Для понимающего зрителя это первый звоночек, сигнализирующий о том, что ситуация меняется и положение Отелло, быть может, не так безнадежно, как это могло показаться, когда сам Брабанцио, а до него еще Яго говорили о влиятельности отца Дездемоны. Если началась война, то значение Отелло, пусть здесь чужого и мавра, но командующего венецианскими войсками (как говорили тогда — кондотьера, наемного воина), резко возрастает. Мотив войны сплетается с мотивом поиска похищенной Дездемоны.

Две партии встретились; Брабанцио с его людьми прибыл к дому Отелло: «Вот он, грабитель! Бей его». Схватка, казалось бы, неизбежна, но Отелло прерывает ее одной репликой: «Долой мечи! Им повредит роса...» Властной метафорой мавр, привыкший к мечам и к бою, останавливает обе стороны. Их ждут у дожа.

Пока и те и другие направляются во дворец за сценой, на сцене — дож и сенаторы. Сомнений нет — «турецкий флот плывет на Кипр». Тут-то и появляются Отелло, Брабанцио и всё их сопровождение. Дождь спешит говорить о Кипре, а Брабанцио — о дочери. Мы действительно имеем случай убедиться в его влиятельности. Дождь готов прерваться, чтобы услышать о его обиде, и заверяет, «кто бы ни был вор, вас дочери лишивший... *Вершите приговор. Я не вмешаюсь, Хотя бы это был родной мой сын*».

Брабанцио указывает на Отелло. Интонация дожа сразу меняется: «Ручаться мало. Это голословно. / Упреки ваши надо доказать...» Обстоятельства на стороне Отелло! Это важно, поскольку определит природу конфликта в трагедии. Сначала Отелло спасла война, поднявшая его значение даже выше, чем у Брабанцио, а со второго акта и до конца действие происходит на Кипре, где власть в его собственных руках.

Первый акт «Отелло» можно прилагать к учебнику драматического искусства. Ритм задан в обмене первыми же репликами; действие убыстряется, вовлекая все новых персонажей — каждый отчетливо мотивирован, соотнесен с другими, их отношения подвижны и колеблются в зависимости от обстоятельств. Весь объем действия — на сцене и за сценой — постоянно в поле нашего зрения, подчиненный общему движению.

При этом внешнее действие проницаемо: зритель знает не только поступки, но и внутренние побуждения, реакции, намерения. Брабанцио

выплескивает эмоции; Отелло, напротив, не позволяет им овладеть собой, именно в этом обнаруживая свое достоинство и силу. Он откровенен перед дожем и сенаторами, поскольку ему нечего скрывать. «Честный» Яго откровенен только перед собой, когда остается один на один со зрителем, а с остальными он играет — с каждым свой спектакль.

Дездемона, как и Отелло, откровенна — и прежде всего в главном, отвечая в сенате на интригующий всех вопрос, как могло случиться, что юная прекрасная венецианка полюбила немолодого мавра. Дездемону выслушивают и не то чтобы ей не верят: ее слова принимают к сведению как достаточное объяснение, но их честно не понимают, поскольку не в силах понять.

Нам дано увидеть, как любят в Венеции: легко — как Кассио Бьянку; по-деловому, посемейному — как Яго Эмилию (если это можно назвать любовью). Но так, как Отелло Дездемону, — так не любят и потому не верят в их любовь.

Ни у кого из персонажей первой трагедии не возникает вопрос: почему Ромео и Джульетта любят друг друга? И тот же вопрос мучительно занимает всех во второй: как могла полюбить Дездемона мавра, чужого среди жителей Венеции? Предполагают разное: ее отец, Бранцио, считает, что виной всему чары, колдовство; Яго уверен, что это «попущение крови с молчаливого согласия души». Оба предсказывают, что эта любовь ненадолго. Они выступают в роли трагического Хора, расколотого теперь на множество голосов и мнений.

Сам Отелло, согласно старому русскому переводу, несколько мелодраматично изменяющему оригинальный текст, сообщал: «Она меня за муки полюбила...» Надо было бы перевести — «за опасности» (дословно — *dangers*) или «за испытания», неизбежно выпадающие на долю профессионального воина. В переводе Б. Пастернака — именно эта мысль, усиленная настолько, что она даже перекочевала в монолог Дездемоны, который она произносит, будучи вызванной в сенат для объяснений: «Краса Отелло — в подвигах Отелло» (I, 3). На самом же деле Дездемона говорит нечто иное: *I saw Othello's visage in his mind*.

Точнее Пастернака в этом месте А. Радлова: «Дела Отелло — вот его лицо». И, наконец, в подстрочном переводе М. Морозова эта строка звучит верно: «Я увидела лицо Отелло в его душе». Значимое и в какой-то мере предрекающее трагедию расхождение с объяснением самого Отелло: он искал для объяснения ее любви внешних достоинств, Дездемона со всей метафорической решительностью выражения перенесла ценности во внутренний мир.

Дездемоной употреблено то же слово *mind*, что стоит в определении любви, данном в сонете 116. Шекспир взрослеет вместе со своим лирическим жанром. Его сонет родился в совсем ином хронологическом окружении — ранних комедий, чтобы продолжиться в ранней — «сонетной» — трагедии «Ромео и Джульетта». Там было понятно, почему герои любят — потому что молоды и прекрасны. Любовь сердцем совпадала с любовью глазами. Спустя десяток лет после того, как были написаны первые сонеты, будут написаны последние, одновременные с любовью Дездемоны, обретшей небывалую прежде душевную глубину.

Внешний план в «Отелло» имеет столь мало значения для любви, что даже внешние препятствия Шекспир подчеркнуто устраняет с пути влюбленных. Обстоятельства здесь во власти героя, и тем трагичнее, что он этой властью не умеет распорядиться. Трагедия станет возможной, когда он поверит Яго, доверится венецианскому здравомыслию, когда заговорит как будто с голоса Бранбанцио, обманутого отца, который, уходя со сцены в небытие, предрек: «Смотри построже, мавр, за ней вперед: / Отца ввела в обман, тебе солжет».

Все происходящее сдвинуто *внутри* душевного мира — и любовь, и роковая ошибка, и главное крушение — крушение любви, после чего гармонию сменил хаос. Судьба? Никому здесь не приходит в голову о ней вспомнить, хотя неизбежность трагедии предсказывают — Яго прежде всего. Он исходит из своего знания людей. В данном случае он обманулся, но ему удалось убедить Отелло...

\*

В 1601 или 1602 году в студенческой пьесе «Возвращение с Парнаса II» Шекспиру, «английскому Овидию», рекомендовали обратиться к более серьезным предметам: «...без глупого и ленивого томления любви». В «Отелло» он, кажется, отозвался на это ожидание, впрочем, не покидая любовной темы, а просто изменив ее тональность.

Для Шекспира, разумеется, куда важнее студенческих рекомендаций — заказ двора, который предстояло узнать. Знакомство должно было произойти летом 1603 года. За безлюдной коронацией в зачумленном Лондоне в июле 1603-го последовал быстрый отъезд Якова. Чума, однако, снова настигла двор — в Оксфорде. Летом слуги Его Величества играли здесь, очень вероятно — для развлечения двора. Затем последовали гастроли. В ряде городов сохранились записи о выплатах королевским

актерам: в Бате — 30 шиллингов, в Шрусбери — 20, в Ковентри — 40... Оттуда рукой подать до Стрэтфорда, чтобы нанести ежегодный визит.

На Рождество играли при дворе, хотя Яков, опасаясь чумы, не решился въехать в Лондон дальше загородного дворца Хэмптон-Корт. Судя по письму Дадли Карлтона, постоянного корреспондента Джона Чемберлена, джентльмена, по состоянию здоровья вынужденного жить в провинциальном уединении, но интересующегося столичными новостями, в Новый год играли пьесу о Славном парне Робине (*Robin Goodfellow*). Скорее всего, речь идет о шекспировском Пэке из «Сна в летнюю ночь» — это его второе имя, позволяющее связать древнего лесного духа с куда более известным персонажем английского фольклора, вольным стрелком Робин Гудом.

«Глобус» по-прежнему закрыт, и 30 фунтов, выданные в феврале 1604 года Ричарду Бербеджу от Его Величества на поддержание труппы, не могли быть лишними. После чрезвычайно расчетливой Елизаветы Яков, почувствовавший вкус английского богатства, казался особенно расточительным. Это не раз приведет его к трениям с министрами и конфликту с парламентом, но у тех, на кого золотой дождь лился, он не вызывал протеста. Капли его упали и на актеров. Тем более что их услуги вскоре оказались востребованы.

## Драматург Его Величества

Создание придворной труппы было отмечено двумя пожалованиями: патента и ярко-красного сукна на ливрею — по четыре метра каждому актеру для участия в торжественной церемонии. Актеры числились в низшем придворном звании — грум королевской комнаты. Так Шекспир, услышавший в начале своего пути в Лондоне от университетских остромыслов презрительное *groom* (подкрепленное легендой о его деятельности у театральной коновязи), в конце карьеры удостоился-таки этого звания. А вместе с ним ежегодного жалованья, которое вместе с его положением актера королевской труппы давало ему около шести фунтов годового дохода. Это было несопоставимо с тем, что он получал в качестве одного из пайщиков труппы и «Глобуса».

От патента до сукна прошло более года, поскольку церемония все откладывалась. В марте заработал парламент, и только 15 мая король торжественно вступил в свою столицу. На пути следования воздвигли арки, действие было театрализовано по сценарию, написанному Беном

Джонсоном и Томасом Деккером. Лишь малую часть из написанного удалось осуществить — толпа неистовствовала, пугая короля. В отличие от Елизаветы Яков не любил являться народу, хотя не жалел средств на великолепие двора и его развлечения.

В августе королевская труппа на 18 дней была предоставлена в распоряжение испанских послов, размещенных в Сомерсет-хаус. Десятилетия англо-испанского противостояния сменились миром. Вознаграждение актерам составило 21 фунт 12 шиллингов от английского двора; нужно думать, что испанцы также проявили щедрость.

Первый для труппы полноценный придворный сезон также был успешным. С ноября 1604-го по февраль следующего года дали десять спектаклей. Семь из них — по шекспировским пьесам. «Венецианского купца», сыгранного 10 февраля, пришлось повторять через два дня — по просьбе короля.

Теперь ежегодно труппа будет в среднем 13 раз в год выступать при дворе; при Елизавете это число равнялось трем. О репертуаре судить трудно, поскольку Рождество 1604/05 года было исключением: обычно при Стюартах в придворные книги названия пьес не заносили, но то, что шекспировские пьесы ставились постоянно, сомнения не вызывает. Разрозненные отзывы современников — тому свидетельство. Новые пьесы идут вперемежку со старыми, поскольку шотландское окружение Якова их не видело.

Премьеры 1604 года — «Отелло» 1 ноября и комедия «Мера за меру» 26 декабря. Было ли это исполнение первым для «Отелло», трудно, сказать, но «Мера за меру» — пьеса того же 1604 года. Положение драматурга королевской труппы или возраст — к сорока, но в новое царствование ритм шекспировского творчества поменялся. Вместо прежних двух пьес в год он пишет теперь одну, что не исключает еще работы в соавторстве.

\*

У двух пьес, которыми Шекспир начал придворную карьеру, есть один и, пожалуй, единственный момент сходства: сюжет обеих заимствован из сборника Джиральди Чинтио «Сто новелл». Шекспир и раньше обращался к итальянским новеллистам, беря сюжеты у Банделло («Ромео и Джульетта», «Много шума из ничего»), Боккаччо («Все хорошо, что хорошо кончается»)… Два сюжета, заимствованные у Джиральди Чинтио, столь же различны, как и сами пьесы. Дело даже не в том, что одна из них

— трагедия, а другая — комедия, последняя пьеса, написанная Шекспиром в этом жанре. Дело в том, как они написаны, какова их репутация и судьба.

Необычная тщательность технической отделки в «Отелло» заставляет предположить, что Шекспир ощутил ответственность своего нового положения и именно так понял свою задачу — пьеса для придворной труппы должна быть совершенной. Не случайно именно эта трагедия удостоилась внимания критика-классициста Томаса Раймера в 1692 году. Он — первый в ряду шекспировских зоилов. Раймер отказался признать «Отелло» «правильной» трагедией и аргументировал свое неприятие: единства не соблюдены, характеры не выдержаны... Разве характер Яго или Отелло может быть сочтен характером воина, которому не подобает ни низость, ни ревность?

Показательно для «Отелло» не то, что Раймер отказал трагедии в праве считаться «правильной», но то, что сама мысль подвергнуть ее такого рода разбору пришла ему в голову. Он, видимо, угадал здесь иллюзию или возможность правильности, совершенно немыслимую в отношении, скажем, «Гамлета» или «Лира».

Столь же далека даже не от правил, а от самой возможности применить их «мрачная» комедия «Мера за меру». В бытовом плане ее сюжета столько мерзости и преступлений (бордель, тюрьма), в отношениях между персонажами столько мрака и порока, что слово «комедия» звучит как бы в насмешку. Однако формально это — комедия со свадьбой в конце, даже не с одной, а с четырьмя. Из них три неожиданны или вовсе не желанны: одного героя женят на проститутке, от которой у него ребенок; второго — на женщине, от которой он давно отказался; а третий брак — полная неожиданность для собравшейся в монастырь Изабеллы, оказавшейся избранницей самого Герцога.

Герцог Вены — автор и режиссер всего этого спектакля. Его роль представляет собой известный «бродячий сюжет» — скрывшийся правитель. Правитель делает вид, что покидает свою страну или город, на самом деле в другом обличье наблюдая за нравами и узнавая истинное положение дел. Добросердечный герцог Винченцио (его имя указано только в списке персонажей, в дальнейшем он именуется просто — Герцог) сокрушенно пожинает плоды своей доброты: «Свобода водит за нос правосудье. *Дитя бьет мамку. И идут вверх дном Житейские приличья*» (I, 3; пер. Т. Щепкиной-Куперник).

Герцог полагает, что ему, допустившему падение нравов, не пристало их исправлять. Он решает скрыться под предлогом необходимого отъезда, а власть временно передать Анджело, вельможе, известному своей строгой

праведностью. Анджело незамедлительно дает ход суровым, давно не соблюдавшимся законам, но вскоре оказывается, что сам он, желающий жить в соответствии со своим ангельским именем (*angel*), в полной мере подвержен человеческим слабостям, а вынужденный скрывать их, готов громоздить преступление на преступление.

В пьесе происходит не просто передача власти, а изменение ее статуса, его последовательное понижение: от Герцога, обладающего ею по божественному праву, к Анджело, чьи претензии на связь с небом опровергнуты всем ходом дела. Можно продолжить и далее: первый же опыт правосудия в исполнении Анджело пародийно продублирован идиотизмом констебля Локтя (английская идиома — «глуп, как локоть»). Не божественное, а человеческое, слишком человеческое...

И совсем не божественной мудростью, а человеческим раздражением завершает эту сцену (единственную, где он вершит суд) Анджело. Оглушенный потоком изворотливой схоластики, с которой защищается порок, и глупости, с которой пытается искоренять этот порок власть, Анджело величественно удаляется, предоставив решить все дело Эскалу и дав ему распоряжение, столь же милосердное, сколь юридически безупречное: «Надеюсь, повод выдрать всех найдете» (II, 1).

Образ власти как будто скользит по лестнице, ведущей вниз, а вместе с ней скользит, уводя в пространство фарса, и жанр пьесы. Метафора лестницы, пусть зашифрованная, присутствует, точнее — звучит в пьесе. С нее, собственно, пьеса и начинается. Герцог окликает по имени своего советника и будущего соправителя Анджело: «Эскал» (*Escalus*).

В этом имени — отзвук по крайней мере двух английских слов: *scales* — весы и *scale* (по-итальянски *scala*) — лестница. Первое предполагает идею справедливости (вспомним аллегорическое изображение правосудия с весами в руке); второе ассоциируется с возрожденным в Ренессансе образом мирового порядка — *лестницей*, связующей в разумной последовательности все существа от червя до Бога. «Лестница существ» — *scale of being*, это одна из вариаций образа Великой Цепи Бытия', средневековая вариация, окрашенная христианским звучанием. Нарушитель Анджело устремлен вверх, а в результате низвергается вниз. Он попытался пренебречь всеобщим порядком, идею которого воплощает Эскал и на страже которого стоит Герцог.

Представление о божественном происхождении высшей власти в средневековой монархии было правовым и общим верованием. В Позднем Возрождении начинают распространяться иные концепции власти и права. Являются скептики, а раз так, то и защитники прежней концепции. В

Англии она обретает новую жизнь с приходом Стюартов. С самого начала своего правления они преданы этой идее и до самого конца, вплоть до плахи, на которой сложит голову Карл I. Его же отец еще до того, как воцарился в Англии, изложил эту доктрину в специальном трактате о природе монархии и об общих обязанностях короля и его подданных (*The True Law of Free Monarchies, or the Reciprocal and Mutual Dutie betwixt a Free King and his Naturall Subjects*, 1598). Основные оппоненты Якова — протестанты кальвинистского толка, последователи шотландца Джона Нокса, отстаивавшие «право народа». Яков убежден, что король ответствен не перед народом или парламентом, а только перед Богом.

Так что выбор темы для «Меры за меру» не был ни случайным, ни произвольным. Здесь ощущается прямой заказ, исполненный Шекспиром. Идеи Якова настолько очевидно приняты к обсуждению, что и в самом Герцоге, избегающем публичности, но при этом вершащем окончательный суд, порой хотят видеть портретное сходство с королем. Очень гипотетическое предположение, но идеи, безусловно, те самые, что волновали короля и с новой силой теперь, когда он обрел новое пространство, где ему хотелось не только убедить своих подданных в божественной сущности власти над ними, но и в том, что именно такая власть — благо в сравнении с суровым принципом: «Мера за меру».

Шекспир исполнил заказ, проведя сюжет путем сложного доказательства к финальной сцене суда, который вершит Герцог, вернувшийся в Вену. Этот суд — правый и милосердный. Вероятно, именно это свойство власти первоначально привлекло к пьесе внимание Пушкина. Он был в числе тех исключительно немногих, кто оценил эту странную комедию. И он оценил настолько, что начал переводить ее. Сделал два десятка строк и бросил, чтобы во вторую Болдинскую осень — в 1833 году — написать на этот сюжет поэму «Анджело». Она была встречена без восторга или, по словам самого Пушкина Н. В. Нащокину: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал»<sup>[40]</sup>. Конечно, Пушкин был раздосадован кислым приемом и говорил в запальчивости. Тем не менее он не бросался подобными оценками: «... ничего лучше я не написал»

Нам неизвестно, как высоко ценил свою пьесу Шекспир, но это было его первое проникновение в сферу интересов короля, может быть — первый отклик на прямой заказ, так что провала он хотел менее всего. И все же первое сообщение о постановке 24 декабря 1604 года (с упоминанием названия пьесы и с еще более редким упоминанием имени

автора в форме странной, но безусловно узнаваемой — *Shaxberd*) — единственное за очень долгое время. Других прижизненных сведений о ней нет. Были постановки во второй половине XVII и в XVIII веке, но в викторианском театре ее окончательно предали забвению.

У пьесы «Мера за меру» — репутация безусловной неудачи, как и у написанной ей вслед поэмы Пушкина. Действительно, «неудача» или эксперимент и прорыв, неоцененный современниками?<sup>[41]</sup> Судьба шекспировской пьесы в XX веке скорее предлагает выбор в пользу эксперимента. Сначала увидели сходство ее техники с «проблемными пьесами» Ибсена и Шоу, где место однозначно определенной развязки отдано дискуссии. Не это ли предвосхитил Шекспир?

Затем Дж. Уилсон Найт в 1930 году, размышляя о жанре, предложил оценить его не в перспективе, а в ретроспекции. Он произнес слово «моралите», которое вдруг расставило всё по своим местам, разъяснило то, что казалось несообразным, поскольку к аллегорическому смыслу странно подходить с требованиями жизненного правдоподобия. Герцог в его действиях исполняет божественную функцию, а Анджело выступает как *everyman*, то есть «человек вообще», человек, подвергнутый испытанию. Соответственно божественному закону в финале каждому воздается по его вине или по его заслугам.

Пьеса-неудачница выдвинулась в один ряд с великими трагедиями и сохраняет свою популярность. В этом есть свой смысл, так как, по крайней мере, к двум из шекспировских трагедий, традиционно называемых «великими», «Мера за меру» представляет собой проблемную экспозицию. Шекспир то ли почувствовал, что не дал драматический ответ на поставленный политический вопрос, то ли об этом ему пришлось услышать от других, но сразу вслед этой «проблемной комедии» он возвращается к вопросу о божественном праве монарха, о границах человеческой свободы и о милосердии.

## **Глава вторая.**

### **«ПОЛНЫЕ ШУМА И ЯРОСТИ»**

#### **«Тронные» и «великие»**

Четыре шекспировские трагедии возвышены иерархическим эпитетом — «великие». Три из них прежде называли «тронными», исходя из их темы: «Гамлет», «Король Лир», «Макбет». В «Отелло» страсти кипят не вокруг трона, однако и по поводу остальных политическое ограничение темы обычно не приветствуется как сужающее пространство шекспировской трагедии. В жанре хроники трон выдвинут на авансцену; в трагедии он — в глубине, а на авансцене — человеческая личность в ее отношении к власти. Сама же власть у Шекспира — проблема «надъюридическая» (М. Бахтин). Как в эпосе, в трагическом мире вместе с основанием трона колеблются твердь и небеса.

И все-таки отношение к трону в трех трагедиях дает разный сюжетный вектор, подсказывая мысль о цикле — если не задуманном автором, то сложившемся в таком виде:

в «Гамлете» убит законный король и лишен короны его наследник;

в «Лире» законный король при жизни вполне законно, но неразумно делит свое владение между дочерьми;

в «Макбете» великий воин и человек полагает, что он «не тварь дрожащая, но право имеет», в силу чего убивает законного короля и лишает трона его наследников.

Три варианта властного сюжета. Циклизуя таким образом, мы вносим некоторое нарушение в перспективу шекспировского творчества. «Гамлет» написан не только раньше, но на излете другой эпохи — тюдоровской. Двум другим трагедиям непосредственно предшествует пьеса «Мера за меру», формально комедия, где дан новый — стюартовский — поворот политического разговора, сосредоточенного на вопросе о божественной природе монаршей власти.

И, наконец, взятые вне «тронного» цикла две трагедии: «Лир» и «Макбет» — оказываются, как они и были написаны, — рядом, перекликаясь, представляя собой нечто вроде дублетной пары высказываний об одном и том же, однако разделенные важнейшим событием английской истории — Пороховым заговором.

Во исполнение нового творческого ритма — одна пьеса в год — эти две трагедии соседствуют, но разведены во времени — 1605 и 1606 годы. Которая из них была первой — предмет спора при преобладающем мнении, что первым был «Лир». Самая ранняя постановка, о которой достоверно известно, — рождественский спектакль в Уайтхолле 26 декабря 1606 года. Он почти наверняка не был первым. Название «Макбет» в дворцовой книге не значится.

Там, где есть трон, самая острая проблема — проблема престолонаследия; в более общем плане — отцов и детей, а если перевести в присущее Шекспиру «топографическое», то есть мифологическое измерение, — проблема старения и обновления мира. В «Лире» наша точка восприятия привязана к тем, кто состарился и готов расстаться с тронном; в «Макбете» — к тем, кто ощутил в себе полноту молодых сил и рвется к власти, полагая, что для этого все средства хороши. «Макбет» — шотландская трагедия, что само по себе уже значимый выбор при дворе Якова I, а «Лир»...

Нет, не английская, а британская! Ощутимая разница, особенно в тот момент, когда Яков самовольно и вопреки воле парламента присвоил себе титул короля Великой Британии. В своем желании объединить не только короны Англии и Шотландии, но и сами страны, Яков возвращается к незапамятному величию территории с мифологическим именем — сюжет шекспировской трагедии заимствован из книги Гальфрида Монмутского «История королей Британии».

Хотя на елизаветинской сцене трагедия о Лире появилась за полтора десятка лет до шекспировской, именно теперь она обрела актуальность политического намека. На фоне попытки к объединению страны сюжет, начинающийся ее разъединением, звучит предостерегающе. Именно так почти полвека назад придворные предупреждали взошедшую на трон Елизавету первой правильной английской трагедией — «Горбодук». История, созвучная той, что произошла с Лиром, и из того же источника — из книги Гальфрида...

\*

В мае 1605 года в Лондоне был издан текст старой пьесы о короле Лире. Она названа не трагедией, а хроникой (*chronicle history*). Имя главного героя отличается от шекспировского на одну букву — *Leir* (у Шекспира — *Lear*). Несколько иначе пишутся и имена его трех дочерей.

Младшую зовут Корделлой.

Различия в сюжете гораздо существеннее. Старый сюжет однолинеен: в нем нет линии Глостера с сыновьями, нет шута... И это не главное. Старая пьеса совсем иначе написана: в другом жанре, на другом уровне мышления. Названная хроникой, она представляет собой нечто в духе интерлюдий с моральным уроком: льстец всегда обманет, не жди от него благодарности.

Шекспир пишет свою трагедию именно в тот момент, когда текст старой издан. Едва ли это независимые друг от друга события. А если они связаны, то что произошло раньше — создание новой пьесы или издание старой? Издатель мог польститься на то, чтобы заработать, предложив книгу на сюжет, опять пользующийся успехом. Или Шекспир в очередной раз мог поиграть с массовым вкусом, перелицевав любимую историю. На титульном листе старой хроники сказано, что она игралась «множество раз и по разным случаям» (*divers and sundry times*). И актуальность политического намека на цельность Британии также была немаловажной для драматурга королевской труппы.

Шекспир писал для зрителя, хорошо знающего сюжет, и он об этом не только помнил, но на это рассчитывал. Лев Толстой, возмущаясь несообразностью «Короля Лира», приводил старую пьесу в пример, поскольку в ней все более связно и понятно: Лир решил устроить состязание своим дочерям в признании, кто его больше любит, имея наивный план — когда Корделла скажет, что любит больше всех, он ответит: тогда выполни мою просьбу, выйди замуж за избранного мною жениха. И роль ее сестер понятнее: в отличие от Корделлы они знают о предстоящем состязании в любви, готовятся к нему и к тому, чтобы погубить перед отцом младшую дочь, которой завидуют.

Шекспир опускает повествовательные звенья и бытовые мотивы поступков, предполагая предание известным. Он спешит к драматической ситуации, очищенной от сопутствующих обстоятельств. Состязание дочерей в любви приобретает у него ритуальную силу. Это обряд, требующий безоговорочного исполнения, звучащий как присяга, приносимая дочерьми. И вдруг лучшая из них и действительно любящая воспротивилась. Не смыслу обряда, а его формальности. Она не может ритуально говорить о любви именно потому, что она *любит*...

Сила обычая и обряда такова, что отступление от него — трагический путь, и на него встает герой в осуществлении своего «я», уходя от родовой вражды, мести или даже предписанной любви.

Старая пьеса была инвективой против льстецов и неблагодарных

дочерей. Шекспировская дает другой урок — *обретения личности*. Об этом, кстати, сказано с удивительной прямоотой под занавес над телами погибших в заключительных четырех строках (которые в разных вариантах произносит либо герцог Олбени, либо Эдгар): «Мы должны принять груз этого печального времени / И говорить то, что чувствуем, а не то, что должно...» (*Speak what we feel, not what we ought to say*).

Русские переводчики либо уклоняются от передачи этой последней мысли (Б. Пастернак, О. Сорока), либо передают ее с косноязычным буквализмом: «Склонимся мы под тяжестью судьбы, / Не что хотим сказав, а что должны» (М. Кузмин). Смущение переводчиков объяснимо, поскольку в финальной сцене эта мысль — вне контекста, ни к чему напрямую не относится. Ее контекст — вся пьеса, где она отсылает к начальной ситуации, к отказу Корделии говорить «то, что должно», по обязанности. Своим отказом она дает почувствовать огромность дистанции между индивидуальностью своего «я» и эпической безличностью жизненного обряда и обычая. Осознание этой дистанции — результат и итог всей эпохи, носящей имя — Возрождение.

И еще — Корделия своим отказом прокомментировала ошибку, совершаемую ее отцом. Он снимает с себя корону, чтобы в нем узнали человека. Именно для этого он требует слов любви, не понимая того, что, требуя, он по-прежнему ведет себя по-королевски: «Король, во всем король...» Человечность он обретет, оставшись один на один с Природой, потрепанной бурей, сняв уже не корону, а — последние остатки одежды. Буря в мире — это метафора внутренних потрясений. Обнаженность тела — знак душевной обнаженности, полнота отказа, возвращения в благодатное и первозданное ничто, из которого только и возможно божественное сотворение мира и человека.

\*

В своем первом обмене репликами с Корделией Лир совершил не только человеческую, но и богословскую ошибку. На его вопрос, что она скажет ему в знак своей любви, она отвечает: «Ничего». В английском *nothing* заключено и русское просторечное «ничего», и глубокомысленное «ничто», так что переводчики буквально разрываются между тем, как сохранить естественность речи и в то же время не утратить глубины смысла! Тем более что на это *nothing* Лир зловеще (имея в виду дележ наследства, поставленный в зависимость от меры любви) откликается: «Из

ничего не выйдет ничего».

Lear....*Speak.*

Cordelia. *Nothing, my lord.*

Lear. *Nothing?*

Cordelia. *Nothing.*

Lear. *Nothing will come of nothing, speak again* (I, 1).

Комментаторы отмечают, что в данном случае Лир вольно или невольно цитирует Аристотеля, но приходит в противоречие с Книгой Бытия, где именно из ничего Господь творил мир. Лиру еще предстоит проникнуться глубиной, которая сквозит из «ничто», а само слово *nothing* станет одним из смысловых лейтмотивов трагедии (не раз применительно к самому Лиру), не просто вброшенное в нее Корделией, но прозвучавшее в реплике, которая отсутствовала в дошекспировском тексте. Там Корделла сразу говорила, что любит отца так, как положено дочери, вызвав замечание сестры (провоцирующей гнев Лира): «Вот уж ответ без ответа...» (*an answer answerless indeed*).

То, чего Лир вначале не сумел понять, ему будет разъяснять Шут, растолковывающий, почему теперь король сам подобен шуту (тому, кто вне иерархии, у кого ничего нет) или даже хуже: «Я хоть шут, на худой конец, а ты совершенно ничто» (I, 1; пер. Б. Пастернака).

Отмечая, какие сюжетные ходы и линии отсутствовали в старой пьесе о Лире, нужно едва ли не прежде всего сказать, что там не было речевых лейтмотивов и не могло быть, потому что главное, что сделал Шекспир, — он написал другой текст с речевой беглостью и поэтической глубиной.

В качестве общего места о «Короле Лире» говорят: это величайшее шекспировское творение, хотя и не лучшая его пьеса. Не лучшая в том смысле, что ей не присуще техническое совершенство, которое Шекспир демонстрировал, скажем, в «Отелло». Это текст, созданный как будто вне драматических жанров и сценичный лишь в том значении, как в идеале на сцене мироздания можно представить себе «Божественную комедию» или «Фауста» Гёте.

«Лир» — великая поэзия, переведенная Шекспиром на язык действия. Слепота, безумие, буря рождаются в языке, чтобы стать сценическими событиями. Таковы приемы шекспировского психологизма, где внутреннее должно обрести внешнюю форму, где метафоры реализуются в действии.

