

Уильям Шекспир Сонеты и стихи

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

Слишком было бы смело и странно отдать Шекспиру решительное преимущество пред всеми поэтами человечества, как собственно поэту, но как драматург он и теперь остается без соперника, имя которого можно бы было поставить подле его имени.

В. Белинский

1

Величайший драматург мира Шекспир

А. М. Горький

2

I

Творчество Шекспира — одна из лучших страниц унаследованного нами культурного прошлого. В его произведениях ярко выразились ведущие силы великой эпохи, их породившей, эпохи огромного напряжения человеческого ума и воли, эпохи великих открытий и великих дерзаний вместе со всеми ее противоречиями, взлетами и трагедиями. Но в то же время своей художественной зоркостью, силой своего проникновения в сущность человеческих страстей и конфликтов шекспировское творчество выходит за рамки своей эпохи, заглядывая в будущее, улавливая и предвидя то, что в те времена еще только приоткрывалось или зарождалось.

Об этих удивительных свойствах шекспировского творчества превосходно сказал Н. А. Добролюбов в своей статье «Луч света в темном царстве»: "В литературе, впрочем, являлось до сих пор несколько деятелей, которые стоят так высоко, что их не превзойдут ни практические деятели, ни люди чистой науки. Эти писатели были одарены так богато природою, что умели как бы по инстинкту приблизиться к естественным понятиям и стремлениям, которых еще только искали современные им философы с помощью строгой науки. Мало того: истины, которые философы только предугадывали в теории, гениальные писатели умели схватывать в жизни и изображать в действии. Таким образом, служа полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху, и с этой высоты обозревая жизнь людей и природы и рисуя ее перед нами, они возвышались над служебной ролью литературы и становились в ряд исторических деятелей, способствовавших человечеству в яснейшем сознании его живых сил и естественных склонностей. Таков был Шекспир. Многие из его пьес могут быть названы открытиями в области человеческого сердца; его литературная деятельность подвинула общее сознание людей на несколько ступеней, на которые до него никто не поднимался и которые только были издали указываемы некоторыми философами. И вот почему Шекспир имеет такое всемирное значение: им обозначается несколько новых ступеней человеческого развития³.

Огромное познавательное содержание шекспировских произведений, глубину проникновения Шекспира в действительность, умение уловить в ней все самое существенное, правдивость и широту его художественных обобщений отмечали и другие наши революционные демократы. В. Г. Белинский, полемизируя с приверженцами теории «чистого искусства», подчеркивал глубокое жизненное

¹ В статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 302-303.

² Статья «О том, как я учился писать». М. Горький, О литературе, М., 1953, стр. 320.

³ Н. А. Добролюбов, Избранные философские произведения, т. II, Госполитиздат, 1948, стр. 458-459.

содержание шекспировского творчества. "Обыкновенно, — писал он, — ссылаются на Шекспира и особенно на Гете, как на представителей свободного, чистого искусства; но это одно из самых неудачных указаний. Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного деятеля и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии⁴. Равным образом и А. И. Герцен, необычайно высоко ценивший Шекспира, находил у него "смелое преследование жизни до заповеднейших тайников ее⁵ и «глубину понимания жизни, действительно, беспредельную»⁶.

Эти же самые свойства Шекспира ценили и основоположники марксизма, чрезвычайно высоко ставившие его в ряду мировых писателей. Много раз в своих сочинениях К. Маркс использовал цитаты из Шекспира, чтобы лучше разъяснить какую-нибудь важную мысль или ярче охарактеризовать какой-нибудь современный политический персонаж, подчеркивая этим большое познавательное значение шекспировских образов или выражений. Известный монолог Тимона (в трагедии Шекспира «Тимон Афинский», акт IV, сцена 3) Маркс несколько раз цитирует в своих сочинениях как мастерское изображение тлетворной силы денег, превращающих все естественные человеческие отношения в их противоположность⁷. Фальстаф (в «Генрихе IV» и в «Уиндзорских насмешницах» Шекспира) для Маркса — как бы «персонифицированный капитал» «зари капитализма», рождающий буржуа эпохи первоначального накопления. В другой раз Маркс сравнивает с тем же Фальстафом агента Наполеона III, господина Фогта. Образ приятельницы Фальстафа, миссис Куикли, пародийно используется Марксом в том месте «Капитала» (т. I, гл. 1), где он анализирует понятия товара и его стоимости. Нередко на страницах произведений Маркса мелькают образы Гамлета, Шейлока, ткача Основы («Сон в летнюю ночь»), Аякса, Терсита («Троил и Крессида») и т. п.⁸.

В 1859 г. в своих письмах к Ф. Лассалю, разбирая его историческую драму «Франц фон Зикинген», Маркс и Энгельс советуют ему, вместо того чтобы следовать в драматургии методу Шиллера, «превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени», больше «шекспиризировать» и ставят ему в пример «широкое» и «глубокое» изображение у Шекспира «социального фона исторических событий» («фальстафовского фона»)⁹.

Что же придало художественной мысли Шекспира такую остроту, такую силу критицизма, которая позволила ему осветить самую сущность человеческих чувств и общественно-моральных противоречий, лишь впервые начавшую приоткрываться человеческому сознанию тех времен? То, что, принадлежа по своему образованию и культурному кругозору к тогдашней интеллигенции, Шекспир по своему происхождению и всему строю мыслей и чувств был глубочайшим образом связан с народом. Именно с народной точки зрения, с позиций народных идеалов, чаяний и оценок он освещал изображаемые им жизненные коллизии. И действительно, мало можно назвать мировых драматургов, которые были бы так глубоко восприняты и освоены народом — и в его время и в последующие века, и на его родине и в других странах, — как Шекспир.

Эпоха, когда жил и творил Шекспир, была полна острых противоречий. В связи с подъемом буржуазии, сменой феодального способа производства капиталистическим, расшатыванием старых

⁴ «Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая». В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. III, М., 1948, стр. 796.

⁵ «Дилетантизм в науке. Статья вторая». А. И. Герцен, Избранные философские произведения, т. I, 1948, стр. 39.

⁶ «Письма об изучении природы». Там же, стр. 288, прим.

⁷ См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, сборник под редакцией М. Лифшица, 1937, стр. 65, 67, 134-135.

⁸ См. выборку у М. Нечкиной — «Литературное оформление „Капитала“ К. Маркса», гл. VIII: "Шекспир в «Капитале», Партиздат, 1932.

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 250-253 и 257-263; сокращенно — К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма. 1948, стр. 112-113.

феодальных отношений и понятий происходит развитие светской культуры, идущей на смену феодально-средневековому обскурантизму и церковному мракобесию. Великие открытия и изобретения — книгопечатание, порох, новые способы добычи металлов, открытие Америки и морского пути в Индию — расширяют кругозор человека, зовут его на завоевание и освоение материального мира. Все более властно заявляют о себе требования веками угнетавшейся человеческой природы, права энергичной и деятельной личности. Все чаще сквозь толщу веками освященных суеверий и догматов прорывается голос разума, живого опыта, свободной совести. Это — эпоха Возрождения, впервые после долгих веков мрачного аскетизма приоткрывшая перед человеком земную радость и красоту, приоткрывшая образ реального мира и богатство внутренней жизни человека.

Это огромное социальное, научное и эстетическое движение, определяемое Энгельсом как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»¹⁰, обозначилось уже в середине XIV века в Италии, которую Энгельс называет «первой капиталистической нацией»¹¹; в других же странах Западной Европы оно проявилось с полной силой лишь в XVI столетии. В Англии, где культурное развитие было замедленным по сравнению не только с Италией, но и с Францией, а в известных отношениях даже с Испанией, Возрождение в области искусства и науки развернулось лишь во второй половине XVI века, но зато оно проявилось здесь сразу с огромной силой, словно наверстывая упущенное. Мы наблюдаем в это время чрезвычайное развитие лирики и эпической поэзии (Спенсер, Сидни, Шекспир как автор поэм и сонетов), авантюрного, психологического и бытового романа (Неш, Делони, Грин), блестящую плеяду драматургов (Шекспир, Марло, Бен Джонсон, Хейвуд, Бомонт, Флетчер и многие другие). Знакомство с античной литературой, с культурой, искусством ренессансной Италии и других передовых стран оплодотворяет английскую поэзию и искусство, помогает им найти законченную форму для воплощения своих собственных, национальных замыслов и идеалов. В эту же пору расцветает основанная на опыте и разуме философия Ф. Бэкона, которого Маркс называет «настоящим родоначальником английского материализма и всей современной экспериментирующей науки», философия, в которой, по выражению Маркса, «материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку»¹².

Но весь этот расцвет в Англии, как и в других странах, имел свою оборотную сторону. Он был результатом роста буржуазии, которая первоначально выступила как сила демократическая, как бы от лица всех слоев населения, угнетенных феодализмом, но затем, по мере того как усиливалось ее влияние, начала раскрывать свое истинное лицо хищницы. «Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его „естественным повелителям“, и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного „чистогана“. В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности... Словом, эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой»¹³.

Конечно, в Англии XVI века этот процесс еще далеко не завершился, и в экономике, быту, нравах сохранялось еще очень много феодального. Но описанная Марксом буржуазная практика уже проявила себя с огромной силой. Носители ее — не только купцы, ранние промышленники-мануфактуристы, разбогатевшие кулаки-фермеры, дельцы всякого рода, но и новое земельное дворянство, быстро разрастающееся в XVI веке и сменяющее старую феодальную знать, почти сплошь истребленную в войнах Алой и Белой розы (1459-1471). Новые дворяне-помещики, как отмечает Эн-

¹⁰ Введение к «Диалектике природы». К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, 1952, стр. 52.

¹¹ Предисловие к первому итальянскому изданию «Манифеста Коммунистической партии». К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, 1936, т. XVI, ч. 2, стр. 327.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 2, 1955, стр. 124

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 4, 1955, стр. 426.

гельс, хотя и были «большой частью также отпрыски этих старых фамилий, вели однако свой род от столь отдаленных боковых линий, что они составили совершенно новую корпорацию. Их привычки и стремления были гораздо более буржуазными, чем феодальными»¹⁴.

Втягиваясь в хозяйственную жизнь страны, переходившую на новый, капиталистический путь, и тем самым до известной степени обуржуазиваясь, английское дворянство приобретало черты, отличавшие его от современного паразитарного дворянства Франции и Испании. Красочно пишет в «Описании Англии» (1578) современник Шекспира Харрисон: «Джентльмены стали торговать овцами, рыцари превратились в горнопромышленников; сыновья крестьян (Речь идет о новых капиталистических фермерах, о расцвете которых в эту эпоху подробно пишет К. Маркс в указанной главе „Капитала“.) начали посещать университеты; люди, пользовавшиеся большим уважением и обладавшие состоянием, сделались скотоводами, мясниками или кожевниками».

Генрих VII запретил баронам иметь феодальные дружины. Роспуск их лишил знать военно-политической силы, ослабил сепаратистские тенденции и укрепил позиции централизованной власти. Лишь немногие крупные феодалы Севера — из тех, что поддерживали Марию Стюарт против Елизаветы, — еще сохраняют их. Но в целом страна переходит на мирное существование, и феодализму как политической силе приходит конец. Устанавливается система абсолютизма, сыгравшая в XVI веке положительную роль.

В царствование королевы Елизаветы (1558-1603) Англия заметно меняет свое лицо. Промышленность и торговля быстро развиваются. Английское сукно, достигшее высокого качества, легко завоевывает внешние рынки. Одна за другой возникают купеческие компании для торговли с прибалтийскими странами, Средиземноморьем, Россией, Гвинеей, Ост-Индией. Возникает лондонская биржа как крупнейший центр международных торговых и финансовых операций. Растет военный престиж Англии. Победа в 1588 году над испанским флотом, посланным Филиппом II для завоевания «еретической» Англии, дает Англии свободу на морях и открывает эру ее колониальной политики.

Но какой ужасной ценой достигалось это «процветание», в какие жестокие формы отливало все это! Для шерсти нужны овцы, тем самым — обширные пастбища, и вот расчетливые помещики массами сгоняют крестьян с их участков и захватывают общинные крестьянские земли, обращая их в пастбища для своих овец. Уже в начале века Томас Мор в своей «Утопии» сетовал о том, что в Англии «овцы поедают людей». Для нарождающейся капиталистической промышленности это представляло двоякую выгоду: экспроприированные таким образом крестьяне вынуждены были за гроши работать на мануфактуристов, а тех, кто пытался бежать от этой кабалы, объявляли «бродягами», клеймили раскаленным железом, заковывали в кандалы и т. п. Особенно усердствовала в преследовании этих бедняков и в установлении жестокого рабочего законодательства королева Елизавета, которую Маркс называет «ультракровавой».

Сходными были методы английских «накопителей» и за пределами родины. Первыми подвигами смелых английских мореплавателей — Дрейка, Хокинса, Фробишера — было не завоевание новых земель, а торговля неграми, которых они захватывали на Западном побережье Африки, а затем отвозили в испанскую Вест-Индию, чтобы продать там; если же испанцы почему-либо отказывались от этой сделки, английские корабельные пушки обстреливали их, силой навязывая свой «черный товар». Другие же морские разбойники предпочитали попросту грабить испанские корабли, возвращавшиеся с грузом золота и серебра из Нового Света. И сама королева Елизавета, не говоря уже о разных вельможах — министрах и членах государственного совета, — участвовала в обоих рода экспедициях, давая оборотные средства и получая от них свою долю прибыли.

Даже то безусловно прогрессивное дело, каким являлось введение «сверху» отцом Елизаветы Генрихом VIII около 1535 года Реформации, превратилось при его дочери в тяжкие оковы. В вопросах веры и религиозного культа нельзя было отклоняться от официального вероисповедания ни на йоту ни вправо (в сторону католицизма), ни влево (в сторону пуританства) — под угрозой денежного штрафа, ареста или даже отсечения левой руки. Светская цензура при «доброй Бетси» была не ласковее прежней, церковной.

Естественно, что во всех классах общества нарастала резкая оппозиция режиму. Крестьяне вре-

¹⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, 1952, стр. 95.

мя от времени поднимали восстания, беспощадно подавлявшиеся. Народные массы были еще незрелы (вспомним изображение Шекспиром мятежного народа в «Генрихе VI», «Юлии Цезаре», «Кориолане»), пути и средства борьбы за социальную справедливость были им еще неясны, да и реальные предпосылки для победы народа исторически не сложились.

Крестьянские волнения явились одним из признаков наметившегося кризиса абсолютизма, так же как и феодально-дворянская оппозиция, возникшая в конце правления Елизаветы, и оппозиция буржуазного в своем большинстве парламента, негодовавшего на монополии и привилегии, раздаваемые королевским фаворитам в ущерб развитию национальной экономики и интересам буржуазии и народа. Еще хуже стадо при наследовавших Елизавете Стюартах (Иаков I, 1603-1625, затем его сын Карл I), возглавлявших феодальную реакцию и самую уродливую форму абсолютизма, пока буржуазная революция в 40-х годах не смела дворянскую монархию.

Как же реагировали в пору Шекспира на эти противоречия наиболее передовые выразители идеалов Возрождения, обычно называемые гуманистами? Действуя и творя в условиях того этапа буржуазного развития, когда люди «не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников» (Энгельс), и когда буржуазия еще играла положительную роль в обществе, содействуя развитию его производительных сил и материальной культуры, гуманисты «были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными» (Ф. Энгельс, Введение к «Диалектике природы»¹⁵).

Восставая против феодально-церковного, мистического и аскетического мировоззрения средневековья под лозунгом свободного развития человеческой личности и защиты ее природных прав и потребностей (в той форме, в какой их исторически ограниченное сознание способно было это понимать), они искренно верили, что борются за освобождение всего угнетенного человечества. Отсюда жизнерадостный и утопический характер творчества большинства ранних гуманистов как в Англии, так и в других странах, грезивших о быстром наступлении справедливой, гармоничной, радостной для всех жизни.

Однако уже в XVI веке буржуазная практика повсеместно обнаруживается в своей противоречивости. Очень ярко она проявила себя, как мы уже видели, в Англии, этой стране «классического» развития капитализма. Общественные отношения, складывавшиеся после ломки феодально-крепостнического строя, породили новую, еще более жестокую форму эксплуатации человека человеком. По мере того как это делалось все более очевидным, предметом критики гуманистов становились уже не столько пороки феодализма, сколько бесчеловечность новых, капиталистических отношений. Практически, однако, обе эти формы общественного зла сливались в сознании гуманистов (как они сливались отчасти в самой действительности), которые с гневом обрушивались на «жестокое время», не сдержавшее своих обещаний. Отсюда тот новый этап в развитии гуманизма, который наблюдается в Англии на исходе XVI века, а в других странах (Италия, Франция) — на несколько десятилетий раньше и который заключается, с одной стороны, в отказе от недавних иллюзий, а с другой стороны — в трагическом осознании огромности и неодолимости общественного зла.