Шекспировская поэзия даже на предельной высоте не теряет из виду жизненного материала, бытового «сора», речевых идиом. Она заставляет угадывать эти связи, ошибаясь и непозволительно домысливая, но сам принцип верен — эта поэзия открыта такого рода комментарию: историческое и бытовое не полностью в ней стерто. Они побуждают ко все новым догадкам, если и не безоговорочно верным, то во всяком случае небесполезным как напоминание о том, что речь идет о драматурге придворной труппы, чья обязанность — отзываться на происходящее актуальными политическими намеками; об авторе, работающем для массового зрителя, который любит узнавать сиюминутное в вечном...

Трудно восстанавливать эту сиюминутность сквозь пелену веков, но сами такого рода попытки не обречены, не бесполезны. Может быть, действительно в сюжете «Лира» его первый зритель в «Глобусе» искал и находил комментарий к тому, что несколькими годами ранее случилось в семействе Эннесли, где старика-отца постигла сходная неблагодарность старших дочерей, но за него вступилась младшая — Корделл...

Шекспир писал, зная первых исполнителей своих ролей, рассчитывал на них: Ричард Бербедж — Лир, Армии — Шут... А нечастое в елизаветинской Англии имя Эдмунд случайно ли совпадает с именем шекспировского брата, актера по профессии, которого спустя два года он похоронит невдалеке от «Глобуса»? <sup>[42]</sup> Что нужно для этой роли злодея-макиавеллиста? Отрицательное обаяние. Оно вполне могло быть по силам 25-летнему мужчине.

В такого рода догадках есть по крайней мере две опасности. Во-первых, они могут быть (и часто бывают) бездоказательны, а то и просто нелепы. Во-вторых, подобное вписывание пьесы в исторический и бытовой контекст легко можно принять за обретение смысла, а это — не более чем комментарий к тем условиям, в которых рождалось высказывание, к тому, на что оно отзывалось лишь как на ближайший для себя повод. А далее путь слова и смысла уводит как угодно далеко.

В «Лире» Шекспир целые эпизоды и сюжетные линии выстраивает как метафорические обобщения, правда, ни одно из них нельзя распространить на всю пьесу: в «Лире» есть буря, но пьеса под этим названием будет написана спустя несколько лет, когда метафора у него окончательно обретет преображающую силу. Пока что трон — это все-таки политическая реалья, а не только магический объект, дарующий власть подобно волшебному

жезлу или книге заклинаний. Трагедия о Лире устремлена в беспредельность то ли мифа, то ли фантастики, но ее сюжет еще не оторвался от почвы политической актуальности и исторических проблем. Хотя такое расставание уже близко: «Лир» предваряет последние шекспировские пьесы — с их сказочностью, фантастикой и утопией.

Если такой была творческая логика, то историческая реальность вмешалась в нее, еще раз потребовав от Шекспира продолжения прямого разговора на макиавеллистскую тему — о политике и морали.

### **«Кто смеет больше, тот не человек»**

Для Шотландии соседняя Англия — «старинный враг», а заморская Франция — «старинный друг». Для англичанина шотландец — кровный противник в пограничных балладах и объект насмешек за свою неотесанность и грубый выговор. Несколькоими годами ранее Шекспиру пришлось убрать шотландского лорда из «Венецианского купца» по требованию Якова (тогда еще не английского короля, а шотландского) — прекратить издевательство над его соотечественниками на лондонской сцене.

Так что, выбирая для своей новой трагедии материал из шотландской истории, Шекспир не мог не помнить о том, что новый король — шотландец, как и многие из тех, кто прибыли в его свите. Попытки датировать трагедию «Макбет» последними годами правления Елизаветы в этом смысле не исключаются, поскольку к приходу Якова на английский трон начали готовиться загодя: кто-то налаживал с ним связи, кто-то мог перелистать Холиншеда в части, посвященной истории Шотландии. Тогда намеки на позднейшие события были бы вставками... И все-таки более вероятная датировка — 1606 год.

Очень может быть, что 7 августа «Макбетом», как новинкой, угощали короля Дании, отца английской королевы Анны. Лаконичность «Макбета» — это самая короткая из шекспировских трагедий — также служит аргументом в пользу его дворцового происхождения: Яков не любил затянутых пьес. Возможно, первоначальный текст был длиннее, а сокращен впоследствии для постановки при дворе. На эту мысль наводят некоторые сюжетные зияния и несообразности.

В синкопированном ритме, присущем сюжету этой трагедии, можно усмотреть и следы поспешности, с которой современность потребовала отклика, снова обратив Шекспира к историческому жанру. «Макбет» в

равной степени — трагедия и хроника, написанная на шотландском материале. Этот жанр перестал уже быть модным, да и Яков — человек скорее метафизического, чем исторического ума. Однако история потребовала его пристального внимания, когда он чуть не взлетел на воздух вместе со своим парламентом.

Взрыв хотя и был предотвращен, и 36 бочонков с порохом оказались ружьем, которое так и не выстрелило, но день 5 ноября 1605 года остался одним из самых памятных в английской истории. Чучело Гая Фокса продолжают ежегодно предавать сожжению.

Заговорщики были казнены в январе следующего года — повешены, колесованы, четвертованы. По официальной версии, заговор раскрыл один из пэров, получивший письмо, которым его предупредили не появляться в парламенте. Видимо, заговорщики-католики пытались спасти хоть кого-то из своих единомышленников. Взрыв не состоялся, но на столетия вперед католики были заклеймены как враги англиканской веры и английской нации. В гражданских правах их восстановят лишь 200 лет спустя. Заговор оказался такой катастрофической неудачей, что иногда задают себе вопрос: а не был ли он спланированной провокацией? Едва ли. Как пошутил один английский историк: осуществление подобной операции под силу разве что современным спецслужбам типа ЦРУ или КГБ. Яков Стюарт такими возможностями не располагал.

А вот потрясенным он не мог не быть. И не мог не вернуться к своей любимой (едва не выстраданной теперь) концепции монаршей власти: если она божественного происхождения, то может ли быть грех чернее, чем посягательство на жизнь короля? Об этом — шекспировская трагедия. Если предположить, что Шекспир написал ее раньше, то теперь он вернулся к тексту, чтобы насытить его актуальными намеками.

Таковым считают, например, однокоренные слова от глагола *to equivocate* в речи пьяного Привратника, явившегося на стук в ворота замка после уже свершившегося, но еще не обнаруженного убийства короля Дункана (II, 3). Сначала Привратник предполагает, что в ночи к ним ломится сутяга, повинный в грехе лжесвидетельства в суде как в пользу одной, так и другой стороны, — *equivocator*, но который все-таки не решился *equivocate to heaven*, то есть лукавить перед небесами. Этот грех стал притчей во языцех после казни 28 марта 1606 года одного из заговорщиков — священника Гарнета. Уличенный, он пытался выкручиваться, лгать, что было воспринято как в высшей степени недостойное (особенно для священника!) лукавство перед небесами, о чем много тогда говорили.

Число актуальных намеков — и достаточно убедительных — в «Макбете» можно множить, связывая их с Пороховым заговором. И все-таки трагедия не об этом и даже вообще не о заговоре, а об убийстве короля, о том, что предшествовало и последовало за этим убийством.

Тема, волнующая Якова и до 5 ноября, и, разумеется, еще больше — после. В «Макбете» Шекспир широко учел королевские интересы — и в том, что касается Шотландии, и в том, что касается природы власти... Одна из перемен, им внесенных, — возраст Дункана: у Шекспира он много старше, чем был в хронике и в действительности. Тем самым Дункан предстает старцем, праведником, наглядным воплощением божественного начала, оскверненного Макбетом.

Если Дункан — воплощение власти, которая от Бога, то Макбет — воплощение гордыни, которая от дьявола. Сам враг рода человеческого на сцене не появляется, но его вестники и агенты присутствуют. Первыми являются ведьмы...

И здесь королевский интерес учтен Шекспиром. У Якова была репутация главного борца с ведьмами и идеолога этой борьбы после того, как в 1597 году он написал «Демонологию», дав тем самым ощутимый толчок процессам над ведьмами и в Англии, и в Шотландии. Шотландские ведьмы сами приложили немало усилий, чтобы король поверил в их могущество. Одним из представленных ему доказательств их всеведения было изложение разговора, который он вел с молодой женой в Осло. Яков был напуган. Под влиянием этого впечатления создал свой труд и даже на короткое время ужесточил в Шотландии закон, но вскоре вернулся к своему скептицизму и утратил интерес к ведьмам. Так что Шекспир, вероятно, опоздал, но если его ведьмы и не произвели идеологического впечатления, то, безусловно, имели сценический успех.

Когда в тексте «Макбета» ищут чужую руку, подозрение падает на молодого драматурга Томаса Мидлтона, автора трагедии «Ведьма». Не он ли ответствен за сцены с ними? Но ведьмы в «Макбете» слишком прочно и осмысленно впаяны в смысловую структуру, чтобы их можно было записать за кем-то, кроме самого Шекспира.

Ведьмы, как и вообще сверхъестественные существа у Шекспира, — прием психологизма, позволяющий заглянуть в душу героя, сделать тайное явным. Они предваряют появление Макбета на сцене своей дьявольской песенкой с припевом: «Зло есть добро, добро есть зло...» В оригинале: *Fair*

*is foul, and foul is fair.*

Макбет откликается на их слова, им не слышанные, в первом же своем выходе, имея в виду только что выигранную битву: *So foul and fair a day I have not seen*. Первые слова героя обычно важны как задающие тон характеру, судьбе, значащие порой больше, чем ведомо самому герою. Ведьмы знают то, в чем герой еще не решаете себе признаться!

«Прекрасней и страшней не помню дня...» (пер. Б. Пастернака). К сожалению, русские переводы эту переключку не улавливают, не сохраняют, а с ней и очевидность того, что ведьмы пророчествуют не больше, чем есть в тайных помыслах героя. Помыслы, которые сами по себе прекрасны и ужасны, *fair and foul*.

В «Макбете» прекрасное необратимо сливается со своей противоположностью, переходит в нее: что есть в трагедии выше, прекраснее Макбета, каким он был в начале, и что ужаснее его в конце? И самое ужасное в сознании эпохи было то, что перерождался объект ее самой высокой веры — Человек.

\*

На чей бы заказ и в каких бы обстоятельствах ни откликнулся Шекспир, в его пьесах ощутима логика его собственной творческой мысли. Он возвращается к неразрешенным вопросам, ставит их в меняющихся ситуациях, сопоставляет поступки и выбор, совершенный его героями.

«Макбет» возвращает почти на полтора десятилетия назад к заключительной хронике первой тетралогии — «Ричард III». Еще один вариант судьбы героя-макиавеллиста... Шекспир не изменил своего отношения. Он лишь усугубил наказание. Теперь гибели героя предшествует нравственное крушение. Раньше, чем убьют его, он совершит одно из своих самых страшных преступлений — убьет человека в себе, великого человека.

Этим и объясняется мрачность финала в «Макбете»: повержен злодей, но мрак не рассеивается, а как будто бы даже сгущается еще сильнее, поскольку вместе с Макбетом из мира уходит нечто неповторимое и прекрасное. Как и предрекали ведьмы, самым ужасным становится то, что могло быть самым прекрасным и в какой-то момент явилось таковым.

Макбет мечтает о троне, но не имеет на него права, *юридического* права, которому противопоставляет другое — *человеческое*. Не он ли единственный здесь достоин трона? За этим вопросом — весь ужас

трагедии, но логика вопроса разве не продиктована гуманистической мыслью, все мерящей достоинством человека и призывающей освободиться ото всего, что препятствует осуществлению достойной личности?

Снова заходит разговор о гении и злодействе, о их совместности, о том, есть ли и должен ли быть нравственный предел для поступков великого человека. Макбет знает ответ, и это знание заставляет его колебаться: «Решусь на все, что в силах человека. / Кто смеет больше, тот не человек» (I, 7; пер. Б. Пастернака).

Знает, колеблется и все-таки совершает злодеяние, возносящее его на вершину земного величия, но лишаящее права *быть человеком*, смыкая круг отчуждения. Отчуждение будет и далее трагически нарастать в шекспировских пьесах. В «великих трагедиях», написанных вслед «Гамлету», запечатлена последняя попытка эпически цельного и прекрасного (*fair*) героя пробиться в мир: любовью — Отелло, добром — Лир, силой — Макбет. Это не удастся: *Время* становится непроницаемым. Это слово у Шекспира, часто с заглавной буквы, подсказывает определение тому типу трагедии, который он создал: не трагедия Судьбы, не тронная трагедия, конечно, а *трагедия Времени*. Оно — противник, роднящий всех его трагических героев. И еще их роднит неизбежность поражения, подтверждающего, что «связь времен» действительно и необратимо распалась, что мир сделался ужасен (*foul*) и от него лучше держаться в отдалении.

## На углу Силвер-стрит

К началу нового царствования Шекспир прожил в Лондоне полтора десятка лет, но лондонцем так и не стал. Он не приобрел себе жилья, если не считать дома, купленного в 1613 году, то есть когда он уже вернулся в родной Стрэтфорд. По иронии судьбы Шекспир покупал дома там, где не жил. Это было вложение денег, а жил он в съемных комнатах — безбедно, но и безбытно.

Если современному исследователю кажется, что «в Лондоне Шекспир формально оставался иностранцем», то смысл этого парадокса в том, что подобно голландцам, в большом числе бегущим от испанцев, и французским гугенотам, хлынувшим в Англию после Варфоломеевской ночи, Шекспир в Лондоне не имел прав гражданства. Разумеется, в отличие от этих беженцев, он был гражданином Стрэтфорда и джентльменом, как

его неизменно характеризуют в финансовых документах.

Так же, как жил Шекспир — в съемных комнатах, жили многие драматурги той эпохи, о которых нам известно. Если его что-то и отличает, так то, что он мог позволить себе и собственное жилье, но этого не делал, семью не перевозил и, хотя был единственным из братьев, кто женился, фактически большую часть жизни провел по-холостяцки. Есть ли тому общее психологическое объяснение или причины были разными? Говорят, что остальные братья не обеспечили себя настолько, чтобы обзавестись семьей...

Мы представляем себе лишь общий путь квартирных передвижений Шекспира по Лондону: вначале Шордич — поближе к «Театру»; потом — переезд в приход Святой Елены, совсем недалеко, но уже в пределах городской черты в район более престижный; оттуда — к «Глобусу» на правый берег, но потом, видимо, сказала нелюбовь к разгульной жизни, и Шекспир снова вернулся в обжитые места неподалеку от собора Святого Павла... Это как раз и произошло в начале нового царствования — то ли в конце 1603-го, то ли в начале 1604 года.

Там он прожил года три-четыре. Никакой другой период шекспировской жизни не реконструирован с такой бытовой подробностью. Все, что его окружало, — соседние дома, их обитатели, их браки, сделки, ссоры... На топографическом плане елизаветинского времени мы даже можем видеть этот дом, пусть и условно обозначенный, а в нем — вообразить комнату на втором этаже, большую часть которой должна была занимать кровать с пологом. Если комната, в деталях декорированная, — все-таки игра воображения, работающего по аналогии, то расползающееся полотно ушедшей жизни нанесено на прочную основу документов. Это единственный случай, когда, пусть и в преломлении протокольного жанра, нам дано слышать человеческий голос Шекспира.

\*

В 1909 году американские архивисты Чарлз Уильям Уоллес и его жена Гульда в лондонском архиве гражданских актов (*Public Record Office*) обнаружили дело, начатое по жалобе Стивена Беллота на его тестя Кристофера Маунтджоя, мастера по производству приспособлений для женских причесок (*tire*), у которого Белл от начинал подмастерьем. Белл от заявлял, что не получил причитающихся ему 60 фунтов, когда в 1605 году вступил в брак с дочерью ответчика Мэри. Одним из свидетелей по делу

выступил Уильям Шекспир, снимавший в те годы комнату у Маунтджоя. Помимо записи его собственного выступления, Шекспир многократно фигурирует в показаниях других свидетелей в качестве того человека, кто в свое время имел разговор с Беллотом и побудил его вступить в брак.

Дело тянулось несколько месяцев после подачи Беллотом жалобы 28 января 1612 года: последовали ответ Маунтджоя, разъяснение Беллота, повторный ответ... Наконец 11 мая состоялось первое слушание, на котором и выступил Шекспир, а за ним еще два — в июне... На втором — 19 июня — Шекспира ожидали, чтобы он ответил на ряд вопросов:

какого рода обещание дал ответчик Беллоту в случае его женитьбы; снабжал ли ответчик жалобщика одеждой (поскольку тот служил у него подмастерьем) или это делали друзья жалобщика (что указывало бы на скарედность Маунтджоя)...

На второе слушание Шекспир не пришел, хотя его имя вновь возникало в других показаниях.

Дело не было мелочным: 60 фунтов равнялись двухгодичному доходу Маунтджоя, ремесленника высокой квалификации, к которому обращались и придворные дамы. После своей смерти он обещал за дочь 200 фунтов, но впоследствии, по словам разных свидетелей, со всей откровенностью заявлял, что зять и дочь не получают от него ни гроша. Отношения были окончательно испорчены.

Суд с мудростью Анджело из пьесы «Мера за меру» (по всей видимости, написанной как раз в доме Маунтджоя) порешил, что «повод выдрать всех найдется», и передал дело на рассмотрение французской церкви, поскольку и податель жалобы, и ответчик были французами. Там же признали обоих *debauchez*, то есть живущими не по законам нравственным и божеским. Маунтджой был приговорен к уплате приблизительно одной десятой суммы, которую пытался взыскать с него Беллот, но и она не была выплачена.

В мае 1613 года Маунтджой вновь предстал перед консисторским судом французской церкви: он по-прежнему не заплатил причитающихся денег своему зятю и к тому же прижил двух незаконных детей от своей служанки (к этому времени он был вдовцом). Последовал приговор — *suspendu*, то есть временно удален от посещения службы. Потом его еще несколько раз вызывали, но он не являлся в суд, заявляя, что не признает его авторитета. От безнадежности постановили: молиться за его душу.

При жизни Маунтджоя Беллот денег от него, по всей видимости, не получил. По завещанию в 1620 году Маунтджой оставит «моей дочери Мэри Беллот, жене Стивена Беллота...» третью часть всего, что имеет.

Правда, арифметика в этом завещании хромает, поскольку перед этим три третьих части были завещаны любимой жене (Маунтджой снова женился), а потом сказано, что всё делится поровну (*equally divided*) между женой и дочерью, что, впрочем, должно, наверное, означать не равное разделение всего имущества, а равное в отношении того, как Маунтджой его распределил, с неохотой оставляя дочери четвертую третью часть.

Бытовой сюжет в семействе Беллот-Маунджой вполне тянет на повествование в жанре «буржуазного» (или мещанского) романа, каковой вскоре возникнет во французской литературе, но в этой пестрой галерее лиц и в перипетиях семейной драмы всеобщий интерес, разумеется, привлекает фигура заднего плана — Уильям Шекспир, жилец в доме Маунтджоя. Именно так — «Жилец» (*Lodger*) назвал свою документальную книгу Чарлз Никол. Появившаяся в 2008 году, год спустя она была переиздана в пингвиновском *paperback* и стала бестселлером.

Основные документы были обнаружены ранее, но Никол в духе современного интереса к повседневности изучил «...приходские книги, записи о доходах, свидетельства о благонравии, медицинские показания...»<sup>[43]</sup>. Он принял за руководство к действию фразу из учебника по технике полицейского расследования, вынесенную в эпиграф: «Любой контакт оставляет следы». Оказалось, что «наследили» многие — и по чужим следам мы можем кое-что добавить к нашему знанию о том, где и в каком окружении жил Шекспир.

\*

Конечно, основной след — его собственный, оставленный 11 мая, когда Шекспир отвечал на вопросы. Их было пять, и они были адресованы в тот день судебного слушания всем свидетелям. Оставим в стороне хитросплетения юридической стилистики начала XVII столетия, в которой не только сформулированы вопросы, но отчасти записаны и ответы, чтобы сосредоточиться на сути и попытаться расслышать шекспировский голос:

— Знакомы ли вам обе стороны, податель жалобы и ответчик, и как давно вы их знаете?

— Знает обоих, лет десять или около того.

Если принять слова Шекспира буквально, то получится, что он проживал у Маунтджоя с 1602 года, но он называет приблизительный срок.

В ходе слушания выяснится, что знакомство состоялось незадолго до помолвки в 1604-м.

— Известно ли вам, насколько исправно проявлял себя податель жалобы, состоя на службе у ответчика, и приходилось ли вам слышать от ответчика признание, что он имеет от этой службы большую выгоду и пользу для себя?

— Он знал подателя жалобы, когда тот находился на службе у ответчика, проявляя себя хорошо и добросовестно; что же касается признаний ответчика касательно выгоды и пользы, каковую тот имел от службы у него подателя жалобы, то таких признаний слышать ему не приходилось.

— Выглядело ли дело так, что ответчик по-доброму и с любовью относился к подателю жалобы и отзывался ли как-то о его службе? Не делал ли ответчик какого-либо предложения относительно возможности женитьбы подателя жалобы на его «единственном ребенке и дочери», не давал ли понять о своей готовности заключить такой брак, если податель жалобы к нему расположен, и не посылал ли кого-нибудь к подателю жалобы, дабы склонить его к тому?

— По всему было видно, что ответчик во все время службы у него подателя жалобы выказывал ему свое доброе расположение и любовь; много раз и неоднократно свидетель слышал, как ответчик и его жена говорили о подателе жалобы как о человеке очень добросовестном. Свидетель говорит, что ответчик делал подателю жалобы предложение относительно женитьбы подателя жалобы на его «единственном ребенке и дочери Мэри» и выражал свою готовность и желание заключить такой брак, если податель жалобы к нему расположен. Далее свидетель сказал, что жена ответчика просила и умоляла его, свидетеля, побудить и убедить подателя жалобы к заключению этого брака, что свидетель и исполнил.

— Какую сумму или суммы денег ответчик обещал подателю жалобы выделить в качестве приданого за его дочь Мэри, называлась ли сумма шестьдесят фунтов или какая-то иная сумма, о которой вы знаете или слышали, и когда эта сумма подлежала выплате, в день ли свадьбы или в какое-то другое время, и какое наследство обещал ответчик оставить подателю жалобы и своей дочери Мэри в случае своей смерти, называлась

ли сумма двести фунтов или какая-то иная сумма была обещана ответчиком? Говорил ли о том податель жалобы вскоре после его женитьбы на Мэри, о чем вы знаете или о чем вам приходилось достоверно слышать?

— Свидетель говорит, что ответчик обещал выделить подателю жалобы за своей дочерью Мэри приданое [деньгами и добром (*goodes*) — зачеркнуто]...

Далее следует часть текста, в которой вычеркивания становятся постоянными. Указывает ли это на какое-то колебание свидетеля, на то, что он просил уточнять свой ответ, смысл которого прост — свидетель не помнит никаких сумм, хотя помнит факт обещания....Свидетель говорит, что податель жалобы жил в доме ответчика и у них были множество раз и по разным случаям разговоры о браке, который и был впоследствии заключен и освящен.

— Какие узлы с добром и домашнюю утварь ответчик обещал передать подателю жалобы и были ли они доставлены?

Далее перечисляются предметы домашнего обихода: салфетки, скатерти, полотенца, пуховая перина, старые подушки...

— Об этом свидетелю ничего неизвестно.

Под ответами стоит подпись — один из шести шекспировских автографов и самый ранний по времени! — беглая с сокращением имени и фамилии: то ли *Wilm Shaks*, то ли *Wilm Shakper*.

\*

Что из показаний свидетеля Шекспира можно вывести не столько о деле, по которому он свидетельствовал, сколько о нем самом?

Маунтджои избрали его в качестве переговорщика по важнейшему поводу — заключению брака — видимо, не случайно. Шекспир подтвердил свою устойчивую характеристику у современников — *gentle Shakespeare*. В данном случае это тот, кто умеет быть обаятельным и убедительным в своем обаянии. О том, что именно Шекспир был переговорщиком или сватом, вспоминают многие свидетели. Едва ли в его обязанность входило

обсуждение точных условий брака. Он сам свидетельствует, что об этом Беллот и Маунтджой многократно беседовали (*had amongst themselves many conferences*) касательно предстоящего брака.

Шекспир говорит, что вообще не помнит, какая сумма была обещана, хотя обещание было сделано. Один из свидетелей, Дэниел Николас, со ссылкой на Шекспира утверждает, что были обещаны 50 фунтов, «если он правильно помнит». Сумму он помнит неверно, во всяком случае, в жалобе фигурирует другая — 60 фунтов. Спустя десять лет, вероятно, и Шекспир не был уверен в сумме, на которой окончательно сошлись податель жалобы и ответчик. Он предпочел не говорить о том, чего не знал или не помнил абсолютно точно.

Самое любопытное в этом эпизоде шекспировской жизни — его вовлеченность в лондонский быт. Мы знаем, что он был своим в Стрэтфорде, но по Лондону он проходит почти тенью, которая высветляется только в театре. И вдруг такая возможность — увидеть Шекспира на лондонской улице, войти вместе с ним в дом, в судебное заседание, почти услышать его голос, который нужно лишь очистить от помех судебной стилистики.

Нам предоставляется возможность увидеть его в повседневности. Придворный спектакль, загородный дом Саутгемптона — там он по службе, хотя, наверное, отчасти и по дружбе. Здесь же он у себя дома. Насколько этот быт далек от придворного и аристократического? Далек, но на удивление тесно с ним связан, пусть не через парадный вход. На Силвер-стрит живет немало тех, кто бывает во дворце или к кому заходят люди из дворца.

Дом Маунтджоя стоял на углу Силвер-стрит и Манкуел-стрит (также известной как Магл-стрит). Манкуел значит «монашеский колодец». Хотя дом находился внутри городской стены, но совсем с ней рядом. Улица когда-то вела к колодцу. А Силвер-стрит — название из другого средневековья, делового и ремесленного: здесь селились серебряных дел мастера. И в шекспировское время по соседству были ювелирные лавки, аптекарские лавки, жило немало врачей и парикмахеров... Это были родственные профессии. Дом, где Шекспир снимал комнату, — тоже в какой-то степени парикмахерская. Тот, кто, как Маунтджой, изготавливал приспособления для причесок, не мог не заниматься и самими прическами, хотя в этом, вероятно, ему помогала дочь Мэри.

Приспособление, называемое *tire*, представляло собой серебряную или позолоченную проволоку. Она поддерживала волосы, собираемые вверх по моде того времени. Саму проволоку украшали шелком или расшитой

парчой. Этими приспособлениями пользовались и при дворе, и в борделе, и на театральной сцене. Очень вероятно, что знакомство с Маунт-джоем состоялось через заказ для «Глобуса».

Парикмахерская во все времена — место, где гуляет сплетня. Некоторые из них сохранились в дневнике астролога Формена (того, что записывал о своих посещениях шекспировских спектаклей). Сам он был и исповедником, и сводником, и любовником дам как придворных, так и буржуазных. По его записям (об этом уже шла речь) на роль шекспировской Смуглой дамы предложили Эмилию Ланье, у него же бывала Мэри Маунтджой, делясь своими изменами мужу...

Как и должно быть в «буржуазном романе», неприглядное происходит за занавесом, но стоит только начать судебное разбирательство или просто завернуть за угол, как завеса благопристойности падает. Так же было и за углом Силвер-стрит, куда Шекспиру случалось захаживать.

## Странный соавтор

Буквально за углом жил Джордж Уилкинс. Его профессия известна из полицейских протоколов, так как героем именно этого жанра ему чаще всего довелось выступать. На языке той эпохи он именуется как *victualler*. Ее название образовано от слова «еда» и значит, что принадлежащий к ней был содержателем таверны. Там подавали еду, и там можно было снять комнату — на ночь или на более долгий срок.

О Уилкинсе есть смысл вспомнить, так как на несколько лет, буквально на два-три года, этот сомнительный господин сделался популярным драматургом, пишущим для труппы лорда-камергера. Скорее всего, и к новой профессии, и в театр «Глобус» он пришел через знакомство с Шекспиром. Закончит свою литературную карьеру Уилкинс в качестве шекспировского соавтора.

Знакомство, делающее мало чести. По-видимому, оно завязалось через Беллота и его жену Мэри Маунтджой. Когда жить с отцом стало совсем невмоготу, Беллоты переехали, найдя пристанище в доме Уилкинса. По этой причине он и был приглашен в качестве свидетеля в деле Беллот — Маунтджой. От него хотели услышать, что представляло собой имущество, переданное в качестве приданого. Уилкинс не оценил его выше пяти фунтов.

Молодые переехали к нему где-то через полгода после свадьбы и оставались чуть более года — до осени 1606-го — когда умерла миссис

Маунтджой, и они вернулись в дом отца. Именно в это время тридцатилетний Уилкинс занялся литературой, основанной на реальных событиях и представляющей своего рода образцы для театра: так, 23 апреля 1605 года джентльмен Уолтер Калверли убил двоих малолетних детей и пытался убить жену. Это сюжет пьесы Уилкинса «Невзгоды насильственного брака» (*The Miseries of Enforced Marriage*), рассказывающей о том, как пагубно на личности может сказаться родительское принуждение. Поставленная шекспировской труппой в первой половине 1606 года пьеса явно имела успех. За 30 лет она выдержала четыре издания.

Едва ли можно сомневаться, что в театр Уилкинса привел Шекспир, оценив глубину его проникновения в стороны жизни, интересовавшие публику. У Уилкинса был дар репортажа, он умел сохранить вкус подлинности в рассказе о жестоких событиях, может быть, по той причине, что знал все это изнутри и не понаслышке.

Уилкинс не раз предстал перед законом по разным поводам. Те свидетельства, что были обнаружены, относятся к несколько более позднему времени, с 1610 года, но есть и более ранние — с 1602-го. В его деле присутствуют два постоянных мотива — агрессия и женщины, как видно, вполне профессионально связанные с улицей. Впрочем, даже жены Уилкинса коснулось обвинение — в распутстве. Уилкинс не всегда обвинялся, иногда он выступал поручителем, иногда, впрочем, покрывал кражу, иногда совершал насилие — дважды был обвинен в избиении женщин ногами в живот...

Все это вместе взятое не оставляет сомнений по поводу его профессии: помимо подателя еды он был подателем женщин, то есть сутенером. Жил он на пересечении Коровьей улицы и Мельничной, *Turnmill*, также известной как *Turnbull*, но как бы она ни называлась, место было одним из известных в Лондоне районов, где размещались бордели.

Среди шекспировских пьес есть две, где бордель становится местом действия, и обе приходятся на годы знакомства с Уилкинсом. Первая — «Мера за меру», вторая — «Перикл», написанная в соавторстве с Уилкинсом. Конечно, документальных свидетельств тому нет, но в том же 1608 году, когда появилось первое издание пьесы под именем Шекспира, под именем Уилкинса было издано прозаическое переложение сюжета: «Исполненные страданий приключения Перикла, принца Тира. Подлинная история пьесы о Перикле, как она была недавно представлена достойным и древним поэтом Джоном Гауэром».

В пьесе именно Джон Гауэр — современник Чосера, известный среди

прочего своей любовной поэзией, — выступает в качестве Хора, сопровождающего действие. Похоронен Гауэр в церкви Мэри Овери, в двух шагах от «Глобуса». Так что в театр он заходит запросто, по-соседски. На титульном листе книги Уилкинса он даже изображен — не Шекспир ли в роли Гауэра послужил моделью для этого изображения?

Претензия Уилкинса на то, что он дает подлинную версию «пьесы о Перикле», недавно представленной Гауэром, служит аргументом в пользу того, что пьеса предшествует прозаическому сочинению. Судя по титульному листу, у пьесы была уже достаточно длинная сценическая история: «...как она много раз и в разное время была исполнена слугами Его Величества в театре “Глобус” на Бэнксайде...» Так что прозаический пересказ ее содержания вполне имел шанс на коммерческий успех.

Шекспировским соавторам всегда оставляют то, что похуже, а здесь к этому есть прямой повод — Уилкинс не был профессионалом, в данном случае он выступил подателем сюжетного материала и знатоком мрачных сторон жизни, к описанию которых этот материал давал повод. Сюжет был достаточно известен: первоначально благодаря Гауэру в его «Исповеди влюбленного», затем он был прозой пересказан Лоренсом Туайном (1576) ... Но и там, и там герой носил другое имя — Аполлония Тирского, героя греческого романа начала нашей эры, дошедшего до нас в латинском переводе и пользовавшегося успехом в Средние века. Шекспир и Уилкинс изменили имя героя, заимствовав его, как принято считать, из пасторального романа Филипа Сидни «Аркадия».

Обращает на себя внимание тот факт, что изначально сюжет был романским при всей условности применения этого позднейшего слова к греческой прозе, явившейся первым опытом сюжетного прозаического повествования, полного неожиданных поворотов судьбы и экзотики. Место действия эллинистической прозы — Средиземноморье. Эпоха всемирных географических открытий значительно шире раскроет горизонты авантюрного сюжета. Одним из популярнейших авторов шекспировского времени стал Ричард Хэклут с часто переиздаваемой книгой «Морские плаванья, путешествия и открытия английского народа». Но у Хэклута — документальная проза, рассказы путешественников. А читатель хочет видеть этот новый диапазон освоенным острым сюжетом.

За примером вначале обращаются к эллинистическому роману. Тем более что он не только живописует диковинное, но увлекает любовью и страшит рискованными приключениями. Их можно несколько осовременить, пригласив читателя последовать в самые запретные уголки действительности — почему бы и не в бордель?

Там окажется дочь Перикла Марина, чье имя говорит о том, что она родилась на море, став причиной смерти своей матери... Впрочем, в поздних пьесах Шекспира нужно привыкнуть к тому, что умершие имеют возможность воскресать в счастливом финале, а для чистых духом героинь и бордель не грозит утратой добродетели.

«Перикл» — это приглашение к жанрам, которыми Шекспир будет овладевать в последние годы. А пока что он сделал то, что ему и прежде случалось делать, что нередко делают великие художники, извлекая новые формы из пучины низовой словесности. Так Шекспир поступил с «Гамлетом», преобразовав «трагедию мести» в интеллектуальную драму, а в Испании — Сервантес, погрузившись в разлитое море рыцарского романа и вынырнув с «Дон Кихотом».

С «Периклом» так не произошло. С течением низового жанра здесь не вполне удалось совладать. У Шекспира был соавтор, который вполне удовлетворялся тем, чтобы отдаться на волю авантюрного сюжета. Остается угадывать, в каких сценах Шекспир перехватывает руль и выводит судно на чистое глубоководье поэзии.

## Глава третья.

# ЗРИТЕЛЬ МЕНЯЕТ АДРЕС

### Для кого писал Шекспир?

Для профессионального драматурга вопрос «для кого писать?» имеет особый смысл, поскольку в его случае мера успеха или провала сказывается самым непосредственным и наглядным образом — кассовым сбором и количеством постановок. В шекспировские времена театр стал уже коммерческим предприятием: шоу-бизнес приносил неплохие деньги, и их очень хорошо умели считать. Дневник Хенслоу — тому бесспорное свидетельство.

Шекспир писал для театра, который по-английски называется *public theatre*, а по-русски (поскольку публичность как эпитет закреплена за увеселительными заведениями иного рода) — для общедоступного или даже народного театра, пришедшего с площади, рожденного на празднике и карнавале... При этом Шекспир писал так хорошо, что его пьесы ставили в богатых домах и при дворе, потом его и вовсе сделали придворным драматургом, а труппу — королевской.

Принципиально эта картина не противоречит реальности, но в действительности она с самого начала была — с годами и со сменой династии — становясь все более социально подвижной, отзываясь в репертуарной политике.

В отношении одних шекспировских комедий предполагали, а в отношении других более или менее известно, что они написаны по заказу — для свадьбы в богатом доме, для праздника или знаменательного события при дворе: «Виндзорские насмешницы», «Двенадцатая ночь»... В нашей книге предложена радикальная гипотеза, согласно которой сам жанр комедии первоначально возник у Шекспира как заказной, когда он уже приобрел репутацию, то есть комедии не были в числе его самых ранних пьес. Это не значит, что они (во всяком случае, большинство из них) не могли идти на общедоступной сцене.

А что брали с собой на гастроли? Едва ли для этой цели писали отдельные пьесы, хотя выездные варианты текста могли существовать. Это предполагают в отношении двух вариантов «Доктора Фауста» Марло и в отношении двух кварто шекспировского «Гамлета». Так это или нет в

конкретном случае, но провинциальная публика и отсутствие специальной сценической площадки предлагали свои условия игры, которые театр должен был принимать во внимание, демонстрируя, насколько важен для него зрительский заказ.

Король Яков любил театр даже больше, чем королева Елизавета. Как уже говорилось, одним из первых своих указов он сделал бывшую труппу лорда-камергера королевской. Ее выступления при дворе приобрели регулярный характер, обязательно — на Рождество и Пасху. Придворный спектакль приносил постоянный доход, ставший статьей в бюджете, правда далеко не самой важной. Кроме того, король компенсировал своей труппе потери во время простоя, вызванного повторяющимися эпидемиями чумы. Это не могло не сказаться на репертуарной политике труппы: личные пристрастия короля, интересовавшие его проблемы и волновавшие обстоятельства просматриваются в целом ряде шекспировских пьес: и «Мера за меру», и «Макбет»...

При этом Шекспир не писал масок (*masque*), как называли особый жанр спектаклей при дворе: их разыгрывали сами придворные и в них мог участвовать король. Маска — продолжение бального танца, превращенного в аллегорическое действо. Маска живописна и богато костюмирована. В ней много музыки — ее сочиняли лучшие композиторы и исполняли придворные музыканты. Тексты для масок создавал, среди других, Бен Джонсон. Их оформлял гениальный архитектор Иниго Джоунз (чаще — и ошибочно — именуемый по-русски Джонсом)... В поздних пьесах Шекспира маски узнаваемы как вставные номера (например, в «Буре»), но масок как таковых он не писал. Однако возрастающий вкус этой части своей аудитории к зрительным эффектам и роскоши постановки не мог не учитывать. Тем более что этот заказ шел не только от двора, но и от частной сцены. Прежде под частной сценой понимали спектакли в богатых домах. Теперь королевская труппа обзаводится собственной сценой в закрытом помещении. Кроме общедоступного «Глобуса» у нее появляется частный «Блэкфрайерс».

Три социальных адреса, три источника дохода — каждый со своими ожиданиями и требованиями. Причем эти требования становятся все более разными и даже конфликтными. Горожане в общедоступном театре хотят видеть себя на сцене и не как прежде — в качестве комических персонажей, — а в ролях героических. У них появляются собственные драматурги. Из них наиболее известные — Томас Деккер и Томас Хейвуд. В частных театрах другая публика и другие любимцы. Их назовут «развлекателями джентри», то есть — дворянства.

Шекспир в сравнении и с теми, и с другими не пишет адресно, но это не означает, что он пишет безадресно. Большинство его пьес по-прежнему можно представить на любой сцене. И все-таки они позволяют строить догадки относительно того, чей вкус в каждом отдельном случае был для него приоритетным, для какой сцены прежде всего предназначена пьеса.

## **Греция и Рим — древние и такие разные**

За четыре года — с 1607-го по 1610-й — Шекспир написал пять пьес. То есть творческий темп, взятый им в первые годы нового царствования, сохранялся — по пьесе в год, даже чуть быстрее, хотя одна из этих пяти пьес написана в соавторстве, другая — «Тимон Афинский» — судя по всему, осталась незавершенной.

Пьесы очень разные. Римские трагедии «Антоний и Клеопатра», «Кориолан» выглядят послесловием к тем трагедиям, которые называют «великими». Те же темы, только еще острее и еще безнадежнее. Другие пьесы, напротив, представляют собой попытку вписаться в меняющиеся вкусы публики, все более охочей до развлечений, и приспособиться к новой сценической условности — к закрытой сцене придворного или частного театра.

У этих пьес есть один момент общности: во всех пяти присутствуют Древняя Греция или Древний Рим (пусть в «Цимбелине» он в основном вынесен за скобки сюжета, остается за сценой). Что это — напоминание о том, что на дворе новый XVII век, что по нашему счету культурных эпох Возрождение подошло к концу и теперь следует ожидать то ли классицизма, то ли барокко, а точнее, и того и другого одновременно как двух крайностей одного времени, которое то впадает в барочную разорванность сознания и мира (предсказанную на пороге нового века Гамлетом), то пытается преодолеть ее, подчинив хаос жестким правилам, этическим и эстетическим? Для Возрождения античность была идеалом свободы; для тех, кого назовут классицистами, она предстанет нерушимой нормой. Следовать ей нужно неукоснительно, любое нарушение карается как отступление от хорошего вкуса и вообще от того, что называют «поэзией».

В Париж ко двору Генриха IV явился из провинции некто Франсуа Малерб и написал в 1605 году первую оду — «Молитва за короля, отбывающего в Лимузен». Спустя несколько десятилетий, подводя итог новому искусству классицизма, уже казавшегося незыблемым, его

величайший теоретик Никола Буало так вспомнит об этом событии:

Но вот пришел Малерб и показал французам  
Простой и стройный стих, во всем угодный музам,  
Велел гармонии к ногам рассудка пасть...  
(Пер. Э. Липецкой)

Именно в это время, когда начинает Малерб, Шекспир с небывалой прежде настойчивостью пишет на античные сюжеты. Он не повергает к ногам рассудка ни гармонию, ни страсть, но в своих римских трагедиях вступает в пространстве конфликта, который назовут классицистическим, когда герою предлагается выбор между долгом и страстью. Впрочем, Шекспир такого выбора не предлагает. В «Антонии и Клеопатре» он демонстрирует, сколь всепоглощающей может быть страсть, в «Кориолане» — сколь разрушительной оказывается преданность тому, что называют доблестью.

У этих пьес не слишком высокая репутация. Они выглядят своего рода ремиссией после предшествующего вершинного, великого периода. «Перикл» — не вполне шекспировский, «Тимон» — незавершенный, «Цимбелин» — первая попытка в развлекательном жанре, «Кориолан» — мастерская пьеса, но уж слишком, подобно своему главному герою, суровая и бесчеловечная...

Из-под критических упреков безусловно выведена только одна — «Антоний и Клеопатра».

Эту трагедию признают среди самых великих шекспировских пьес — самой тонкой, поэтичной, а ее героиню — самой сложной в галерее шекспировских женских персонажей, под стать Гамлету и Фальстафу.

В одной из наиболее известных книг шекспирианы последнего времени Гарольд Блум полагает, что именно эта пьеса в большей мере, чем какая-либо другая (включая «Гамлета» и «Короля Лира»), демонстрирует умение, отличающее Шекспира и делающее его великим. Блум вынес это умение в название книги — *The Invention of the Human* (1998). На русский его пытались переводить по-разному, например «Созидание человеческого мира»<sup>[44]</sup>, но в контексте того, как у Блума звучит эта основная мысль применительно к «Антонию и Клеопатре», точнее сказать — «сотворение человеческого»<sup>[45]</sup>.

Во всяком случае, здесь очень хорошо видно, как Шекспир это делает на фоне основного источника сюжета — Плутарха, в чем-то следуя ему и

учась у него, в чем-то решительно отступая. Они работали в разных жанрах, имея разную цель. Плутарх писал нравственные портреты, для большей наглядности давая их как параллельные жизнеописания — один из греческой, другой из римской истории. Он никогда не упускал случая, если таковой предоставлялся, подложить под историческое изображение мифологический трафарет, способный прояснить поступки исторического лица, комментируя их с точки вечных ценностей и жизненных ситуаций.

Поскольку покровителем Антония считался Геракл, то его история с Клеопатрой с фатальной неизбежностью предсказана мифологическим сценарием — Геракл и Омфала, о чем, подводя итог, и вспоминает Плутарх:

...подобно тому, как на картинах мы видим Омфалу, которая отбирает у Геракла палицу или сбрасывает с его плеч львиную шкуру, так и Антоний, обезоруженный и околдованный Клеопатрой, не раз оставлял важнейшие дела и откладывал неотложные походы, чтобы разгуливать и развлекаться с нею на морском берегу близ Канопы или Тафосириды. А под конец он, словно Парис, бежал из сражения и спрятался у ее ног, только Парис-то бежал в опочивальню Елены побежденный, а Антоний, поспешая за Клеопатрой, упустил победу из рук<sup>[46]</sup>.

Антоний унижен. И вообще он, «простак и тяжелодум», теперь «до такой степени превратился в бабьего прихвостня, что, вопреки большому преимуществу на суше, желал решить войну победою на море — в угоду Клеопатре!»<sup>[47]</sup>.

У Шекспира Антоний уже появлялся однажды — в «Юлии Цезаре». Там он отнюдь не был простаком — напротив, искусным демагогом, дурачащим простаков. И в новой трагедии, проходя мимо нравственных приговоров, выносимых Плутархом, Шекспир подхватывает те реплики, в которых Плутарх не дает забыть читателю, что и униженный Антоний — земной Геракл, а Клеопатра — порочная, лживая, непостоянная и одновременно с этим — несравненная женщина.

Угадавши в Антонии по его шуткам грубого и пошлого солдафона, Клеопатра и сама заговорила в подобном же тоне — смело и без всяких стеснений. Ибо красота этой женщины была не тою, что зовется несравненною и поражает с первого взгляда, зато обращение ее отличалось неотразимою прелестью, и потому ее облик, сочетавшийся с редкою убедительностью речей, с

огромным обаянием, сквозившим в каждом слове, в каждом движении, накрепко врезался в душу<sup>{48}</sup>.

Шекспир если не вовсе пропустил, то отодвинул на второй план простейшие нравственные ходы в истории, рассказанной Плутархом, но воспользовался его проницательными подсказками. Следуя его режиссерским указаниям, Шекспир и разрабатывает сюжет, сотворяя в нем «человеческое».

Именно Шекспир так развернул мифологический сюжет, что поражение героя стало в нем необходимым условием для триумфа любви. «Всё за любовь» назовет свою упрощенную переделку шекспировской трагедии Джон Драйден (1678). А много позже Валерий Брюсов одно из своих лучших стихотворений посвятит Антонию — не тому, кто познал позор и стыд поражения, а тому, кто пожертвовал мишурой славы для вечности любви:

Боролись за народ трибуны  
И императоры — за власть,  
Но ты, прекрасный, вечно юный,  
Один алтарь поставил — страсть.

...

О, дай мне жребий тот же вынуть,  
И в час, когда не кончен бой,  
Как беглецу, корабль свой кинуть  
Вслед за египетской кормой.

Если после Шекспира Антоний — тот, кто отдает всё за любовь, то Клеопатра — человеческое воплощение любви. Это совсем не та любовь, что воспели петраркисты, это даже не та любовь, что с петраркистских небес Шекспир свел на землю. Клеопатра — человеческое, слишком человеческое и — женское, которому принц Гамлет дал горькое определение: «Непостоянство — имя тебе, женщина». Верность ее любовь обретет лишь в пятом акте: она будет верна памяти Антония и воспоминанию о их любви.

Клеопатра непостоянна и коварна, как Восток, который она представляет в этой римской трагедии. Шекспир почти буквально переводит в стихи описание у Плутарха ее изукрашенной барки — на ней она является Антонию по течению Нила. Трудно представить, что

Шекспир, создавая эту пьесу, имел в виду общедоступную сцену «Глобуса». Так много здесь возможностей для декоративных эффектов, игры света... Зрительное впечатление не случайно напоминает о самом театральном и роскошном из итальянских живописцев-современников — Паоло Веронезе.

Уилсон Найт, посвятивший в своем сборнике «Властная тема» четыре увлеченные статьи трагедии «Антоний и Клеопатра», в качестве ее главной характеристики несколько раз повторяет почти не существующее английское слово — *ethereality*<sup>[49]</sup>: эфирная сущность, звучащая музыкой, осыпающаяся золотой пылью и являющая себя «интенсивной духовностью». В этом суть этой «визионерской» трагедии, а не в том, чтобы лишний раз напомнить о постыдном бегстве Антония.

При всех зрительных и сверхчувственных эффектах главное здесь — слово, творящее эти эффекты. Клеопатра — неотразима, потому что она — повелительница речи. Шекспир разворачивает беглое режиссерское указание Плутарха в речевом пространстве своей пьесы:

Самые звуки ее голоса ласкали и радовали слух, а язык был точно многострунный инструмент, легко настраивающийся на любой лад, — на любое наречие, так что лишь с очень немногими варварами она говорила через переводчика, а чаще всего сама беседовала с чужеземцами — эфиопами, троглодитами, евреями, арабами, сирийцами, мидийцами, парфянами... Говорят, что она изучила и многие языки, тогда как цари, правившие до нее, не знали даже египетского, а некоторые забыли и македонский...

Из слов Клеопатры невозможно выпутаться, можно только разорвать эту словесную паутину. Призванный в Рим Антоний тщетно пытается сказать, что он уезжает из Египта. Она, не желая его отъезда, как будто верит, что его можно удержать, заколдовав словом, не дав произнести рокового прощания, пока он, доведенный до ярости, не хватается за меч:

Антоний. Пусть этот меч...  
Клеопатра....И этот щит. Прекрасно.  
Не правда ль, хорошо? Он входит в роль.  
Смотри как натурально, Хармиона,  
Бушует этот римский Геркулес.  
(1,2; пер. Б. Пастернака)

Антоний вырывается из сладкого плена, чтобы заключить политически необходимый брак — с сестрой Августа Октавией — и чтобы снова вернуться к Клеопатре уже навсегда.

\*

Сюжет об Антонии и Клеопатре столь прочно завладел шекспировским воображением, что в следующем, 1608 году он напишет на его полях две пьесы, следуя принципу, установленному Плутархом, — параллельных жизнеописаний. Одна будет создана на основе сходства — «Тимон Афинский», вторая по принципу противоположности — «Кориолан».

Параллельные сюжеты — известный шекспировский прием, но здесь, обнажая его, Шекспир подсказывает мысль о его источнике — не у Плутарха ли, если не на языке оригинала, то в переводе Томаса Норта (опубликованном в 1579 году), ставшем всеобщим чтением, он научился этой технике сближения человеческих судеб? Шекспир заставляет сравнивать, варьируя центральную тему в рамках одного сюжета и предлагая тем самым ощутить исключительность того, как любят, ненавидят, мстят (или, напротив, отказываются мстить там, где мстить принято) главные герои. Он возвращается к сходным ситуациям в разных пьесах, позволяя увидеть, как человеческая судьба может иметь совершенно разное развитие. В трех пьесах на античные сюжеты он позволил различить сходство судьбы в отношении к разным ценностям.

У Плутарха в пару к римлянину Антонию дан грек Деметрий, оба славные и могущественные, но утратившие и власть, и славу. Однако внутри жизнеописания Антония у Плутарха возникает еще одна более беглая параллель — с Тимоном Афинским, ибо «судьбы их сходны: ведь и ему, Антонию, друзья отплатили несправедливостью и неблагодарностью, и ни единому человеку он больше не верит, но ко всем испытывает отвращение и ненависть».

Сюжет о человеке, богатом деньгами и друзьями, но впадшем в нищету и отвергнутом многими, разочаровавшемся и пораженном тяжелейшей мизантропией, кончающем свои дни в пещере, — этот сюжет, найденный на полях жизнеописания Антония, Шекспир превратит в пьесу. «Тимон Афинский» открыл проблему нового века и всей последующей литературы — власть денег. Оказалось, что новый человек пришел не любить, а — делать деньги. Это открытие потрясло героя, отвратило его от

человечества.

В марте 1606 года эта тема уже завоевала сцену «Глобуса» в блистательной комедии Бена Джонсона «Вольпоне, или Лис». Ее пролог — вдохновенный гимн золоту, исполняемый как ритуал, как обряд поклонения: «О порождение солнца! Ты ярче, чем оно! Дай приложиться К тебе, ко всем следам твоим священным...» (пер. П. Мелковой).

Тимон, как будто откликаясь и опровергая (еще один возможный эпизод диалога, длящегося между Шекспиром и Джонсоном), тоже произнесет слова, обращенные к золоту, которое он случайно обнаружил, покинув Афины, живя в лесу и отыскивая корни. Зачем ему этот золотой хлам? «Я золота не почитаю, боги; *Кореньев только я просил...*» (IV, 1; пер. Т. Гнедич). В подтверждение своих слов он готов легко расстаться с сокровищем, отдать его другу в прежней жизни — Алкивиаду, теперь изгнанному из Афин и идущему войной на родной город, ненавидимый Тимоном: «Вот золото, плати своим солдатам. Все истреби! А утоля свой гнев, / Погибни сам...»

И почитающий золото Вольпоне, и клянуций его Тимон согласно свидетельствуют об одном — о способности золота менять сущность вещей, людей, ценностей, отношений. Именно это и происходит в обеих пьесах (И. Аксенов даже назвал тип джонсоновской комедии «комедией отношений»<sup>[50]</sup>). Об этом говорят и герои — Вольпоне: «Твой обладатель / Становится отважным, мудрым, честным»; с большей подробностью и неизмеримой яростью — Тимон:

Тут золота достаточно вполне,  
Чтоб черное успешно сделать белым,  
Уродство — красотою, зло — добром,  
Трусливого — отважным, старца — юным...  
(IV, 3; пер. П. Мелковой)

Говоря о роковом превращении добра в зло (*fair — foul*), Тимон не только вторит Макбету и ведьмам, но, как ему кажется, разгадывает загадку этой метаморфозы, находит источник страшного превращения. Золото разрушительно, так пусть же оно разрушит Афины, покинутые Тимоном.

Нить этого мотива — герой, оскорбленный родным городом, возвращается во главе войска или готов оплатить его, чтобы наказать город, — связывает «Тимона» с «Кориоланом». Они созданы хронологически близко друг к другу, может быть, одновременно. Возможно, вторая пьеса

перебила работу над первой, оставив ее незаконченной. Алкивиад идет на Афины так же, как Кай Марций — на Рим. Алкивиад — герой пьесы «Тимон», а у Плутарха он — герой жизнеописания, параллельного Каю Марцию.

Антоний — Тимон — Алкивиад — Кай Марций...

Шекспир разворачивает сюжеты своих пьес, следуя логике, подсказанной Плутархом, и еще раз демонстрируя тесноту связи между его собственными пьесами. Он любит додумывать проблемы, предлагая разные варианты сходных сюжетных ситуаций.

Чем более велик человек, тем вернее он обречен. Да и само его величие все более видится в прошлом, то величие, для обозначения которого итальянские гуманисты пользовались словом *virtu*. Слово восходит к латинскому *virtus*. Слова эти близки по звучанию и этимологии, но различны по смыслу. Латинскому понятию Плутарх дал объяснение как раз в связи с Кориоланом:

Среди всех проявлений нравственного величия выше всего римляне ставили тогда воинские подвиги, о чем свидетельствует то, что понятия нравственного величия и храбрости выражаются у них одним и тем же словом... (пер. С. Маркиша)<sup>[51]</sup>.

Это слово — *virtus* (от *vir*— мужчина, муж). Гуманисты разделили «доблесть» и «добродетель», предпочтя воинским подвигам нравственное совершенство. Теперь же, когда эпоха подошла к концу, латинский смысл вновь возвращается, хотя в нем слышен не победный звон оружия, а жесткая поступь политического шага. Если герой сбивается с него и обнаруживает в себе нечто человеческое (забыв, что политика отделена от морали), он обречен. Антоний сознательно отдал всё за любовь. Кориолан утратил всё, включая жизнь, откликнувшись на мольбу двух женщин, которых любил — матери и жены: он увел вольсков из-под римских стен и был обвинен завистниками в предательстве.

Трагедия теряет в величии, в человеческом размахе, но приобретает еще более горький привкус неизбежности. Одни герои добровольно, другие после краха иллюзий замыкаются в отчуждении.

Пьесы на античные сюжеты, написанные одна вслед другой, создают пространство одновременно итога и эксперимента. Даже там, где проблемы остались как будто прежними, изменились обстоятельства разговора. Изменился зритель. Отчетливее пролегла граница между общедоступным и частным театром.

## «Блэкфрайерс» со второй попытки

Судя по пьесам на античные сюжеты, в эти годы Шекспир имеет в виду разного зрителя.

В Первом фолио будет произведено жанровое деление его пьес на комедии, хроники, трагедии. В современном однотомнике (*Riverside Shakespeare*), продолжающем этот тип издания, жанров четыре: позднее был добавлен *romances*, что на русский язык с большой долей условности переводят как «романтические пьесы» или — пьесы на романтические, фантастические сюжеты. Термин восходит к романтикам, а обозначает склонность к повествовательности в духе еще недавних рыцарских историй — с авантюрами, фантастикой, любовью и злодейством.

В этот раздел входят пьесы последних лет, но открывает его «Перикл». Это справедливо в том смысле, что здесь Шекспир в первый раз попробовал себя в сюжете, где перипетии столь разнообразны, что о достоверности речь не идет, где автор скорее хочет удивлять, чем вызывать доверие.

«Перикл» — опыт в позднем жанре, но поставленный для массового зрителя и в соавторстве с человеком, принадлежащим низовой культуре, знающим ее вкусы. И цель была достигнута: «Перикл» пользовался огромным успехом. Есть несколько сведений о постановках пьесы: в ноябре 1608 года ее видел венецианский посланник, а на Рождество ее исполнила провинциальная Йоркширская труппа; спустя десять лет ее играют перед королем, где обычно предпочитали либо что-то новенькое, либо что-то неизменно любимое.

Дефектное quarto пьесы 1609 года на протяжении четверти века перепечатывается пять раз! Но создатели Первого фолио «Перикла» — единственную пьесу из будущего шекспировского канона — в состав не включают! Они знали о соавторстве? Но это явно не единственная вещь, в которой у Шекспира были соавторы. Одним из признаков шекспировского старения (или подступившей болезни?) становится возобновление соавторства, с которого он когда-то начинал. «Перикл» — один из первых примеров, но сразу за ним следует «Тимон Афинский». В нем узнают руку молодого драматурга Томаса Мидлтона. Фактом соавторства склонны объяснять противоречия и недосмотры в тексте. Самый известный из них — эпитафия Тимону, представляющая механически соединенный текст двух разных эпитафий, имеющих у Плутарха; самый существенный — жанровая двойственность, превращающая пьесу в трагический фарс, где

проклятия героя человеческому роду в своей преувеличенности и бесконечности вызывают комический эффект. Впрочем, такого рода выворачивание трагедии и боли могло вполне прийтись по вкусу аудитории, составляющей «двор» «Глобуса».

Так что если в Первое фолио включен «Тимон», то почему бы составителям показалось, что «Перикл» ниже шекспировской славы, которую не создают, а пятнают хлопки непосвященных? Впрочем, самому Шекспиру, во всяком случае, известно такое мнение. Об оскорбительности подобного успеха говорит перед самоубийством Клеопатра:

Мы, видишь ли, египетские куклы,  
Заманчивое зрелище для римлян.  
Толпа засаленных мастеровых,  
Орудя своими молотками,  
Собьет помост; дышать мы будем смрадом  
Орущих жирных ртов и потных тел...

Остается догадываться, как могли быть встречены эти слова, произнесенные перед подмастерьями не Рима, а Лондона, который слишком хорошо различим в них:

...нарядясь царицей Клеопатрой,  
Юнец писклявый в непристойных позах  
Порочить будет царственность мою.  
(V, 2; пер. М. Донского)

В римском театре Клеопатру сыграла бы актриса, а вот в лондонском, действительно, — безусый мальчишка.

Следует ли полагать, что «Антоний и Клеопатра» — пьеса, не предназначенная для «Глобуса», что она написана не для «двора» (*pit*), а для двора (*court*)? В 1608-1609 годах труппа 12 раз играла при дворе, но что именно — не зафиксировано.

Во всяком случае, эта пьеса уже заставляет задумываться над такого рода вопросом. Не только предсмертный монолог Клеопатры, идеологически оскорбительный, но весь тон, вся поэзия и тонкость этой трагедии кажутся предполагающими какую-то избранность публики и большую приспособленность сцены, чем это позволял пустой «фартук»

«Глобуса», выдвинутый в зрительный зал.

Или Шекспир, когда он писал «Антония и Клеопатру», уже знал о том, что скоро у труппы будет вторая сцена, для которой потребуется иной репертуар? «Кориолан» в таком случае вполне мог быть пьесой, написанной на открытие и заставившей отодвинуть (или даже прекратить) работу над так и оставшимся не отшлифованным «Тимоном»...

\*

Сцена частного театра «Блэкфрайерс», приобретенного и фактически заново отстроенного Джеймсом Бербеджем в последний год его жизни, все еще была в аренде у детской труппы придворной капеллы. Для нее работали лучшие драматурги, в том числе новые, только что пришедшие, чтобы завоевать сцену: Фрэнсис Бомонт и Джон Флетчер. Второй из них сменит Шекспира в качестве основного драматурга королевской труппы.

Для дерзких мальчишек часто писали дерзкие пьесы, не раз порождавшие скандалы. В марте 1608-го сэр Томас Лейк официально извещал лорда Солсбери, что детской труппе следует запретить выступления, поскольку король поклялся, что они никогда больше не будут играть, даже чтобы заработать кусок хлеба<sup>[52]</sup>. Чашу терпения переполнила пьеса Чэпмена «Заговор и трагедия герцога Бирона», вызвавшая протест французского посланника. Запрет обрел силу, и 29 апреля 1608 года руководитель детской труппы Генри Эванс возвращает здание владельцам — братьям Бербеджам; 9 августа Ричард Бербедж по уже ставшей обычной в их труппе схеме делит аренду, равнявшуюся 40 фунтам, на семь паев между основными акционерами. В их числе — Уильям Шекспир. Скоро сцена «Блэкфрайерс» станет для Шекспира самым выгодным источником дохода, но первоначально каждый из пайщиков заплатил 5 фунтов 14 шиллингов и 4 пенса.

Спустя три дня умирает еще не старый Уильям Слай, а его доля распределяется между остальными шестью. Очень вероятно, что Слай умер от чумы, которая в июле вновь закрыла лондонские театры.

Зачем было брать на себя аренду при этих обстоятельствах? Но кто же знал, что чума опять будет продолжительной! Момент, вероятно, показался благоприятным, чтобы обзавестись, наконец, второй сценой. Во-первых, к тому могла побудить необычайно холодная зима 1607/08 года — ее иногда называют началом малого ледникового периода в Европе. На открытой сцене «Глобуса» в зимнее время играть стало, по крайней мере, неудобно.

Во-вторых, актеры могли почувствовать, что теперь — при покровительстве короля — они имели шанс получить разрешение обосноваться в этом благопристойном лондонском районе, в чем им было отказано десятью годами ранее. Один из персонажей пьесы Флетчера «Ум без денег» говорит о штанах, купленных в районе Блэкфрайерс, как о «христианских». Такова была репутация этого места. Но район меняет статус: 20 сентября он переходит под городское управление, переставая быть «вольной» территорией. Протесты жителей по поводу беспокойного соседства могли иметь уже меньшее значение<sup>[53]</sup>.