В творчестве Шекспира мы находим отражение всех этих моментов, и именно в указанной последовательности. В первый период своего творчества он веселым смехом провожает уходящее средневековье, прославляя мир гармонических, светлых чувств. Но этот оптимизм не лишает его зоркости, и к ясным, радостным образам Порции, Виолы, Ромео и Джульетты примешиваются тревожные тени новых пришельцев, носителей расчета, корыстолюбия, ненавистничества, то жалких и комичных, как Мальволио, то злобных и опасных, как Шейлок. Во второй период, когда Шекспир уже отчетливо видит наступление эры пошлости, циничного корыстолюбия и разнузданного духа стяжательства, топчущего все благородные и чистые чувства, за идеальными образами (им жизнелюбец Шекспир остается верен до конца) Гамлета, Отелло и Дездемоны, Эдгара и Корделии встают мерзкие фигуры короля Клавдия, Яго, Эдмунда, двух старших дочерей Лира — этих типичнейших хищников, чей склад мыслей и чувств отражал психологию эпохи первоначального накопления, мастерски обрисованную и разоблаченную Шекспиром. И, наконец, третий период творчества Шекспира отмечен более пассивным, созерцательным отношением к действительности.

¹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, 1952, стр.52-53).

II

Начало деятельности Шекспира относится к моменту наиболее бурного и блестящего развития национального английского театра эпохи Возрождения. Художественное творчество зрелого английского Возрождения проявило себя в театре и драматургии ярче и полнее, чем в какой-либо другой области искусства. Пробуждение демократических сил и подъем национального самосознания, развитие чувства личности, расширение умственного кругозора, вызванное активной внешней политикой, контактом с другими странами и народами, знакомством с новыми, ранее неизвестными формами культуры, — все это получило выражение в сценических образах большого размаха и огромной действенной силы.

Театр по целому ряду причин был в Англии одним из самых популярных видов искусства. Одна из них — в том, что он был доступен самым широким слоям населения, которое в подавляющем большинстве было еще неграмотным. Другая причина — то, что он не так жестоко контролировался цензурой, как книги, хотя бы вследствие очень сильного в нем элемента импровизации. Между сценой и зрителем существовала самая живая связь. На подмостки нередко выносились актуальнейшие проблемы и злободневные события: разоблачались злоупотребления властей, проскальзывали едкие намеки на государей, осмеивались модные пороки, прославлялись национальные герои и победы над врагами родины, изображалась борьба Реформации с папством.

Новый театр Возрождения развился за три десятилетия, с середины XVI века до 80-х годов его, когда было подготовлено выступление Шекспира как драматурга. Но корни этого театра лежат глубоко. Основным его истоком был средневековый народный театр, сохранивший свою живучесть на протяжении всего XVI века. Это — традиционные, излюбленные народом мистерии, которые давно уже утратили свой первоначальный религиозный характер и наполнились бытовым, нередко сатирическим содержанием, фарсы, или интерлюдии, как они назывались в Англии; и, наконец, моралите, в которых, как и в мистериях, религиозная назидательность была уже решительно вытеснена чисто светской моралью и моментами развлекательности и декоративности.

Однако этот старый театр с его узким содержанием и примитивной эстетикой уже не удовлетворял идейным и художественным запросам людей Возрождения. И тут огромную помощь оказали образцы, найденные в античности и в более передовом искусстве итальянского Возрождения. К старому стволу был привит свежий росток, помогший ему расцвести по-новому. Но это был лишь итог, конечный результат процесса, который вначале протекал совсем по-иному. А именно, в кругах интеллигенции, принадлежавшей преимущественно к привилегированным классам и увлеченной культом античности, возникли попытки просто заменить национальную драму воспроизведением древних образцов или подражанием им.

Уже в конце XV века в корпорациях молодых юристов, а также в домашних театрах светских и духовных вельмож любительские труппы стали исполнять сначала на латинском языке, а затем в английском переводе комедии Плавта и Теренция. В первой половине XVI века к этому присоединяется исполнение римских трагедий Сенеки, впоследствии также переведенных и изданных по-английски. А с другой стороны, в придворном театре, расцветающем при Генрихе VIII, в подражание модным в ту пору итальянским пасторалям, маскарадам с живыми картинами и тому подобным аристократическим увеселениям разыгрываются — также любительскими силами — «маски» (пьесы на несложный мифологический сюжет с преобладанием музыки и всяких декоративных Эффектов), устраиваются очень пышно оформленные живые картины и т. п. Среди ставившихся здесь пьес или сценок, названия которых до нас дошли, мы встречаем и знаменитую, восходящую к сказаниям о Троянской войне «Историю Троила и Пандара» (сюжет, обработанный потом также и Шекспиром) и, очевидно, сильно эстетизированную в итальянском аристократическом стиле пантомиму «Триумф любви и красоты». Но наряду с этим здесь игрались и пьесы, уходящие корнями в английский фольклор, как, например, «Робин Гуд» или загадочная «Игра с ослом в летнюю ночь» (невольно наводящая на мысль о сюжете шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» с образом ткача Основы, превращенного в осла). Как показывают эти два примера, между придворным театром и традициями народного искусства полного разрыва все же не было, что довольно характерно для тюдоровской мо-

нархии с ее антифеодальными тенденциями. Это нам объясняет, почему пьесы Шекспира часто ставились на придворной сцене, куда его труппа почти каждый год приглашалась на гастроли.

Во главе придворного театра стоял особый чиновник, именованный «распорядителем увеселений». На его обязанности лежало обеспечение этого театра и репертуаром и постановочными средствами и исполнителями. Для этой последней цели он обучал иногда пению и игре юных певчих из королевской капеллы. Выступления детских ансамблей чередовались с выступлениями знатных любителей, а иногда также городских трупп взрослых актеров, специально для этого приглашаемых.

И академический театр классицистов и придворный театр были утонченным искусством для избранных, неспособным стать исходной точкой развития нового национального театра. И тем не менее в них содержались некоторые элементы, которые были национальным театром усвоены. Средневековый народный театр был архаичен и бесформен. Римские комедии при всей узости и чуждости тогдашней Англии их тематики учили драматургов ясней и стройней композиции, логике действия и характеров, искусству диалога, экономии художественных средств. То же надо сказать и о трагедиях Сенеки, несмотря на то, что своей напыщенностью, пристрастием ко всяким ужасам и внешним эффектам, статической риторичностью они неизмеримо уступают греческой трагедии Софокла и Еврипида, в ту пору в Англии почти совсем неизвестной.

Вначале, однако, это были два антагонистических стиля, выражение двух культур, глубоко чуждых одна другой. Но вместе с усилившейся в середине века волной демократизации общества, когда, по словам Харрисона, рыцари «превращаются в горнопромышленников», а сыновья крестьян «начинают посещать университеты», между ними устанавливается взаимосвязь. Появляются пьесы, в которых намечается органическое соединение моментов местного, народного творчества и элементов ученых, воспринятых из античности.

Раньше всего этот синтез обозначился в комедии. В 1553 году на школьной сцене была исполнена написанная Николасом Юделлом, занимавшим одно время должность «распорядителя увеселений», первая английская комедия Возрождения с «единством действия» и стройной композицией — «Ралф Ройстер Дойстер». Общий замысел и главные положения комедии прямо взяты из «Хвастливого воина» Плавта, но всюду подставлены современные английские нравы и характеры. Пустоголовый обедневший дворянин Ралф Ройстер Дойстер (Буян-Дойстер) ухаживает за богатой вдовушкой Констенс (Постоянство), жених которой, Гудлек (Удача), уехал по торговым делам. Отвергнутый красоткой, Ройстер Дойстер со своим слугой Мерригриком (Веселый грек), бесстыдно льстящим ему и в то же время над ним потешающимся, организует штурм ее дома, но Констенс со своими служанками вооружившись кочергами и ухватами, отражают нападение. Возвращается Гудлек, и на свадьбу его с Констенс приглашают и Ройстера Дойстера, который мирится со своей судьбой. Прямая дорога ведет от этой комедии к «Уиндзорским насмешницам» и к целому ряду бытовых пьес Томаса Хейвуда, Бена Джонсона и других.

Вскоре появились аналогичные опыты и в области трагедии. Здесь первым образцом может считаться поставленный в 1561 году «Горбодук» Нортон и Секвила с его делением на пять актов, рассказами вестников о событиях, совершающихся за сценой, хором «четырех мудрых старцев Британии», всякими ужасами и пафосом в духе Сенеки. Король Британии Горбодук, утомленный долгим правлением, при жизни делит свое царство между двумя сыновьями; те начинают междоусобную войну, в которой оба погибают, после чего возмущенный народ убивает старого короля, и страна погружается в анархию. Трагедия эта, кое-чем предвосхищающая тематику и образы «Короля Лира» и «Макбета», сюжетно подсказана историей царя Эдипа, но вместе с тем в ней ставится актуальный в эпоху Елизаветы вопрос о необходимости твердого закона о престолонаследии и целостности государства.

Другим истоком ранних ренессансных трагедий и еще в большей степени «хроник» (пьес на сюжеты из национальной истории) послужили старые моралиты, в которых абстракции стали постепенно вытесняться конкретными историческими фигурами. Здесь большую роль сыграл религиозно-политический момент — проблема Реформации, очень скоро вынесенная на сцену. На подмостках стали появляться образы «Папы», «Церкви», «Ереси» и т. п., за которыми последовали сам Лютер, его жена, короли и епископы, втянутые в вероисповедную распрю. Одна из старейших и вместе с тем самая значительная пьеса этой группы — «Король Иоанн» (около 1548 г.) протестантского епископа

Джона Бейля. В ней наряду с аллегорическими фигурами Духовенства, Узурпации, Мятежа и т. п. выведены король Иоанн Безземельный, впервые попытавшийся освободить Англию от папской власти, французский король Филипп-Август, поддерживавший папу, папский легат Пандольф и другие исторические персонажи.

По этому образцу стали затем выводить на сцену других английских королей — Ричарда III, Генриха V, а дальше — и легендарных героев древних сказаний, как король Артур или Лир (анонимная пьеса о котором возникла уже около 1594 года, лет за двенадцать до трагедии Шекспира). Так выросла историческая или псевдоисторическая трагедия, из которой естественным образом развилась затем трагедия могучей личности с титаническими страстями. Влияние Сенеки (главным образом в единстве действия, патетике чувств и логике композиции) постепенно проникло и сюда. Исходная жизненность тем и национальный характер сюжетов облегчили слияние этих двух различных начал.

Подлинный синтез двух стилей, ученого и народного, был осуществлен в творчестве группы старших современников Шекспира — Лили, Марло, Грина, Кида и др. Драматургам этой группы в литературоведении присвоено название «университетских умов» по той причине, что, будучи демократического происхождения (один был сыном башмачника, другой — нотариуса и т. п.), они тем не менее все учились в университетах и были людьми весьма образованными.

Джон Лили (1554-1606) приобрел громкую известность прежде всего своим романом «Эвфуэс» (две части, 1579-1580), написанным чрезвычайно изысканным и вычурным стилем (нагромождение сложных метафор, антитез, ученых слов, мифологических образов и т. п.). Этот стиль, получивший название «эвфуизм», оказал сильное влияние на большинство английских писателей эпохи, в том числе и на Шекспира в раннюю пору его творчества. Как драматург, Лили писал почти исключительно комедии типа изящных пасторалей, большей частью на мифологические сюжеты («Женщина на луне», «Мидас», «Эндимион» и т. д.). Большим новшеством было то, что пьесы Лили написаны прозой, притом весьма разработанным и гибким языком. Лили ввел в драматургию совсем новый тип комизма, не имеющий ничего общего с комизмом «Ралфа Ройстера Дойстера» и других бытовых комедий эпохи, — тонкий и очень сдержанный юмор, философскую иронию. Сам Лили говорил, что он хотел вызвать «не громкий смех, а мягкую улыбку». Всем этим Лили отчасти подготовил появление «лирических» комедий Шекспира («Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь» и др.).

Кристофер Марло (1564-1593), рано умерший сверстник Шекспира, является истинным основателем английской трагедии Возрождения. Его творчество овеяно духом свободолюбия и глубокого демократизма. Марло создал трагедию могучих личностей и великих страстей. Герои его «Тамерлана», «Фауста», «Мальтийского еврея» — титанические натуры, стремящиеся всем овладеть и все познать, дерзкие аморалисты и почти безбожники (сам Марло был атеистом), не знающие преграды своим желаниям, Тамерлан стремится к завоеванию мира и, умирая, готов вступить в единоборство со смертью. Фауст бросает вызов богу и хочет перестроить мир. Герой «Мальтийского еврея» Варавва (один из прототипов шекспировского Шейлока), не признающий ни божеских, ни человеческих законов, в своем безудержном эгоизме безжалостный ко всем окружающим, совершает ряд злодеяний и предательств и гибнет, неумолимый и несокрушенный. Лишь в последней своей пьесе, хронике «Эдуард II» (сюжетно и идейно во многом предвосхищающей шекспировского «Ричарда II»), Марло освобождается от этих крайностей и переходит к более широкому и объективному изображению характеров, к раскрытию не только прав, но и обязанностей личности.

Шекспир, как и вообще вся английская драма, чрезвычайно многим обязан Марло. Титанические фигуры Лира, Макбета, Кориолана, Тимона Афинского имеют своими прототипами героев Марло. У него же Шекспир научился распределению материала в пьесах, величавому трагическому стилю, а также применению в трагедии белого стиха (важное нововведение Марло, давшее драматической поэзии новые ресурсы реалистической выразительности).

Роберт Грин (1558-1592), плодовитый романист и публицист, писал пьесы новеллистически-романтического характера («Монах Бэкон», «Иаков IV», «Джордж Грин, уэксфордский полевой сторож»). В них сильны патриотические мотивы, с огромным сочувствием и пониманием изображаются писателем представители народа. Для пьес Грина характерно богатое, сложное действие, трагически окрашенное, но всегда имеющее счастливый конец. Тип его драматургии оказал больше всего влияния на последние пьесы Шекспира — «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря».

Томас Кид (1558-1594) известен главным образом как автор «Испанской трагедии» и не дошедшего до нас «Гамлета», написанного лет за пятнадцать до шекспировской трагедии. Интересно, что «Испанская трагедия» также имеет мотивы, сходные с сюжетом «Гамлета»: это история мести отца за предательски убитого сына, осуществляемой с помощью невесты убитого во время устроенного ими придворного спектакля. У Кида Шекспир многому научился в смысле мастерства интриги, искусной композиции и умения раскрывать характеры в связи с развитием действия.

Шекспир очень многим обязан своим предшественникам: он нашел у них не только целый мир новых идей и чувств, глубоко прогрессивных и демократических, но и пригодные для их воплощения новые драматургические формы и технику. Ему предстояло лишь развить и углубить то и другое. Но сказанная зависимость Шекспира от современного ему искусства не исчерпывается. На его драматургию не могли не оказать влияния театральные условия и, в частности, техника сцены его времени. Драматург Марстон писал: «Комедии создаются для их произнесения, а не чтения. Помните, что жизнь их заключается в их представлении». Чтобы понять пьесы Шекспира до конца, надо их представить себе в тогдашнем театральном воплощении.

III

Ко времени выступления «университетских умов» прочно установились также организация и техника нового английского театра.

После Генриха VIII вольному существованию театров в Англии приходит конец. При Елизавете центральная власть все более и более стремится взять их под свою опеку. Вскоре после восшествия на престол Елизавета издала декрет, согласно которому ни одно представление не должно было происходить в Англии без разрешения местных властей. В 1560 году она сделала обязательной предварительную цензуру пьес. В 1572 году был издан декрет, согласно которому все труппы должны были быть прикреплены к городу или к какому-нибудь знатному лицу, официально — хозяину, практически же — поручителю за них и покровителю; все актеры, не выполнившие этого, разделяли судьбу обезземеленных и безработных беглых крестьян: они объявлялись «бродягами» и отовсюду изгонялись или даже подвергались разным карам. Вскоре затем все труппы Англии были поставлены под контроль «распорядителя увеселений». Процесс подчинения их непосредственно королевской власти завершился уже после смерти Елизаветы, когда Иаков II в 1604 году зачислил все лондонские труппы на свою службу.

Но пока этого не произошло, труппам приходилось подвергаться еще большему угнетению со стороны другого опекуна — городских властей, стремившихся сократить насколько возможно театральное дело, а если бы удалось, то и вовсе искоренить его. Главная причина такой враждебности заключалась в мотивах религиозно-морального порядка. К концу XVI века среди зажиточной буржуазии, к которой принадлежало большинство членов городского совета, чрезвычайно распространилось пуританство. С пуританской точки зрения театр — суетная и вредная забава, нечестивая и развращающая зрителей картиной непристойностей, переодеванием, притворством. К этому примешивались соображения общественной гигиены. Европа в те времена нередко страдала от эпидемий чумы. Бывало иногда, что в Лондоне заболело по 30-40 человек в неделю. В таких случаях театры, естественно, способствовали распространению заразы, и понятно поэтому, что власти их закрывали, обычно на весь сезон, а труппы уезжали на гастроли в провинцию или даже за границу (обычно в Данию и Германию, где английские актеры очень славились). Пуритане жаловались также на то, что скопление публики в театрах привлекало туда карманных воров и проституток. В результате всего этого театр подвергся жестокому гонению со стороны городских властей и был изгнан с территории, подлежащей их юрисдикции.

Различались два типа театров — «публичные» (или, как мы сейчас сказали бы, общедоступные) и «частные» (привилегированные). Первые, более распространенные, были тем видом демократического типа театра, который был воплощением наиболее ярких и живых форм драматургии позднего Возрождения; к ним относится и искусство Шекспира. Вторые, возникшие, как показывает их название, из домашних, любительских театров вельмож, даже после того как они эмансипировались от своих хозяев, сохранили некоторые черты, связанные с их происхождением: их сцена была лучше и

богаче оборудована, места для зрителей более комфортабельны, репертуар иногда более «изысканный» и входная плата выше, вследствие чего их посетители принадлежали к более состоятельным кругам населения.

Вытесненные из Лондона публичные театры нашли пристанище за городской чертой, с северной или южной стороны Лондона, на берегу Темзы, огибающей город с юга, востока и севера. Что касается частных театров, вызывавших по понятным причинам менее сильную ненависть муниципальных властей, то они сохранились по большей части внутри Лондона, но на особых участках — так называемых «слободах», которые, принадлежа некогда монастырям или крупным вельможам, сохранили свою свободу от подчинения городскому совету.

К исходу XVI века в Лондоне действовало четыре или пять трупп, располагавших постоянными театрами, не считая еще детских трупп, набравшихся из певчих собора св. Павла и придворной капеллы, в возрасте от девяти до тринадцати лет. Эти детские труппы, имевшие своих особых руководителей и игравшие в придворном и некоторых привилегированных театрах столицы, исполняли те же самые пьесы, что и взрослые труппы. Они имели некоторое время успех и своей конкуренцией вызывали сильное раздражение со стороны взрослых актеров (см. разговор Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном, акт II, сцена 2). Запрещенные официально с 1590 года, они, однако, продолжали существовать до 1608 года, когда окончательно распались.

Двумя старейшими и художественно наиболее сильными лондонскими труппами были упоминаемая уже около 1560 года труппа графа Лестера, позже, в 90-х годах, переименованная в труппу лорда-камергера, и другая, возникшая немного позже и состоявшая под патронатом лорда-адмирала. Руководителем первой был даровитый и энергичный Джемс Бербедрж, глава семьи выдающихся актеров. В числе участников ее были талантливый комик Кемп, отличавшийся своими блестящими импровизациями, Хеминг и Конделл (впоследствии выпустившие первое издание сочинений Шекспира, в 1623 году) и виднейший член труппы — Ричард Бербедрж (ум. в 1618 г.), сын Джемса, прозванный современниками «английским Росцием», ставший другом Шекспира и воплощением главных его трагических образов, как Ричард III, Гамлет, Отелло, Лир и т. д.

До 1576 года в Лондоне не было специальных театральных зданий, и труппы играли во дворах гостиниц на передвижной сцене, которая туда привозилась. Первое театральное здание, названное просто «Театр», было выстроено Джемсом Бербедржем к северу от города, на берегу Темзы, в 1576 году. Через год рядом с ним возник второй театр, «Куртина», а вскоре, уже к югу от Лондона, еще несколько театров — «Роза», «Лебедь», «Надежда» и др. Здесь же в 1599 году Бербедрж, расставшись с «Театром», выстроил новое театральное здание — знаменитый «Глобус», с которым связана основная деятельность Шекспира. Но еще раньше, в 1596 году, Бербедрж арендовал также здание старого доминиканского монастыря «Блекфрайерс» («Монахи черной рясы») и переделал его в частный театр. Но использовать его труппа смогла только с 1608 года, когда она стала давать спектакли попеременно — в теплое время года в «Глобусе», а зимой в «Блекфрайерсе».

Из других частных театров, игравших видную роль в развитии театрального искусства, назовем еще театр «Красный Бык», от которого до нас дошло изображение его сцены на старинном рисунке.

Видным театральным предпринимателем, руководителем труппы лорда-адмирала был Филипп Хенсло, арендой деятельности которого являлись театры «Фортуна», «Надежда» и др. Оплотом труппы Хенсло был его зять, выдающийся актер Эдуард Адлен, прославившийся главным образом исполнением ролей из трагедий Марло.

Постоянный состав труппы был очень невелик — от восьми до четырнадцати человек. Женщин в их числе не было, ибо женские роли исполнялись молодыми, безбородыми актерами. При большом количестве действующих лиц в пьесах того времени (вспомним хотя бы драматические хроники Шекспира) такой малый состав труппы не мог обеспечить всех ролей. Путем совмещения нескольких ролей одним актером удавалось распределить все сколько-нибудь значительные роли. Для остальных же ролей существовали, во-первых, мелкие наемные актеры, получавшие разовую оплату, и, во-вторых, ученики, работавшие бесплатно, ради практики. Нередко при театре состоял постоянный драмагург, иногда — на годовом жалованье. Из двухсот драматургов елизаветинской эпохи, имена которых дошли до нас, двадцать были также и актерами.

В финансово-хозяйственном отношении труппа, владевшая театром, была совершенно незави-

сима от своего знатного покровителя, тем более, что и в субсидиях с его стороны она не нуждалась, ибо театры обычно вполне себя окупали. Среди нескольких разновидностей их организации господствующим был следующий тип. Во главе дела стояла группа собственников здания, реквизита, костюмов или же арендаторов всего этого, причем сами они могли и не быть актерами; это — «хозяева». Они содержали здание и, если нужно было, платили аренду. За все это они получали половину сбора за сидячие места, дававшие наибольший доход. Другая половина его и входная плата за стоячие места шли в пользу труппы, организованной на договорных началах, как товарищество на паях. Она уже сама погашала из этого прочие расходы: оплату разовых наемных актеров, музыкантов, авторский гонорар и т. п. Остаток делился по принципу паев. Паям члена труппы был по преимуществу его актерский труд, хотя бывали и дополнительные взносы деньгами на организационные расходы.

Доходы актеров-пайщиков бывали иногда весьма значительными, вследствие чего такие актеры становились состоятельными людьми. Наоборот, заработок авторов был ничтожным. По сведениям до 1602 года, за предоставление театру в полную собственность большой пьесы они получали от трех до пяти фунтов (меньше, чем стоил в те времена хороший театральный костюм), а за переделку старой чужой пьесы им платили обычно пять шиллингов.

Устройство театрального здания и сцены публичных театров было весьма своеобразным. Лучше всего мы можем установить внешний вид здания «Глобуса», ибо сохранились старинные изображения и описания его. Он представлял собой круглую деревянную башню, невысокую, с очень широким основанием, немного суживающуюся кверху, — нечто вроде усеченного конуса. Окон не было, но помещение освещалось дневным светом, так как крыша отсутствовала; был лишь соломенный навес с одного из краев здания — над сценой и, по-видимому, небольшой навес над ложами по бокам сцены. Здание окружал ров с перекинутыми через него мостками. У входных ворот были два столба с рекламными афишами. Над воротами высилась статуя Геркулеса, поддерживающего на плечах небесную сферу (откуда и название театра), с надписью из римского писателя Петрония: «*Totus mundus agit histrionem*» («Весь мир лицедействует»). После того как театр в 1613 году при исполнении «Генриха VIII» сгорел от пушечных выстрелов, зажегших соломенный навес, он был спустя несколько месяцев вновь отстроен, причем навес был покрыт уже черепицей, а всему зданию придана восьмиугольная форма.

О внутреннем устройстве публичных театров и о конструкции их сцены некоторое представление дает, при всей его условности и техническом несовершенстве, рисунок, изображающий внутренний вид театра «Лебедь», сделанный голландцем Юханном Де-Виттом, побывавшим в Лондоне в 1596 году.

Внутри театра, вдоль его стен, тянулись галереи с сидячими местами для зрителей, обыкновенно в три яруса. Часть нижнего яруса галереи была поделена на ложи. Одна из лож, прилегавшая к сцене, служила помещением для музыкантов. Среднее пространство внизу (современный партер), именовавшееся «ямой», или «колодцем», без скамей, заполнялось зрителями, обступавшими сцену с трех сторон.

Сцена представляла собой укрепленный на столбах высотой в несколько футов деревянный помост, который сзади примыкал к соответствующей части стены, образуя в этом месте разрыв в галлее. Форма помоста была четырехугольная, возможно, несколько суживавшаяся в передней части. В хорошо оборудованных театрах края помоста были обшиты досками; получался полый ящик, внутри которого мог помещаться актер, подававший голос из-под земли. Благодаря возможности передвигаться под сценой достигался, например, следующий эффект: в сцене с духом отца Гамлет менял место, и всякий раз голос духа звучал возле него. С помощью люка появлялись на сцену и проваливались обратно привидения, колдуньи и т. п.

Наряду с простым типом сцены — единой площадкой — был и другой, более сложный, когда она разделялась на две половины: переднюю, сильно выдвинутую вперед в зрительный зал (просцениум, открытый с трех сторон и сверху), и заднюю, покрытую навесом. Их разделяли два столба, поддерживавшие навес. На столбах висела отдергивавшаяся в сторону занавеска, которая могла временно скрывать заднюю сцену от взоров публики. Переднего занавеса не существовало. Фон задней сцены был завешан коврами. Предполагают, что при изображении ночи вешались черные ковры, при изображении дня — светлые, преимущественно голубые. Другое возможное использование ковров

— создавать черный фон в трагедии и светлый — в комедии. Задние двери сцены вели в неосвещенное внутреннее помещение, откуда актеры по лестнице поднимались на верхнюю сцену. Последняя была не чем иным, как приспособленной для этого частью галереи 2-го яруса. Получалась нависающая над нижним ярусом закрытая коробка. Она была снабжена занавеской, которая задергивалась на то время, когда там ничего не изображалось. Иногда задняя сцена уходила частью или целиком под верхнюю, иногда была расположена впереди ее.

Попеременное использование этих трех площадок диктовалось спецификой изображаемых явлений. На верхней сцене разыгрывались те явления, которые по тексту пьесы происходили на высоте: на горе, на башне, на трибуне, на городской стене, в спальне (которая в жилых домах того времени помещалась всегда в верхнем этаже дома и нередко имела балкон). На нижнюю сцену, или просцениум, выносились все те явления, — а таких в тогдашних пьесах было значительное большинство, — которые происходили где-нибудь на открытом воздухе (на улице перед домом, на площади, в лесу, на проезжей дороге и т. п.), а потому требовали наименьшего количества реквизита. Но иногда и некоторые из «комнатных» сцен разыгрывались тут же; вообще, было вполне понятное стремление как можно больше явлений играть на просцениуме. На задней сцене исполнялись по преимуществу явления, происходившие внутри дома, но иногда также и такие, которые, происходя в открытом месте, требовали психологического «углубления», отдаленности от зрителя, в особенности, когда в них появлялись и исчезали сверхъестественные существа (дух отца Гамлета, три ведьмы в «Макбете»). Но вообще точные правила использования передней и задней сцен установить невозможно. Интересно следующее использование двойной нижней сцены: у Шекспира и у других авторов битва часто изображалась в виде ряда стычек на разных участках поля сражения; в таких случаях применялось чередование просцениума и задней сцены.

Насмешки просвещенного гуманиста Филиппа Сидни («Защита поэзии», 1583) над убожеством тогдашней сцены, где «с одной стороны вы видите Азию, с другой — Африку, а кроме того, еще ряд других маленьких государств», относятся именно к такому перенесению действия из одного места в другое без перерыва, с помощью перехода с просцениума на заднюю сцену, в особенности, когда разделяющего занавеса не было, а еще более — к типу одной сплошной нижней сцены.

Неизвестно, всегда ли занавес между просцениумом и задней сценой задергивался, когда действие шло на просцениуме. Во всяком случае, он задергивался тогда, когда на задней сцене нужно было без потери времени произвести значительные приготовления, скрыв их от зрителей, например поставить котел ведьм в «Макбете» или построить коронационную процессию в «Генрихе VI» (часть третья, акт IV, сцена 1), когда после слов Протектора «Епископ, возложите ему на голову корону» занавес отдергивался и перед зрителем появлялась пышная процессия, готовая к шествию. В пьесах Шекспира и других драматургов многие коротенькие, «проходные» сцены, ничего не дающие для развития главного действия, именно в этом технически театральном моменте находят свое объяснение: разыгрываемые на просцениуме, они давали возможность подготовить для следующего явления заднюю сцену. Но когда требовались не очень сложные приготовления, занавес мог и не задергиваться: мы знаем, что в некоторых театрах вплоть до XIX века работа «слуг просцениума» на глазах у зрителей во время исполнения пьесы не мешала театральной иллюзии.

Чередованием игры на передней и задней сценах пользовались очень охотно, хотя нельзя возводить этот прием в общее правило, иногда смежные явления, происходящие в разных местах, разыгрывались на одной и той же площадке. Наконец, бывали случаи одновременной игры на верхней и нижней сценах, когда, например, осажденные вели сверху переговоры с осаждающими («Кориолан», «Король Иоанн») или когда изображалась «сцена на сцене»: в таких случаях «зрители» по видимому, помещались наверху, «играющие» — внизу («Гамлет», «Укрощение строптивой»).

Кулис и декораций в начале описываемого периода не было, Бутафория, реквизит и машинные эффекты были крайне просты. Кусок дерна и пара деревьев в кадках обозначали сад или лес, трон — дворец, молитвенная скамья — церковь. Из предметов реквизита в театральных записях упоминаются стулья, столы, скамьи, носилки, гроб, балдахин, статуи и т. п. Как при таких условиях зритель угадывал, куда переносилось место действия? Вывешивание дощечек с надписями, практиковавшееся в средневековом театре, почти уже вышло из употребления. Но на помощь зрителю нередко приходил драматург, в начале новых сцен вставлявший в речи действующих лиц указания на то, кто они такие

и где находятся (пример — описание леса в начале сцены свидания Таморы и Арона, «Тит Андроник», акт II, сцена 3). Машинные эффекты в публичных театрах были крайне элементарны. Световых эффектов из-за постоянного дневного света там вовсе не было. При отсутствии крыши не было и приспособлений для полетов, Если в последних пьесах Шекспира и появляются фигуры в воздухе (в «Буре» Просперо витает над Алонзо и его спутниками, в «Цимбелине» Юпитер на орле спускается с облаков), то из этого нельзя заключать, что после 1610 года в публичных театрах были созданы необходимые приспособления: скорее следует предположить, что до нас дошел тот текст этих пьес, который предназначался для исполнения в придворном или в частных театрах, где легко было спустить сруб с потолка.

Костюмы были очень богаты, но, как и в средневековом театре, совершенно лишены историзма. Боги, дьяволы, драконы имели фантастический вид. Древние римляне, турки, дикари были одеты либо весьма причудливо, либо как современные англичане

Впрочем, подобно драматургии и театральное дело в то время развивалось очень быстро. Если в годы расцвета творчества «университетских умов» и к моменту первого выступления Шекспира (около 1590 г.) техника театра была такова, как описано выше, то лет двадцать спустя, к концу деятельности Шекспира, в публичных театрах появились важные нововведения. Одно из них — писаные декорации в виде, во-первых, задника, а во-вторых, двух установленных по краям сцены вращающихся вокруг своей оси трехгранных призм, что давало для пьесы в целом семь разных декораций, из них шесть сменных. Значительно усложнены были также машинные приспособления, костюмерия и т. п.

От описанного типа театров отличались многими существенными чертами частные театры. Так как их здания, подобно жилому помещению, имели крышу и, следовательно, потолок, спектакли здесь давались вечером, при искусственном освещении. В партере стояли скамьи. Сцена была устроена приблизительно так же, как и в публичных театрах, но нижняя обыкновенно не разделялась на переднюю и заднюю. Не всегда бывала и верхняя. Устройство здания допускало более сложные машинные приспособления. Все сказанное относится и к придворному театру, где бутафорская и вообще декоративная часть была, конечно, гораздо богаче.

Суммируя все сказанное об устройстве сцены и зрительного зала елизаветинского театра, особенно театра публичного, мы должны сделать вывод о несколько особенном способе восприятия спектакля тогдашним зрителем, значительно отличающемся от современного. Скучность средств показа, а еще больше плохая видимость происходящего на сцене для очень многих, не только стоящих в глубине партера, но и сидящих в галлереях или даже ложах позади сцены или сбоку от нее, заставляла зрителей максимально напрягать свое внимание и воображение. Сценическая речь была главным средством воздействия театра на публику.

Зато от чувства непосредственной близости актеров на просцениуме к обступающим его зрителям, от живого восприятия их телесной рельефности возникало такое чувство наглядности и конкретности происходящего, какого не может быть у современного зрителя, наблюдающего происходящее перед ним на нашей сцене-коробке, как отдаленное видение. Этот способ восприятия более понятен современному зрителю зала-амфитеатра или цирка со сценой, расположенной в центре.