И едва ли после десяти лет аренды в театре можно было немедленно приступить к постановкам: он требовал и ремонта, и модернизации. Устройство частного театра и возможности его сцены — вопрос давно дискутируемый. Переход с открытой сцены в закрытое помещение не мог не отразиться на драматической условности и актерской технике, но неужели так стремительно, что Шекспир, как бы даже забегая вперед, предчувствуя эти перемены, откликается на них?

Что же представляет собой частный театр (*private house*), каковым был «Блэкфрайерс»?

Первоначально так назывались помещения, приспособленные для спектаклей, где играли детские труппы. В отличие от общедоступных театров это были крытые помещения в бывших монастырях. Ранее всего детские труппы начали играть при соборе Святого Павла и в Блэкфрайерс (1575—1584). Этот период известен как «первый “Блэкфрайерс”», «второй» же охватывает период 1600—1608 годов, после чего дети были оттуда изгнаны.

Основным источником информации об изменившемся характере публики и условиях постановки считается краткое свидетельство Джеймса Райта. Юрист, антиквар, писавший стихи и эссе, он собирал издания старых пьес для своей истории английской сцены (*An historical account of the English stage*, 1699) в форме диалога между Интересующимся (*Lovewit*) и Правдивым (*Truman*), старым театралом, отвечающим на вопросы первого. Правдивый перечисляет роли, которые играли в «Блэкфрайерс» Лоуин и Тейлор в пьесах Шекспира, Бена Джонсона и Флетчера; отмечает, что Тейлор «несравненно играл Гамлета, Яго...».

А затем следует краткая характеристика: «“Блэкфрайерс”, “Кокпит” и “Солсбери Корт” назывались частными театрами и были много меньше теперешних... они были построены сходно по форме и размеру. В них партер предназначался для джентри и играли при свечах».

Сказано немного, но важность сказанного трудно переоценить. В

частные театры пришел другой зритель, и в них было другое освещение: хотя спектакли по-прежнему играли днем, но в закрытом помещении приходилось зажигать канделябры, что давало возможность для небывалых световых эффектов.

Вместимость зала значительно уменьшилась по сравнению с «Глобусом» — не более семисот мест, а цены за место возросли — в партере до шиллинга (стоячие места во «дворе» стоили один-два пенса). Места на галереях подорожали до шести пенсов. Самые дорогие — кресла для щеголей, располагавшиеся прямо на сцене, — стоили два шиллинга. Именно на такие места в нарушение театральной иерархии взгромоздились горожане в пьесе Бомонта «Рыцарь Пламенеющего Пестика». Эта удивительная пьеса, вероятно, была сыграна в «Блэкфрайерс» еще до того, как туда вернулась королевская труппа. Бомонт, как и его впоследствии постоянный соавтор Флетчер начали с того, что писали для детей. Социальный и культурный престиж детских трупп был выше, и, вероятно, людям происхождения Бомонта и Флетчера поначалу это было немаловажно.

Драматурги шекспировского поколения могли спорить о том, кто из них джентльмен, а кто нет. В отношении этих двоих вопрос не возникает: оба принадлежат к благородным и достаточно известным семьям. Так, дед Флетчера был епископом Лондона, а его дядя Джайлз — известным дипломатом (два его сына стали поэтами), автором скандально знаменитой книги о Московии, которую он посетил. Первое издание в 1591 году было запрещено в Англии, а первый полный перевод в России — «О государстве русском» (1848) — приведет к отставке попечителя Московского университета графа С. Г. Строганова и ректора О. М. Бодянского (поскольку текст печатался в университетской типографии). Такова была разрушительная сила этого автора, раннего предтечи маркиза де Кюстина в неприглядном изображении русской действительности.

Видимо, общим с дядей у драматурга был вкус к экзотике и авантюрному сюжету. Именно Флетчер и Бомонт заслужили репутацию «развлекателей джентри».

\*

Однако ранний опыт 22-летнего Бомонта запомнился как блистательная неудача — «Рыцарь Пламенеющего Пестика». Этой пьесой Бомонт вполне заслужил право считаться одним из ранних

постмодернистов. Головоломный сюжет пьесы построен за счет разрушения традиционного сюжета. Актер начинает обещанием: «Мы действие сегодня переносим *Из зал дворцовых, где царит величье, В пределы городские...*» Его прерывает, выскакивая на сцену, Бакалейщик: «Помолчи-ка, любезный!» (пер. П. Мелковой). Чем раздосадован горожанин, почему его не устраивает пьеса под названием «Лондонский купец»? Проявляя недюжинное знание современного репертуара, Бакалейщик перечисляет немало названий пьес, подобную каковым он хотел бы видеть. Оказывается, в Лондоне не просто вошли в моду пьесы о горожанах, но горожане больше не хотят являться в комическом виде (как их любил представить Шекспир), а настаивают на героическом образе: «... я хочу видеть бакалейщика, и пусть он совершает замечательные подвиги».

На возражение актера, что у них приготовлена другая пьеса, Бакалейщик благосклонно разрешает ее играть, но вызывает на сцену свою жену и подмастерье Ралфа, который пробует голос, произнося несколько строк из роли Хотспера в «Генрихе IV», чем подтверждает популярность шекспировской хроники: «Клянусь, я мог бы, алча яркой славы, / Допрыгнуть до луны...»

Однако главный литературный образец для рыцарственного подмастерья — другой. Параллельно сюжету о лондонском купце Ралф представит подвиги в духе Дон Кихота... Великий роман (его первая часть) уже написан и опубликован (1605), но еще не переведен на английский. Знал ли Бомонт испанский, слышал ли пересказ сюжета от испанцев (их немало появилось в Лондоне после заключения мира), но едва ли можно сомневаться в том, что его Ралф — производное от рыцаря, разящего великанов в образе ветряных мельниц.

Жена Бакалейщика влезает на сцену, несколько сконфуженно, но непреклонно тесня джентльменов, а Бакалейщик распоряжается: «Парень, раздобудь-ка нам с женой парочку стульев и начинай представление».

Когда это представление имело место, точно неизвестно. Скорее всего в 1607 году.

Об этом свидетельствует и одна из первых реплик Бакалейщика: «Вот уже семь лет вы в этом театре пьесы разыгрываете и, как я замечаю, насмешки над горожанами строите». Именно таким был срок аренды театра детской труппой к 1607 году.

Достоверно то, что пьеса провалилась. Сначала исследователи полагали, что виновники провала — горожане, обиженные тем, что опять они предстали в пародийном виде как знатоки и заказчики драматического искусства. Однако потом установили, что Бомонт писал для частного

театра, скорее всего — «Блэкфрайерс». Тогда выходит, что провал обеспечили джентри. Чем они были недовольны? Тем, что горожане вторглись в их театр, заставили их сдвинуть стулья, позволили себе хозяйничать и подверглись, как показалось, слишком мягкому наказанию? Пьеса завершается на примирительных словах Бакалейщицы: «Если вы придете к нам, то уж как бы нам туго ни пришлось, а бутылка вина и трубка с табаком для вас найдутся».

Бомонт хотел посмеяться над простонародьем, но вместо этого оскорбил своего зрителя и потерпел провал. Трещина социального раскола пробежала в обществе и рассекла театр на публичный и частный. В общедоступном театре исполняется социальный заказ горожан на героическую роль. В частном эти претензии кажутся слишком серьезными и недопустимыми, чтобы от них отделаться смехом, как это сделал талантливый дебютант.

Однажды Шекспир приготовил к открытию театра римскую пьесу с народными сценами — «Юлия Цезаря». Не повторил ли он этот удачный опыт в «Кориолане»? Прошло десять лет, изменились и народная толпа, и отношение к толпе. Кай Марций не обольщается народной любовью даже в минуту триумфа, когда за победу над вольсками он всенародно пожалован почетным именем Кориолана (по названию взятого им города Кориолы). Он и тогда не отвечает на любовь толпы иначе как презрением и ненавистью, не желает смирить или хотя бы скрыть, как делают другие патриции, своего высокомерного отношения к черни. Тем он обрекает себя на изгнание и гибель, а Рим — на беззащитность перед лицом врага.

Во всяком случае, эта пьеса могла прозвучать предупреждением, которого не услышало английское общество, неумолимо движущееся к революционной катастрофе. До нее оставалось чуть более четверти века.

## Новые жанры для нового зрителя

Если «Кориолан» был написан в 1608 году на открытие новой сцены, то премьеру пришлось отложить года на полтора. Закрывшись в июле 1608-го, театры откроются только в феврале 1610-го. Времена опять трудные, но король не оставляет свою труппу без поддержки: 29 апреля 1609 года Джон Хеминг получает королевскую компенсацию «для продолжения их частной деятельности (*private practice*) на время заразы» — 40 фунтов. Случайно ли, что эта сумма равняется годовой аренде «Блэкфрайерс»?

Спустя год — еще 30 фунтов. Выжить на эти деньги труппа не могла,

но помощь была ощутимой. Кроме того, что-то нужно было зарабатывать. Не потому ли Шекспир обращается к испытанному способу — поэзии? Сборник сонетов зарегистрирован 20 мая 1609 года. Во всяком случае, деньги за него — от издателя или адресата — могли быть очень кстати, если, конечно, издание предпринято самим автором.

Спектакли все же игрались — от случая к случаю. Премьера «Кориолана» могла состояться при дворе. В 1609—1610-м свою ежегодную норму — 13 спектаклей в год — королевская труппа выбрала, но что и когда они играли — неизвестно. За это время Шекспиром написана еще одна пьеса — «Цимбелин». Основной ее сюжет взят из древней британской истории, но поскольку он отнесен ко времени, когда Британия все еще платит дань Риму, то Рим также присутствует.

«Цимбелином» завершается античный цикл и начинается поздний Шекспир, писавший для закрытой сцены с искусственным освещением, для зрительного зала, где преобладали джентри, за успех у которых он конкурировал с драматургами нового поколения. Бомонт и Флетчер, начинавшие по отдельности, приблизительно в это самое время объединили творческие усилия. Первым плодом их сотворчества стал «Филастр», написанный для «Блэкфрайерс» в те же годы, что и «Цимбелин». Трудно сказать, Шекспир ли влиял на молодых или они на него. В этом соперничестве-содружестве рождался новый жанр. «Филастр» окончательно утвердил его на сцене под названием *трагикомедия*.

\*

После того что мы знаем о Шекспире, новизна жанра с таким названием может показаться сомнительной. Разве сам Шекспир не смешивал трагическое и смешное? Смешивал, но совсем иначе. Механизм этот в свое время блистательно описал английский романтик Томас де Квинси в эссе «О стуке в ворота у Шекспира (“Макбет”）」:

И вот именно тогда, когда злодейство совершено, когда тьма воцаряется безраздельно — мрак рассеивается подобно закату великолепию в небе; раздается стук в ворота и явственно возвещает о начале обратного движения: человеческое вновь оттесняет дьявольское; пульс жизни возобновляется; мирское одерживает верх — и утверждение в своих правах требований окружающей нас действительности в первую очередь заставляет

нас испытать глубокое потрясение перед страшным зиянием, нарушившим ход вещей (пер. С. Сухарева)<sup>[54]</sup>.

Вслед этому стуку, чтобы обновить жизнь карнавалом, является пьяный привратник, как над могилой Офелии Гамлету случается балагурить с могильщиком... В шекспировской трагедии смех раздается неуместно, потому что он знаменует движение жизни, которое сильнее отдельной судьбы и не останавливается смертью отдельного — даже великого — человека.

В трагикомедии иначе. Ей более сродни сюжетный принцип поздних шекспировских комедий, в которых «не все хорошо, что хорошо кончается». Определение ей дал Флетчер в предисловии к одному из первых своих опытов в этом жанре: «Трагикомедия получает свое название не от того, что в ней сочетаются веселье и убийства, а от того, что в ней нет изображения смертей, поэтому она не является трагедией, но героям иногда угрожает смерть, и потому она не превращается в комедию» (пер. А. Смирнова)<sup>[55]</sup>.

Пьеса Флетчера называлась «Верная пастушка». Она была написана для детской труппы в 1607—1608 годах и осведомленному зрителю напоминала о названии первой итальянской трагикомедии Гварино Гварини — «Верный пастух».

Как и Бомонт с «Рыцарем Пламенеющего Пестика», Флетчер с «Верной пастушкой» потерпел неудачу. И у того, и у другого это были самые экспериментальные среди ранних пьес. Драматурги искали свой жанр и еще не нашли. Может быть, это и было главной причиной провала, а не ошибка в выборе социального адреса. Зрителя предстояло убедить. И это удалось в начавшемся соавторстве — в «Филастре».

Место действия — «Мессина и ее окрестности». Южные страсти, политические интриги и узнаваемая современная речь, зазвучавшая со сцены и говорящая о современных нравах, также узнаваемых в своей распушенности. Филастр — наследный принц Сицилии, чей трон узурпирован после смерти отца, но его любит народ и дочь короля-узурпатора Аретуза. Гамлетовская ситуация? Филастр страдает: «Да, призраком отца я одержим...» Призрак побуждает его быть королем. Придворные интригуют, придворная дама Мегра определяет нравственный климат: «Она готова кокетничать напропалую и спать с целой армией...» (I, 1; пер. П. Мелковой). По ее вине любовь Филастра к Аретузе сменяется подозрительностью, ревностью, ненавистью...

Такова трагикомедия. У Шекспира жизнь соседствует со смертью и

обновляется смехом. Для Шекспира поступок, направленный в сторону трона или короны, ее добывание или отречение — *символическое действие*. В трагикомедии проблема власти — исключительно политическая интрига. Страсти в трагикомедии аффектированы, сюжетные ходы непредсказуемы, хотя известно, что, пройдя по роковой грани, действие устремится к условно счастливому концу, сопровождаемое превосходной музыкой.

Музыки в спектаклях много. Это один из лучших периодов в истории английской музыки. Она звучит и во время действия, и в антрактах. В частных театрах окончательно утвердилось пятиактное деление пьес. Антракты нужны не только для музыки, но и для освещения — чтобы менять свечи.

От актеров в большей мере и совершеннее требуется умение петь, танцевать, фехтовать... Этому всему обучены мальчики королевской капеллы, которыми пополняется труппа короля, когда они подрастают: Андервуд, Филд, Остлер...

Для этих актеров и музыкантов пишет Шекспир, но все-таки он пишет иначе, чем «развлекатели джентри». Трагикомедия у него ограничена — до одного мотива. Пусть даже этот мотив главный: король Британии Цимбелин склонен к тому, чтобы следовать наговорам и наветам своей злобной Королевы. У нее нет имени, поскольку нет личности. У нее есть лишь функция — злой интриганки, пекущейся о пользе своего наглого и придурковатого сына Клотена. Она задумала женить его на дочери Цимбелина от первого брака — Имогене. Та, правда, недавно замужем, но по навету ее муж Леонат Постум изгоняется. Он отправляется в Рим, который идет войной на Британию, отказавшуюся (Королева еще и скупа) платить дань...

Материала вполне хватает на трагикомедию. Сюжет найден в хронике Холиншеда. Однако Шекспир не готов удовлетвориться, поскольку ему недостаточно наказать злодеев и привести действие к условному финалу. Ему нужны истинный героизм и испытание истинной любви. Героизм ему предоставит тот же Холиншед, но в другой части своего повествования — шотландской: старый воин и два его юных воспитанника (они окажутся похищенными в малолетстве принцами, сыновьями Цимбелина) останавливают римлян, уже празднующих победу.

А любовь, как часто бывало, подарит итальянская новелла. В данном случае — «Декамерон» Боккаччо (девятая история второго дня). В Риме Леонат рассказывает о своей Имогене, превознося ее чистоту и верность. Ему предлагают испытать жену на пари, он неосторожно соглашается, тем самым совершая ошибку. По закону жанра она не окажется трагической.

Ограниченная до одного мотива, трагикомедия у Шекспира локализована в пространстве и во времени. Она может властвовать в отдельно взятой ситуации и обязательно быть опровергнутой за ее пределами. Достаточно лишь уплыть за тридевять земель и жить долго, чтобы убедиться, что не просто злые будут наказаны, а восторжествует добро, милосердие и даже те, кто считались умершими, воскреснут. Так уже было в «Перикле». Так будет и в сказочном времени последних пьес, написанных в жанре *romance*.

## **Глава четвертая.**

### **С ЯРМАРКИ**

#### **К дому**

Предполагаемую дату шекспировского возвращения на постоянное жительство в Стрэтфорд ищут в биографии юриста Томаса Грина. Несколько лет он со своей семьей арендовал помещение у Энн Шекспир в Нью-Плейс. В его дневнике от 9 сентября 1609 года есть запись, что, вероятно, он сможет прожить там еще год. В июне 1611-го Грин уже в другом месте.

Хозяин возвращается. Арендатору пора съезжать. Логично, но не означает, что Шекспир не бывал дома до этого времени и не покидал его после. Вероятно, его визиты в Стрэтфорд становились все более регулярными и продолжительными, но дела все еще требовали присутствия в столице.

И вообще, что заставляет его торопиться на покой? Конечно, лета клонят к несуетной жизни, но он еще не стар — нет пятидесяти. Угадывают болезнь, хотя чем Шекспир мог быть болен, нам неизвестно. Предполагают разное: кто — экзотическое, вплоть до рака роговицы глаза, кто — производное от двух десятилетий холостой жизни в Лондоне — сифилис. Потому, дескать, и кости его в надгробной эпитафии не велено трогать, чтобы тайное не стало явным.

А может быть, просто потянуло домой, если не к сельской, то к провинциальной тишине? Трудности этого выбора Шекспир сформулировал несколькими годами ранее устами Оселка, взвешивающего достоинства сельского жителя:

По правде сказать, пастух, сама по себе она — жизнь хорошая; но, поскольку она жизнь пастушеская, она ничего не стоит. Поскольку она жизнь уединенная, она мне очень нравится; но поскольку она очень уж уединенная, она преподлая жизнь. Видишь ли, поскольку она протекает среди полей, она мне чрезвычайно по вкусу; но поскольку она проходит не при дворе, она невыносима... (III, 2; пер. Т. Щепкиной-Куперник).

Сказано так прочувствованно, что дышит обстоятельствами собственной жизни. Шекспир зарабатывает в Лондоне, тратит в

Стрэтфорде, куда, видимо, все определеннее устремляет помыслы, во всяком случае — направляет средства, в распоряжении которыми он все менее стеснен. Оставить дела, обрести, наконец-то, заработанную свободу...

Но не держал ли он в уме известный второй эпод Горация — «На Альфия»? Монолог ростовщика, размечтавшегося о сельском уединении: «Блажен лишь тот, кто суеты не ведая, *Как первобытный род людской*, Наследье дедов пашет на волах своих...»

Последние четыре строки, стоящие после кавычек, обрамляющих весь предшествующий монолог как прямую речь Альфия, кладут конец его мечтам:

Когда наш Альфий-ростовщик так думает —  
Вот-вот уж и помещик он.  
И вот собрал он к Идам денежки,  
Да вновь к Календам в рост пустил!  
(Пер. А. Семенова-Тян-Шанского)

Шекспира держали в Лондоне дела другого рода. Кому-то из антистрэтфордианцев эта горацянская параллель может быть по вкусу и в своем буквальном значении: разве Шекспир не занимался ростовщичеством?

Мы знаем о том, что ему случалось давать деньги в долг, но то, что нам документально известно, относится как раз к Стрэтфорду, где он по соседски ссужал деньгами знакомых, правда, настаивая — вплоть до суда, — чтобы деньги ему возвращали.

Сведения о первых попытках земляков одолжиться у столичного драматурга относятся к осени 1598 года — письмо Ричарда Куини Шекспиру (отправленное ли?) и его переписка со Стёрли о том, чтобы заинтересовать Шекспира вложением в городскую недвижимость или просто занять у него. Кажется, тогда это не имело продолжения, да и Шекспир, собираясь стать пайщиком «Глобуса», едва ли располагал свободными деньгами.

О более поздних ссудах мы знаем. Они достаточно бытовые, даже мелочные, но тем более поражает чувствительных критиков строгость, с которой поэт (!) добивался возвращения ему долга. Первый такого рода случай имел место в марте — мае 1604 года. Филип Роджерс, владелец аптеки на Хай-стрит в Стрэтфорде, купил 20 бушелей проросшего ячменя у

семьи Шекспира, а в июне занял еще два шиллинга. До конца года он выплатил только часть долга (шесть шиллингов), что стало поводом, чтобы Шекспир дал распоряжение стряпчему Тэзер-тону взыскать долг с Роджерса через суд.

В 1608—1609 годах от имени Шекспира Томас Грин ведет дело о взыскании с Джона Эдденбрука, джентльмена, шести фунтов долга и 24 шиллингов судебных издержек в стрэтфордском суде (*Court of Record*). Подпись Грина стоит под документами, в том числе и под предписанием об аресте Эдденбрука, выданным 17 декабря 1608 года и повторенным 15 марта следующего года. Эдденбрук действительно был арестован, но освобожден под поручительство Томаса Хорнби, кузнеца, соседа Шекспиров по Хенли-стрит. Именно с него, когда Эдденбрук «оказался за пределами юрисдикции» стрэтфордского суда, Шекспир пытался взыскать долг.

Такого рода дел по одалживанию денег могло быть больше. Нам известно лишь о тех, что были доведены до суда, но хочется верить, что обычно шекспировские должники, если таковые были, расплачивались вовремя. Экономически Стрэтфорд переживал тяжелые времена. Наличных денег всегда не хватало, а для преуспевающего драматурга несколько фунтов не были проблемой. Они становились таковой, когда их ему не возвращали. Он не был готов превратить добрососедскую помощь в прямую благотворительность. А заем у соседа был обычной практикой, когда банковские ссуды не вошли еще в обычай.

Предосудительными они показались позднейшим биографам, тем, кто хотел видеть Шекспира соответствующим романтическому облику поэта. Такой облик чужд, но понятен обывателю, в какой-то мере даже необходим ему как легенда инобытия:

...вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немислим без непоэтов, которые бы его оттеняли, потому что это не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, требующая фона для наглядных очертаний. В отличие от пассионалий, нуждающихся в небе, чтобы быть услышанными, эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания<sup>{56}</sup>.

Поэт может раздражать обывателя, но по-настоящему оскорбленным обыватель чувствует себя, не узнавая в поэте поэта, каким ему должно быть: Гёте — филистер, Пушкин — мещанин (сам ведь признался!)... Бесконечен список претензий: Державин — министр, Фет — помещик, Тютчев — цензор, Пастернак — у себя на даче непозволительно благополучен, почти как Шекспир в Стрэтфорде, где он не только обыватель, а еще и ростовщик...

А им не подобает стоять на земле, тем паче — твердо... Обыватель не простит, уличит в «умеренности и аккуратности», ему, конечно, виднее, поскольку в этом он — специалист.

Шекспир-ростовщик — одна из антистрэтфордианских легенд. Получал ли он какой-то процент с долга? Этого мы не знаем, но, скорее всего, он поступал в соответствии с обычаем, каким бы этот обычай ни был. В местном стрэтфордском предании Шекспир запомнился не как ростовщик, а как обличитель ростовщичества — автор эпитафии Джону Куму (*Combe*).

С этим семейством у Шекспира долгие отношения — личные и деловые. С Джоном Кумом (не ранее 1561 — 1614) они были приятелями, что не мешало Шекспиру делать его объектом шуток. Последней из них едва не стала эпитафия, написанная при жизни Джона и по его просьбе, но столь сильно обидевшая его, что он якобы никогда не простил автора. В тексте обыгрывается процент, который Кум-ростовщик брал с одалживаемой суммы:

Десятая доля лежит здесь сейчас —  
Сто на десять ставлю — души он не спас,  
И если ты спросишь: «Кто здесь погребен?»,  
То дьявол ответит: «Из Кумов — мой Джон».  
(Пер. А. Величанского)

Свидетельства об этой эпитафии относятся к раннему времени собирания биографических сведений: без атрибуции Шекспиру она записана в 1618 году; лейтенант Хэммонд в 1634 году привел ее уже как шекспировскую. Роберт Добинс, посетивший Стрэтфорд в 1673 году, списал текст шекспировской эпитафии (так же, как и эпитафию самому Шекспиру), но сообщил, что со времени его визита надпись была стерта с надгробного камня наследниками Кума. На нее ссылаются ранние биографы — Обри и Роу. Тем не менее шекспировское авторство вызывает

сомнение. Подобного рода тексты на смерть ростовщика то и дело появлялись в печати, и если Шекспир и причастен к одному из них, то лишь тем, что применил его к конкретному лицу.

В рукописном фонде оксфордской Бодлианской библиотеки есть и другой вариант шекспировской эпитафии Куму, гораздо более благожелательный, как человеку, который помогал бедным. Во всяком случае, слух о том, что Джон Кум не простил этой шутки, опровергается в его завещании, где он, умерший бездетным, оставил Шекспиру пять фунтов.

\*

Достоинства эпитафии невелики, ее подлинность сомнительна, но то, что с Джоном Кумом Шекспир имел общие дела, зафиксировано документально: у Джона и его дяди Уильяма (члена парламента) Шекспир приобрел 1 мая 1602 года 107 акров (около 44 гектаров) пахотной земли к северу от города в местности, известной как Старый Стрэтфорд. Сделка в 320 фунтов заключена от имени Шекспира его братом Гилбертом. Покупка, к которой в 1598 году побуждали Куини и Стёрли, совершилась, пусть и несколькими годами позже. Растущие доходы совладельца «Глобуса» позволили на нее решиться.

В 1605 году — 24 июля — Шекспир сделал свое самое крупное приобретение — право взимать половину «десятипроцентного налога на пшеницу, зерно, солому и сено» в Старом Стрэтфорде, Уэлкуме и Бишоптоне. Заплатив 440 фунтов, он обеспечил себе ежегодный доход в 60 фунтов, который к 1625 году составлял уже 90 фунтов<sup>[57]</sup>.

Эти шекспировские вложения в городскую собственность были важными для корпорации: они позволяли приходскому фонду исполнять благотворительные функции. Что же касается личных соображений, то Шекспир помимо того, что вкладывал деньги, мог иметь в виду приданое для двух взрослых дочерей. Согласно документам (опубликованным в 1994 году) Шекспир передал земли в Старом Стрэтфорде своей старшей дочери Сьюзен, когда она вышла замуж 5 июня 1607 года за доктора Холла. Судя по тому, что земли вновь были отписаны им в завещании, при жизни Шекспир сохранял право на какую-то часть дохода.

Дочь Холлов Элизабет была крещена 2 февраля 1608 года.

В некогда большой семье Шекспиров-Арденов похороны случаются чаще, чем свадьбы и рождения. В том же 1608-м неурожайном году, когда

родилась внучка, 9 сентября умерла мать Шекспира.

Смерть отца сделала Уильяма наследником родового гнезда на Хенли-стрит. К моменту его возвращения в Стрэтфорд из братьев в живых оставались двое — Гилберт и Ричард. Первый умер в 1612-м, второй — в 1613-м. Единственной цветущей линией в семье будет потомство любимой сестры Уильяма — Джоан. Она вышла замуж за Уильяма Харта. О нем мало что известно. При крещении их первого ребенка 28 августа 1600 года Харт назван «шляпником». Поскольку профессия эта родственна делу парикмахера, то знакомство, возможно, состоялось через брата Джоан (и Уильяма) — Гилберта.

Брак можно считать удачным — у Хартов родилось четверо детей, но, кажется, материального благополучия отец семейства не обеспечил. Уильям опекал сестру и завещал ей западную часть дома на Хенли-стрит, которым ее потомки будут владеть до 1806 года.

Джудит, младшая дочь Шекспира, до тридцати лет оставалась незамужней. Ее брак, заключенный незадолго до смерти отца, принесет ему большое огорчение, очень вероятно, ускорившее кончину и повлиявшее на его завещательные распоряжения. Основными наследниками будут названы Холлы — Сьюзен и ее муж Джон.

Джон Холл (1575—1635), сын врача, происходил из пуританской семьи. Он занялся медицинской практикой после обучения в колледже Королевы в Кембридже, где получил степени бакалавра (1593) и магистра (1597). В своей профессии он совершенствовался во Франции, после чего осел в Стрэтфорде. Семья поселилась в доме из бруса классической тюдоровской архитектуры, по сей день входящем в мемориальный комплекс под названием *Hall's Croft* (впрочем, предание о принадлежности этого дома Холлам — достаточно позднее, а название упоминается лишь с XIX века).

Хотя Холл не получил лицензии, его медицинская практика была успешной и широкой среди лучших семей Стрэтфорда и его окрестностей. Отрывки из его книги медицинских записей, опубликованные в переводе с латыни на английский в 1657 году (*Select observations on English bodies...*), позволяют судить о приемах тогдашней медицины. Холл широко прибегал к растительным и минеральным смесям, выглядящим сегодня несколько фантастически. Поэта Майкла Дрейтона он успешно лечил настойкой из фиалок.

В книге записей Холла Уильям Шекспир не упоминается. Видимо, он пользовал его по-родственному и даже сопровождал в Лондон. В дневнике Томаса Грина есть сведения об одной их совместной поездке — в ноябре

1614-го, когда, видимо, Шекспир уже не мог в одиночку проделать трехдневное путешествие в одну сторону.

А бывать в Лондоне ему приходилось, хотя, вероятно, все реже.

## Автопортрет на прощание?

В 1611 году в Лондоне идут две новые шекспировские пьесы. «Зимнюю сказку» играют и в «Глобусе» (15 мая — запись в дневнике Формена), и при дворе (5 ноября); «Бурю» при дворе — 1 ноября. Отсутствие других свидетельств, разумеется, не означает, будто их больше не ставили.

«Бурю» отличает обилие сценических ремарок, что объясняют желанием Шекспира, более не принимавшего участие в постановке, дать свои авторские указания актерам. А быть может, это свидетельство того, сколь важна пьеса для автора, и он хотел, чтобы это обстоятельство не ускользнуло от тех, кто представит ее на сцене. Первое фоллио откроют именно «Бурей».

Две последние шекспировские пьесы (во всяком случае — последние, написанные без соавторов) продолжают «романтический» жанр, начатый в «Перикле» и «Цимбелине». В то же время они стоят особняком и парны между собой. Как всегда у Шекспира, параллелизм чреват не только сходством, но и различием. Общность ситуаций демонстрирует неограниченность возможностей их развития и разность выбора.

Общее в сюжете пьес — резкая смена действия, часть которого протекает при дворе, часть — на лоне природы. Между этими двумя частями сюжета проходит значительный период времени — полтора десятка лет. Время здесь меняет свою природу в сравнении с хрониками и трагедиями. Время все меньше имеет отношение к истории и все больше — к сказке и утопии: «Игра и произвол — закон моей природы» (пер. В. Левика), — поет Хор-Время, предваряя четвертый акт «Зимней сказки».

Первые три акта этой пьесы отданы под придворную жизнь во дворце короля Сицилии — Леонта. Его неожиданная и ничем не спровоцированная ревность обрушилась на гостящего у него друга — короля Богемии Поликсена, на ни в чем не повинную жену — Гермину, на еще не рожденную дочь. Она получит имя Утрата (*Perdita*), поскольку сразу же после рождения, по приказу отца (заподозрившего, что она не его ребенок, а — Поликсена), будет отвезена в дикое место, где и оставлена... Леонт обезумел от ревности настолько, что отказался внять оракулу Аполлона,

объявившему ему о невиновности друга и жены. В наказание Леонту умирают его малолетний наследник Мамиллий и Гермiona. Однако в «романтических» пьесах у Шекспира не все умирают безвозвратно.