Оба эти момента ясно проявляются в тогдашней драматургии, где речевое начало особенно рельефно и разработано, где гораздо меньше недомолвок или «психологических пауз», а игровое начало, наоборот, часто дано условно и схематично, в расчете на воображение. Достаточно обратить внимание на поразительную скучность сценических ремарок в тогдашних изданиях пьес: «уходит», «входит», «целует ее», «закалывает его» — и это все.

Но противники этой системы драматургии, сторонники более «ученого» направления, резко протестовали против нее. «Смотрите, — писал в „Защите поэзии“ Филипп Сидни, — вот две дамы вышли погулять и нарвать цветов: вы, конечно, представляете себе на сцене сад. Но через некоторое время вы услышите тут же разговор о кораблекрушении, и вас покроют позором, если вы не вообразите себе скал и моря. Вот перед вами две армии с четырьмя мечами и одним щитом — и чье сердце не испытает при этом всех треволнений, вызываемых генеральным сражением?» А Бен Джонсон в прологе к комедии «Всяк в своем нраве» вторил ему, издеваясь над сценой, где «три статиста изображают войну Алой и Белой розы», где «мы видим одновременно множество морей и государств»,

где «ребенок родится в первой сцене и, раньше чем пьеса окончится, успевает вырасти, становится рыцарем, совершает в Палестине чудеса храбрости, женится на дочери императора, наследует его престол и сходит со сцены старый и дряхлый, под бременем совершенных им многочисленных деяний и подвигов».

Во имя этого Сидни, как истый классицист, проповедовал соблюдение единств места и времени. А Бен Джонсон шел еще дальше, выдвигая требование избирать сюжеты из современной обыденной жизни, меньше нуждающиеся в обстановочных средствах для создания иллюзии реальности. Но Шекспир вслед за Марло, Грином и другими не захотел ограничивать таким путем свое творчество и, сознавая все недостатки своей сцены и извиняясь за свою смелость перед публикой (см. пролог к «Генриху V»), положился на добрую волю зрителей и на их воображение. И эту его смелость будущее, так же как и современность, всецело оправдали.

Тогда как в придворном театре спектакли давались преимущественно в периоды праздников — на рождество, на масленицу и т. п., всего примерно от 15 до 25 вечеров в год, — в городских театрах, как публичных, так и частных, они шли круглый год, хотя и не каждый день.

Вместимость публичных театров была довольно значительной — от 1500 до 1800 зрителей (в частных театрах несколько меньше), и состав зрителей — весьма разнообразным. В ложах сидели представители аристократии, а нумерованные места на галлереях занимали горожане среднего достатка. Но основную массу публики — ту, от которой зависел успех или провал пьесы, — составляла лондонская беднота, заполнявшая «колодець»: ремесленники, мелкие торговцы, приказчики, бедные студенты, матросы. Стремясь занять места поближе к сцене, посетители партера забирались туда задолго до начала спектакля; в ожидании они болтали, играли в кости, курили, закусывали. Это была пестрая и шумная, требовательная и чуткая народная аудитория. Драматург Деккер ворчливо писал в 1609 году: «Доступ в театр открыт всякому — как сыну фермера, так и студенту-юристу. Курильщик, окутанный клубами вонючего дыма, так же свободно входит туда, как и надушенный придворный. Извозчик и лудильщик, при обсуждении достоинств или недостатков пьесы, имеют такое же право голоса, как и самый надменный зоил из племени критиков».

Для этих публичных театров с их демократической аудиторией главным образом и творил Шекспир.

IV

Жизнь Шекспира нам мало известна. В этом отношении он разделяет судьбу подавляющего большинства других английских драматургов эпохи, личной жизнью которых современники мало интересовались. Все же мы знаем сейчас биографию Шекспира несколько лучше, чем лет тридцать тому назад. За это время были найдены документы, которые пролили дополнительный свет не столько на факты его личной жизни, сколько на то непосредственное окружение, в котором он развивался, главное же — разрушили густую сеть нелепых легенд, окутывавших образ великого поэта и принижавших его. Таковы были недавно еще очень популярные предания о том, что отец Шекспира был человеком совсем неграмотным, что сам Шекспир был недоучкой, не окончившим школы, и в юности занимался браконьерством в заповеднике местного помещика и судьи, от преследований которого он будто бы и вынужден был бежать в Лондон, что там он первое время зарабатывал на жизнь тем, что стерег на улице лошадей джентльменов, приезжавших верхом к театр, чтобы посмотреть спектакль, и т. п. Все эти небывлицы, рисующие Шекспира, как человека совершенно необразованного и недисциплинированного, «природного гения», творчество которого было лишь плодом его необъяснимого и таинственного «вдохновения», можно считать теперь окончательно опровергнутыми, и перед нами встает образ совсем другого Шекспира — человека гениально одаренного, но для развития своего дарования нашедшего достаточно материала в своем культурном окружении и сумевшего хорошо его использовать.

Уильям Шекспир родился в 1564 году, по преданию 23 апреля, в городе Стретфорд-на-Эвоне, в графстве Уорикшир, в центре Англии. Отец его, Джон Шекспир, был человек весьма зажиточный, по профессии перчаточник. Он пользовался уважением своих земляков: его несколько раз выбирали на разные общественные должности, и однажды он был даже мэром города. Это был человек стойких

убеждений, оппозиционно настроенный по отношению к церковной политике Елизаветы и предпочитавший платить крупные денежные штрафы, лишь бы не посещать официальное «англиканское» богослужение.

Юный Шекспир учился в местной «грамматической» школе, считавшейся в ту пору одной из лучших в Англии. Основным предметом в таких школах был латинский язык и основы греческого. Здесь Шекспир приобрел знакомство с античной мифологией, историей и литературой, получивших такое богатое отражение в его творчестве.

Стретфорд был расположен на большой проезжей дороге из Лондона в Холайхед — порт, откуда корабли отплывали в Ирландию. Благодаря этому через Стретфорд проезжало множество купцов, курьеров, путешественников, с которыми проникали культурные веяния из столицы. Нередко туда заезжали и актерские труппы из Лондона. Но у мальчика Шекспира были и другие возможности познакомиться с театральными представлениями. В тридцати километрах от Стретфорда находился город Ковентри, где ежегодно игрались религиозные драмы-мистерии, посмотреть которые толпами собирались жители близлежащих селений и городов. В двух-трех часах ходьбы от Стретфорда был расположен замок Кенильурт, принадлежавший графу Лестеру, фавориту Елизаветы, и в 1575 году, то есть когда Шекспиру было одиннадцать лет, там по случаю посещения замка Елизаветой были устроены пышные представления, на которых, возможно, побывал и он.

Чем занимался Шекспир после окончания школы (по-видимому, около 1580 г.) нам неизвестно. Но очень правдоподобным кажется сообщение одного современника, что Шекспир был некоторое время помощником учителя в этой самой школе. Очень рано, восемнадцати лет, Шекспир женился на дочери одного соседнего помещика и имел от этого брака троих детей. Но около 1587 года под влиянием, быть может, уговоров приезжавшей в Стретфорд странствующей актерской труппы Шекспир, покинув родные места и семью, переселился в Лондон, где сразу же нашел работу в театре в качестве суфлера или какого-то другого служащего.

Через несколько лет, приблизительно в 1593 году, Шекспир вступил в труппу Бербеджа, где работал как актер, режиссер и драматург, а с 1599 года сделался также одним из пайщиков предприятия. Но еще до вступления в эту труппу, начиная с 1590 года. Шекспир писал самостоятельные пьесы, отдавая их в разные театры, а также, может быть, как думают многие его биографы, переделывал по заказу труппы чужие пьесы.

Как актер Шекспир, по-видимому, не пользовался особенной славой. Есть сведения, что он исполнял второстепенные роли — призрака отца Гамлета, старого Адама в «Как вам это понравится», некоторых малозначительных королей в хрониках. Зато как драматург и поэт он вскоре получил признание.

Самое раннее свидетельство об известности Шекспира мы находим в предсмертном памфлете драматурга Роберта Грина «На грош ума, купленного за миллион раскаяния» (1592). Здесь, каясь в беспутно проведенной жизни, Грин заодно сводит счеты со своими врагами из театрального мира. Особенно нападает он на одного из них, которого, не приводя его имени, он называет «высочкой», «воронкой, щеголяющей в наших перьях», «мастером на все руки, воображающим себя единственным потрясателем сцены» (shake-scene, явный намек на фамилию Shakespeare). Это столкновение двух драматургов было не случайным. Грин принадлежал к группе «университетских умов», которые, несмотря на чрезвычайную прогрессивность и демократичность их драматургии, все же иногда слишком злоупотребляли «ученостью», подражая древним авторам, что отличало их творчество от глубоко народного искусства Шекспира. Вполне понятен гнев Грина на безвестного провинциала, не учившегося в университете и решившего вступить в соперничество с общепризнанными столичными драматургами, к тому же еще, быть может, «подновляя» их пьесы.

Следует добавить, что еще в том же 1592 году писатель и издатель Четтл, опубликовавший брошюру Грина, выразил печатно сожаление по поводу того, что способствовал появлению в свет злобного выпада по адресу ненавистного Грину лица. «Ибо я получил возможность убедиться, что человек этот, — писал Четтл, также не называя Шекспира по имени, — в одинаковой степени отличается как скромностью, так и актерским искусством. Кроме того, многие почтенные люди с похвалой отзываются как о честности его характера, так и о прелестном изяществе его сочинений». Примерно в то самое время Шекспир сблизился с кружком молодых аристократов, любителей театра, в

частности с графом Саутгемптоном, которому он посвятил две свои поэмы: «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция». Ему же, как полагают, посвящен и сборник сонетов Шекспира, написанных в 90-х и в начале 1600-х годов. Эти поэмы и сонеты да еще несколько стихотворений — единственные недраматические произведения Шекспира.

К концу 90-х годов дарование Шекспира было признано уже всеми. Один критик того времени, Франсис Мерес, в 1598 году писал в своем сборнике заметок «Прислужница Паллады» («Palladis Tamia»): «Подобно тому, как Плавт и Сенека среди римских писателей считаются лучшими авторами комедий и трагедий, так среди английских Шекспир является замечательнейшим в обоих этих видах драматургии. Как Элий Стилиен сказал, что если бы мудрец захотел говорить по-латыни, он говорил бы языком Плавта, так я скажу, что, пожелай музы говорить по-английски, они усвоили бы тонко отточенную речь Шекспира». Несмотря на чрезвычайную банальность этих похвал, они все же свидетельствуют о действительной популярности Шекспира еще до создания им самих великих произведений. Ценность показания Мереса увеличивается тем, что он тут же приводит список двенадцати пьес, написанных Шекспиром до того времени, — список, очень помогающий при разьяснении крайне запутанного вопроса о хронологии шекспировских произведений.

Но едва ли не еще больше, чем пьесами Шекспира, Мерес восхищается его «сладостными» любовными сонетами, называя его «медвяноречивым» и восхищаясь как его образами, так и стилем.

Лондонская жизнь Шекспира нам совсем неизвестна. Дошедшее до нас предание о том, что он любил проводить время с друзьями-драматургами и актерами в таверне «Сирена», где, распивая вино, вел длинные споры и состязался в остроумии с собратом по ремеслу, драматургом Беном Джонсоном, мало достоверно. С уверенностью можно сказать, что Шекспир вел деятельную и трудовую жизнь, сочиняя в среднем от одной до двух пьес в год и усиленно пополняя свое образование. К знанию древних языков он вскоре добавил знакомство с французским и итальянским. Пьесы Шекспира свидетельствуют о его разнообразных познаниях в области истории, естественных наук, юриспруденции и т. п., но не столько в смысле обширности и точности знаний, сколько в смысле проникновения в сущность явлений и их значение. Все это, конечно, он приобрел, главным образом находясь в Лондоне.

Одна черта бросается в глаза в том, что можно было бы назвать «биографией» Шекспира: это — при обилии всякого рода «анекдотов» о нем — полное отсутствие (в отличие от того, что до нас дошло из «биографий» Марло, Грина, Бена Джонсона и других виднейших драматургов эпохи) каких-либо фактов или преданий, которые говорили бы о проявлениях со стороны Шекспира честлбия, алчности, соперничества, как и всяких других страстей, способных замутить душевную ясность.

Живя в Лондоне, Шекспир нередко навещался в свой родной город. Около 1612 года или даже немного раньше он окончательно переселился в Стретфорд, бросив театр и совершенно прекратив свою деятельность драматурга. Нам неизвестны причины, но некоторую роль в этом решении Шекспира, несомненно, сыграло ощущение невозможности работать в прежних условиях, после того как лондонские театры при Иакове I попали под сильнейшее влияние двора и в них утвердилась драматургия аристократического направления, чуждая Шекспиру (как, например, пьесы Бомонта и Флетчера).

Последние годы жизни Шекспир провел тихо и незаметно, в кругу своей семьи. Весной 1616 года, по-видимому, он тяжело заболел. На это указывает то, что сохранившееся его завещание от 15 марта по всем признакам было составлено наспех и подписано изменившимся почерком. 23 апреля Шекспир умер.

В завещании Шекспира ничего не говорится о его рукописях. Этот факт, удивлявший многих исследователей, скорее всего объясняется следующим. Авторские рукописи пьес вместе с правом постановки их обычно переходили в полную собственность театра, который хранил их в театральном помещении. Очень возможно, что автографические рукописи Шекспира погибли в 1613 году, когда театр «Глобус» сгорел.

Из дошедших до нас изображений Шекспира лишь два могут считаться безусловно подлинными. Одно из них — раскрашенный бюст работы неизвестного мастера, установленный около могилы Шекспира в Стретфорде. Хотя голова сделана, по-видимому, по маске, снятой с умершего Шекспира, она выполнена так грубо, что не дает никакого представления о подлинных чертах лица великого по-

эта. Другое — гравюра голландского художника Друсхоута (Droeshout), помещенная на титульном листе издания сочинений Шекспира 1623 года вместе со стихотворением Бена Джонсона.

К ЧИТАТЕЛЮ

*Здесь на гравюре видишь ты
Шекспира внешние черты.
Художник, сколько мог, старался.
С природою он состязался.
О, если б удалось ему
Черты, присущие уму.
На меди вырезать, как лик,
Он стал бы истинно велик.
Но он не смог, и мой совет:
Смотрите книгу, не портрет.
(Перевод А. Аникста.)*

Работа Друсхоута, художника явно неопытного, также нас мало удовлетворяет.

В 1892 году в Стретфорде был найден портрет Шекспира работы неизвестного художника с подписью: «Уильям Шекспир. 1609». Сходство его с гравюрой Друсхоута настолько велико, что, по мнению многих, он послужил образцом для работы голландского гравера, тогда как другие, наоборот, считают, что портрет восходит к гравюре.

Существует еще один портрет Шекспира, называемый Чендосским потому, что раньше он принадлежал герцогу Чендосу. По преданию он был написан Ричардом Бербедем, который был не только замечательным актером, но и неплохим живописцем. Вопрос о подлинности этого портрета до сих пор окончательно не решен. Наконец, уже в XX веке был открыт еще один портрет, который некоторые считают изображением Шекспира в молодости.

Многие другие изображения Шекспира, найденные в разное время, считаются недостоверными.

Скудость сведений о жизни Шекспира в соединении, между прочим, с анекдотическим, снижающим образ поэта характером некоторых преданий о нем дала повод к возникновению гипотезы, высказывавшейся бегло кое-кем еще в конце XVIII века, но получившей большое распространение в середине XIX века, — что автором пьес, носящих имя Шекспира, был не актер Уильям Шекспир, а какое-то другое лицо, по неизвестным причинам пожелавшее скрыть свое имя. Лицо это будто бы заключило договор с Шекспиром, который за определенное вознаграждение согласился выдавать его пьесы за свои. Сторонники этой гипотезы утверждали сначала, что истинным автором шекспировских пьес был философ Франсис Бэкон, но затем абсурдность этого предположения стала ясна, и тогда начали выдвигать одного за другим разных «кандидатов в Шекспиры» — лорда Ретленда, графа Пембрука, графа Дарби и т. д.

Все эти домыслы не имеют никакого фактического основания, и серьезные ученые всегда отвергали их. Но «антишекспиристы» до сих пор не сдают своих позиций: им представляется невозможным, чтобы какой-то, по их выражению, «провинциальный недоучка», «сын мясника» написал гениальные произведения, которые обнаруживают такой глубокий ум, душевную чуткость и проницательность, такое замечательное искусство и благородство чувств. По их мнению, автором этих произведений мог быть только человек «утонченной» культуры, исключительно образованный, принадлежавший к высшим слоям общества.

Такая точка зрения обнаруживает помимо глубоко враждебной нам аристократической тенденции непонимание эпохи Шекспира и ее культуры. Для эпохи Возрождения как раз типично появление гениальных самородков, выходцев из средних слоев населения или из народа, которые выступали борцами за новое мировоззрение против средневековых предрассудков. Таково большинство великих художников, писателей и мыслителей Возрождения.