Первые три акта — пространство, отданное трагикомедии. От этого модного жанра «Зимняя сказка» отличается, пожалуй, тем, что произвольно в ней лишь исходное допущение — ревность Леонта. Она рождается вопреки многолетней — с детства — дружбе с Поликсом, верности жены, которая умоляет Поликсена остаться, лишь исполняя волю собственного мужа. Ревность немотивированна, но все, что за ней следует, все речевое поведение персонажей, очутившихся в ситуации, когда разумный правитель вдруг впал в очевидное безумие, порождающее цепную реакцию жестокости, — их потрясенность, страх, смятение, боль, наконец, трагическое прозрение Леонта, — все это написано с психологической достоверностью в каждом диалоге и эпизоде.

Хор-Время перед четвертым актом объявляет, что прошло 16 лет. Утрата не погибла, ее подобрали пастухи, она выросла в пасторальном уголке Богемии, где ей повстречался принц Флоризель — разумеется, сын Поликсена.

Как это было и в более ранних «романтических» пьесах, сюжет требует пространства хотя бы для бегства от порочного тирана и его двора. Здесь для этой цели также служит топос моря. Закон сюжета оказывается в данном случае сильнее географии, поскольку буря разыгрывается у несуществующих берегов Богемии/Чехии. Море здесь — условность, а более важную и активную роль играет примиряющее Время. Еще в качестве спасительного средства в «Зимней сказке» возникает природа. Она принимает, как и в шекспировских комедиях, традиционно пасторальный облик, оправдывающий жанровое название всей пьесы — сказка.

И время, и море, и природа, сказочно-условные и произвольные в «Зимней сказке», присутствуют в «Буре» уже в каком-то ином значении. Можно согласиться с автором глубокой книги (не только о Шекспире-мыслителе, но о мудрости Шекспира) А. Д. Натталом, что в обеих пьесах «кажется, будто нереальное торжествует» (*the unreality seems to be winning*) [\[58\]](#), но лишь в том случае, если добавить, что нереальное в этих двух пьесах совершенно различно и выступает в разной роли.

В «Зимней сказке» нереальное «торжествует» в том смысле, что сказочным образом вмешивается в ход событий, которые иначе — трагически неразрешимы. Последний акт опять проходит при дворе Леонта в Сицилии, но уже по пасторальным счастливым законам. Финал-апофеоз — оживает «статуя» Гермионы; она, оказывается, и не умерла, а скрылась

от мужа, теперь полностью раскаявшегося и всеми прощенного.

В «Буре» нереальное обретает себя как новая реальность новое время, поражающее воображение проблемами, представшими в небывалых образах. Вот почему в фантастике этой пьесы угадывают предсказания в широчайшем диапазоне идей: от политики до физики и психологии: электричество, расщепление атома, фрейдизм, колониализм...

Именно здесь следует видеть шекспировское духовное завещание, а не на тех трех листах, что он надиктует стрэтфордскому нотариусу. «Буря» — не только подведение итога, а в еще большей мере — пророчество.

Главная тема «Бури», главная и для всей завершающейся эпохи — *судьба гуманистической утопии.*

\*

Экспозиции сюжета, занявшей в «Зимней сказке» три акта, в «Буре» отведен лишь один пространный монолог. Волшебник, а в прошлом — герцог Милана Просперо рассказывает своей дочери Миранде, как он был свергнут братом, как они чудом спаслись и достигли этого острова, возле которого сейчас Просперо, пользуясь своей властью над стихиями, вызвал бурю. Она пригонит к берегу корабли.

На одном из них — узурпатор-брат и его союзник, король Неаполя, со своим братом (также лелеющим мечту об узурпации) и сыном — ему предстоит стать первым человеком, кроме Просперо, увиденным Мирандой (как она могла не полюбить его!). Ведь нельзя же считать человеком Калибана, местного аборигена, то ли рыбу, то ли животное, хотя и в почти человеческом облике, исполненного грубой агрессии и в то же время слышащего чудесную музыку, под аккомпанемент которой живет остров. Так, предрекая фрейдистское понимание человека в его раздвоенности, в этом существе соединились и низкое — *id*, и высокое — *ego*, инстинкт и способность восприятия, даже более тонкие, чем разум.

Разве благородный Просперо, сам изгнанник, не выступает в отношении Калибана и своего воздушного агента Ариэля — колонизатором? В этой пьесе едва ли не каждый успевает побывать и в роли тирана, и в роли того, кто пытается восстановить свою поправленную свободу.

Судя по именам и названиям, может показаться, что всё происходит в ренессансном пространстве — в Италии, а море — эллинистическое и романное, каким было в «Перикле» и «Цимбелине». Однако не только

упоминание Ариэлем о Бермудах наводит на мысль об иной топографии сюжета, подложенной под традиционное Средиземноморье. Давно замечено, что среди источников, которыми пользовался Шекспир, — современные «памфлеты», как назывались небольшие тексты, повествующие о путешествиях по недавно освоенной Атлантике, о колонизации Америки, о столкновениях с дикарями-каннибалами...

При Якове Стюарте возобновляются попытки англичан закрепиться в Америке. До сих пор они были безрезультатны, но в 1607 году основана первая английская колония Джеймстаун в Виргинии, где обосновались 120 колонистов.

Кораблекрушения, вынужденные высадки, встречи с аборигенами — обо всем этом рассказывают и пишут, а Шекспир выводит на сцену, превращая фантастику во вновь открытую реальность. Ее предстоит освоить.

Просперо, встретив на острове Калибана, его наследного владельца, начал воспитывать и цивилизовать его, стараясь научить, «как называть тот большой свет и меньший, / Что днем горит и ночью...».

Калибан оценил заботу и ласку, открыв Просперо тайны острова:

Я любил Тебя, на острове всё показал,  
Где истоки вод, ключи, где соль, где что родится.  
(I, 2; пер. М. Кузмина)

Но потом Миранда выросла, и Калибан счел, что пришло время заселить остров маленькими калибанчиками. Это было естественно для него, но не для Миранды. Просперо пришлось применить силу и строгость. Место любви заняла ненависть.

Утопия для Калибана на этом закончилась, но вместе с ней пришлось поставить точку в одном из самых дорогих убеждений всей эпохи Возрождения, утопической по своей природе. Об этом убеждении не мог не напомнить мудрый советник неаполитанского короля — Гонзало. Ступив на остров, он заговорил с голоса первого утописта Томаса Мора, строя планы о том, каким уголком всеобщего благоденствия и как именно он сделал бы эту землю, где все были бы счастливы и невинны:

Природные продукты б добывались  
Без пота и труда. Измен, коварств,  
Мечей, ножей и всякого оружия

Там не было б. Природа доставляла  
Естественно обильное питање Невинному народу.  
(1,1; пер. М. Кузмина)

Его мечта о жизни без измен и коварства сопровождается издевательскими репликами двух коварных узурпаторов, один из них уже сверг своего брата с миланского престола, а второй сразу вслед мечтаниям Гонзало поделится планами — овладеть неаполитанским. Но еще более явственный ответ на утопию незамедлительно получен от ее «невинного» жителя. В следующей сцене двое слуг-пьяниц буквально спотыкаются о человека-рыбу Калибана. Он полюбит бутылку и новых хозяев, спеша сдать им старого и ненавистного — Просперо.

Опровержение утопии предпринято с двух концов: гуманист (подобно Чацкому на балу) обращает слова к тем, кто к ним глух и чей единственно возможный ответ — издевка; а предполагаемый носитель утопии возбуждает в качестве «естественного человека» совсем мало надежд на всеобщее счастье.

Калибан — вполне узнаваемая трансформация слова «каннибал». Оно было вынесено Мишелем Монтенем в название одного из своих эссе — «О каннибалах». Монтень выступил одним из ранних сторонников естественности: каковы бы ни были их нравы, они даны природой, и имеем ли мы право насильно подчинять дикаря нашей морали и нашей религии? Шекспир откликнулся на мысли столь важного для него автора, демонстрируя, что проблема, которую спустя 400 лет будут решать как *проблему мультикультурности*, во всяком случае, много сложнее, чем она кажется современным ему и будущим утопистам.

Шекспировское предостережение адресовано не столько современникам, сколько — на века вперед. Он понимает, что обольщаться обречены лучшие — молодые и прекрасные, — подобные Миранде. Уже полюбившей принца Фердинанда, ей предстали остальные — неаполитанский король, Гонзало, братья-узурпаторы — и поразили ее:

О чудо! Сколько вижу я красивых  
Созданий! Как прекрасен род людской!  
О дивный новый мир, где обитают  
Такие люди!  
(V, 1; пер. О. Сороки)

Реальность преобразается ее утопическим зрением, обещающим счастье. Исполнится ли обещание? В XX веке ее слова о прекрасном новом мире Олдос Хаксли возьмет в качестве заглавия для одной из самых горьких антиутопий (*A brave new world*), подводящих итог уже не только разочарованию в идее, но разочарованию в историческом опыте воплощения гуманистической утопии в различных ее вариантах.

\*

Просперо всё видит, над всеми имеет власть, но, подобно королю Лиру, больше не желает ею пользоваться. Он бросает в море волшебный жезл и хочет быть равным со всеми, хотя едва ли обольщается вместе со своей юной дочерью, впервые увидевшей людей как пришельцев из дивной страны.

Он как будто вторит одной из первых пьес елизаветинского театра — «Фаусту» Марло. Там герой обещал сжечь свои книги. Просперо обещает утопить книгу, источник его магической власти (*I'll drown my book*). Фауст был движим страхом перед вечным проклятием. А Просперо? Стоицизмом гуманиста, готовым принять жизнь, какова она есть...

В эпилоге, который он произносит, обращаясь к зрителю, Просперо намекает на то, что если не облегчит душу молитвой, то кончит отчаянием (*And my ending is despair*). Эпилог звучит так, как будто написан и произнесен от авторского лица, хотя и предполагают, что с извинительной целью — оправдать избыток магии в пьесе перед королем Яковом, известным гонителем ведьм и всякого рода волшебства.

Даже такое соображение не стирает очень личной интонации, а также мысли о том, что в Просперо, этом последнем великом герое, созданном Шекспиром, он попрощался со зрителем и даже, вопреки своему обычаю, вывел свое *alter ego*. В жесте Просперо, отказывающегося от магической силы, видят жест прощания драматурга, отпускающего на свободу своих персонажей и зрителей, 20 лет пребывавших в его власти.

Что же, в таком случае Шекспир поступил так, как нередко поступали художники его эпохи, где-то сбоку — в кулисе — или совсем неожиданно — оставлявшие свой автопортрет. Великий Микеланджело Буонарроти (умерший в год рождения Шекспира) сделал узнаваемыми черты своего лица в складках кожи, сдираемой со святого Варфоломея на фреске «Страшный суд» в Сикстинской капелле, а потом еще раз изобразил себя в фигуре Иосифа Аримафейского в последнем варианте группы «Пьета»,

той, что хранится во флорентийском соборе Санта-Мария дель Фьоре. Бенвенуто Челлини нашел место для себя в скульптуре «Персей», а Веласкес — на придворном полотне «Менины».

Если Просперо задуман как автопортрет и прощание, то Шекспир несколько опередил события: ему оставалось пять лет жизни, его земные да и театральные дела еще не были завершены.

## Последний соавтор

Еще при жизни, продолжая писать для сцены, Шекспир уступил место первого драматурга труппы Бомонту и Флетчеру. На протяжении всего XVII века — вплоть до закрытия театров и снова после их открытия при реставрации Стюартов — они оставались самыми репертуарными авторами на английской сцене. Их имена соединились настолько, что всё ими написанное печаталось и ставилось на сцене под фирменным брендом «Бомонт и Флетчер». Усилиями позднейших исследователей было произведено размежевание, часто приблизительное, поскольку отделить написанное одним от того, что писал другой, оказалось очень сложно.

Начинали они по отдельности, объединили усилия в работе для детской труппы, но главным образом — для труппы короля в театре «Блэкфрайерс». Их совместное творчество продолжалось немногим более пяти лет. В 1613 году Бомонт женился и в том же году перенес апоплексический удар. Ему не было еще и тридцати. Умер он в один год с Шекспиром в возрасте тридцати двух лет.

Документальных свидетельств о жизни и творчестве этих двух популярнейших драматургов, происходивших из известных семей, осталось еще меньше, чем о Шекспире. Наглядная иллюстрация к тому, что вопрос, аналогичный «шекспировскому», при желании легко придумать почти для каждого драматурга той эпохи!..

Болезнь Бомонта, вероятно, была тем обстоятельством, которое заставило Шекспира, уже попрощавшегося с театром, вернуться туда в качестве соавтора для Флетчера. Флетчер мог писать и один, как покажут десять лет, прожитые им после смерти Шекспира и Бомонта. Однако то ли он чувствовал себя увереннее, имея соавтора, то ли в труппе полагали, что его легкий и быстрый дар нуждается в большей организации...

Две последние пьесы — не без сомнений, но все-таки включаемые в шекспировский канон, — плод сотрудничества с Флетчером: «Два благородных сородича» (*The Two Noble Kinsmen*) и «Генрих VIII». Время

написания — 1613-й, хотя «Генрих VIII», возможно, начат раньше, и тогда — независимо от болезни Бомонта?

Еще более интригующий, как всегда в случае соавторства, вопрос — о том, что же написал Шекспир, а что Флетчер. Руку Флетчера угадывают, основываясь на строгом экспертном мнении романтика Чарлза Лэма в эссе «Характеры драматических писателей, современников Шекспира».

Стиль Флетчера в сравнении с лучшими шекспировскими сценами — вялый и невыразительный. Его движение круговое, а не поступательное. Каждая строка вращается лишь по собственной орбите, не образуя с другими подобие хоровода. Флетчер мыслит медленно; его стих, хотя приятный, однообразно прерывается паузами в конце каждого; он нанизывает строку за строкой и образ за образом так, что мы ощущаем их стыки. У Шекспира же всё смешано, строка набегает на строку, фразы и метафоры перебивают друг друга; прежде чем одна идея освободилась от своей скорлупы, вторая уже проклюнулась и рвется на свободу. И еще одно бросающееся в глаза различие между Флетчером и Шекспиром — пристрастие первого к событиям невероятным и исполненным насилия.

Проницательная характеристика индивидуальных стилей не гарантирует точности в атрибуции текстов. Не всё, что написано в шекспировском стиле, обязательно написано Шекспиром, и не всё, что написано в стиле Флетчера, обязательно следует приписывать ему. Тем более когда они работают в соавторстве. Совместная работа немыслима без согласования, без способности слышать друг друга. Да и в любом произведении, у которого — один автор, естественно присутствие «чужого» стиля, вошедшего в стиль эпохи, или жанра, присущего определенному типу сюжета.

По чьей инициативе мог быть выбран сюжет для «Двух благородных сородичей»?

История известная, обработанная Боккаччо и открывающая — как рассказ рыцаря — сборник «Кентерберийских рассказов» Чосера. Два фиванских принца — Палемон и Арсита — попадают в плен к Тезею и влюбляются в его сестру Эмилию. Дружба борется с любовью, благородство с благородством, но, в конце концов, всё должен разрешить смертный поединок, в ход которого вмешаются небесные покровители соперников — Марс и Венера.

Трагикомедия в духе Флетчера с его любовью к невероятному? Но в еще большей степени — продолжение шекспировского «Перикла» с тем же соединением псевдоантичного и ренессансного. В «Перикле» Гауэр выходил, чтобы произнести Пролог, в «Двух благородных сородичах» Чосер хотя и не появляется, но упомянут в Прологе, выдержанном в его размере — «героический куплет» (парнорифмованный пятистопный ямб). Возрождение приучило ценить национальную традицию, так что память о ее родоначальниках, соединяясь с антично-средневековой стилизацией и рыцарской авантюрой, обеспечила успех «Периклу». Почему бы не повторить его?

Текст «Двух благородных сородичей» вызывает разные предположения, поскольку в нем — несколько стилистических пластов. Там есть сцена сельского праздника, которым верховодит школьный учитель (III, 5). Она выглядит прямым продолжением клоунады с участием учителя Олоферна в «Бесплодных усилиях любви». Быть может, Шекспир воспользовался своей ранней находкой? Так вполне можно было бы счесть, если бы не было известно, что вся эта сцена — вставка из маски, написанной Бомонтом и любимившейся королю. Так что шекспировской находкой воспользовался не он сам, а Бомонт. Шекспир же воспользовался для своей новой пьесы тем, что в его манере было создано другим драматургом.

В данном случае мы имеем возможность проследить причудливую судьбу текста. Гораздо чаще она остается скрытой от глаз, порождая гипотезы, практически обреченные, поскольку помимо заимствования постоянно происходят наложение влияний, встреча разных манер, взаимная стилизация. Так тогда и работали профессиональные драматурги.

Сельский праздник — добавление к старому сюжету, так же как и одна боковая линия — влюбленность в Палемона дочери тюремщика. Она помогает ему бежать и сходит с ума (к счастью, лишь временно) от любви. Она собирает водяные лилии, пытается утопиться, поет песенку об иве... Сразу приходят на память Офелия и Дездемона, но кто под влиянием этой памяти написал данную сцену — Шекспир или Флетчер, перечитавший шекспировские трагедии? И кому принадлежит весь этот боковой сюжет?

\*

Из того, что входит в шекспировский канон, только две пьесы не были включены в Первое фолио: «Перикл» и «Два благородных сородича». Они

родственны по жанру и по факту соавторства. Если первая из них печаталась при жизни Шекспира, то вторая появилась отдельным изданием в 1634-м под именем обоих соавторов.

«Генрих VIII» в фолио был включен, хотя соавторство в нем также не вызывает сомнения. Жанр — шекспировский, но манера — Флетчера. Теснота, та ритмическая повторяемость, которую Лэм отметил как присущую его стилю на уровне строк, здесь ощутима и на уровне сцен. Сюжет распадается на эпизоды, следующие друг за другом, но не подхваченные единым действием. Политические живые картины, которые своей декламационной риторикой больше напоминают не лучшие хроники Шекспира, а историческую драму в стихах, вошедшую в моду как подражание ему в XIX веке.

Современник (Г. Уоттон) вспоминает небывалую помпезность постановки:

Актеры короля поставили новую пьесу под названием «Всё это — правда», изображающую некоторые из важнейших событий царствования Генриха VIII, которая была представлена с исключительной помпезностью и величием — вплоть до того, что сцену устлали соломенными циновками, рыцари выступали со своими орденами Георга и Подвязки, а гвардейцы в мундирах с галунами — и все такое прочее, чего было достаточно, чтобы сделать величие близким, если не смешным<sup>{59}</sup>.

В том, что признают лучшим, разумеется, угадывают шекспировскую руку. А лучшим признают большие монологи, которые произносят в момент падения и утраты ими величия герцог Бекингем, королева Екатерина, кардинал Вулси. Действительно, Шекспир любил (начиная с раннего «Генриха VI») расслышать голос человека в речи политика, покидающего историческую сцену.

Но политического здесь гораздо больше, чем человеческого. Это подчеркнуто даже вторым названием пьесы, под которым ее чаще и упоминали современники — «Всё это — правда» (*All is true*). Оно звучит дидактически и заставляет предположить некий повод для того, чтобы преподать исторический урок, вернувшись для этого к жанру, уже немодному. Хроник к этому времени Шекспир не писал полтора десятка лет.

Поводом могла быть свадьба принцессы Елизаветы, дочери Якова, с

курфюрстом Пфальцским (или, по старому германскому названию территории, — электором Палатината) Фредериком, сыгранная 14 февраля 1613 года. Торжества растянулись на несколько месяцев и обошлись в огромные суммы. Так, на одну из придворных масок было потрачено от двух до трех тысяч фунтов, а драгоценности, которые были на королеве Анне, участнице представления, стоили не менее ста тысяч.

Профессиональным актерам также хватало работы. У королевы была своя труппа — бывшие люди графа Вустера, у наследного принца Генри — бывшая труппа лорда-адмирала, но на первом месте, разумеется, труппа короля. Зимой 1613 года они играли 14 раз, заработали 93 фунта 6 шиллингов и 8 пенсов. Не менее семи из сыгранных пьес были шекспировскими.

Эти зимние торжества станут роскошной прелюдией к печальной политической судьбе новобрачных — Елизавета так и войдет в историю как «зимняя королева». Фредерик проживет большую часть жизни королем без королевства, утратив свой престол в событиях начавшейся Тридцатилетней войны (1618—1648), но сохранит позицию главы протестантской унии. На союз с ним и расширение протестантского мира рассчитывал наследник английского престола принц Генрих, скоропостижно скончавшийся 6 ноября 1612 года в разгар свадебных торжеств. Стань Генрих, разумный и привлекавший всеобщую симпатию, королем вместо его младшего брата Карла, настолько уверовавшего в божественное происхождение своей власти, что земные дела с ним стало невозможно решать, английская история XVII столетия могла бы оказаться совершенно иной.

В хронике о Генрихе VIII выбраны эпизоды английской Реформации: падение сторонника Рима кардинала Вулси, брак короля с Анной Болейн, рождение будущей королевы Елизаветы. Это последнее событие — апофеоз и обещание ее величия. А имя короля, стоящее в названии хроники, возможно, намекало на то, что ближайшим продолжателем его дела будет тот, кто на троне восстановит его имя — Генрих IX. И все это — правда! Увы, этому не суждено было случиться.

Помимо конфессионального проекта, хроника могла иметь и более злободневную цель, играя роль памфлета против дурных советников — неверных и небережливых. А чтобы подсластить дидактическую пилюлю, в финале не названный по имени нынешний монарх был возвеличен как продолжатель славы Генриха VIII и Елизаветы. Ни одна из прежних шекспировских хроник не была так плотно насыщена актуальными смыслами.

Хотя нет никаких следов, кто мог быть заказчиком пьесы. Есть

единственное свидетельство тому, что Шекспир сохраняет связи с кругом Саутгемптона: 31 марта в книге расходов в замке графа Ретленда, друга Саутгемптона, сделана запись о том, что за эмблему для участия графа в рыцарском турнире по 44 шиллинга золотом выплачено Шекспиру и Ричарду Бербеджу («за то, что нарисовал эмблему»). Шекспиру принадлежали общий замысел и замысловатый девиз.

\*

Тогда же — в марте 1613-го — были поставлены две из шести известных шекспировских подписей: 10-го числа Шекспир приобрел надвратный дом, бывший частью того же монастырского комплекса «Блэкфрайерс», что и театр; а на следующий день он заложил купленный дом Генри Уокеру, у которого и приобрел его за 140 фунтов, по условиям договора оставаясь должен 60 фунтов из этой суммы. Сделка была обставлена с небывалыми прежде в шекспировских делах сложностями — с доверенными лицами, выступавшими по документам так же и в качестве покупателей.

С какой целью? Некоторые биографы видели в этом часть хитроумного плана по лишению Энн Шекспир наследства. С. Шенбаум с этим не согласен и полагает, что для Шекспира участие «в этом деле было простой дружеской услугой»<sup>[60]</sup>. Ни владеть этим домом, ни жить в нем он никогда не собирался.

Или все-таки он предполагал иметь хотя бы на какое-то время свое жилье в Лондоне, где мог бы остановиться, вновь вовлеченный в театральные дела?

Эти дела вскоре если не оборвались совсем, то им был нанесен большой урон: 29 июня 1613 года при постановке «Генриха VIII» в «Глобусе» произошел пожар, уничтоживший здание дотла. Современник так описывает случившееся:

Королевские актеры поставили пьесу под названием «Всё это — правда», изображающую главные события царствования Генриха VIII; представление было исключительно пышным и торжественным. <...> Во время маскарада во дворце кардинала Вулси появился король Генрих и его приветствовали салютом из пушек; пыж, сделанный из бумаги или чего-то еще, вылетел из пушки и упал на соломенную крышу; но дыма, который при этом

появился, никто не заметил, так как все глаза были устремлены на сцену, а между тем огонь разгорелся и быстро охватил все здание, так что меньше чем за час оно сгорело до самого основания<sup>{61}</sup>.

Если шекспировские рукописи и суфлерские книги хранились в этом театре, то они погибли в огне. Но чем тогда воспользовались составители Первого фолио?

Здание театра будет восстановлено на будущий год и обойдется пайщикам в 1400 фунтов. Сведений о том, что Шекспир продолжил свое участие в деле, нет, как нет и документов, которые бы указывали, что он продал свою долю.

## Обыватель города Стрэтфорда

В документах по покупке надвратного дома Шекспир значится как житель Стрэтфорда. Если прежде он из Лондона наезжал в Стрэтфорд, то теперь ему порой случалось бывать в Лондоне.

Можно было бы сказать, что лондонской «ярмарке тщеславия» он предпочел провинциальное уединение, но эта метафора в английском языке появится лишь столетие спустя, а Стрэтфорд в эти годы был местом общественных споров, имевших весьма бурное выражение. Шекспира в них пытались вовлечь. Кажется, он оставался верен той способности, которую Джон Ките памятно определит у него как *negative capability*. «Способность к небытию»? Скорее — «способность не обнаруживать свое присутствие»...

В начале XVIII столетия такую позицию объявят нравственным идеалом — оставаться наблюдателем (*spectator*), отзываться на всё пониманием, но не участием. Поскольку речь идет о писателе, то предполагается не умение взглянуть «с холодным вниманьем вокруг», а откликнуться состраданием (даже к тому, чей жизненный путь обременен ошибками и грехами) и избежать поспешного осуждения. Шекспир не был склонен к сатире, а его чувство юмора было по преимуществу языкового свойства.

В общем, все-таки — *gentle Shakespeare*, чья «способность не обнаруживать присутствие» обнаруживает в нем истинного джентльмена, но оставляет скрытой от посторонних глаз его эмоциональную жизнь — что он любил, что его огорчало и ранило. Того и другого, кажется, было

немало в стрэтфордской «тишине».

В июне 1613-го Джон Лейн пустил слух, что дочь Шекспира Сьюзен Холл страдала венерическим заболеванием и грешила с Ралфом Смитом и Джоном Палмером. Вызванный 15 июля в Консистерский суд, он не явился, за клевету был отлучен от церкви, а Сьюзен тем самым — оправдана. Лейн, известный пьяница, не раз обвинялся в безобразиях и клевете. Через десять лет после смерти Шекспира — почти день в день — кузен Лейна Томас Нэш женится на дочери Сьюзен — Элизабет. В маленьком городе все так или иначе родня и все конфликты — почти семейные.

Через год после пожара в «Глобусе» пожар уничтожит 54 жилых дома (не считая других построек) в Стрэтфорде. Шекспирам везло — их дома пожары, бывшие постоянным бедствием, обходили стороной. Через три дня после пожара — 12 июля — умер Джон Кум, ростовщик из шекспировской эпиграммы. Его надгробие в церкви Святой Троицы, как и шекспировское (по свидетельству Дагдейла), изваял Г. Янсен.

Племянник Джона Томас Кум станет главным возмутителем спокойствия в Стрэтфорде на ближайшие годы. Приняв сторону лендлорда в противостоянии с городской корпорацией, он будет добиваться проведения огораживания общественной земли под пастбища для овец. Шекспира это не могло оставить равнодушным, поскольку были затронуты его интересы — землевладельца и в еще большей мере собирателя «десятипроцентного налога на пшеницу, зерно, солому и сено». Количество зерна и сена после огораживания значительно бы уменьшилось.

Однако даже в этом случае Шекспир позволял вовлечь себя в противостояние гораздо менее, чем рассчитывали конфликтующие стороны, о чем позволяет судить дневник «кузена» Грина, владевшего вместе с Шекспиром второй половиной собираемого налога. К тому же он был юристом городской корпорации, так что его личная заинтересованность и служебная обязанность в данном случае совпали.

В конце лета 1614 года Артур Мэннеринг, управляющий землями лорда-канцлера Элмира, предпринимает новую попытку огораживания (предшествующая провалилась). Для городской корпорации огораживание означало сокращение рабочих рук, уменьшение десятинных земель, доход с которых шел в пользу бедных, разорение мелких арендаторов...

Сторонники огораживания пытаются успокоить хотя бы крупных владельцев (в их числе был Шекспир), что их интересы не пострадают. В сентябре с ним заключено такого рода соглашение, куда по его настоянию вписали и имя Грина. Шекспир уезжает с доктором Холлом в Лондон, и по приезде Грин сразу же посещает его: «По возвращении моего кузена

Шекспира в город я пошел проведать его. Он мне сообщил, что его заверили, будто огораживать не будут далее...» Грин называет точные места, где предполагали остановиться молодые Кумы, — не далее *Gospel Bush*, то есть не задевая интересов Шекспира.

Судя по дневнику Грина, Шекспир с Холлом не вполне доверяют обещаниям, будто никакие действия не будут предприняты до апреля, когда вначале обмерят землю. И действительно, не дожидаясь весны, люди Томаса Кума начинают копать канаву и строить изгороди. На меже разворачиваются военные действия с избиением, с ночным закапыванием канав, в чем принимают участие женщины и дети.

Огораживание окончательно остановит лорд верховный судья в марте 1616 года. Шекспира уже не будет в живых, а Грин в мае покинет Стрэтфорд. Сентиментальное объяснение: город для него опустел после смерти любимого «кузена». Объяснение деловое: он обижен неблагодарностью корпорации, не оценившей его усилий, и откликнулся на более выгодное приглашение из Бристоля.

Странно то, что Грин не упомянут в шекспировском завещании и не был приглашен его составить. В то время как его основному оппоненту в деле об огораживании — Томасу Куму — Шекспир завещал свою шпагу, знак чести. Можно ли это рассматривать как свидетельство взаимного охлаждения с Грином? Впрочем, это не самая большая странность данного документа.

\*

Биограф жены Шекспира — Жермена Грир...

Да, у Энн Хэтеуэй-Шекспир есть биограф — автор объемной монографии в сотни страниц, хотя документальных сведений об Энн не хватит и на один абзац. Документы заменяют реконструкция быта, жизненного ритуала, предположения о том, какое место могла играть в нем женщина с тремя детьми в Стрэтфорде и с мужем в Лондоне.

Грир предполагает, не Энн ли принадлежит идея завещания<sup>{62}</sup> — этот жанр был принят в ее семье, в то время как Шекспиры обычно не оставляли наследственных распоряжений. В таком случае тем более странно, сколь малое место уделено Энн в последнем шекспировском волеизъявлении. Или тем самым лишь подтвердилось, что Шекспиры не умеют писать завещаний и даже не относятся к ним с должным вниманием?

В таком случае под стать завещателю был и приглашенный для его составления нотариус — Фрэнсис Коллинз. Коллинз не первый год знаком Шекспиру: именно он оформил для него в 1605 году документ, дающий право на сбор десятины. Теперь нотариус дряхл, жить ему осталось один год. Завещание для Коллинза — дело будничное и, кажется, скучное. Шекспировское завещание он даже не переписал, что для позднейших исследователей стало настоящим подарком, поскольку в вычеркиваниях и вписываниях восстанавливают процесс шекспировской мысли, не слишком собранной и сосредоточенной.

Если добавить к этому три шекспировских автографа — под каждым листом завещательного текста, — что составляет половину его бесспорных (впрочем, в отношении Шекспира ничто не признается совершенно бесспорным) подписей, то завещание — важнейший биографический источник. С его обнаружения еще одним Грином — Джозефом, стрэтфордским собирателем древностей, — в 1747 году начинаются сомнения, из которых рождается «шекспировский вопрос»: не мог автор «Гамлета» быть автором такого убогого и несправедливого текста.

А что ожидать от текста, записанного дряхлым нотариусом под диктовку очень больного человека?