Хотя Шекспир и не обладал ученостью в специфическом смысле слова и в его пьесах встречаются иногда исторические, географические и тому подобные ошибки, каких не сделал бы Бэкон, нас поражает размах его мысли, широта кругозора, богатство знаний, культурных интересов, моральных

проблем, нашедших выражение в его творчестве. Одна школьная наука того времени, еще сильно окрашенная схоластикой, не могла бы ему этого дать. Достаточно сказать, что почти половина студентов, оканчивавших Оксфордский университет, избирала духовную карьеру. Но дело в том, что истинной школой Шекспира наряду с книгой была сама жизнь. Его острый ум в соединении с богатейшей фантазией извлек из самостоятельных чтений, бесед и размышлений неизмеримо больше того, что сухой и ограниченный ум мог бы извлечь из всей школьной премудрости того времени.

Что же касается аргументов «фактического» порядка, то все они основаны на передержках или плохой осведомленности приверженцев этой антинаучной гипотезы. Сейчас «антишекспировская» гипотеза, одно время нашедшая и у нас сторонников в лице В. М. Фриче и отчасти А. В. Луначарского, окончательно отвергнута советской наукой.

Совсем иначе следует отнестись к другой гипотезе, сторонники которой, признавая, что под именем Шекспира не скрывается никакой другой автор, все же считают, что далеко не все пьесы, приписываемые Шекспиру, сочинены действительно им самим или сочинены им единолично. Для подобных сомнений имеются довольно серьезные основания. Мы знаем, что нередко театры давали старую пьесу на переработку другому автору, после чего пьеса уже считалась произведением этого второго лица. Таким образом, например, просвещенный и пользовавшийся общим уважением драматург Бен Джонсон в свои молодые годы «подновил» знаменитую «Испанскую трагедию» Кида, кое-что в ней стилистически подправив и присочинив несколько сцен. А кроме того, существовал обычай коллективного создания пьесы несколькими авторами, которые сообща сочиняли сценарий, а затем распределяли между собой текст. Отсюда теоретическая возможность того, что некоторые из пьес Шекспира, вошедшие в так называемый «шекспировский канон» и постоянно переиздаваемые в собраниях его сочинений как на английском, так и на других языках, возникли первым или вторым из указанных способов.

Был период, когда такой подход к шекспировскому наследию получил большое распространение в связи с тенденцией рассматривать шекспировский текст чисто формально, в отрыве от идейного замысла произведений. Это давало возможность дробить шекспировский текст по свободному усмотрению критика, принимая и отменяя в нем что угодно по своему личному вкусу. До крайних пределов произвола доходил здесь английский критик Джеймс Робертсон, которому следовал у нас покойный И. А. Аксенов. По их мнению, чуть ли не половина пьес, носящих имя Шекспира, были созданы другими авторами и лишь «проредактированы» Шекспиром. Названные критики считали возможным установить в точности, принадлежат ли Шекспиру, — а если нет, то кому именно принадлежат, — не только целые сцены, но даже отдельные реплики или просто строки в разных шекспировских пьесах. Критерием для этого по большей части служило либо то, что какое-нибудь место метрически или в другом отношении якобы «не похоже» на Шекспира («недостаточно хорошо» для него), либо сходство этого места (фразы, выражения, сравнения) с каким-нибудь местом из пьесы другого драматурга, из чего всякий раз делался вывод, что данное место и в шекспировской пьесе принадлежит также этому драматургу.

За последние десятилетия фантастические догадки подобного рода утратили в научном шекспироведении всякое доверие, и, хотя возможность сотрудничества Шекспира с другими авторами или редактирования им чужих пьес и не отвергнута целиком, ее допускают лишь с большой осторожностью и лишь в тех случаях, когда для этого имеются конкретные, очень серьезные основания.

Все случаи такого рода будут рассмотрены в наших послесловиях к пьесам, допускающим такие сомнения. Пока же резюмируем вкратце нынешнее положение этого вопроса в шекспирологии. Сейчас серьезные сомнения вызывает лишь принадлежность Шекспиру нескольких самых ранних его пьес и некоторых из числа самых последних. Думают, — хотя и без достаточных, как мы считаем, оснований, — что из ранних пьес три части «Генриха VI» и трагедия «Тит Андроник» — лишь проредактированные Шекспиром чужие пьесы. Неясен также вопрос об отношении «Укрощения строптивой» к одноименной анонимной пьесе на тот же сюжет. Из поздних пьес сомнения вызывают «Тимон Афинский» (по крайней мере частично), «Перикл» и особенно «Генрих VIII». Последняя пьеса была, как многие полагают, написана Шекспиром совместно с Флетчером.

С другой стороны, существует несколько пьес, не вошедших в «шекспировский канон», в которых можно допустить частичное участие Шекспира. Таковы пьесы «Эдуард III» (датируемая при-

мерно 1594 г.) и «Два знатных родича» (около 1612 г.), которые даже иногда печатались в приложениях к изданию сочинений Шекспира. Но сейчас в причастность к ним Шекспира мало кто верит. Допускают, что Шекспир участвовал в написании драмы «Сэр Томас Мор» (около 1600 г.), но здесь может идти речь лишь об очень маленьком отрывке, возможно, написанном Шекспиром в пьесе, весьма примитивной в художественном отношении.

Из драматических произведений Шекспира лишь половина (18 пьес из 37) была опубликована при его жизни (некоторые из них по два раза или более), притом, вероятно, по большей части без его ведома и согласия. Объясняется это тем, что театры, покупавшие пьесу у драматурга, были заинтересованы в том, чтобы она не появилась в печати, так как в этом случае ее могла бы поставить другая, конкурирующая труппа. Некоторые из таких «пиратских» изданий делались на основе выкраденного или полученного на несколько дней за взятку суфлерского экземпляра («хорошие» тексты), другие — на основе стенографических записей, сделанных подосланными на спектакль лицами, или путем сводки отдельных ролей, полученных от нескольких подкупленных актеров («плохие» тексты). Ясно, что издания второго рода полны описок, пропусков и всякого рода искажений. Так как отдельные пьесы издавались всегда небольшим форматом, в четвертушку листа, они называются Quarto (сокращенно — Q).

Через семь лет после смерти Шекспира, в 1623 году, его товарищами по труппе, актерами Хемингом и Конделлом, было выпущено первое полное собрание его драматических произведений, включающее 36 пьес (все пьесы, образующие «шекспировский канон», кроме «Перикла», опубликованного Q в 1609 году под именем Шекспира). Так как оно было выпущено большим форматом, в лист, оно называется Folio (сокращенно — F). В своем предисловии Хеминг и Конделл утверждали, что они впервые дали вполне исправный текст, располагая будто бы для всех пьес подлинными рукописями Шекспира. Новейшая критика доказала, что утверждение это не вполне соответствует действительности и что издатели F, для одних пьес располагая очень хорошими списками, для других использовали списки весьма дефектные. В результате этого тексты F, в общем значительно превосходя по качеству тексты Q, в отдельных случаях уступают некоторым «хорошим Q». Отсюда ведущаяся с начала XVIII века огромная текстологическая работа, которая не закончена еще и сейчас. Среди исследователей идут споры относительно не только чтения отдельных мест, но иногда даже самых принципов восстановления подлинного текста пьес Шекспира.

Не считая двух поэм, сборника сонетов и еще нескольких стихотворений, литературное наследие Шекспира состоит из 37 пьес. Эти пьесы весьма разнообразны по своему внутреннему характеру, в зависимости от времени, когда они были написаны. Вместе с тем они принадлежат к различным существовавшим тогда драматическим жанрам. Во времена Шекспира все пьесы делились на три категории: комедии (внешний признак их — счастливый конец), трагедии (обязательный признак — несчастный конец) и драматические хроники. В конце своей деятельности Шекспир писал еще пьесы четвертого типа, которые в его время причислялись также к комедиям: однако они настолько отличаются по своему характеру от обычного типа комедий, что правильнее было бы назвать их «драмами» или «трагикомедиями»: это пьесы, основанные на сильно драматических положениях, но имеющие счастливый конец. В разные периоды своего творчества Шекспир разрабатывал по преимуществу то те, то другие из этих жанров.

Мы различаем в творчестве Шекспира три периода. К первому (1591-1601), характеризующемуся преобладанием светлых, жизнерадостных тонов, помимо недраматических произведений, относятся прежде всего все (кроме «Генриха VIII») драматические хроники: «Генрих VI» (три части), «Ричард III», «Король Иоанн», «Ричард II», «Генрих IV» (две части), «Генрих V». Одновременно с этим Шекспир создает основную массу своих живописных и веселых, обычно сильно окрашенных лиризмом комедий, из которых наиболее знамениты: «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Уиндзорские насмешницы», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь».

Наконец, к этому периоду относятся и две выдающиеся трагедии Шекспира: «Ромео и Джульетта» и «Юлий Цезарь», из которых вторая по своему внутреннему характеру скорее принадлежит ко второму периоду.

Во второй период (1601-1608) Шекспир ставит и разрешает великие трагические проблемы.

Оставаясь на позициях жизнеутверждения, Шекспир создает драмы, полные мрачного трагизма. Почти регулярно, по одной в год, он пишет свои знаменитые трагедии: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский». Он не перестает создавать и комедии, но все комедии, написанные им в эти годы, носят столь сильный привкус горечи, что сейчас мы склонны были бы назвать их драмами; таковы в особенности пьесы «Троил и Крессида» и «Мера за меру».

Наконец, в третий период (1608-1612) Шекспир пишет пьесы типа трагикомедий, в которых очень сильны мечтательность и примирительное отношение к жизни: «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря».

Смена этих трех периодов определяется не столько внутренним созреванием мысли Шекспира и углублением его взгляда на жизнь, сколько сдвигами, происходившими к концу царствования Елизаветы и в начале правления Иакова Стюарта в окружавшей Шекспира социально-политической действительности.

V

Недраматические произведения Шекспира — менее яркая и прославленная часть его наследия. Однако взятые сами по себе они представляют огромную художественную ценность.

Обе поэмы Шекспира принадлежат к широко распространенному в ту пору жанру поэм на античные мифологические или легендарно-исторические сюжеты. Однако обработка этих сюжетов носит у него гораздо менее эстетизированный и условный характер, чем у его современников. Уже в первой поэме. «Венера и Адонис» (1593), мы находим немало черт реализма в обрисовке как чувств, так и обстановки действия — много движения, живой страсти, выразительные детали в картинах природы. Еще больше всего этого в «Обесчещенной Лукреции» (1591), где поэт от чувственных тонов любовной истории переходит к гражданской теме и к моральному обличению. Насилие, совершенное царским сыном над женой друга, показано как разгул темных сил, таящихся в глубине человеческой души. Плод преступления и кара за него — народное восстание, кладущее конец царской власти, порождающей злодеяния. Еще более замечателен сборник 154 сонетов, опубликованный в 1609 году, но созданный Шекспиром, несомненно, раньше. В годы необыкновенного распространения в Англии моды на сонеты в позднеитальянском стиле, в большинстве своем крайне слащавые и банальные по мыслям и по форме их выражения, сонеты Шекспира поражают своей искренностью и глубиной выраженных в них чувств и раздумий. Как и в поэмах, диапазон тем в них расширяется: от любви — к проблеме дружбы, к показу силы красоты, к темам призвания художника, борьбы со злом, цели жизни. Здесь мы находим переключку с мотивами трагедий Шекспира: сопоставим хотя бы горький сонет 66 с темой «Гамлета». Тонкость мыслей и простое благородство чувств выделяют эти совершенные по форме сонеты из общей массы лирики того времени.

Принадлежность Шекспиру еще нескольких стихотворений, безусловно менее значительных, сомнительна.

Свою деятельность драматург Шекспир начал с жанра драматических хроник. Это был наиболее народный вид драмы, какой только появлялся на подмостках публичных театров, — почти совсем не затронутый античным влиянием и наиболее отвечающий чувствам и интересам народного зрителя. Ни в одной из других европейских стран того времени такой жанр не развился. В Англии для его расцвета имелись специальные условия — народные корни драматургии и подъем патриотических чувств в пору борьбы за национальную самостоятельность родины. Народное сознание оглядывалось на свое героическое прошлое, стремясь лучше узнать и осмыслить его, ища в нем примеры и стимулы для текущей борьбы, стараясь понять своих истинных друзей и врагов, уяснить свои подлинные исторические права и перспективы будущего.

Эти запросы достигли своей кульминации в канун решительной схватки с национальным врагом родины — Испанией. Приготовления к этой схватке начались за несколько лет до набега «Непобедимой армады», и не случайно именно с 1586 года наблюдается бурный расцвет драматических хроник, длившийся до начала XVII века, когда уже при Иакове I английская политика заметно утрачивает свой национальный характер. За указанный период было поставлено не менее 150 таких пьес,

между тем как после 1610 года они становятся очень редкими.

Расцвету исторической драмы в Англии предшествует появление ряда прозаических хроник, порожденных тем же подъемом национального чувства. Последняя и значительнейшая из этих хроник, составленная Холинshedом (1577, 2-е изд., 1587), дала больше всего материала драматургам, в том числе и Шекспиру. Но помимо этого источниками и образцами для драматических хроник послужили уже названные раньше моралите, а также баллады и появляющиеся к концу средневековья мистерии на светские сюжеты. Отсюда техника ранних исторических хроник: большое количество персонажей, обычно обрисованных суммарно, без разработки характеров, свободное чередование эпизодов, быстрая переброска действия из одного места в другое, любовь к ярким эффектам — к сценам пышных церемоний, сражений, поединков, всяких жестокостей и кровопролитий.

Этот ранний, «эпический» тип драматической хроники Шекспир соблюдает в первой из своих исторических драм — в «Генрихе VI». Но вслед за тем он начинает его развивать, ориентируя в сторону либо трагедии, либо комедии. В «Ричарде III», сохраняя архаическую прямолинейную композицию, Шекспир выдвигает одного героя, доминирующего на всем протяжении пьесы и возвышающегося до трагического величия. Нечто подобное, но с более сложной композицией и с перенесением центра тяжести на борьбу героя с обстоятельствами мы находим в «Ричарде II». В «Короле Иоанне» Шекспир возвращается к примитивному типу хроники, но концентрирует действие вокруг двух или трех проблем, подчиняя им все остальное. В «Генрихе IV» развертывание исторических конфликтов перемежается совершенно неисторическими комедийными сценами, разработанными, однако, так, что они придают жизнь и особую выразительность исторической части. Наконец, «Генрих V» — снова пьеса об одном герое, но в торжественно-эпическом плане, в тонах панегирика этому герою и Англии вообще.

Вся группа девяти исторических пьес Шекспира пронизана одной общей мыслью, не предвзятой и тенденциозной, но неизменно присутствующей в чувстве Шекспира и драматургически поразному оформляющейся в зависимости от своеобразия материала. Эта мысль, придающая циклу более глубокое содержание, чем то, каким обладают хроники его современников, и внутренне его объединяющая, сводится к сознанию неотвратимости поступательного развития Англии, шедшей сквозь большие страдания и опасности от первобытной дикости к цивилизации, чести и человечности, от политического хаоса к здоровой государственности. Вот почему, делая в своих пьесах отбор исторических событий, Шекспир останавливается по преимуществу не на самых блестящих и славных событиях, а на моментах кризисных, исторически наиболее важных и через это особенно драматических.

Предшественники Шекспира в исторической драме рисовали прошлое в формах настоящего. Шекспир, отлично улавливая своеобразие различных исторических эпох, подчеркивает в них то, что перекликается с живой современностью и ее актуальными проблемами. Главная тема хроник Шекспира — это разложение средневекового мира, того феодального мира, который далеко еще не изжил себя и в его время.

Одна из основных проблем, занимающих Шекспира, — проблема сущности и значения абсолютизма. Она находится в тесной связи с его истолкованием событий XV века, когда Англию раздирали внутренние смуты и войны. Все эти крупные феодалы — Уоррики и Сомерсетсы, Нортемберленды и Хотсперы, строптивые и надменные, стремящиеся дать королю почувствовать свою силу, восстающие против него организующие заговоры, изображены Шекспиром (главным образом в «Генрихе IV» и «Генрихе VI») как бич страны и народа, как величайшее зло в государстве.

Феодальной анархии Шекспир противопоставляет идею государственности, внутреннего объединения всей страны под единой и твердой центральной властью. В первый период своей деятельности Шекспир еще не в состоянии был возвыситься до республиканской идеи (уже выдвигавшейся в конце XVI века некоторыми передовыми политическими мыслителями), и потому такой единственно возможной твердой и законной системой ему рисовалась монархия. С этим была, естественно, связана мысль о необходимости упрочения королевской власти путем твердого престолонаследия. Тема эта была весьма актуальной во времена Шекспира, когда памятливы были не только ужасы войны Алой и Белой розы, но и смуты, предшествовавшие занятию престола Елизаветой (1558), когда при самой Елизавете много лет тяготела угроза со стороны Марии Стюарт и разразился бунт Эссекса, а после

смерти королевы грозила возникнуть новая распря за английский престол. Вопрос о твердом законе относительно престолонаследия все время поднимался в английской публицистике и литературе эпохи. В связи с этим становятся понятными подробнейшие генеалогии, печатавшиеся в хрониках Холлиншеда и других историков, равно как и кажущиеся нам такими утомительными и бесплодными споры на эту тему в драмах Шекспира.