Черновик составлен в январе 1616-го — три страницы с немалым количеством помарок; некоторые исправления сделаны, вероятно, 25 марта, когда документ принял окончательный вид и был подписан. Коллинз переписал только первую страницу. Тому были причины.

Сначала дата — на латыни. Первоначально вписанный январь заменен на март. Далее: *Anno Regni Domini nostri Jacobi...*

Первый абзац, дежурный и благочестивый, Коллинз пишет на автомате, по всей видимости, не нуждаясь в помощи завещателя. Текст черновой, с сокращениями и минимумом знаков препинания:

Во имя Бога, аминь. Я Уильям Шекспир из Стрэтфорда-на-Эйвоне графство Уор[икшир] джент[льмен] в добром здравии и памяти...

Была ли твердой память, но здравие явно не было «добрым». Болезнь чувствуется и в слабеющей руке — по характеру подписей.

Первой в завещательном перечне стоит младшая дочь Джудит, правда, перед ее именем вычеркнуты слова: «...моему зятю...» Распоряжения, касающиеся ее, сложны: 100 фунтов ей даются в качестве приданого, еще 50 в случае отказа от некоторых земельных претензий, еще 150 фунтов в

том случае, если она или кто-то из ее детей будет жив через три года... Ее муж может претендовать на определенную сумму, если он оставляет Джудит по завещанию не меньшую сумму.

Видимо, сложности завещательных условий в этой части и тот факт, что именно она была переписана, объясняются печальными обстоятельствами, последовавшими за заключением брака Джудит с Томасом Куини 10 февраля 1616 года. Выяснилось, что до свадьбы Томас состоял в связи с Маргарет Уиллер, которая вскоре умерла во время родов. И мать, и дитя погребены 15 марта. Виновника приговорили к публичному покаянию, но фактически он отделался пятью шиллингами штрафа в пользу бедных. Предполагают, что Шекспир тяжело пережил этот семейный позор, ускоривший его кончину. Он также счел, что зятю нельзя доверять (и был в этом прав, хотя до подтверждения своих подозрений Шекспир не дожил).

На завещательные распоряжения относительно Джудит одной страницы не хватило — они заняли более трети всего текста. За ней следует семья Джоан Харт, сестры Шекспира. Ей в течение года должна быть отдана вся одежда завещателя. А главное — в долгосрочную аренду за условную плату 12 пенсов в год ей предоставляется дом (на Хенли-стрит), в котором она проживает, со всем, что в нем имеется. Трем ее сыновьям — по пять фунтов (имя одного из них Шекспир забыл и оставил прочерк). Уильям Харт-младший станет продолжателем всего рода Шекспиров; его потомки унаследуют всё, что принадлежало семье, и доживут до сегодняшнего дня. Этого, разумеется, Уильям Шекспир не мог предвидеть.

Элизабет (внучке, которая выше была названа племянницей) оставлена вся посуда, кроме большой серебряной вазы с позолотой (ниже она будет завещана Джудит).

Дальше расписаны отдельные предметы и суммы. Бедным Стрэтфорда — 10 фунтов. Томасу Расселу — 5 фунтов, а составителю завещания Фрэнсису Коллинзу — 13 фунтов 6 шиллингов и 8 пенсов; оба назначаются надзирать за исполнением завещания.

Одинаковые суммы в 26 шиллингов 8 пенсов завещаны на покупку колец соседям Гамлету (так, а не Гамнету!) Сэдлеру и Уильяму Рейнолдсу, а также трем друзьям-актерам: Ричарду Бербеджу, Хемингу и Конделу. Та же сумма — крестнику Уильяму Уокеру.

Далее вписаны пресловутые строки: «Завещаю своей жене вторую по качеству кровать со всеми принадлежностями...» Имеются в виду обычный в то время полог и белье...

Все имения (с подробным перечислением земель и недвижимости)

оставлены «моей дочери Сьюзен Холл», а по ее смерти — ее первому сыну и его мужскому потомству, а в случае отсутствия такового — потомству второго сына, а в случае... И так до седьмого сына, а в случае отсутствия такового потомства — «моей дочери Джудит и ее наследникам». Все остальное, включая драгоценности и домашнюю утварь, после уплаты долгов и всех издержек на похороны завещано зятю Джону Холлу и его жене Сьюзен. Они же назначаются душеприказчиками.

\*

В этом завещании придирчиво вчитываются в каждый пункт.

Бедным оставлено 10 фунтов, а вот ростовщик Кум оставил 20! Но он богатейший человек в городе и его дар столь щедр (видимо, было что замаливать), что о нем упомянуто на его памятнике. А еще Кум позаботился о своей могиле, оставил на нее 60 фунтов. Но Шекспир дал распоряжение душеприказчикам — дочери и зятю — об издержках на похороны, видимо полагая, что оно распространяется и на обустройство могилы — ведь Шекспир сделал их, по сути, единственными наследниками.

А почему единственными? Судя по той тщательности, с которой Шекспир перечисляет — вплоть до седьмого сына — возможное потомство дочери Сьюзен, он хотел сохранить нажитое в одних руках. Майорат не распространяется на дочь, но владеет сознанием как общий принцип (да и не доверяет Шекспир второму зятю — Куини). Быть может (как дополнительный мотив), это было условием брачного контракта Сьюзен: что и она, и ее муж в своих семьях становятся основными наследниками.

Почему вспомнил только о трех друзьях-актерах и помянул их только кольцами? Несколькими годами ранее Огастин Филипс оставил Шекспиру 30 шиллингов золотом и еще разные суммы другим актерам...

Больше никого из лондонских друзей не вспомнил! Ни драматургов, ни покровителей... Не кажется ли это подозрительным?

Эти подозрения — из разряда придирок. Серьезных вопросов два. Первый — где книги и рукописи? Второй — почему так странно обошелся с женой?

Рукописей, скорее всего, не было. Они принадлежали труппе, где с ними работали, стирая до дыр, отдавая в переписку. Те, что не сгорели в «Глобусе», остались в «Блэкфрайерс», с них, вероятно, делали Первое фолио. Дальнейшая их судьба была уже не в руках Шекспира.

Книги, вероятно, были, но не библиотека в позднейшем смысле слова. Двадцать лет странствий по съемным комнатам не располагали к собирательству, да и слишком дорогим было это удовольствие даже для обеспеченного драматурга. А те книги, что были, вероятно, отошли зятю Холлу со всем остальным имуществом.

На вопрос в отношении жены сделано множество попыток ответить. По тогдашнему законодательству она, вероятно, получала вдовью часть в размере трети наследства; но такой закон действовал не по всей Англии — и действовал ли он в Стрэтфорде?

Кроме завещания, существовал еще обычай, по которому Шекспир мог при жизни наполнить вдовый сундучок, обеспечив жену. А «вторая по качеству кровать» — существенное к нему прибавление, поскольку кровать с резьбой, из хорошего дерева и с дорогим прикладом, стоила не меньше небольшого домика (так полагает Жермена Грир)...

Ответы есть, но вопрос остается, поскольку сопоставление с завещаниями той эпохи в районе Стрэтфорда показывает, что жен, как правило, обеспечивали. Шекспир этого не сделал. И не упомянул родственников жены из семьи ее брата Бартоломью, проживавшего в Шотери. Кажется, к Хэтеуям он так и не научился испытывать родственных чувств — со свадьбы и вплоть до завещания, — оставив дочери Сьюзен решить, где будет проживать ее мать.

\*

Днем смерти Шекспира, как и днем его рождения, считается 23 апреля. Запись о погребении сделана 25 апреля 1616 года.

Согласно сообщению Джона Уорда, служившего викарием в Стрэтфорде в 1661—1682 годах (еще были живы дочь Шекспира Джудит и внука Елизавета), смерть случилась после веселой встречи Шекспира с посетившими его поэтами — Майклом Дрейтоном и Беном Джонсоном. «Кажется, они выпили слишком много, отчего у Шекспира началась лихорадка, от которой он и скончался». Диагноз, быть может, не вполне точный, но повод для встречи возможный — день рождения поэта; нагрузка для организма, подорванного болезнью, могла быть чрезмерной.

Шекспир погребен в той же церкви Святой Троицы, где его крестили. Этой чести он удостоился, как полагают, не в качестве лондонского драматурга, а в качестве владельца земель и церковной десятины в Стрэтфорде. Так или иначе, но он, его жена и дочери покоятся в алтарном

помещении.

По преданию, могилу для Шекспира вырыли необычайно глубоко — на пять-шесть метров... Едва ли, ведь церковь стоит почти на берегу Эйвона, на влажной почве. Но, опять же по преданию, Шекспир сам побеспокоился о том, чтобы его покой не был нарушен, и написал эпитафию, высеченную на плите:

Друг, ради Господа, не рой  
Останков, взятых сей землей;  
Нетронувший блажен в веках,  
И проклят — тронувший мой прах.  
(Пер. Л. Величанского)

Адресат этого предупреждения — не случайный прохожий, а церковные сторожа, имевшие обыкновение освобождать старые могилы и сваливать кости в склеп, где уже в шекспировское время их набрались горы.

Не верится, что стихи — шекспировские, уж очень плохи? Но он умел писать на разные случаи, для разных целей и точно рассчитывая возможный эффект. Его могила осталась нетронутой, хотя на нее покушались и покушаются: а вдруг в ней хранится ключ к загадке, вдруг там — рукописи?

Что бы мы ни надеялись найти, что бы нам ни посчастливилось еще узнать о Шекспире, это едва ли может изменить главное в нашем представлении о нем и о его «тайне»: написанное им — в его книгах, там и шекспировская тайна, и его завещание потомкам.

## Эпилог.

# «ПАМЯТИ ВОЗЛЮБЛЕННОГО АВТОРА...»

Если судить по эпитафии на могильной плите — по ее содержанию и по качеству стиха, — 25 апреля 1616 года в церкви Святой Троицы хоронили почтенного стрэтфордского обывателя.

Однако к 1623 году уже существовала и другая эпитафия на северной стене алтаря прямо над могилой, где говорилось о поэте — шесть строк по-английски и две на латыни. По-английски — обращение к прохожему, сообщающее, что «под этим памятником» покоится Шекспир, похищенный смертью. С ним умерла сама природа; его имя украшает могилу лучше, чем пышный орнамент, поскольку в сравнении с тем, что он написал, «живущее искусство» (*living art*) — это лишь паж, прислуживающий его уму.

Выше этих английских строк — две латинские, в которых Шекспир превознесен и поставлен рядом с античными именами: «Умом — Нестор, гением — Сократ, искусством — Вергилий; / В земле он погребен, люди его оплакивают, Олимпу он принадлежит».

Вторая эпитафия выбита под бюстом, стоящим в нише. Судя по тому, что в стихотворении Леонарда Диггса, помещенном в Первом фолио, говорится о «стрэтфордском памятнике», бюст к тому времени уже был установлен и эпитафия под ним существовала.

В авторе эпитафии подозревают человека неместного, ибо допустившего ошибку: он, видимо, полагал, что памятник будет стоять над могилой, и потому написал, что (буквально) «внутри этого памятника» (*within this monument*) покоится Шекспир. А Шекспир покоится под могильной плитой — не в стене, а ниже церковного пола.

Бюст атрибутирован Геерарту Янсону антикваром Уильямом Дагдейлом, посетившим Стрэтфорд в 1653 году, когда он собирал сведения для своего труда о достопримечательностях Уорикшира (опубликован в 1656-м). Янсен — лондонский скульптор фламандского происхождения. Его авторство кажется тем более правдоподобным, что в той же церкви он изваял надгробие для умершего тремя годами ранее Джона Кума. Тогда можно было предположить, что приглашению Янсена способствовал Шекспир, поскольку мастерская, где в Лондоне работал скульптор, находилась на Бэнксайде недалеко от «Глобуса». Теперь услуги скульптора

понадобились, чтобы воздать память и самому поэту.

Знал ли Янсен о том, что бюст изображает поэта? О бюсте сказано и написано чрезвычайно много и очень разного. Много — потому, что это первое изображение Шекспира, нам известное, и одно из двух, безусловно предполагавших сходство. Хотя могильный памятник всегда сопрягает личные черты с некоторым обобщенным образом, едва ли родственники Шекспира приняли бы нечто не имеющее к нему отношения.

Говорили и говорят о бюсте разное, поскольку признавали или нет родственники изображение похожим на Шекспира, но потомки часто отказывали ему в сходстве с образом поэта. Шекспиру опять не удалось совпасть с тем, как должен выглядеть поэт.

Стрэтфордский бюст изображает (по мнению Довера Уилсона) не поэта, а «колбасника». Шутку с восторгом (в отношении ее остроумия) и с негодованием (в отношении бюста) постоянно повторяют. Хотя у бюста есть и защитники:

Шекспировский бюст над его могилой скорее впечатляет, чем выглядит красивым, хотя в нем есть своя красота. Никто не отзывался о нем с презрением, кроме ученых интеллектуалов, тщетно вглядывающихся в черты шекспировского лица, чтобы разглядеть в них свое подобие. В этом лице есть солидность и значительность, это лица пожилого сельского жителя, в котором больше достоинства, чем блеска<sup>[63]</sup>.

Можно спорить (и увлеченно спорят), чье лицо более напоминает то, что изваял Янсен (или то, что от его изваяния сохранилось), — колбасника или солидного сельского жителя? Верна общая постановка вопроса — на кого больше похож изображенный человек, к какому типу это лицо принадлежит. Оно едва ли *очень* похоже на какого-то конкретного человека, в нем больше типического, чем характерного.

При взгляде на этот бюст приходит мысль, что Шекспир не любил «фотографироваться». Едва ли остались его прижизненные изображения, во всяком случае ничто не заставляет подозревать, будто Янсен таковым располагал. Он мог встречаться с Шекспиром при жизни — в Лондоне или когда делал памятник Куму. Еще более бюст кажется выполненным по словесному портрету:

Мужчина пожилого возраста; крупная голова с выпуклым лбом; их размер подчеркнут большой лысиной, опускающейся

почти до самых ушей; каштановые волосы обрамляют лысину в кружок и закрывают мочки ушей. Лицо овальное, полноватое, брови резко прочерчены над большими темными глазами; крупный прямой нос, чувственные губы, над ними усы, концы которых фатовато закручены вверх; небольшая бородка типа эспаньолки.

Того, что создано скульптором в согласии с подобным словесным портретом, семья не отвергла, хотя насколько сегодняшний вид памятника соответствует первоначальному, судить трудно.

\*

Выполненный из местного мягкого камня — известняка, бюст неоднократно требовал реставрации. В духе памятников той эпохи он раскрашен: коричневое лицо, еще более темные волосы. Белый воротничок обрамляет темно-красного цвета платье, поверх которого — меховая безрукавка. Манжеты также белые, в правой руке — гусиное перо, в левой — листок бумаги.

Первый рисунок памятника, где есть гусиное перо, относится к 1737 году. Восьмьюдесятью годами ранее Дагдейл зарисовал бюст в совершенно неузнаваемом — в сравнении с его современным обликом — виде. Лицо более худощавое, борода скорее шкиперская, вместо пера и листка бумаги под руками что-то напоминающее мешок (по типу мешка с шерстью, на котором в парламенте восседает лорд-канцлер). Дагдейл допустил немало ошибок в воспроизведении деталей памятника, он бывал неточен и в других случаях, так что его свидетельство совершенно небесспорно.

Можно, наконец, предположить, что тонкое перо — наиболее хрупкая часть памятника и пострадало первым. Известно, что реставрации подвергались большой и указательный пальцы правой руки. Так что Дагдейл мог не застать пера и домыслил мешок с шерстью вместо крышки стола.

Предмет спора — в какой мере Янсен изобразил поэта, а в какой обывателя? Об этом можно спорить, но тот факт, что две эпитафии соединяют оба эти образа, казалось бы, неоспорим. Нет, антистрэтфордianцы уверены, что эпитафия под бюстом — скрытое издевательство. Интересно только, почему его допустили родственники? Джон Холл, зять Шекспира и его душеприказчик, — выпускник Кембриджа

(он вел медицинские записи на латыни, составившие целую книгу), его никак не заподозришь в неграмотности, в которой пытаются уличать все шекспировское семейство, включая его самого.

Действительно, важно выяснить — в какой мере бюст сохраняет жизненное подобие. Единственный способ это сделать — сопоставить со вторым изображением, безусловно подлинным, — гравюрой, приложенной к Первому фолио в 1623 году.

На долю этой гравюры выпало еще больше сомнений, недоумений и насмешек. Ее автор — также фламандец, чью фамилию — *Droeshout* — произносят либо по-английски: Друшаут, либо воспроизводя ее национальный колорит — Дройсхут. Его подпись стоит под гравюрой.

Потомственный гравер, Друшаут был еще очень молод. В момент выхода в свет фолио ему — двадцать три. Значит, если он и видел когда-нибудь Шекспира, то в раннем отрочестве. Почему этого начинающего мастера, фактически — ученика, выбрали для столь важного дела? Экономии или заказ был дан отцу, а выполнил его сын? В таком случае он справился с ним неудовлетворительно. Технических ошибок так много, что во время печатания фолио их дважды пытались править (например, добавляя тень под ухом на воротнике), а для четвертого издания изображение перегравировали, положив тени, чтобы лицо не казалось таким плоским, напоминающим маску...

Естественно, эта масочность была не раз обыграна антистрэтфордианцами: подлинное лицо скрыто, и гравюра дает это понять. Рукава модного камзола с плоеным кружевным воротником, появившегося вместо скромной одежды горожанина на бюсте, — одинаковые, оба — левые, только один рукав — вид спереди, другой — сзади. На этот счет еще в 1911 году запросили экспертное мнение критика модного журнала «Портной и кройщик». Так что получается, что человек к нам повернут отчасти спиной, что опять читается как намек на то, что есть причина скрывать лицо.

Гравюра неумелая, скажем так — не классическая. В ней изображение утрировано. Большой лоб становится непомерно большим, большие глаза — навывкате (и лоб, и глаза, как они смотрятся на гравюре, давали повод к разного рода диагнозам, нелестным для Шекспира). Хотя тот словесный портрет, которому удовлетворяет бюст Янсена, не противоречит и гравюре. Может создаться впечатление, что Друшаут видел бюст и остался им недоволен...

Раз уж так много всего придумывается с целью доказать, что гравированный портрет не имеет к Шекспиру отношения, почему бы не

высказать догадку в опровержение? Молодой гравер был выбран как раз потому, что ему предстояло съездить в Стрэтфорд и скопировать единственное имеющееся изображение Шекспира. Он съездил, увидел оптовый, лишенный личности образ и решил придать ему индивидуальность. Могильный памятник не вполне годится в качестве модели для гравюры, открывающей собрание пьес. Это Друшаут понял, но не хватило умения. Примитив победил технику. Однако ошибки, как известно, родственны открытиям, и в этой странной гравюре кроме технического несовершенства проглядывает та деформация классических пропорций, на путь которой встал умерший двумя годами ранее Шекспира Эль Греко и с которой в XX веке выполнит шекспировские портреты Пабло Пикассо. Отчасти шутка, отчасти гипотеза...

Под гравюрой стихи, подписанные инициалами Б. Дж.; едва ли есть сомнение, что автор — Бен Джонсон. Стихи о том, что гравер боролся с природой, но победить ее не смог. Изобразить это лицо можно было бы только запечатлев на меди его ум. Это не удалось, так что всматривайся, читатель, не в лицо, а в книгу.

Эти стихи для непредвзятого читателя — приглашение читать, не увлекаясь рассматриванием гравюры. Для предубежденного антистрэтфордианца — указание не верить ничему, что касается Уильяма Шекспира, и читать книгу, которая написана кем-то другим, не рожденным в Стрэтфорде, не бывшим актером театра «Глобус».

Среди небольшого числа стихотворений, приложенных к Первому фолио и написанных в честь Шекспира, кроме знаменитого текста Джонсона «Памяти возлюбленного мною автора...» есть стихи Леонарда Диггса. Выпускник Университетского колледжа в Оксфорде, лингвист, энтузиаст испанского языка и литературы, оратор, а кроме того — пасынок шекспировского друга Томаса Рассела, которого тот определил присматривать за исполнением своего завещания.

Вот и еще один современник, знавший и человека из Стрэтфорда, и актера, и драматурга, — знавший их в одном лице. Или он тоже вовлечен в заговор, а свои стихи завершает издевательски? «...Шекспир, ты не можешь умереть, / Так как увенчан лаврами навечно».

\*

Жизнь Шекспира — мировой бестселлер на любых носителях: тысячи книг, кино, телевидение, Интернет рассказывают, иллюстрируют,

инсценируют его биографию.

Что в этом удивительного? Он же великий! Но не все великие вызывают такой напряженный личный интерес. Конечно, он — самый великий, это подтвердят если не все, то очень многие и среди них те, кто мог бы претендовать на первенство в литературной иерархии после него: Гёте, Пушкин, Гюго, Достоевский, Джойс... Вместо этого каждый из них положил камень в тот пьедестал, на котором высится шекспировский монумент.

Один Лев Толстой был решительно против. Но его протестующий голос кто считает парадоксом, кто объясняет чувством ревности или благородным духом независимости, побуждающим освободить британского барда от унижительного поклонения ему, по-английски именуемого *bardolatry*.

Все же другие национальные гении склоняют голову перед Шекспиром, отдавая ему первенство и признавая его всемирное величие. Как сказал юный Гёте: «Шекспир и несть ему конца».

Шекспировское величие было подкреплено временем, когда он жил. Ему повезло с эпохой: что-то очень важное кончилось, что-то не менее значительное начиналось... Начиналось Новое время, которое, быть может, именно сегодня, в XXI веке, подошло к своему концу. Тогда его облик был неясен, угадывался лишь самыми прозорливыми, сумевшими различить небывалые прежде жизненные ситуации и характеры: Фауст, Гаргантюа, Дон Кихот, Дон Жуан... Их сочтут «вечными» или «архетипическими» образами, годными на все последующие времена, поскольку в них будут многократно отражены и узнаваемы наши судьбы и лица.

В сравнении даже со своими великими современниками Шекспир неподражаем. Он создал не какой-то один архетип, а множество их — позже переходящих из культуры в культуру, из страны в страну, чтобы забрести в самые глухие углы: «Гамлет Щигровского уезда», «Леди Макбет Мценского уезда», «Степной король Лир», «Сельские Ромео и Юлия»... Шекспир повсеместен — и «несть ему конца».

В этой повсеместности, всеобщности, быть может, и заключена шекспировская тайна, невнятная обыденному сознанию, принимающему ее за одну из ребусных загадок:

Почему именно посредственность с таким пристрастием занята законами великого? У нее свое представление о художнике, бездеятельное, усладительное, ложное. Она начинает с допущения, что Шекспир должен быть гением в ее понимании,

прилагает к нему свое мерило, и Шекспир ему не удовлетворяет.

Его жизнь оказывается слишком глухой и будничной для такого имени. У него не было своей библиотеки, и он слишком коряво подписался под завещанием. Представляется подозрительным, как одно и то же лицо могло так хорошо знать землю, травы, животных и все часы дня и ночи, как их знают люди из народа, и в то же время быть настолько своим человеком в вопросах истории, права и дипломатии, так хорошо знать двор и его нравы. И удивляются, и удивляются, забыв, что такой большой художник, как Шекспир, неизбежно есть все человеческое, вместе взятое<sup>{64}</sup>.

Шекспир всё предугадал. И если не всё смог объяснить, то всё рассмотрел в тот самый момент, когда «время вышло из пазов», единство распалось, замелькало множеством лиц, поражающих не прежним величием, но новым разнообразием.

Новый мир... Дивный? Пугающий? Внушающий надежду или разочарование? Каков бы он ни был — он новый и неизбежный. Шекспир присутствовал при его рождении и как никто другой запечатлел его человеческий облик. За прошедшие с тех пор четыре века мы не так много смогли прибавить к этому групповому портрету. Остается с доверием повернуться к Шекспиру, всмотреться и узнать — сцены собственной жизни и самих себя, какими мы были при начале нашего Времени. И еще раз удивиться тому, что «тюдоровский гений», запечатлевший это разнообразие, предпочел оставить в тени одно-единственное лицо — свое собственное.

# ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

1564, 26 апреля — в церкви Святой Троицы в Стрэтфорде-на-Эйвоне крещен Уильям Шекспир; приблизительная дата рождения — 23 апреля.

1568—1569— годы наибольшего процветания семьи. Отец Уильяма, член городского совета Джон Шекспир, избран бейлифом (в маленьком городе соответствующим должности мэра). Однако вскоре что-то произошло: он уже не покупает недвижимость, а распродает ее, постепенно разоряясь.

1580 — около этого времени Уильяму пришлось оставить школу и начать работать, чтобы помочь семье. Предполагают, что какое-то время он в качестве подмастерья помогал отцу, работал писцом в суде или помощником учителя.

1582, 27 ноября — Шекспир получил разрешение на брак с Энн Хэтеуэй.

1583, 26 мая — крещение первенца, дочери Сьюзен.

1585, 2 февраля — крещение близнецов: сына Гамнета и дочери Джудит.

1585—1592— «утраченные годы», когда события шекспировской биографии не подтверждаются документально, заставляя догадываться, когда и почему он покинул Стрэтфорд, когда пришел в театр и начал писать.

1587 — если Шекспир не уехал раньше, то именно это время было очень подходящим, чтобы примкнуть к одной из пяти актерских трупп, посетивших Стрэтфорд в течение года. Наиболее вероятно то, что он примкнул к труппе королевы.

1589 — первые шекспировские пьесы, созданные в соавторстве: первая часть хроники «Генрих VI» (*Henry VI*) и трагедия «Тит Андроник» (*Titus Andronicus*).

1590—1591 — первоначальный вариант второй и третьей частей хроники «Генрих VI», задуманной как диалогия.

1591—1592 — знакомство с графом Саутгемптоном. Начало работы над сборником сонетов.

1592, 3 марта — первое упоминание о постановке в театре «Роза» труппой лорда Стрейнджа хроники «Генрих VI»; в течение последующих

восемнадцать недель пьеса игралась 15 раз, что было большим успехом. Речь идет об обновленном варианте первой части хроники, самостоятельно переработанной Шекспиром.

23 июня — театральный сезон прерван из-за эпидемии чумы. Театральная жизнь Лондона в полном объеме возобновится лишь спустя два года.

Сентябрь — посмертно изданный покаянный трактат одного из «университетских остромыслов» Роберта Грина «На грош ума, купленного за миллион раскаяния», в котором Шекспир удостоился первого выпада, подтверждающего его успех и ревность соперников. Драматург не назван прямо, но узнаваем в каламбурной игре на его имени (*Shakespeare*, то есть «потрясатель копья»). Декабрь — первый из дошедших до нас отзывов о Шекспире — предисловие Г. Четтла к его сочинению «Сон добросердечного», где о драматурге говорится, что его «личность столь же безупречна, сколь отлично проявляет он себя в избранном деле».

1592—1593 — хроника «Ричард III» (*Richard III*), ранние варианты комедий: «Укрощение строптивой» (*The Taming of a Shrew*; в отличие от окончательного варианта, где перед словом «строптивая» поставлен определенный артикль), «Бесплодные усилия любви» (*Love's Labour Lost*, окончательный текст сложится в 1597 году). Комедия «Два веронца» (*The Two Gentlemen of Verona*). Вероятно, к этому времени относится также участие Шекспира в соавторстве хроники «Эдуард III» и пьесы «Сэр Томас Мор», три страницы которой, как предполагают, написаны рукой Шекспира.

1593, 18 апреля — гильдией печатников зарегистрирована поэма «Венера и Адонис» (*Venus and Adonis*).

1594, 24 января — поставлен «Тит Андроник».

6 февраля — «Тит Андроник» зарегистрирован гильдией печатников. Это первая опубликованная пьеса Шекспира — анонимно, как и все издания его пьес вплоть до 1598 года.

12 марта — зарегистрирована и издана вторая часть хроники «Генрих VI» — ранний вариант под названием «Первая часть соперничества двух славных домов Йорков и Ланкастеров». Третья часть появится в следующем году под названием «Правдивая трагедия Ричарда, герцога Йорка...».

2 мая — зарегистрирована и издана комедия «Укрощение строптивой» (ранний вариант).

9 мая — зарегистрирована поэма «Лукреция» (*The Rape of Lucrece*), изданная с посвящением графу Саутгемпτονу.

Май — Тайный совет оставляет право играть в Лондоне за двумя труппами: лорда-камергера и лорда-адмирала; Шекспир до конца своей театральной карьеры связывает свою судьбу с первой из них. 11 июня — в театре «Ньюингтон-Баттс» у Хенслоу сыграна комедия «Укрощение строптивой» (вероятно, обновленный вариант). Там же поставлен «Тит Андроник».

28 декабря — труппа лорда-камергера ставит шекспировскую «Комедию ошибок» (*The Comedy of Errors*) в юридической школе Грейз-Инн, может быть, специально написанную для рождественского праздника.

1595—1596 — написаны хроники «Ричард II» (*Richard II*), трагедия «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet*), комедия «Сон в летнюю ночь» (*A Midsummer Night's Dream*).

1596 — написаны хроники «Генрих IV» (часть первая) и «Король Иоанн» (*King John*). В течение года труппа лорда-камергера шесть раз играла при дворе.

23 июля — погребение покровителя труппы — лорда-камергера Хансдона.

11 августа — погребение сына Шекспира Гамнета.

20 октября — в Геральдической палате (*College of Arms*) изготовлена черновая копия документа, удостоверяющая право Джона Шекспира на получение герба с девизом по-французски: *Non sanz droict* («Не без права»). Скорее всего от имени отца просьбу подавал Уильям, воспользовавшийся для ее удовлетворения своими связями.

Октябрь—ноябрь — проживает в приходе Святой Елены в Бишопсгейте, недалеко от здания «Театра», где играла труппа лорда-камергера; по налоговой оценке владеет имуществом, оцененным в пять фунтов. Назван в числе лиц, от которых богатый и продажный судья Уильям Гарднер ищет защиты ввиду угрозы его жизни.

1596—1597 — написан «Венецианский купец» (*The Merchant of Venice*) — первая комедия, которую впоследствии назовут «серьезной» или «проблемной пьесой».

1597— в течение года напечатаны «Ричард II», «Ричард III» и «пиратское» кварто «Ромео и Джульетты».

23 апреля — во дворце Уайтхолл праздник по случаю избрания новых членов ордена Подвязки, среди них новый лорд Хансдон. Принято считать, что к этому случаю (и по личному заказу королевы, пожелавшей увидеть Фальстафа влюбленным) Шекспир пишет комедию «Виндзорские насмешницы» (*The Merry Wives of Windsor*), прервав работу над второй частью «Генриха IV».

4 мая — Шекспир начинает вкладывать деньги в недвижимость в родном Стрэтфорде: он покупает один из лучших домов в городе, носящий название Нью-Плейс.

1597—1598— написана вторая часть хроники «Генрих IV».

1598— Шекспир впервые ставит свое имя на изданиях пьес: первое кварто «Бесплодные усилия любви», второе и третье кварто «Ричард II», «Ричард III». Выходит в свет первая часть «Генриха IV». Написаны «Много шума из ничего» (*Much Ado About Nothing*) и «Генрих V» (*Henry V*).

Сентябрь — имя Шекспира значится среди первых исполнителей комедии Бена Джонсона «Всяк в своем нраве», поставленной труппой лорда-камергера.

7 сентября — зарегистрирована книга Фрэнсиса Мереса «*Palladis Tamia*, или Сокровищница ума». Прославляя английскую литературу, Мерес отводит Шекспиру особое место, сочтя его «наипревосходнейшим» в обоих жанрах — комедии и трагедии; также упомянуты его «сладчайшие сонеты».

28 декабря — актеры с помощью бригады плотников разбирают здание старого «Театра» и переносят его на новое место, за Темзу, чтобы там (рядом с «Розой» Хенслоу) поставить новое — знаменитый «Глобус».

1599 — издание «Ромео и Джульетты», вероятно, с авторской рукописи. Написаны «Юлий Цезарь» (*Julius Caesar*) и «Как вам это понравится» (*As You Like It*).

21 февраля — Уильям Шекспир становится одним из первоначальных владельцев театра «Глобус» с долей в одну десятую.

21 сентября — швейцарский путешественник Т. Платтер смотрит спектакль «Юлий Цезарь» в недавно открытом театре «Глобус».

6 октября — налоговый долг Шекспира переведен для сбора на шерифа графств Сарри и Сассекса, что свидетельствует о переезде драматурга на правый берег Темзы в Саутуек поближе к «Глобусу». Здесь, наконец, против фамилии Шекспира будет поставлен знак «уплачено».

1600 — опубликованы «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», вторая часть «Генриха IV», «Много шума из ничего» и «плохое» кварто «Генриха V».

23 августа — впервые имя Шекспира появляется в Книге печатников при регистрации комедии «Много шума из ничего».

28 августа — зарегистрирована комедия «Как вам это понравится» (текст опубликован в 1623 году).

1600—1601 — написаны «Гамлет» (*Hamlet*) и «Двенадцатая ночь» (*Twelfth Night*). В составе Честеровского сборника опубликована поэма

«Феникс и Голубь» (*The Phoenix and Turtle*).

1601, 7 февраля — по заказу друзей графа Эссекса в «Глобусе» играется «Ричард II», включая сцену отречения короля.

8 февраля — в Лондоне происходит неудачное восстание Эссекса.

25 февраля — Эссекс и несколько его сподвижников казнены. Покровитель Шекспира граф Саутгемптон заключен в Тауэр. Актеры избежали опалы и скоро вновь приглашены играть перед королевой.

8 сентября — запись о погребении отца Шекспира. Городская корпорация Стрэтфорда обращается к Шекспиру с просьбой помочь в судебном деле.

1601—1602— написана пьеса «Троил и Крессида» (*Troilus and Cressida*).

1602, 2 февраля — «Двенадцатая ночь» играется в «Мидл-Темпл».

28 сентября — Шекспир приобретает у Уолтера Джентли землю, примыкающую к Нью-Плейс. На осенней сессии в Стрэтфорде владение Нью-Плейс юридически закреплено за Шекспиром.

1602—1603 — написана комедия «Все хорошо, что хорошо кончается» (*All's Well that Ends Well*).

1603, 24 марта — умирает королева Елизавета. Трон переходит к королю Шотландии Якову VI, который под именем Якова I воцаряется на английском престоле. Вначале по причине траура, затем из-за чумы театры закрываются на 16 месяцев (не считая нескольких спектаклей, сыгранных весной 1604 года).

17 мая — король подписывает патент, по которому принимает под свое высочайшее покровительство труппу актеров лорда-камергера. Отныне они будут именоваться «слугами Его Величества короля». С этого момента и до смерти Шекспира труппа сыграет во дворце 187 спектаклей.

19 мая — «Глобус» закрывается из-за эпидемии чумы (до 9 апреля следующего года).

25 июля — коронация Якова I в Лондоне.

Август — полученные труппой короля 20 шиллингов в Оксфорде связаны с кратковременным пребыванием здесь двора, вынужденного покинуть и этот город, когда туда добралась чума. Сентябрь— октябрь — гастроли труппы короля и зафиксированное получение ею платы в Ковентри, Бриджнорте, Бате. Шекспир имел возможность посетить находившийся поблизости Стрэтфорд. Написана трагедия «Отелло» (*Othello*). Имя Шекспира в последний раз упоминается в числе исполнителей пьес Б. Джонсона — в трагедии «Падение Сеяна». Шекспир снимает комнату у К. Маунтджоя на углу Силвер-стрит, где остается

предположительно до 1607 года. 1604— выходит в свет первое исправное кварто «Гамлета».

15 мая — въезд нового короля в Лондон (отложенный из-за эпидемии чумы). Для участия в торжествах всем актерам Его Величества, приравненным к камердинерам, выдано по четыре метра красного сукна на ливреи.

Август — трупка короля в течение восемнадцати дней находится в распоряжении испанских послов в Сомерсет-хаус.

Ноябрь—декабрь — шекспировские пьесы играют при дворе.

26 декабря — в банкетном зале Уайтхолла исполнена только что написанная последняя комедия Шекспира «Мера за меру» (*Measure for Measure*). В дни рождественских праздников также сыграны старые пьесы: дважды (по распоряжению короля) «Венецианский купец», «Комедия ошибок», «Бесплодные усилия любви», «Виндзорские насмешницы» и «Генрих V». В придворном реестре празднеств фамилия драматурга пишется с ошибкой — *Shaxberd*.

1605 — написан «Король Лир» (*King Lear*).

24 июля — Шекспир совершил свое самое крупное приобретение — право взимать половину «десятипроцентного налога на пшеницу, зерно, солому и сено» в Старом Стрэтфорде, Уэлкуме и Бишоптоне. Заплатив 440 фунтов, он обеспечил себе ежегодный доход в 60 фунтов, который к 1625 году составлял уже 90 фунтов.

5 ноября — раскрыт Пороховой заговор.

1606— написан «Макбет» (*Macbeth*).

26 декабря — постановка «Короля Лира» при дворе.

1607— написана трагедия «Антоний и Клеопатра» (*Antony and Cleopatra*).

5 июня — старшая дочь Шекспира Сьюзен выходит замуж за доктора Джона Холла.

5 сентября — Уильям Киллинг, капитан корабля «Дракон», принадлежащего Ост-Индской компании и возвращающегося из Сьерра-Леоне, сделал запись в судовом журнале о том, что на борту игралась трагедия «Гамлет». Спектакль еще раз был поставлен 30 марта следующего года, чтобы, как пояснил Киллинг, «люди не бездельничали, не предавались недозволенным играм или сну».

3 декабря — в церкви Спасителя в Саутуеке похоронен брат Шекспира Эдмунд, актер.

1607—1608 — написаны «Кориолан» (*Coriolanus*), «Тимон Афинский» (*Timon of Athens*), «Перикл» (*Pericles*).

1608, 21 февраля — крещение внучки Шекспира Элизабет Холл — последнего прямого потомка драматурга (умерла в 1670 году).

9 августа — Шекспир становится пайщиком (одна седьмая доля) частного театра «Блэкфрайерс».

9 сентября — в Стрэтфорде похоронена мать Шекспира Мэри.

17 декабря — по поручению Шекспира Т. Грин начинает дело по взысканию с Дж. Эдденбрука, джентльмена, шести фунтов долга и 24 шиллингов судебных издержек в Стрэтфордском суде.

1609 — издатель Томас Торп выпустил единственное при жизни Шекспира издание «Сонетов» с посвящением таинственному «мистеру W. H.». Опубликованы пьеса «Троил и Крессида» и «пиратское» кварто «Перикла».

1610 — с этого года, как принято полагать, Шекспир окончательно поселяется в Стрэтфорде. Написан «Цимбелин» (*Cymbeline*).

1610—1611 — написана «Зимняя сказка» (*The Winter's Tale*).

1611 — написана «Буря» (*The Tempest*).

15 мая — в «Глобусе» играют «Зимнюю сказку».

1 ноября — постановка «Бури» при дворе, за которой 5 ноября последовала постановка «Зимней сказки».

1612, май—июнь — слушается дело Беллот—Маунтджой, по которому 11 мая Шекспир дает показания, заверенные его подписью.

1612-1613 — написан «Генрих VIII» — по всей видимости, вместе с Джоном Флетчером, сменившим Шекспира на посту постоянного драматурга труппы.

1613 — написана пьеса «Два благородных сородича» (*The Two Noble Kinsmen*) в соавторстве с Флетчером.

10 марта — покупает дом в Лондоне (*Blackfriars Gatehouse*).

29 июня — в «Глобусе» произошел пожар, полностью уничтоживший здание; вероятно, тогда же погибли и рукописи Шекспира.

1613—1616 — Шекспир окончательно переезжает в родной Стрэтфорд.

1616, 10 февраля — дочь Шекспира Джудит венчается с Томасом Куини.

25 марта — Шекспир подписывает три листа своего завещания.

23 апреля — смерть Уильяма Шекспира.

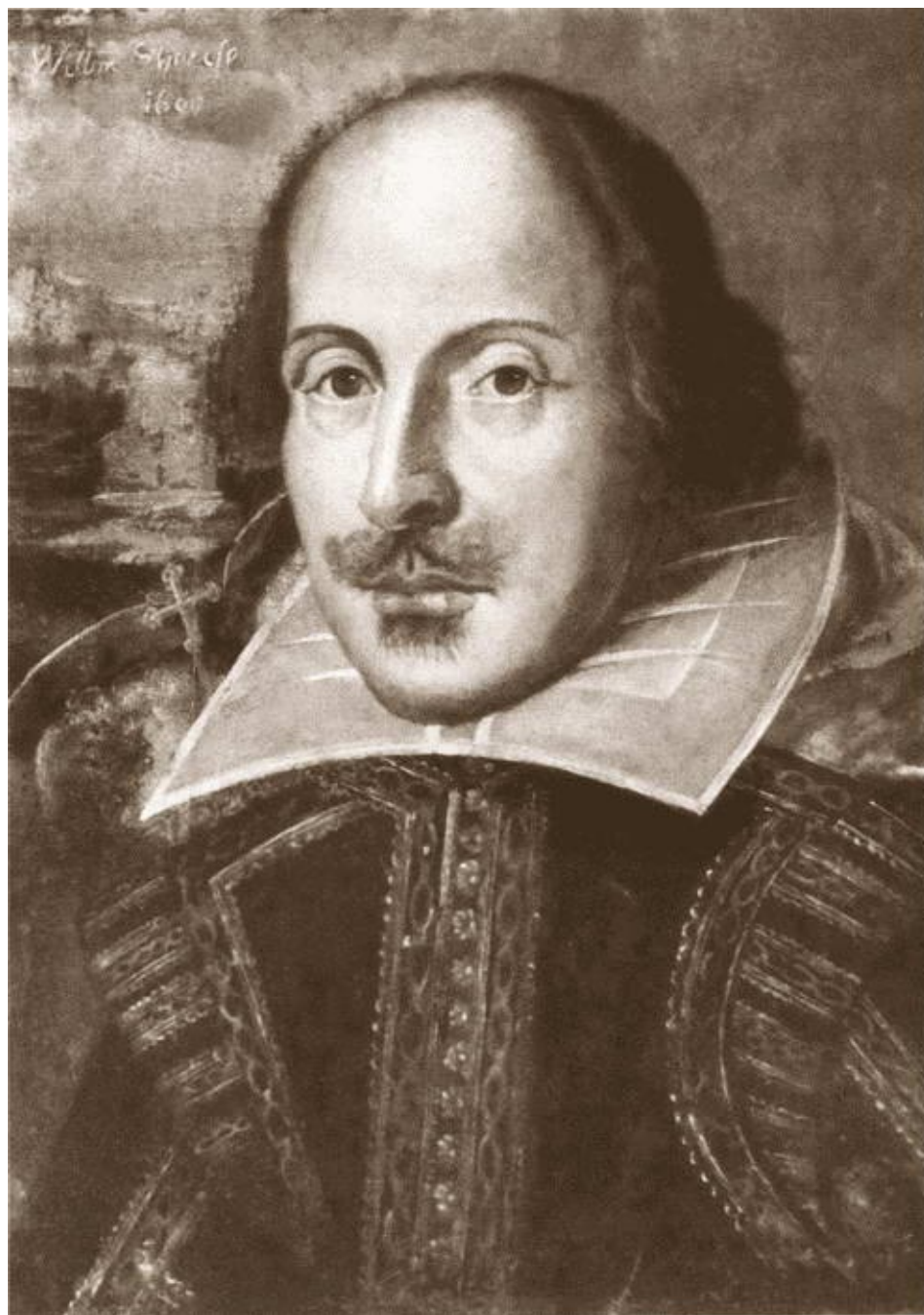
25 апреля — запись о погребении в алтаре церкви Святой Троицы.

1623 — друзья-актеры Хеминг и Кондел издают собрание шекспировских драматических сочинений — Первое фолио. В нем впервые напечатаны и без него, по всей вероятности, не сохранились бы тексты восемнадцати пьес Шекспира.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Лкройд П.* Шекспир / Пер. с англ. СПб., 2009.
- Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. М., 1965.
- Аникст А. А.* Шекспир. М., 1964 (серия «ЖЗЛ»).
- Морозов М. М.* Театр Шекспира. М., 1984.
- Морозов М. М.* Шекспир. М., 1956 (серия «ЖЗЛ»).
- Пинский Л. Е.* Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971.
- Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965.
- Шенбаум С.* Шекспир: Краткая документальная биография / Пер. с англ. М., 1985.
- Baldwin T. W.* William Shakespeare's smalle Latine and lesse greeke. V. 1-2. Urbana (IL), 1944.
- Bloom H.* Shakespeare. The Invention of the Human. N.Y., 1998.
- Duncan-Jones K.* Ungentle Shakespeare. Scenes from his Life. L., 2001.
- Greenblatt S.* Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare. N.Y.-L., 2004.
- Gurr A.* The Shakespeare company. 1594-1642. Cambridge, 2004.
- Halliday F. E.* A Shakespeare Companiom. 1564-1964. London, 1964.
- Honigmann E. A. J.* Shakespeare: The lost years. Manchester, 1985.
- Kermode F.* The age of Shakespeare. L., 2005.
- Kermode F.* Shakespeare's language. L., 2000.
- Levi P.* The Life and Times of William Shakespeare. N.Y., 1988.
- Mitchell J.* Who wrote Shakespeare? L., 1996.
- Nicholl Ch.* The Lodger. Shakespeare on Silver street. L., 2007.
- Nuttal A. D.* Shakespeare the Thinker. Yale, 2007.
- Oxford Companion to Shakespeare. Oxford, 2005.
- Rome A. L.* Shakespeare the Man. L., 1973.
- Sams E.* The Real Shakespeare. Retrieving the Early Years, 1564-1594. Yale, 1995.
- Shapiro J.* 1599. A Year in the Life of William Shakespeare. L., 2005.
- Shapiro J.* Contested will. Who wrote Shakespeare? L., 2010.
- Schoenbaum S.* Shakespeare's Lives. New edition. Oxford, 1991.
- Vickers B.* Shakespeare, co-author. A historical study of five collaborative plays. Oxford, 2004.
- Wells S.* Shakespeare. A Life in Drama. N.Y.-L., 1997.

# ИЛЮСТРАЦИИ



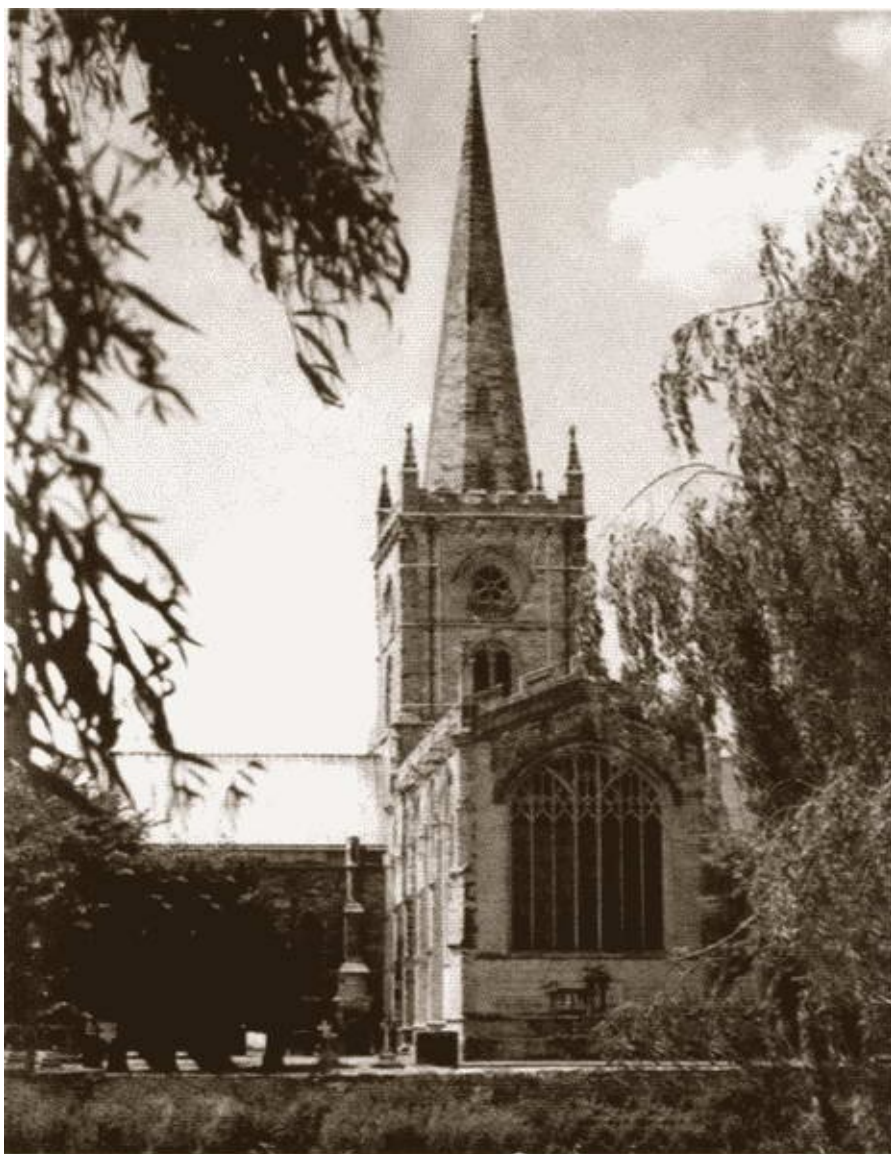
Д. Д. Шекспир



Дом Шекспира в Стрэтфорде после реставрации, предпринятой в 1857—1864 годах



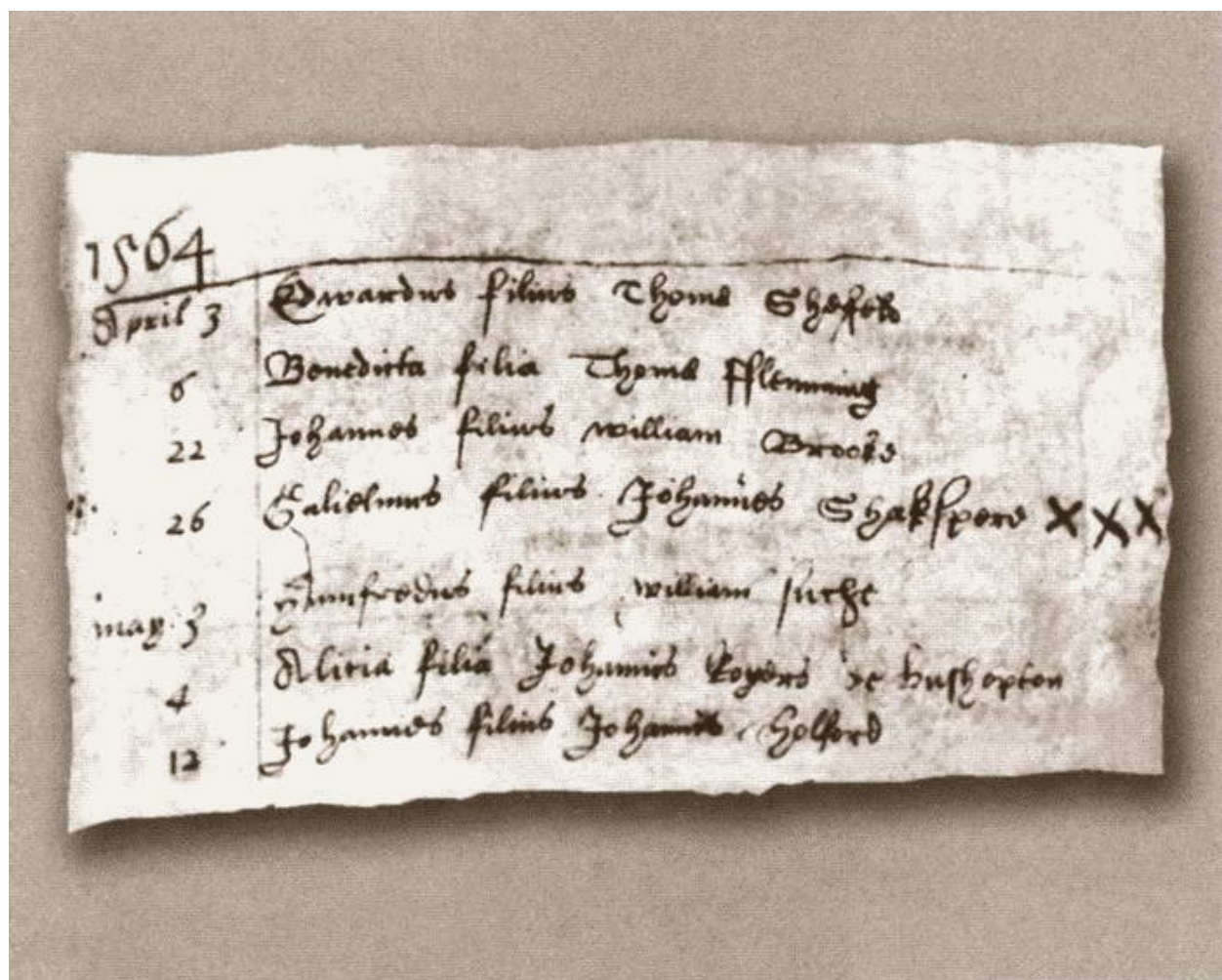
*Так этот же дом выглядит сегодня*



*Церковь Святой Троицы. Здесь Шекспир был крещен, а много лет спустя — похоронен*



*В этой купели крестили маленького Уильяма*



Запись о крещении, датированная 26 апреля 1564 года



*Школа в Стрэтфорде, расположенная на втором этаже здания ратуши*



*Вид класса, где учился Шекспир*



«Роговая книга» по которой учили азбуке



*Дом в Шоттери, где выросла Энн Хэтеуэй, жена Шекспира*



*Этот рисунок без особых оснований считают портретом Энн Шекспир*



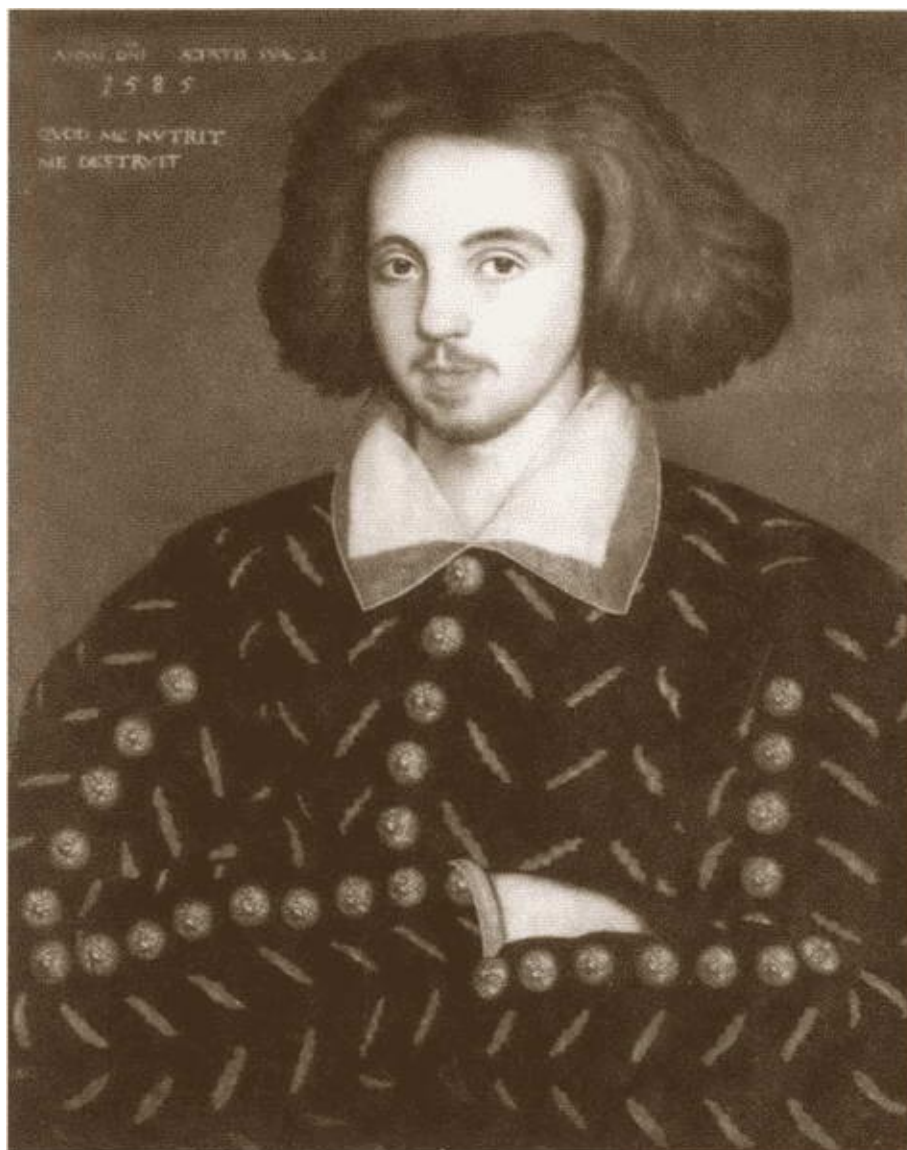
*Испанская Непобедимая Армада, разгромленная английским флотом в 1588 году*



*Королева Елизавета I*



Карта елизаветинского Лондона



*Кристофер Марло, первый потрясатель лондонской сцены*



*Уильям Кемп, популярный актер-комик*



*Актер и антрепренер Ричард Бербедж*

*Страница из пьесы «Сэр Томас Мор», написанная, как считается, рукой Шекспира*



*Лорд-камергер Генри Кэри, лорд Хансдон — покровитель труппы, с которой Шекспир был связан с 1594 года*



*Сцена из трагедии Шекспира «Тит Андроник». Рисунок Г. Пинема*



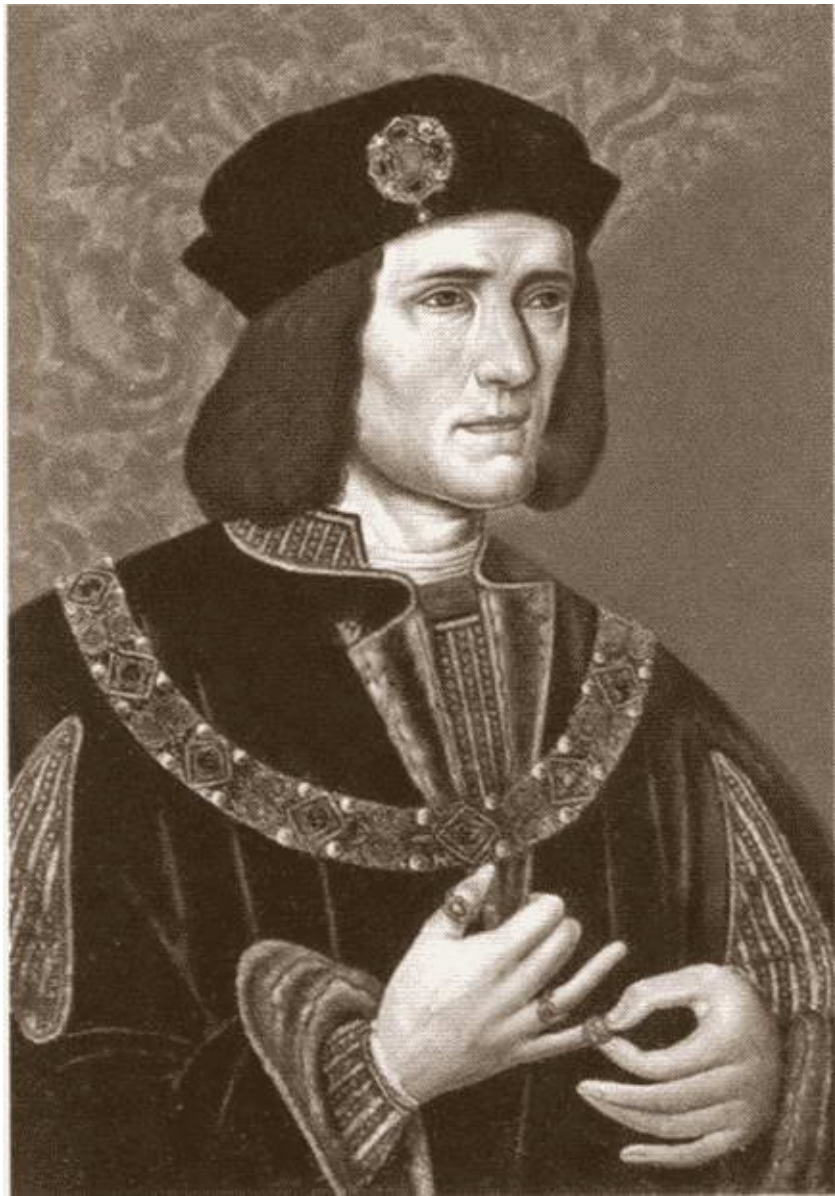
Титульный лист «Хроник» Р. Холиншеда — источника исторических познаний Шекспира



*Ведьмы предсказывают будущее Макбету. Миниатюра из «Хроник» Холиншеда*



*Тауэр — место действия многих шекспировских хроник*





*Короли Ричард III (слева) и Генрих V.*

*С легкой руки Шекспира многие до сих пор считают одного из них злодеем, а другого —  
безупречным героем*