Все это имеет прямое отношение к освещению у Шекспира исторических событий рассматриваемой эпохи. Царствование Генриха IV изображается им как ряд непрерывных восстаний крупных феодалов. Восстания эти не случайны: в них повинен сам король, точнее — тот «плохой», незаконный способ, каким он добыл себе престол. Это отнюдь не идея морального возмездия или «божественного» правосудия, а трезвая политическая мысль: актом своей узурпации Болингброк («Генрих IV») создал прецедент, открыл дорогу политическим вожделям феодалов. Тут действуют два момента. С одной стороны, поскольку Болингброк добился престола благодаря содействию крупных феодалов (как это ясно показано в «Ричарде II»), они спешат предъявить ему счет и, когда он упрямится, выпускают когти. С другой стороны, если Болингброк сбросил Ричарда II, оказавшись сильнее, то почему бы не попытаться сбросить в свою очередь и его самого, если только хватит сил? Все это показано Шекспиром в его хронике с полной наглядностью. Вот в чем «проклятие», лежащее на короле-узурпаторе.

Крепкая королевская власть, по мысли Шекспира, — высшее политическое благо, ибо она — залог народного блага. Но для этого король должен быть достоин своего сана. Один сан еще не оправдывает короля: он сам должен оправдать свое обладание саном (см. «Генрих IV», часть вторая, акт IV, сцена 5. и «Генрих V», акт IV, сцена 1). Для этого он должен быть сильным, нравственно чистым, мудрым, он должен воплощать в себе разум и волю нации.

Однако правдивость художника оказалась сильнее иллюзий мыслителя: таких безупречных королей в хрониках Шекспира трудно найти. Все его государи либо бессильные, хотя и добродушные святоши, своей дряблостью причиняющие родине неизмеримое зло (Генрих VI), либо пустые и вредные мечтатели (Ричард II), либо хитрые эгоисты (Иоанн, Генрих IV), либо просто злодеи (Ричард III). Единственный вполне положительный, добрый король — Генрих V. Но не случайно его программный, насквозь надуманный образ оказался у Шекспира художественно неубедительным. Подлинно «хороших» королей в эту пору надо у Шекспира искать в вымышленных сюжетах его комедий (позже они и там исчезают: Цимбелин, Леонт в «Зимней сказке» и т. д.).

Но в доброй половине хроник Шекспира король не является ни стержнем, ни главным двигателем действия. В первой части «Генриха VI» главный герой — Толбот, в «Короле Иоанне» — Фоконбридж, поскольку здесь оба они, а отнюдь не короли или претенденты на престол, являются выразителями английского духа в его национальном и героическом плане. Их личные судьбы имеют значение лишь постольку, поскольку они воплощают и отражают в себе судьбы английского народа. Руки, мощь, «тело» Толбота — простые солдаты, идущие с ним и за ним (сцена в замке графини Овернской, II, 3). Вообще, даже в тех хрониках, которые наиболее приближаются к монодраме («Ричард III»), интерес сосредоточен не столько на личности, сколько на целом, на общем ходе истории и судьбах народа, просвечивающих сквозь индивидуальные взлеты и падения.

Отсюда — мощное национальное чувство и страстный патриотизм, пронизывающие хроники Шекспира еще в большей степени, чем пьесы любого из его современников. Как на самые яркие примеры этого, достаточно указать на лагерную сцену накануне битвы при Азинкуре («Генрих V», IV, 1); на любовь к родине, одушевляющую не только изгнанников Норфолка и Болингброка, но и самого полубезумного короля («Ричард II»); на пламенную речь Ричарда III, призывающего своих солдат дать отпор вторгшимся иноземцам (V, 3); на славословие родной стране, произносимое умирающим Гантом («Ричард II», II, 1); на замечательную концовку «Короля Иоанна» о несокрушимости Англии, покуда она пребудет верна себе. Но дело не в отдельных местах или сентенциях, а в том общем чувстве, которым пронизаны шекспировские хроники.

Уже это одно как-то приближает Шекспира к пониманию сил, движущих историю, ее закономерностей. Современники Шекспира, не исключая и Бэкона, считали, что ход истории определяется волей или дарованиями отдельных личностей или случайностями. Шекспир, оттеняя — в соответствии с индивидуализмом Возрождения — роль сильных личностей, наряду с ней подчеркивает и не-

что иное — идею «времени», понимаемого как совокупность обстоятельств, тенденций, сил эпохи. Во второй части «Генриха IV» (IV, 1) Уэстморленд отвечает на обвинения восставших против короля феодалов:

*Попристальной всмотритесь в вещи, Моубрей,
И вы увидите, что не король,
А время наносило вам обиды.*

Таким же образом оправдывает свои действия мятежник Хестингс (там же, I, 3):

Так время нам велит, наш господин.

В «Генрихе V» архиепископ Кентерберийский говорит (I, 1):

*...Пора чудес прошла,
И мы должны искать причин всему,
Что совершается.*

Шекспир в состоянии был лишь прокламировать причинную связь событий, но не разъяснить ее. Однако, как художник, он ощущал ее и с силой выразил в ряде мест своих хроник. Если падение Ричарда II и Ричарда III определяется, по мнению Шекспира, их изолированностью, то успех Болингброка («Ричард II») объясняется тактикой этого ловкого политика, умеющего прислушаться к голосу дворянства и народа. Блестящая победа при Азинкуре объяснена в двух параллельных сценах «Генриха V» (III, 6 и 7), где обрисован контраст между стремлениями, одушевляющими английский и французский лагеря. Очень выразительна сцена «избрания» Ричарда III королем, в которой выступают лорд-мэр и горожане (III, 7). Необычайно важны «фальстафовские» сцены «Генриха IV» с отразившейся в них «тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественностью» (письма К. Маркса и Ф. Энгельса к Лассалю, уже цитированные).

Монументальный шекспировский цикл драматических хроник — в такой же мере подлинная национальная эпопея, как и выдающийся памятник драматического искусства.

Параллельно с хрониками возникают одна за другой и ранние комедии Шекспира. Они поражают своим искрящимся остроумием, бесконечным запасом жизненной силы, нежностью красок и особого рода изяществом. «В одном только первом акте „Виндзорских проказниц“, — писал в 1873 году Энгельс Марксу, — больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе (Маркс, понятно, имел в виду низкий уровень немецкой литературы в те годы, когда он это писал.); один только Лаунс со своей собакой Крабом (в комедии „Два веронца“. — А. С.) стоит больше, чем все немецкие комедии вместе взятые» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1948, стр. 289.).

В комедиях Шекспира много искреннего веселья, радости жизни, переливающей через край. Это — выражение характерного для эпохи Возрождения чувства жизни, радости освобождения от религиозно-аскетических пут средневековья. Восстановленная в своих правах плоть берет свой ликующий реванш, не считаясь ни с чем, кроме человеческой воли и разума. Те крайние формы, в которые порой выливается этот разгул чувств у Боккаччо, Рабле, фламандских художников XVII века, мы встречаем и у Шекспира: таковы фальстафовские похождения, сцены с Тоби Белчем («Двенадцатая ночь»), целый ряд шутовских сцен, нередкий фейерверк дерзких острот — иной раз даже в устах чистых девушек. Все же, если сравнить это с аналогичными мотивами у современников Шекспира, мы у него находим недостающее им чувство меры и умение придать изображаемому характер легкой, остроумной игры, снимающей впечатление аморальности.

Но еще существеннее другая сторона комедий Шекспира — воплощенный в них идеальный мир светлых и благородных чувств любви, дружбы, верности, щедрости, великодушия, свободы. Если первая, названная выше сторона была актом борьбы как с католическим средневековьем, так и с современным ханжеским пуританством, то эта вторая сторона являлась положительной программой, которую гуманизм утопически выдвигал в противовес сухому расчету и циничному стяжательству

первоначального капиталистического накопления. Выразители светлых чувств у Шекспира — почти всегда молодые, жизнерадостные дворяне. В этом Шекспир следовал литературной традиции, и следовал тем охотнее, что это позволяло его героям проявлять свои чувства, насколько возможно, вне зависимости от житейских обстоятельств; а кроме того, это помогало Шекспиру создавать праздничную обстановку, столь существенную для стиля его комедии, со всем типичным для них аппаратом пиров, балов, охоты, прогулок по парку и т. п. Но характерно, что эта условная декорация очень мало окрашивает сословно чувства героев, остающихся по существу простыми и общечеловеческими.

Далеко не все в комедиях Шекспира — веселье и радость. В них очень сильна примесь черт драматических и даже трагических. Самые чистые и пленительные существа нередко без всякой вины их или ошибки подвергаются смертельной опасности. На волосок от гибели, при самых зловещих обстоятельствах, оказываются и Антонио («Венецианский купец»), и Геро («Много шума из ничего»), и Орlando («Как вам это понравится»). Многие из тем и ситуаций позднейших трагедий Шекспира — честолюбие, ревность, месть и т. д. — встречаются уже в его комедиях, и притом в серьезном драматическом аспекте. Правда, все тяжелые конфликты разрешаются в шекспировских комедиях счастливо и, как правило, даже довольно легко. Тем не менее оттенок затаенной тревоги, задумчивой грусти, сомнения ощущается в самых лучезарных комедиях. Это проявляется даже во внешних признаках, служащих для нас как бы сигналами: такова беспричинная, набегающая, как облачко, меланхолия Антонио или возведенная в систему мизантропия Жака («Как вам это понравится»). Даже некоторые шуты не свободны от налета печали и легкой усталости: Фесте, Оселок.

Эта необычная для комедий той эпохи черта говорит о намечающемся у Шекспира уже в этот ранний период ощущении некоторого неблагополучия в окружающей действительности, горечи заложенных в ней противоречий, хрупкости радужного мира, в котором живут его герои. Но все же это лишь примесь, не омрачающая глубокой жизнерадостности комедий Шекспира этой поры, с которой гармонирует бодрый и энергический оптимизм его хроник.

В комедиях Шекспира господствует идея судьбы. Ярче всего она выражена в «Сне в летнюю ночь» и в «Двенадцатой ночи», но в большей или меньшей степени она присутствует и во всех остальных его комедиях. Однако эта «судьба» не имеет ничего общего с античной идеей неодолимого «рока», делающего всякое сопротивление со стороны человека бесполезным, или с ее модификацией — христианской идеей «провидения», зовущей к пассивной покорности и смирению. Судьба понимается Шекспиром в смысле «фортуны» или удачи и выражает характерное для людей Возрождения чувство безграничных возможностей жизни, вечной подвижности и изменчивости всего существующего, а вместе с тем бессилия наперед все учесть и предвидеть. Эта идея «фортуны» призывает человека не к пассивности, а, наоборот, к деятельности, она пробуждает в человеке желание испытать свое счастье, проявив при этом все свои силы и способности, в остальном же положившись на случай. Но этот случай редко рисуется Шекспиру как враг, подстерегающий из-за угла, а гораздо чаще как неожиданный союзник или как режиссер, приготовивший веселый спектакль. Комедии Шекспира показывают, что самые смелые попытки, если их предпринимают люди талантливые и благородные духом, обычно завершаются удачей. В этих комедиях, занимательных и живописных, полных приключений, неожиданностей и случайностей, в полной мере отражен взгляд на жизнь отважных и предприимчивых людей Возрождения, охотно шедших на риск, на поиски новых открытий, веривших в свою удачу и побеждавших (Валентин, Петручио, Бассанио, Орlando).

Из этого оптимизма проистекает тот дух широкой терпимости, того добродушного прития самых различных человеческих темпераментов и складов характера, которые исключают скольнибудь серьезную сатиру. Безусловно, в шекспировских комедиях можно найти немало сильно комических образов педантов-учителей, глуповатых судей, тупоголовых полицейских, вылощенных придворных, молодых пустоцветов-дворян, всякого рода чудаков и маньяков, но все они даны скорее в юмористическом, неужели обличительном плане, с оттенением в гораздо большей мере их глупости, чем низости. Даже Фальстаф, наделенный, казалось бы всеми пороками, изображен крайне снисходительно, с подчеркиванием тех свойств, которые делают его почти симпатичным. Глупость и слабости, когда они не опасны, могут не вызывать гнева. Только подлинно злые подвергаются у Шекспира каре, не особенно, впрочем, жестокой (суровее других обошелся он с ростовщиком Шейлоком).

Комическое у Шекспира имеет целый ряд оттенков — от тонкого, порой философского юмора

до фарсового или балаганного смеха. Носители его очень разнообразны, и в самом стуженном виде оно дано в ролях шутов. Этим названием мы объединяем два рода шекспировских персонажей, обычно в подлиннике обозначаемых по-разному. Во-первых, Шекспир нередко изображает профессиональных шутов (fools), состоящих на службе у знатных лиц: таковы шуты в пьесах «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь», позже — в «Конец — делу венец» и в «Короле Лире». Но, кроме того, он часто выводит в своих пьесах шутовские персонажи (clowns, что первоначально значило деревенщина) — глуповатых крестьян, придурковатых слуг и т. п., потешающих зрителей своими промахами и дурачествами. Таковы слуга Шейлока Ланчелот Гоббо или слуга доктора Кайуса в «Уиндзорских насмешницах», позже — могильщики в «Гамлете» (V, I) или привратник в «Макбете» (II, 3). Согласно давней традиции то, чего нельзя было говорить прямо, дозволялось под видом «дурачества» высказывать профессиональным шутам, шутки которых, до нас дошедшие, сохранили нам немало стрел социальной критики и народного вольномыслия. Эта традиция была воспринята драматургами Возрождения, и потому речи профессиональных шутов Шекспира гораздо богаче смыслом и интереснее, чем выходки его клоунов.

Для выражения сложного и богатого жизнеощущения, заключающегося в его комедиях, Шекспир использовал два комедийных жанра, выработанных до него, но он чрезвычайно развил и углубил их. Ранние комедии Шекспира делятся на две группы, которые условно можно обозначить как фарсовые и лирические. К первым относятся только три: «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой» и «Уиндзорские насмешницы»; довольно близка также к этому жанру пьеса «Бесплодные усилия любви». Ко вторым принадлежат все остальные. Полной противоположности в смысле мировоззрения и стиля между теми и другими нет, но для комедий «фарсовых», восходящих к традиции «Ралфа Ройстера Дойстера», характерно наличие тривиальных бытовых положений, черт натурализма и грубоватого, гротескного остроумия; вторым, по манере примыкающим, до известной степени, к комедиям Лили, свойственна установка на изящество образов главных персонажей, нежность чувств и поэтичность фабулы, нередко примесь трагического элемента, а в чисто комедийном плане — преобладание иронии, легкой улыбки над шумным смехом.

Первый из этих двух типов сосредоточен в самом начале шекспировского творчества, а затем он сменяется вторым. Но это не простой переход от одного жанра к другому, а постепенное объединение их. Придавая своим фарсовым комедиям, в отличие от их слишком абстрактных и дидактических образцов, большую жизненную правдивость, Шекспир тем самым делает возможной их поэтизацию (трагедия отца и любовный эпизод в «Комедии ошибок», колоритность быта и нравов в «Уиндзорских насмешницах»). С другой стороны, очеловечивая изящные вымыслы Лили (борьба влюбленных за свое живое чувство, интермедия с афинскими ремесленниками в пьесе «Сон в летнюю ночь», в других отношениях столь близкой к пасторально-мифологической «Женщине на луне»), Шекспир придает им жизненную теплоту и конкретность. Отсюда встречные токи, идущие от одного жанра к другому и приводящие к полнейшему синтезу их в последних трех, наиболее совершенных комедиях Шекспира: «Много шума из ничего», «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь».

Этот синтез, который, пользуясь терминологией нашего времени, можно было бы условно назвать синтезом «романтизма» и «реализма», осуществляется сложным образом, в каждой комедии по-разному, и, во всяком случае, не путем простого механического совмещения. Подобно тому как несколько сюжетных линий в каждой из этих пьес переплетены так, что каждая помогает лучше понять и оценить другую, так и комические мотивы разных планов окрашивают и осмысливают друг друга, образуя единое гармоническое целое.

Но есть еще особый вид синтеза, осуществляемый в этих трех пьесах, — синтез комедии и драмы. Типично для всех трех пьес то, что, хотя главная сюжетная линия в каждой из них — серьезная и трогательная, почти трагическая, тем не менее кульминация каждой из них — апогей комического, которое оказывается тем смешнее, чем оно трогательнее, и тем трогательнее, чем оно забавнее:

Беатриче и Бенедикт, давшие себя убедить в том, что каждый из них до смерти влюблен в другого, и потому решившие полюбить друг друга «из жалости»; Розалинда, переодетая юношей и приказывающая не узнающему ее Орландо объясняться ей в любви так, «как если бы» она была его Розалиндой, Виола, служащая под видом пажа герцогу, ею пылко любимому, и посланная им в качестве

ходатая по сердечным делам к графине, которая неожиданно влюбляется в красивого посланца. Во всех трех случаях — чувство волнующей миражности, но миражности, основанием и исходом которой служат самые естественные и светлые человеческие чувства.

VI

Около 1600 года в творчестве Шекспира происходит перелом. Прежний оптимизм сменяется суровым критицизмом, углубленным анализом трагических противоречий в душе и жизни человека. В течение примерно десятилетия Шекспир создает, в среднем по одной в год, свои великие трагедии, в которых подходит вплотную к самым жгучим вопросам человеческой совести и дает на них глубокие, грозные ответы. Он не пишет больше хроник, а развивает свое понимание исторического процесса в трагедиях из римской истории, где на исторически более отдаленном материале, отказываясь от своих монархических иллюзий, рисует мрачную картину народных судеб. Две или три комедии, которые он создает в этот период, лишены прежнего света и ласки, и их счастливый конец отравлен сильнейшим привкусом горечи.

То чувство неблагополучия, тревожного разлада в окружавшей социальной действительности, которое Шекспир живо ощущал уже в первый период своего творчества, теперь созрело и углубилось под влиянием исторических обстоятельств. В последние годы XVI века былому союзу передовых сил страны пришел конец, и английский абсолютизм вступил в фазу своего разложения. Та покровительственная политика, которая на первых порах благоприятствовала быстрому развитию промышленности о торговли, перестала отвечать их нуждам. С 1597 года начинаются конфликты между королевой и буржуазным парламентом, оспаривающим у нее право раздавать привилегии и монополии своим любимцам из дворян. С воцарением Иакова Стюарта (1603), вступившего на путь феодальной реакции, эти конфликты еще более обострились, вылившись в форму отказа парламента королю в кредитах. В то же время гнет капиталистических отношений в стране усиливается, приводя к еще большему разорению крестьянских масс и некоторой части мелкопоместного дворянства. Параллельно возрастает влияние активнейших представителей капитализма — пуритан, стремящихся окончательно ликвидировать феодальные навыки и понятия вместе со всем тем патриархальным и поэтичным, что в них заключалось, расчищая дорогу бездушному эгоизму и сухому расчету. Уже начинается подготовка разразившейся сорок лет спустя английской буржуазной революции.

Эти исторические коллизии Шекспир отразил в новом, разработанном им теперь жанре трагедии с ее новой, еще небывалой в английской драматургии проблематикой и стилем. Правда, уже и до этого Шекспир написал три трагедии. Но первая из них, «Тит Андроник» (около 1593), принадлежит целиком к старой манере, «Ромео и Джульетта» (1595) своим светлым лиризмом и обилием комедийных элементов очень многим связана с мироощущением Шекспира первого периода, и только «Юлий Цезарь» (1599), возникший на стыке двух периодов, приближается к новому типу трагедии.

От того, что обычно называется «драмой», трагедию отличают масштабность, величественность и внутренняя неразрешимость, хотя бы даже при внешне благополучном исходе изображаемого конфликта. Но, в отличие от древнегреческой, римская трагедия в лице единственного нам известного представителя ее, Сенеки, понимала эту величественность чисто внешне, изображая ужасающие катастрофы, которые постигают великих мира сего, низвергающихся с высот своего могущества. Такое внешнее понимание трагического, господствовавшее в европейской литературе в течение всего средневековья и раннего Возрождения, нашло выражение в трактатах теоретиков драмы XVI века, как, например, Ю. Ц. Скалигер, считавших подходящими сюжетами для трагедий «свержения с престола, царубийства, разрушения городов и царств, изнасилования женщин, кровопролития, предательства, явления мертвецов». Это типичная тематика «кровавых трагедий», столь распространенных в итальянской и английской драматургии всего XVI и даже еще начала XVII века.

Но уже в пьесах «универсистских умов» (Марло, Кид) намечается новое понимание трагизма, впервые получающее свое законченное выражение у Шекспира. Правда, и у Шекспира иногда сохраняется отчасти тематика «кровавой трагедии» («Тит Андроник» «Гамлет», «Макбет»), но у него она насыщается совершенно новым большим идейным содержанием. Это — изображение глубочайших, безысходных конфликтов натур противоположного душевного склада и мировоззрения, являющихся

выразителями двух противоборствующих миров, двух столкнувшихся социальных формаций. Именно исторический характер этого конфликта придавал ему подлинный трагизм, которого не могли ощутить и вложить в свои произведения последователи Сенеки и Скалигера. « Трагической, — писал К. Маркс, — была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда *ancien regime*, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого *ancien regime* стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической»¹⁶.

И в другом еще месте К. Маркс писал, без сомнения имея в виду возникновение таких произведений, как «Дон Кихот» и некоторые трагедии Шекспира, о том, что «...гибель прежних классов, например рыцарства, могла дать материал для грандиозных произведений трагического искусства...»¹⁷.

С потрясающей силой изображает Шекспир в своих трагедиях второго периода крушение и гибель тех представителей старого, патриархального мира, которых он идеализирует в противовес миру бездушной корысти и алчности, несущему им смертный приговор. Таков прочувствованный портрет старого Гамлета, трогательный облик Дункана, благородные фигуры Лира и верных ему Кента и Глостера. Все они, по существу, принадлежат к феодальному миру, но Шекспир отнюдь не представляет их себе сословие окрашенными всеми темными суевериями и предрассудками феодализма. На их фигурах лежит налет некоторой сказочности, легендарности, как если бы они принадлежали к доисторическим временам. Для Шекспира важно противопоставить эти образы вполне современным и «историчным» образам их антагонистов, циничных стяжателей и аморалистов, героев первоначального капиталистического накопления — узурпатора Клавдия, Эдмунда, Яго, двух старших дочерей Лира.

Но величие и глубина мысли Шекспира заключается в том, что настоящими, активными противниками названных современных хищников он делает не этих полусказочных героев безвозвратно ушедшего прошлого, а реальных, глубоко жизненных борцов против зла, борющихся с ним беззаветно и смело как делом, так и мыслью во имя гуманистических идеалов, одинаково чуждых как феодальному, так и капиталистическому миру, — Гамлета, Отелло, Эдгара, Макдуфа.

Сложность шекспировских трагедий состоит также в том, что герои их — как самые светлые, так и самые мрачные — не однотонны (как, скажем, герои классицистических трагедий), но каждому из них наряду с положительными чертами обычно свойственны также и отрицательные, — если даже не пороки, то хотя бы слабости, иногда приводящие к их гибели (Отелло, Лир), точно так же как и худшие злодеи бывают не лишены если не подлинных добродетелей, то хотя бы несомненных достоинств (Клавдий, Макбет). В связи с этим герои шекспировских трагедий наряду с борьбой с внешними врагами или обстоятельствами нередко ведут внутреннюю борьбу с самими собой (Макбет, Гамлет). Судьба шекспировского героя, таким образом, не всегда определяется только его характером или одними лишь внешними обстоятельствами, но обычно сочетанием обоих этих факторов, их глубоким внутренним взаимодействием (хищная хитрость Яго «наслаивается» на благородную доверчивость к людям Отелло, коварство и алчность дочерей Лира — на его самоуверенность). Равным образом под влиянием внешних катастроф или внутренних переломов характеры этих новых героев не просто раскрываются или даже развиваются, как бывало у персонажей его первого периода (например, Ромео), но трансформируются, переламываясь или просветляясь (Макбет, Лир).

Все это сильно повышает реалистическую силу искусства Шекспира по сравнению с его ранним творчеством. Но особенно ярко реализм его проявляется в следующем. Как внешние обстоятельства, так и основные черты трагедийных персонажей Шекспира не имеют случайного или узко индивидуального характера, но типичны для его эпохи, для движущих сил и тенденций ее. И тем не менее никогда трагический конфликт у Шекспира не воспринимается нами как показ или иллюстрация чего-то общего, но всегда — как нечто присущее лишь данному, индивидуальному человеку, взятому в

¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 1, 1955, стр. 418.

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 7, 1956, стр. 213.

его живой конкретности. Синтез этих двух начал — социального и индивидуализирующего — в трагедиях Шекспира яснее всего проявляется в том, что герой является одновременно и продуктом окружающего его общества и антагонистом его (два крайних примера — Макбет и Гамлет). Он проявляется также в том, что не только судьба и характер героя уясняются через показ окружающей его среды, но, в свою очередь, и сам герой служит реактивом для определения свойств и ценности этой среды (Гамлет, Отелло).

Усиление психологической и идейной зоркости Шекспира сказывается и в том, что теперь он уже не ограничивается любовной тематикой (как в «Ромео и Джульетте» и во всех ранних комедиях) но сосредоточивается также на проблемах политических, общего морального значения, философских. И герои его, даже отрицательные (Макбет, Эдмунд), выступают теперь не только как борцы за свои чувства и влечения, но и как мыслители, пытающиеся дать себе отчет в жизни мироздания и так или иначе оправдать или обосновать свои принципы и свое поведение. В связи с этим задача Шекспира теперь — не только и не столько в том, чтобы осудить преступление (наличие этой тенденции отрицать у него невозможно), сколько в том, чтобы объяснить его, — не для того, конечно, чтобы оправдать преступника, но чтобы вызвать к нему своего рода жалость и снисхождение. Тем самым трагедии Шекспира в такой же мере укрепляют в нас истинную гуманность, — что и составляет сущность гуманизма, — в какой разрушают гуманность ложную.

В трагедиях Шекспира люди рисуются бредущими по краю пропасти, в которую они могут ежеминутно сорваться и действительно срываются. Верность природе и следование естественным влечениям человеческой природы, раньше являвшиеся для Шекспира достаточным критерием поведения и гарантией счастья, теперь перестают ими быть. Человек, освободившись от всех иллюзий, приходит к сознанию того, что он «бедное, голое двуногое животное» (слова Лира).

Основываясь на этом, можно говорить о пессимизме второго периода Шекспира. Однако это выражение требует оговорок. Пессимизм упадочный, приводящий к унынию и отказу от борьбы, чужд Шекспиру. Прежде всего, как бы ужасны ни были страдания и катастрофы, им изображаемые, они никогда не бывают бесцельными, но раскрывают глубокий смысл и закономерность происходящего с человеком. Гибель Макбета или Кориолана показывает роковую силу страстей или заблуждений, охватывающих человека, когда он не находит верного пути. С другой стороны, даже от самых суровых трагедий Шекспира не веет безнадежностью: в них приоткрываются перспективы лучшего будущего или утверждается внутренняя победа правды над человеческой низостью.

Характерны некоторые концовки их. «Гамлет» заканчивается гибелью Клавдия и разгромом порочного датского двора; с воцарением Фортинбраса должна начаться новая эра, позволяющая надеяться на лучшую жизнь. Также и «Макбет» заканчивается гибелью тирана и коронаванием законного и достойного правителя. Необходимо заметить, что это не просто условная концовка, потому что, не говоря о том, что такой финал находится в полном согласии со всем развитием пьесы, трагедии того времени почти сплошь имели самый мрачный и душераздирающий финал.

В других случаях страдания героя производят морально-примиряющее впечатление уже потому, что они перерождают и просветляют его: таков Лир, который из деспота-короля превратился в Человека, в своей простой человечности более великого, чем тот великий король, каким он был раньше. В обоих случаях от трагедий Шекспира веет бодростью, мужественным призывом к борьбе, хотя бы эта борьба и не всегда сулила успех. Героический и гуманистический характер этого пессимизма очень далек от фаталистического отчаяния.

Две пьесы этого периода на сюжеты из римской истории — «Антоний и Клеопатра» и «Кориолан», так же как и возникший раньше «Юлий Цезарь», близки идейно к названным трагедиям. Но их социально-политическая проблематика как бы заменяет прежний жанр национально-исторических хроник. Замена эта не случайна: Шекспир, отходя от прежнего безоблачного оптимизма, теперь отказывается и от былого монархического идеала, что ему, конечно, удобнее было показать на материале истории далекого Рима. Его герой — благородный республиканец Брут, а развенчанию он подвергает как носителей императорской (читай — монархической) идеи Юлия Цезаря и Октавиана, так и честолюбивых эгоистов-аристократов Антония и Кориолана. Атмосфера всех трех трагедий — закат великой культуры, осень чувств и деяний с ее переспелыми плодами и роскошными, но пахнущими уже гниением цветами.

Все прежние безоблачные идеалы Шекспира подвергаются теперь пересмотру: в природе наряду со здоровым началом подмечаются больные явления, извращения («Лир», «Макбет»); все чаще ставится проблема обуздания страстей разумом; на каждом шагу встают темы воспитания или перевоспитания личности, критического отбора, перестройки понятий, обычаев, форм человеческих отношений. Гуманизм Шекспира помимо героического характера становится также и «критическим», что острее всего проявляется в «Тимоне Афинском».

Сурового критицизма и внутренней горечи полны также и три написанные в эту пору комедии Шекспира — «Троил и Крессида», «Конец — делу венец», «Мера за меру». Если в трагедиях второго периода жизнь предстает Шекспиру во всем своем суровом и страшном виде, то в этих комедиях она поворачивается к нему своей низкой и грязной стороной. Первая из этих пьес лишена даже счастливой развязки — казалось бы, обязательного признака комедии, а во второй и третьей счастье, заслуженное главной и второстепенной героинями и состоящее в браке с не очень-то заслуживающими его героями, добывается ими обеими одинаковым, морально не очень красивым способом — путем любовного подмена. Если присоединить к этому большую долю скабрёзности в шутовских сценах, все три пьесы не доставляют нынешнему — как, без сомнения, и тогдашнему — зрителю полного удовлетворения.

Подобные мотивы и стиль мы встречаем у многих комедийных авторов, младших современников Шекспира, особенно у писавших для аристократических зрителей, любивших фривольные, развлекательные пьесы. Не следует, однако, усматривать в этом уступку Шекспира шедшим из верхов вкусам или просто «творческую неудачу» его. Это лишь результат его изменившегося взгляда на жизнь, муть которой стала ему теперь виднее. Чистые, но не героические натуры вынуждены в этой обстановке порока и низости идти на компромиссы, если они хотят жить, вынуждены мириться со злом, смягчая или парализуя его любыми средствами, вплоть до названного выше подмена. Другой возможный исход для них — уход от жизненной суеты. Этот мотив звучит дважды в «Мере за меру» — сначала глухо в характере герцога, который не любит толпы и временно уезжает из столицы, чтобы понаблюдать ход жизни со стороны, а затем уже отчетливо в характере Изабеллы, настойчиво стремящейся уйти в монахини, чтобы избежать соблазнов и грязи жизни.

Но и тот и другой путь изображения людей и жизни претил Шекспиру. Утратив свое прежнее наивное доверие к людям и жизни, он утратил тем самым и ключ к созданию своих жизнерадостных комедий. После «Меры за меру» в течение всех восьми последних лет своего творчества (1604-1612) ни одной комедии в точном смысле слова он более уже не написал.

VII

После серии насыщенных борьбой, полных кипения мысли и страстей героических трагедий Шекспира в его творчестве последних лет наблюдается странная успокоенность. Чувствуются усталость и разочарование, объясняемые изменениями в политической и общественно-культурной обстановке — резким спадом ренессансных настроений и крушением веры в скорое осуществление гуманистических идеалов, которое все яснее обозначается при феодально-реакционном режиме Иакова I Стюарта. Королевская опека над театром привела к торжеству в нем трагикомедий — пьес, лишенных подлинного трагизма. Этот драматургический жанр, признанными мастерами которого являлись Бомонт и Флетчер, слегка волнуя зрителей, в основном имел целью развлечь их, доставить им острые и занимательные впечатления.

Последние пьесы Шекспира — «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря» — по своим внешним признакам могли бы быть причислены к жанру трагикомедий. Шекспир как будто бы уступает господствующему течению, пользуясь покровительством двора, желая сохранить возможность дальнейшего творчества и связь с театром, но он пытается усвоить лишь внешние черты нового жанра, вложив в него более глубокое и человеческое содержание. Соединение этих двух моментов достигается Шекспиром путем внесения в пьесы сказочного тона. Шекспир не изображает в них (как он это делал в прежних своих пьесах) типичные жизненные положения и борьбу чувств в конкретной исторической обстановке. Он уводит зрителя в воображаемый мир, в далекие полусказочные страны или в легендарную старину и на этом поэтическом фоне показывает столкновения страстей, которые

без борьбы или каких-нибудь осложнений всегда оканчиваются благополучно — торжеством добрых свойств человеческой души над дурными инстинктами. При этом всегда бывают выведены представители молодого поколения — добрые и чистые существа, охваченные взаимной любовью (очень абстрактной, как они сами), не способные к жестокости или лжи и не ведающие о существовании на земле зла. Это как бы мечта о золотом веке, но перемещенном из прошлого в будущее, утопическая и убаюкивающая сказка о возможности жизни светлой и блаженной, свободной от насилия и себялюбия, под властью которых были обречены жить их родители.