***Претенденты на роль «настоящего» Шекспира:***



*Роджер Мэннерс, граф Ретленд*



*Его супруга Элизабет Сидни*



*Эдвард де Вер, граф Оксфорд*



*Фрэнсис Бэкон, барон Верулам*



*Граф Саутгемптон, покровитель Шекспира и адресат его поэзии*



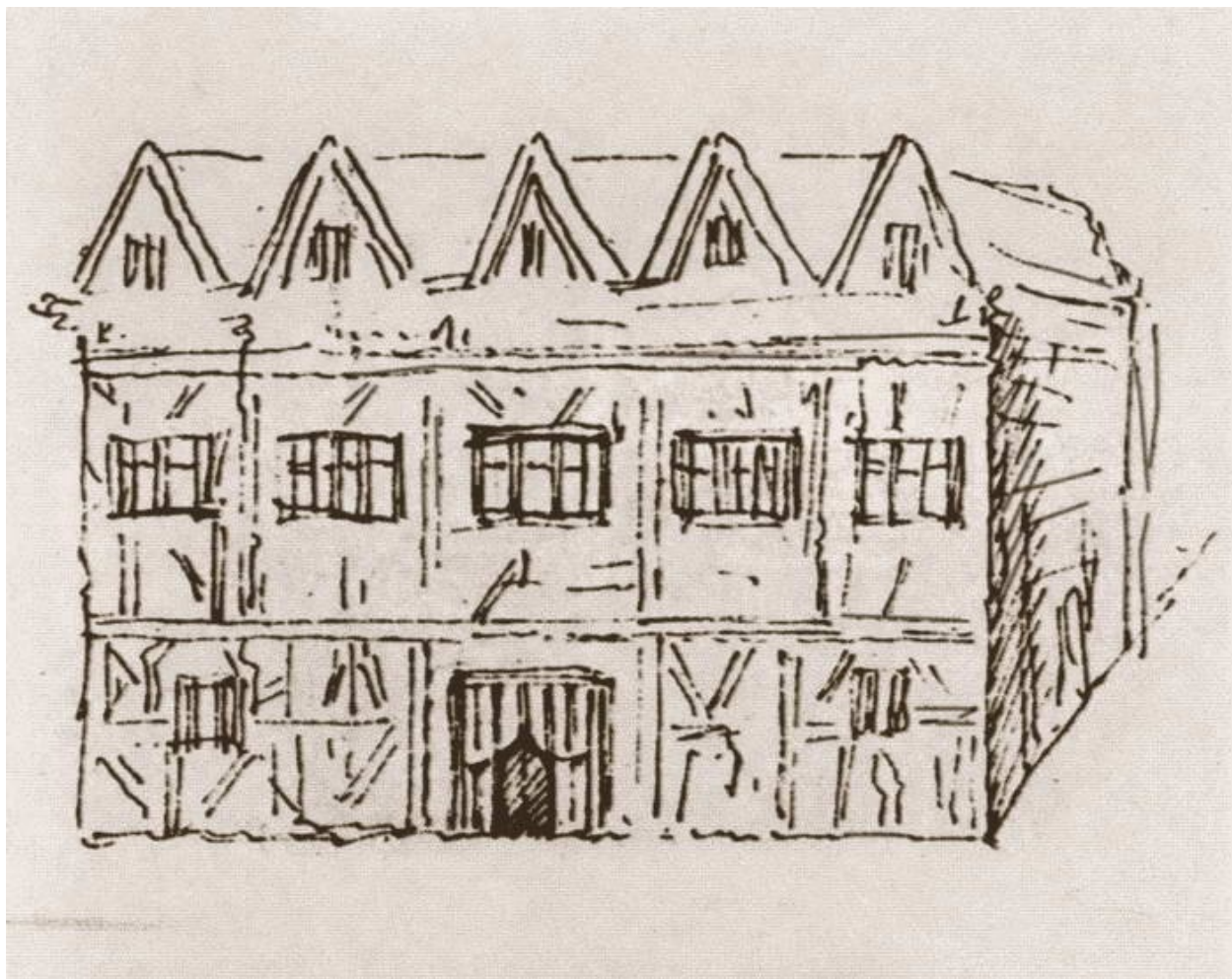
*Мэри Фиттон — фрейлина, предлагаемая на роль «Смуглой леди сонетов»*



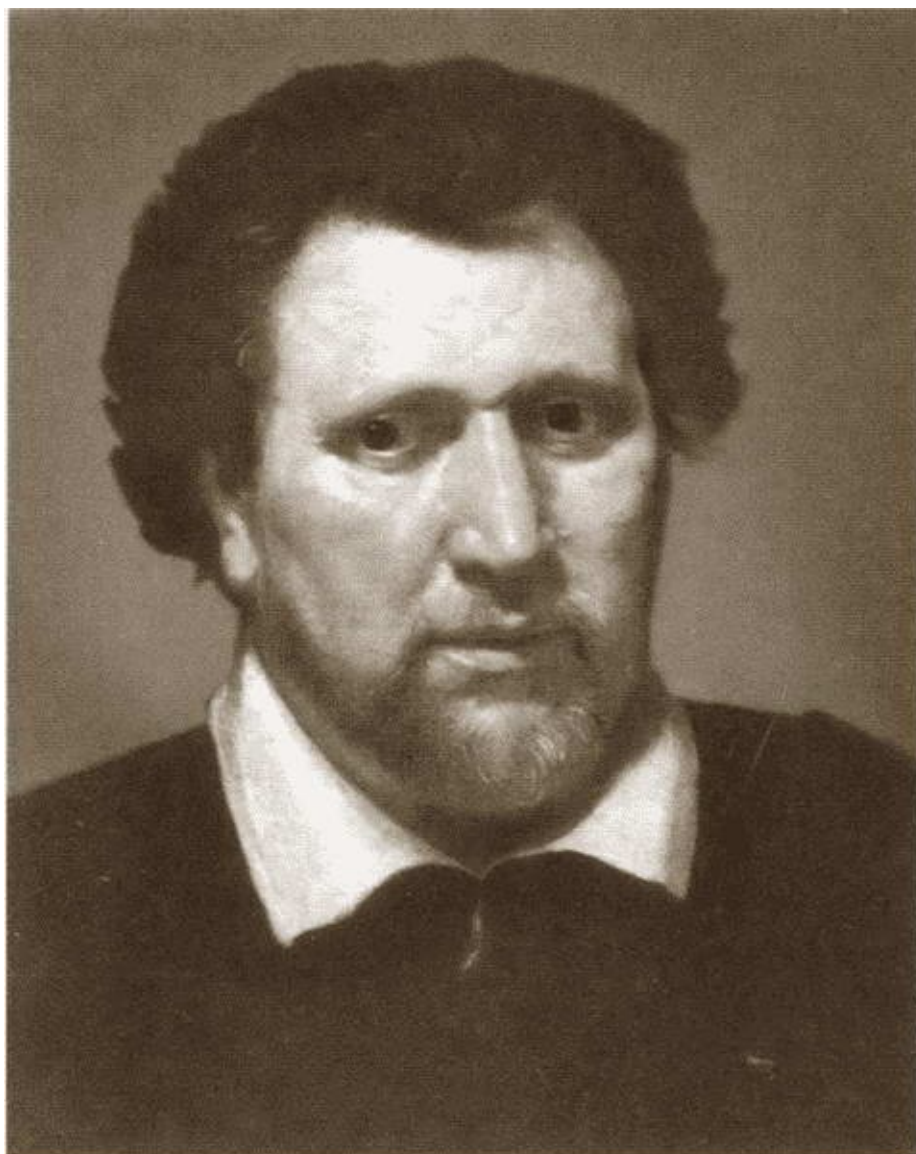
Так называемый «портрет Кобба», обнаруженный в 2006 году, некоторые исследователи считают прижизненным изображением Шекспира



*«Портрет Чэндоса» — самое известное изображение Шекспира. Сегодня доказано, что он написан через много лет после смерти драматурга*



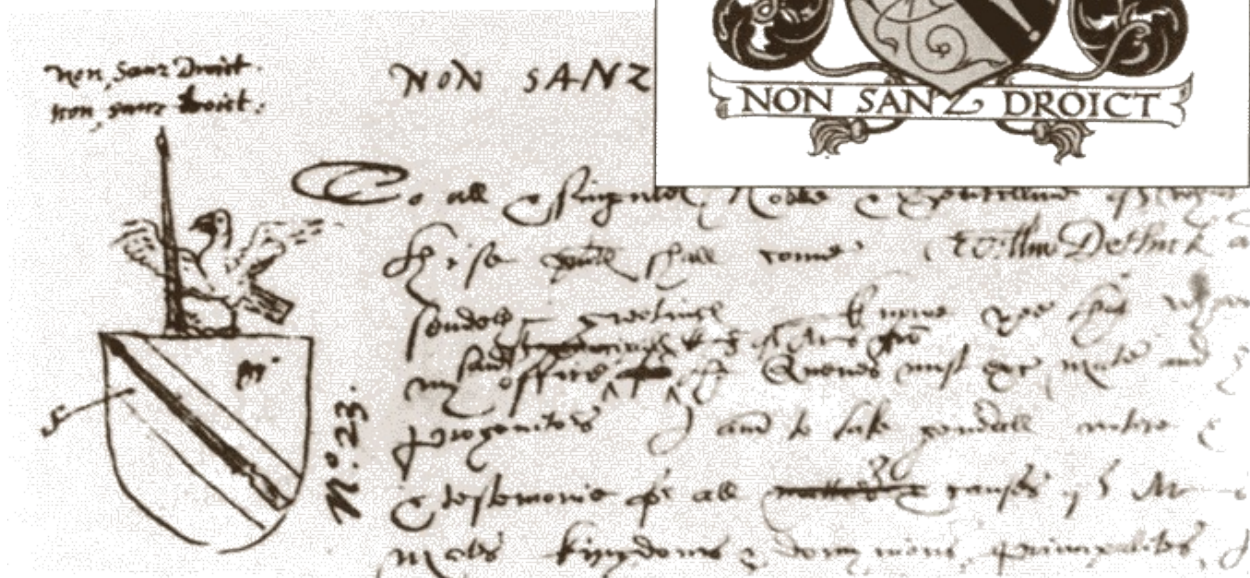
*Нью-Плейс, второй по величине дом Стрэтфорда, купленный Шекспиром в 1597 году*



*Бен Джонсон, друг Шекспира и его соперник*

Handwritten text in an old script, likely a letter or document, written on aged, stained paper. The text is dense and covers most of the page, with some lines appearing to be crossed out or corrected. The script is cursive and difficult to decipher without specialized knowledge of the language and era.

Письмо Шекспиру его земляка Ричарда Куини с просьбой одолжить денег



Герб Шекспира и его набросок, сделанный рукой герольдмейстера Уильяма Детика по заказу драматурга



*Так мог выглядеть «Глобус» во времена Шекспира. Рисунок XIX в.*



Театр «Лебедь», нарисованный голландцем де Виттом в 1596 году



*Театр «Глобус» — современная реконструкция, выстроенная почти на том же месте, где стоял шекспировский театр*



*«Гамлет» на сцене современного «Глобуса»*



*Вид Бэнксайда, района на правом берегу Темзы. На переднем плане театр «Глобус» (справа) и арена для медвежьей травли (слева)*



*Джованни Флорио, переводчик «Опытов» Мишеля Монтеня — единственной книги из библиотеки Шекспира, дошедшей до нас*



*Роберт Девере, граф Эссекс — последний фаворит Елизаветы*



*Граф Саутгемптон в Тауэре после неудачного восстания Эссекса*



*Шекспир читает своему семейству «Гамлета». Гравюра XIX в.*



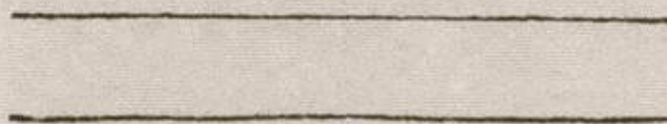
Похороны Елизаветы I. 1603 г.



SHAKE-SPEARES

S O N N E T S

Neuer before Imprinted.

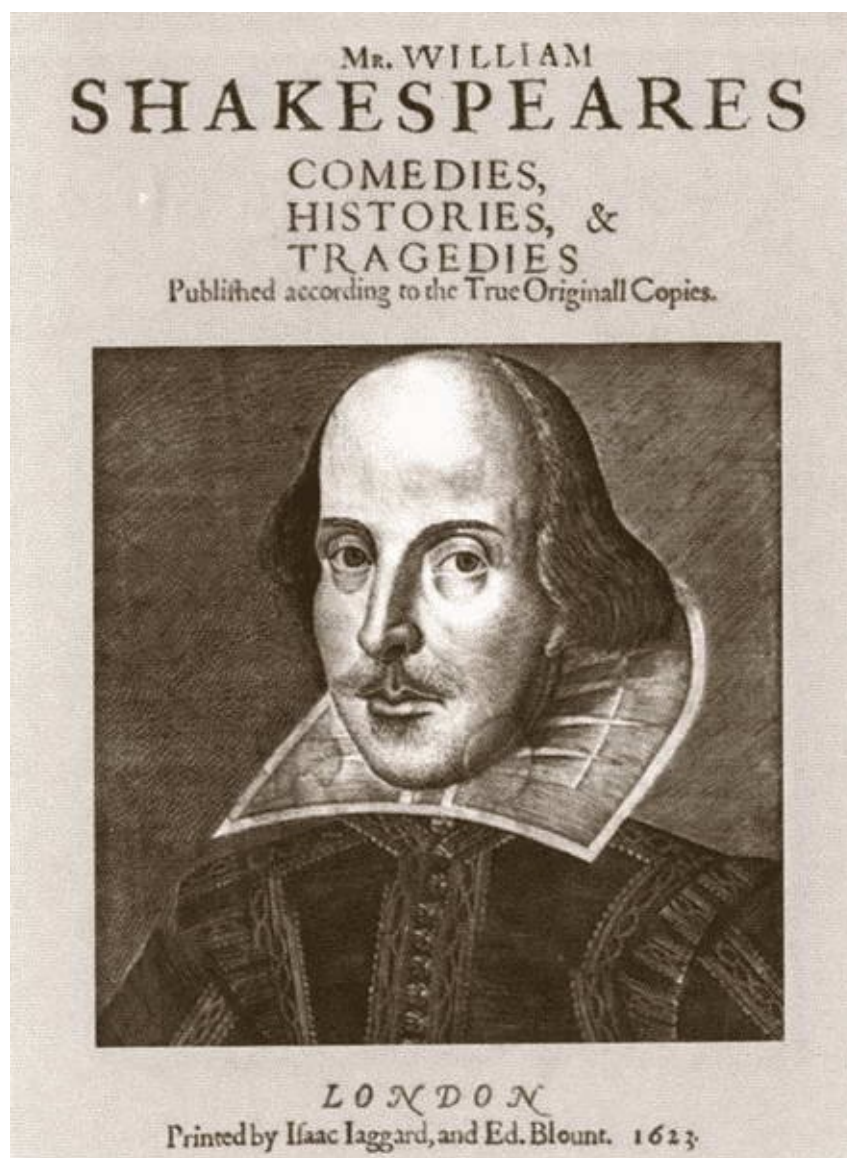


AT LONDON  
By *G. Eld* for *T. T.* and are  
to be solde by *William Aspley.*  
1609.

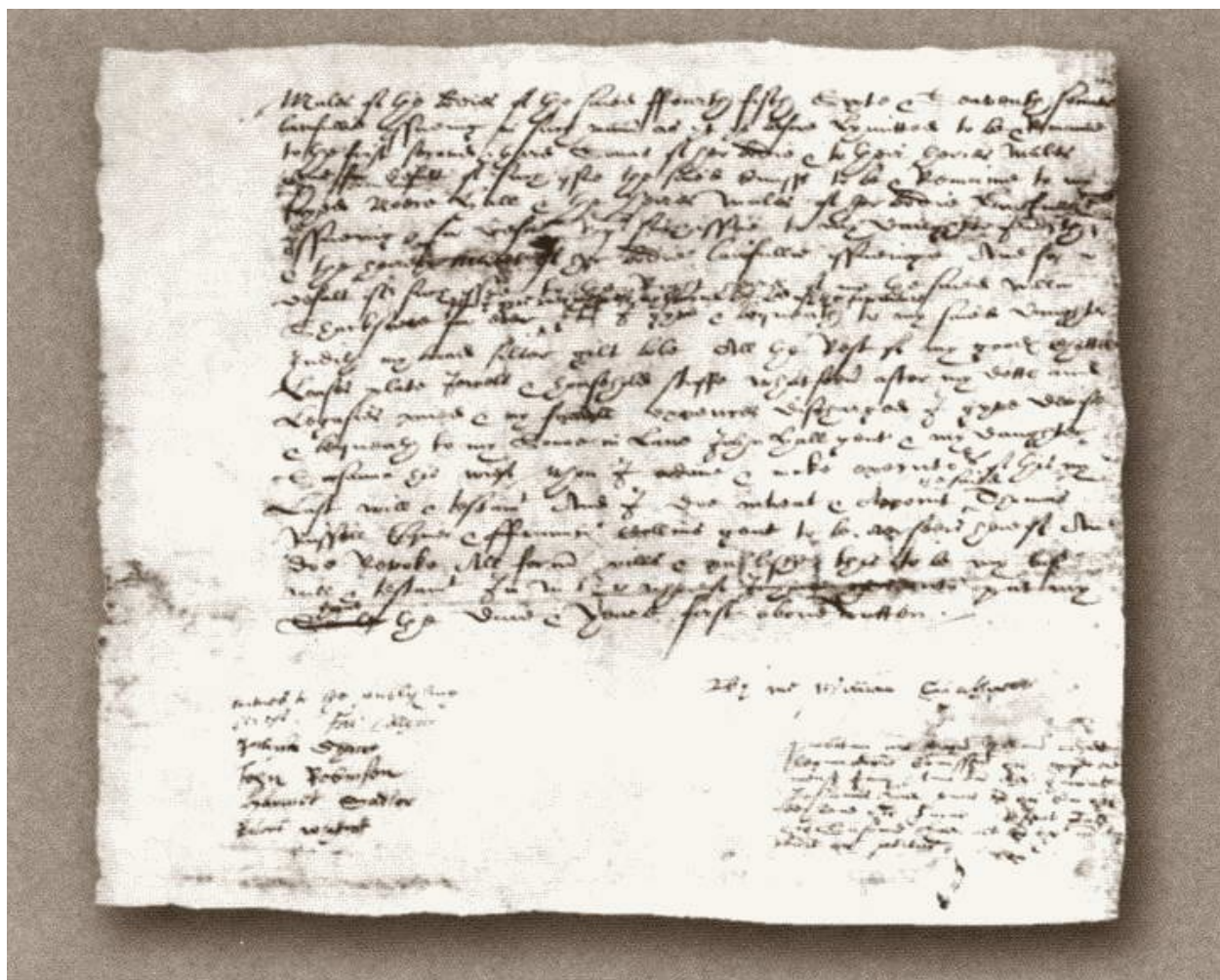
*Первое издание «Сонетов» Шекспира. 1609 г.*



*Король Яков I Стюарт*



Портрет Шекспира, приложенный к Первому фолио его драматических произведений. 1623 г.



Одна из трех страниц завещания, подписанная Шекспиром



*Плита над могилой Шекспира в церкви Святой Троицы. Слева от него похоронена Энн Шекспир*



*Памятник Шекспиру в Стрэтфорде-на-Эйвоне*



*Памятник Шекспиру на Лестер-сквер в Лондоне*



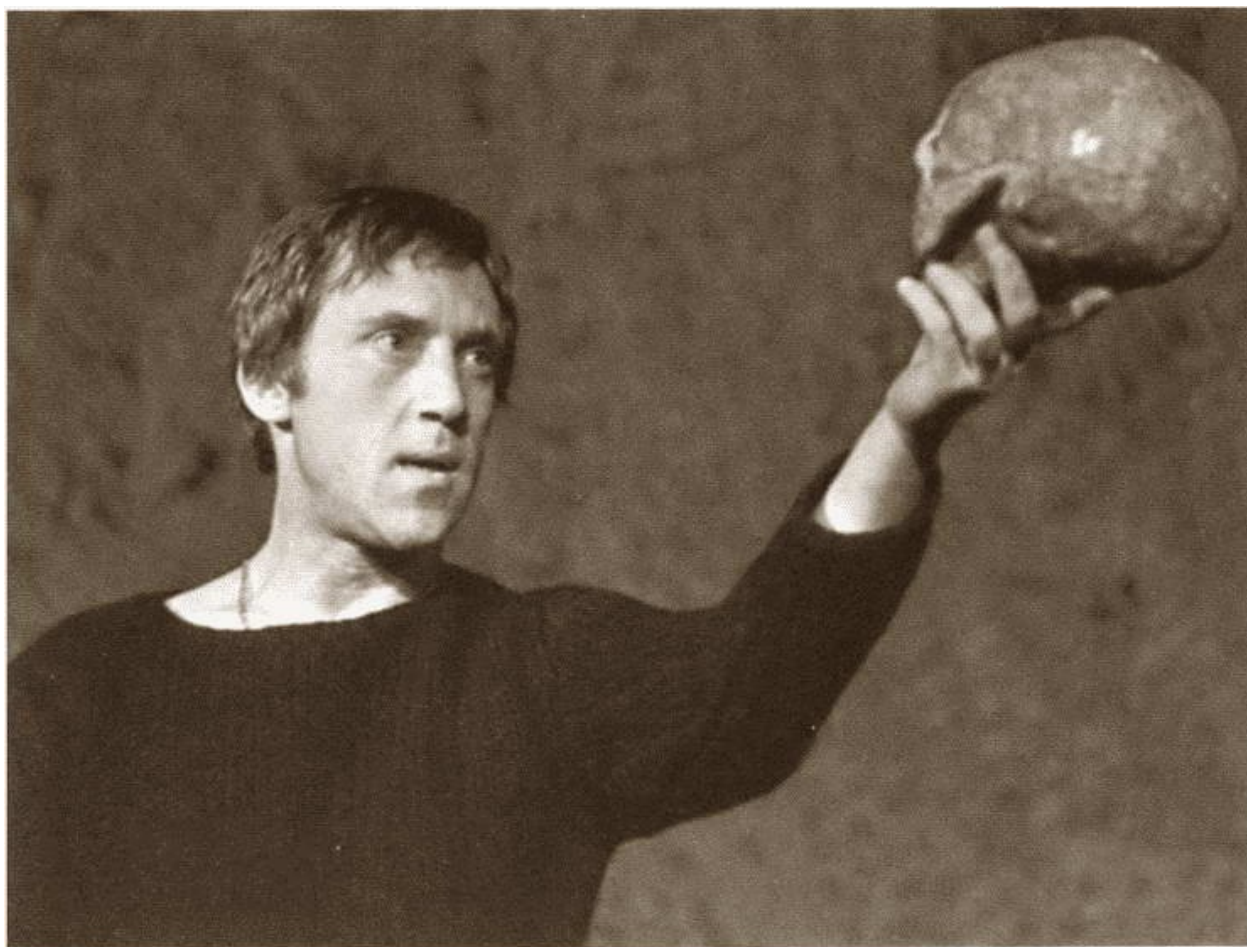
*Сара Бернар*



*Лоуренс Оливье*



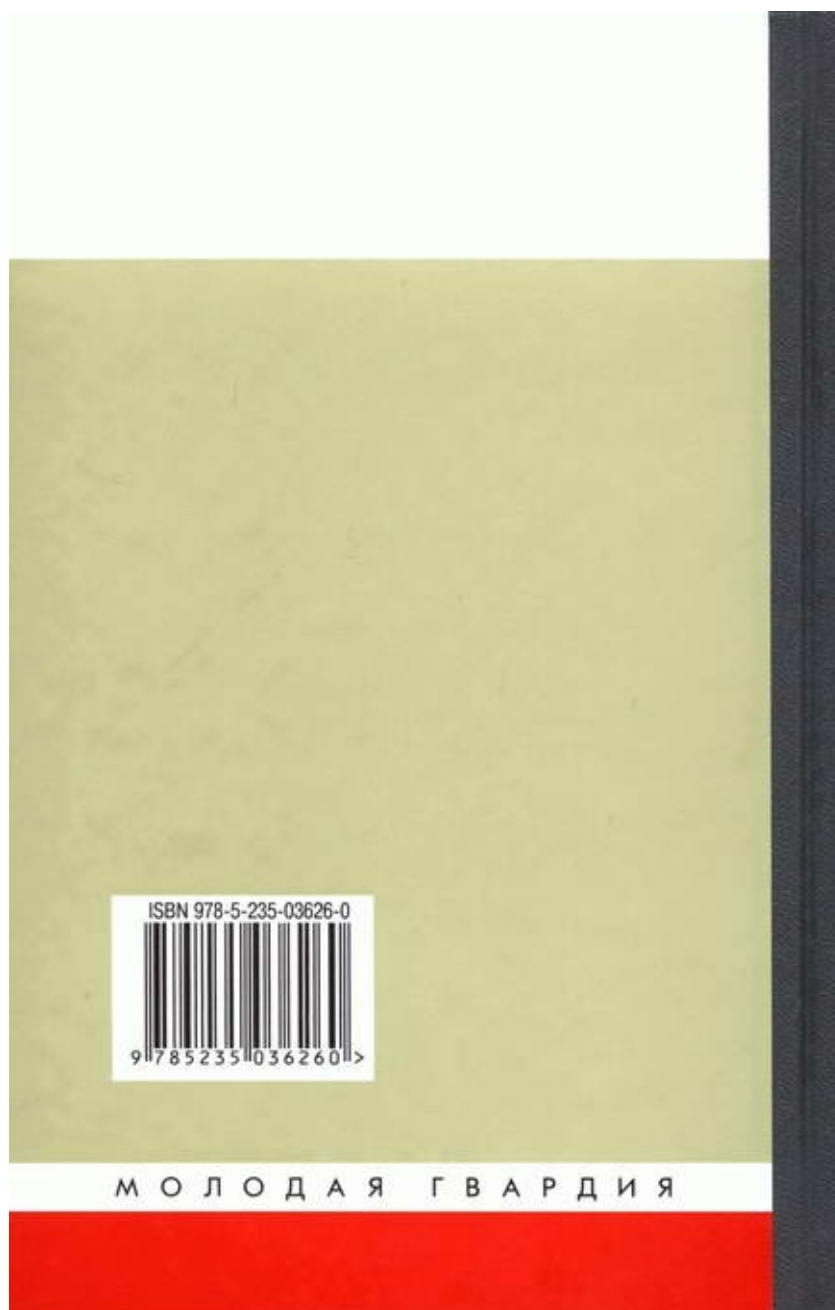
*Иннокентий Смоктуновский*



*Владимир Высоцкий*



*Бюст Шекспира в алтарной стене церкви Святой Троицы. Скульптор Г. Янсен*



МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

---

**notes**

## Примечания

Текст Роу и баллады, относящиеся к истории с браконьерством, даются по книге С. Шенбаума в переводе А.Л. Величанского. С. 146— 147.

О, медленно, медленно бегите, кони ночи (*лат.*) Овидий «Amores». I, 13).

К. Данкен-Джоунз говорит о том, что на основании стиля и даже характера рифмовки не раз высказывалась мысль о более позднем времени написания этой группы сонетов, и дает отсылку к некоторым из этих источников (с. 169).

---

**comments**

## **Ссылки**

*Эйдельман Н. Вьеварум. М., 1975. С. 40.*

*McCrea S.* The case for Shakespeare. The end of the authorship question. Westpoin, Connecticut; L., 2005. P. 216-217.

Ibid. P. 217.

См. список рекомендуемой литературы, приложенный в конце книги.

*Levi P.* The life and times of William Shakespeare. N.Y.; Avemel, New Jersey, 1988. P. 383.

*Jones E.* The origins of Shakespeare. Oxford, 1977.

*Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Пер. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М., 1985. С. 79.*

*Chambers E. K. The interlude // Chambers E. K. The mediaeval stage. V. II.* Mineola, N.Y., 1996. P. 182, 184 (первое изд. — 1903).

*Greer G. Shakespeare's wife.* L.; N.Y.; Berlin, 2007. P. 350.

Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение / Сост., вступ.  
ст. А. Л. Штейна. М., 1977. С. 175.

Там же. С. 169.

Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения /  
Сост. Б. И. Пуришев. М., 1947. С. 477.

Арион. 1998. №3. С. 119.

*Rowse A. L. Shakespeare the Man. L., 1973. P. 58.*

*Шенбаум С. Указ. соч. С. 140-141.*

Там же. С. 106.

*Levy P. Op. cit. P. 59.*

*Duncan-Jones K.* Ungentle Shakespeare. Scenes from his life. The Arden Shakespeare, 2001. P. 28.



*Vickers B.* Shakespeare, co-author. A historical study of five collaborative plays. N.Y., Oxford, 2004. P. 449.

*Oppenheimer P.* The birth of the modern mind. N.Y.; Oxford, 1989. P. 28.

*Веселовский А. Избранное: На пути к исторической поэтике / Сост., предисл., коммент. И. О. Шайтанова. М., 2010. С. 273.*

*Аксенов И. А. Ромео и Джульетта // Аксенов И. А. Шекспир: Статьи. Ч. I. М., 1937. С. 285.*

*Tillyard E. M. W. Shakespeare's history plays. Penguin Books, 1966*  
(первая публ. — 1944). P. 233.

*Шенбаум С. Указ. соч. С. 305.*

*Duncan-Jones K.* P. 91-102.

*Archer J. M.* Citizen Shakespeare. Freeman and aliens in the language of the plays. N.Y., 2005. P. 9.

*White P. W. Shakespeare, the Cobhams, and the dynamics of theatrical patronage // Shakespeare, and theatrical patronage in early modern England / Ed. by P.W. White and S.R. Wesrfall. Cambridge, 2002. P. 64-89.*

Там же. Р 84.

*Шенбаум С. Указ. соч.С. 265.*

Там же. С. 306.

Там же. С. 308.

*Гилилов И.* Таинственные птицы Роберта Честера // *Гилилов И.* Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса / 3-е изд., доп. М., 2007. С. 17-109.

Сошлюсь на одну из самых хотя радикальных, но в то же время проникательных в этом отношении работ: *Sams E. The Real Shakespeare. Retrieving the Early Years, 1564-1594. N,Y.; L., 1995.*

*Shapiro J.* 1599. A year in the life of William Shakespeare. L., 2005. P. 321-322.

*Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М, 1996. С. 84.*

*Элиот Т. С.* Назначение критики. Киев; М, 1997. С. 151.

*Wain J.* The living world of Shakespeare. L., 1964. P. 108.

*Bradley A. C. Shakespearean tragedy.* L., 1965 (первое изд. — 1904). P. 143-144.

А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1974. С.195.

Более подробно мне приходилось сравнивать эти два произведения в специальном исследовании: *Шайтанов И.* Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Вопросы литературы. 2003. № 3; То же в кн.: *Шайтанов И.* Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М., 2010. С. 111—216.

*Duncan-Jones K. Op. cit. P. 202.*

*Nicholl Ch.* The Lodger. Shakespeare on Silver street. — Penguin Books, 2007. P. 15. Основные документы дела Беллот—Маунтджой перепечатаны на с. 279-307.

Новое литературное обозрение. № 35 (1999. № 1). С. 78.

*Bloom H.* Shakespeare. The invention of the Human. N.Y., 1998. P. 560.

*Плутарх. Деметрий и Антоний Пер. С. Маркиша / Плутарх. Сравнительные описания. Т. II. М., 1994. С. 444.*

Там же. С. 430.

Там же. С. 412.

*Knight Wilson G.* The imperial theme. L., 1958 (первое изд. — 1931). P. 201,203...

*Аксенов И. Бен Джонсон в борьбе за театр // Аксенов И. Елизаветинцы. Статьи и переводы. М., 1938. С. 107.*

*Плутарх. Указ. соч. Т. I. С. 221.*

*Bentley G. E.* Shakespeare and the Blackfriars theatre // Shakespeare Survey. 2007. P. 43.

*Thomson P.* Shakespeare's theatre. 2 ed. L.; N.Y., 1992. P. 168-169.

*Де Квинси Т. О стуке в ворота у Шекспира («Макбет») // Де Квинси Т. Исповедь Англичанина, любителя опиума. М., 2000. С. 330.*

*Бомонт Ф., Флетчер Дж. Пьесы. Т. 1. М., 1965. С. 37.*

*Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Собрание сочинений:*  
В 11 т. Т. 3. М., 2004. С. 226.

*Шенбаум С. Указ. соч. С. 317.*

*Nuttal A. D. Shakespeare the thinker.* Yale UP, 2007. P. 373.

Аникст А. Комментарий // *Шекспир У.* Полное собрание сочинений. Т. 8. М., 1960. С. 552.

*Шенбаум С* Указ. соч. С. 349.

Там же. С. 351-352.

*Greer G. Op. cit. P. 314.*

*Levy P. Op. cit. P. 344.*

*Пастернак Б.* Замечания к переводам из Шекспира. Т V. М., 2004. С. 84.