В этих эфирных и абстрактных сказочных пьесах мы встречаем темы и положения, которые уже раньше трактовались Шекспиром в плане героической борьбы, в конкретной обстановке и на реальном общественном фоне; но здесь эти темы и положения оказались сниженными и обесцвеченными. Такова, например, в «Цимбелине» тема «Ромео и Джульетты» (любовь Постума и Иможены), «Отелло» (Якимо как крайне редуцированный Яго), «Макбета» (королева в «Цимбелине» как слабый оттиск образа леди Макбет). Ту же тему «Отелло», но с полным снятием подлинного трагизма, находим мы в «Зимней сказке», как и тему «Ромео и Джульетты» — в «Буре» (любовь Фердинанда и Миранды, долженствующая примирить их отцов). В «Перикле» мы находим мотивы «Комедии ошибок» (разлука во время бури), «Меры за меру» (картина распутства с образом сводника или сводни) и т. п. Но счастливое разрешение драматических ситуаций (о «коллизиях» здесь почти не приходится говорить) обеспечено заранее, ибо самый тон и характер изложения таковы, что мы ощущаем это обычно уже с первым акте (в «Буре» это даже прямо высказано устами Просперо). Трагического напряжения нет, есть лишь увлекательное, слегка волнующее действие с благополучной развязкой.

Два момента, внутренне связанные между собой, принципиально отделяют эти пьесы от всего остального творчества Шекспира. Первый относится к пониманию жизненного процесса в его существенных проявлениях, второй касается моральной оценки человеческого поведения.

В последних пьесах Шекспира отчетливо выступает идея «судьбы», более сильной, чем человеческая воля и разум. Это — нечто совсем другое, чем идея «фортуны», занимающая столь видное место в ранних комедиях Шекспира. Если в «Сне в летнюю ночь» Пек, выжимая волшебный сок в глаза спящих влюбленных, казалось бы, направляет их чувства по собственному желанию, то на самом деле он этим приводит лишь к тому, к чему они стремились сами, хотя и не могли до конца разобраться в своих чувствах и что составляет их благо. Счастливая развязка комедии определяется не столько вмешательством Пека, играющего роль лишь помощника любящих, сколько той энергичной борьбой за свое чувство, которую они вели против враждебных им сил. Наоборот, в последних пьесах Шекспира все определяется судьбой, превосходящей человеческую волю и разумение. Она прямо названа своим именем в том эпизоде «Зимней сказки», где сбывается предсказание оракула, столь благоговейно восхваляемого посланцами короля (III, 1). Добавим, что такое же «предсказание», да еще прямо из рук Юпитера (в форме записки), получает Постум в «Цимбелине» (V, 4). Сверхъестественное перестает быть поэтическим образом, своего рода отражением или проекцией реальных сил («Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Макбет»), оно становится активным (закулисным, и от этого еще более могущественным) фактором действия. Оно становится «фатумом», доминирующим в этих пьесах Шекспира. Им целиком наполнена первая из пьес данной группы — «Перикл». Только в «Буре» эта трансцендентная сила вторгается в действие и направляет его изнутри, будучи под видом «магии» вложена в руки Просперо, который, более похожий на божество, чем на человека, может заставить других не только поступать, но даже чувствовать так, как он им повелевает.

Вполне закономерно, что в связи с этим абсолютированием идеи судьбы или фатума крайне ослабляются психологический анализ, мотивировка поступков и душевных движений персонажей, раскрытие их характеров. Переходы от одного чувства к другому у них неожиданны, иногда совсем непонятны: таково поведение Леонта в «Зимней сказке», легкомыслие Постума в «Цимбелине», внезапное «моральное перерождение» врагов Просперо в «Буре».

Второй момент заключается в отношении Шекспира к творимому в мире злу. Если в его комедиях обоих предыдущих периодов и выступал нередко принцип «милости» и «прощения» по отношению к раскаявшемуся и исправившемуся грешнику (Протей в «Двух веронцах», Шейлок и т. д.), то все же осуждение зла звучало в них резко и непримиримо, а нередко «прощенный грешник» уходил из пьесы с клеймом позора на челе (Анджело в «Мере за меру», враг Герцога в «Как вам это понра-

вится»).

Между тем последние пьесы Шекспира, несмотря на явное осуждение в них дурных страстей, полны кротости примирения. Конечно, у Шекспира нет сострадания к зверю в человеческом образе — Клотену («Цимбелин»), получающему должное возмездие, как нет у него и жалости к «полузверю» (как он себе представлял его) Калибану, не подвергающемуся, впрочем, никаким особенным карам. Но всякий раскаявшийся получает в этих пьесах, рано или поздно, прощение, сколь бы легким и поверхностным ни было его раскаяние, а главное, в изображении творимого этим человеком зла, хотя и есть горечь, но нет истинного гнева, есть ощущение страха за человека, но нет подлинного ужаса. Самые яркие примеры этого — прощение, получаемое без всяких усилий с их стороны врагами Просперо, или прощение, получаемое Леонтом в конце «Зимней сказки». При этом разница между участью Леонта и скажем, Анджело та, что будущее семейное счастье второго очень сомнительно, тогда как первый получает именно то, чего он более всего желал.

И, однако, это не есть еще полный отказ от всей прежней программы Шекспира. Во всех четырех пьесах, хотя и в сильно заглушенном, завуалированном всякой декоративностью виде, звучат требования правдивости, моральной свободы, великодушия, творческой любви к жизни.

Шекспир, несомненно, не мог долго удержаться на этих новых, частично вынужденных позициях, так противоречивших мироощущению и художественному методу цветущей поры его творчества. Чувствуя нестерпимое внутреннее противоречие, он предпочел расстаться со сценой и уйти в частную жизнь стретфордского горожанина и семьянина. Решение его было, конечно, сознательным. И правы те критики, которые видят в «Буре» прощание Шекспира с театром. Это придает пьесе оттенок глубокой грусти, сконцентрированной в образе Просперо. Соединив Миранду и Фердинанда, обеспечив им и себе счастливое будущее, он сразу же после великолепной феерии, показанной обрученным, впадает в печальное раздумье, предсказывая наступление момента, когда весь мир разрушится и все, что было так прекрасно и так нас радовало, «исчезнет без следа», ибо

*Из вещества того же, что и сон,
Мы созданы. И жизнь на сон похожа,
И наша жизнь лишь сном окружена.*
(Акт IV, сцена 1)

VIII

Творческая деятельность Шекспира продолжалась недолго — всего два с небольшим десятилетия (приблизительно 1590-1612). Но и за это короткое время и в его мировоззрении и художественном методе произошли, как мы видели, большие сдвиги. В пределах указанного срока надо выделить еще более краткий период — немногим более одного десятилетия (1595-1607), — когда возникли все крупнейшие и наиболее зрелые его произведения, в которых с наибольшей силой выразилось и его проникновение в смысл и красоту человеческой жизни, и его художественное мастерство. Это те его произведения, начиная с «Ромео и Джульетты» и кончая «Кориоланом», откуда критики больше всего черпают доказательств и иллюстраций, когда говорят о «мудрости» Шекспира и о его искусстве. И тем не менее в мироощущении и творчестве Шекспира на всем протяжении его деятельности есть какие-то общие свойства и тенденции, которые, видоизменяясь и углубляясь или, наоборот, ослабевая, все же не меняют своей сущности. Это прежде всего глубоко гуманистическое восприятие жизни, соединенное с внутренней правдивостью его искусства.

Живя на стыке двух эпох — отмирающего феодализма и зарождающегося капитализма, Шекспир одинаково боролся против обоих этих начал. С одной стороны, он неустанно обличает корыстолюбие, власть золота — в «Тимоне Афинском» (знаменитый монолог Тимона о золоте, извращающем все человеческие чувства); в «Короле Лире», где старый король, умудренный страданиями, восклицает: «Сквозь рубище порок малейший виден: парча и мех — все спрячут под собой. Позолоти порок — копьё закона сломаешь об него...» (IV, 6); в «Венецианском купце» (образ Шейлока, сцена с тремя ларцами, III, 2) и т. п. С другой стороны, Шекспир разоблачает ничтожество аристократиче-

ской спеси в комедии «Конец — делу венец», раскрывает некоторые черты феодального паразитизма в образе Фальстафа и т. п.

Но при этом Шекспир не проводит разграничения между двумя этими началами. Мысля и воспринимая жизнь комплексно, Шекспир брал черты феодальные и буржуазные, как они выступали в практике его эпохи, — в их слитном проявлении, причем единство таких комплексов определялось в его сознании их враждебностью началу здоровой человечности. Таково происхождение его замечательных, чрезвычайно сложных образов Ричарда III, этого соединения кровавого феодала и блестящего хищника-авантюриста эпохи первоначального накопления, или Фальстафа, который «дух времени усвоил» («Уиндзорские насмешницы», I, 3) и, распустив свою феодальную свиту, затеял прибыльную аферу.

Враг средневековых представлений о наследственном благородстве, религиозного фанатизма, расовых предрассудков и т. п., Шекспир в своих произведениях объективно утверждает принцип равенства, моральной равноценности людей всех сословий, всех рас и вероисповеданий. Об этом достаточно говорят образы Отелло — верного африканца, стоящего в моральном и умственном отношении много выше окружающих его аристократов-венецианцев; Шейлока, который, при всей его личной низости, в религиозном и расовом отношении показан как жертва травящих его христиан (см. его монолог, III, 1), признаваемый многими критиками лучшей в мировой литературе защитой равноправия всех наций и религий; Елены в комедии «Конец — делу венец», где развенчивается идея аристократического благородства, и т. д.

Шекспир — горячий сторонник свободы чувств молодого поколения, борющегося против средневековой, домостроевской тирании отцов. Примеры таких деспотических отцов — Эгей в «Сне в летнюю ночь», грозящий заточить непокорную дочь в монастырь и ссылающийся на «древний афинский закон», дающий отцу право жизни и смерти над своими детьми; старик Капулетти, желающий насильно выдать дочь за выбранного им жениха; отец Дездемоны Брабанцио, не верящий, чтобы его дочь могла полюбить мавра иначе, как под влиянием волшебства, и готовый проклясть ее за эту любовь. Во всех случаях такого конфликта Шекспир полон горячего сочувствия к героиням, готовым бороться за свою любовь (Гермия, Дездемона, Джессика, Джульетта), в то время как слепая покорность несчастной Офелии отцу определенно изображается им как выражение слабости и неполноценности ее характера.

С огромной силой также проводит Шекспир идею интеллектуальной и моральной равноценности мужчины и женщины. Отметим явное превосходство в отношении ума и воли Елены над графом Бертрамом, Виолы над герцогом Орсино, Порции над Бассанио, отчасти, пожалуй, Джульетты над Ромео. Замечательно, что одну из самых блестящих иллюстраций богатства и полноты женской натуры Шекспир захотел и сумел дать на сюжетном материале, изображающем «строптивую», т. е., условно выражаясь, «отрицательный» тип женщины.

Исключительно высоко ставит Шекспир правду в человеческих отношениях, правдивость мыслей и чувств. Правды все время ищет Гамлет, находящий в книгах и слышащий вокруг себя лишь пустые «слова, слова, слова». Также и Лир, ранее ценивший только все внешнее, после своего просветления начинает стремиться лишь к правде. Правды все время добивается и Отелло.

Самое отвратительное для Шекспира — противоположность правды, — ложь и лицемерие. Мало можно назвать писателей, у которых найдется такая коллекция всевозможных разновидностей лицемеров. В большинстве случаев это обычного рода расчетливые лицемеры, надевающие маску в определенных случаях и для определенных целей. Таковы Яго, Розенкранц и Гильденстерн и т. д. На время надетая маска, по необходимости и вследствие наслаждения, которое она доставляет лицу, ее носящему, ставшая постоянной, — таков образ Ричарда III. Еще интереснее изображение у Шекспира таких характеров, для которых лицемерие стало второй натурой, которые лицемерят, так сказать, перед самим собой. Таков Мальволио, притворная «добропорядочность» которого — маска, раз навсегда надетая им для карьеры и сросшаяся с его лицом. Но если у Мальволио такое «органическое» лицемерие окрашено гротескными тонами, то у Анджело («Мера за меру») оно приобретает зловещий характер.

Еще важнее для определения мировоззрения Шекспира, чем эти перечисленные гуманистические принципы морального порядка, его общее понимание жизненного процесса и связанные с этим

общие оценки жизненных явлений.

Рассмотрев все творчество Шекспира с этой точки зрения, мы должны будем прийти к выводу, что руководящей для него является идея природы (*nature* — одно из любимых его слов). Он не только черпает из понятия природы и ее образов аргументы для своих самых значительных мыслей, но она также является для него нормой и мерилom при оценке достоинства всех человеческих поступков. При этом два свойства природы в шекспировском понимании ее выступают на первый план. Первое — творческий процесс, происходящий в природе. Отсюда у Шекспира, с одной стороны, идея движения, развития, находящая выражение в динамичности его образов и мастерском показе развития характеров его героев; с другой стороны, идея избытка, превышения нормы, необходимой лишь для поддержания жизни, требование какого-то добавления к этой норме, которое лишь одно придает жизни цену и красоту, — как цветение плодовых деревьев или как свет, более яркий, чем это практически необходимо для зрения. Иллюстрацией последнего могут служить речь Порции о «милости», как необходимом добавлении к «закону», избыточная жизнерадостность Меркуцио, переливающее через край остроумие Беатриче, грохочущий смех Фальстафа, все вообще «игровое», что мы находим в образах Шекспира; сопоставим с этим замечательные слова Лира: «Самый жалкий нищий в своей нужде излишком обладает. Дай ты природе только то, что нужно, — и человек сравнивается с животным» (II, 4).

Второе свойство природы, по Шекспиру, это ее «красота», или, что в данном случае одно и то же, «благость», понимаемая без всякой примеси отвлеченной морализации, — то, что превосходно передается любимым шекспировским словом *fair* (прекрасное, благородное, чистое, светлое) в противоположность *foul* (вредоносное, гадкие, грязное, темное). Резюмируя можно сказать, что природа для Шекспира это — здоровая, прекрасная, творческая жизнь, это — развитие.

То же самое, что о мировоззрении Шекспира, можно сказать и о его искусстве — его драматургической системе, о совокупности применяемых им художественных средств выражения. Все это испытало на протяжении его творчества значительное развитие, не всегда притом прогрессивное, но основные принципы и тенденции были и остались, по существу, до конца теми же.

Творчество Шекспира отличается масштабностью — чрезвычайной широтой интересов и размахом мысли. В его пьесах нашло свое отражение огромное разнообразие типов, положений, образов, эпох, народов, общественной среды. Это богатство фантазии, так же как стремительность действия, сгущенность образов, энергия изображаемых страстей и волевого напряжения персонажей типичны для эпохи Возрождения. Эти черты можно встретить, например, и в творчестве Марло. Но у Шекспира они смягчены чувством меры и подчинены закону внутренней гармонии. Шекспир изображает расцвет человеческой личности и богатство жизни со всем изобилием ее форм и красок, но все это приведено им к единству, в котором господствует строгая закономерность.

Источники драматургии Шекспира разнообразны, причем, однако, все заимствованное он своеобразно осваивал. Очень многое он воспринял от античности. Его ранняя «Комедия ошибок» — вольное подражание «Менехмам» Плавта. В «Тите Андронике» и «Ричарде III» очень заметно влияние Сенеки. «Римские» трагедии Шекспира восходят не только сюжетно, но отчасти также и идейно к Плутарху, который в эпоху Возрождения был учителем свободолюбия и гражданских чувств. В произведениях Шекспира постоянно встречаются чувственно жизнерадостные и выразительные образы античной мифологии.

Другим источником явилось для Шекспира искусство итальянского Возрождения. Сюжеты «Отелло», «Венецианского купца» и еще нескольких комедий заимствованы у итальянских новеллистов. В «Укрощении строптивой» и некоторых других комедиях можно обнаружить влияние итальянской комедии импровизации. Нередко мы встречаем итальянскую обстановку, собственные имена и разного рода мотивы в пьесах Шекспира, имеющих совсем иные источники. Если у античности Шекспир учился конкретности и ясности образов, художественной логике, отчетливости речи, то итальянские ренессансные влияния способствовали усилению в его творчестве эстетических и живописных элементов, его восприятию жизни — с внешней стороны — как неисчерпаемого богатства движения и событий, красок и форм. Но еще существеннее то, что оба эти источника укрепляли гуманистическую и реалистическую основу шекспировского творчества.

Тем не менее наряду с такого рода влияниями Шекспир в основном продолжает традиции

народной английской драматургии. Сюда относится, например, систематически применяемое им смешение трагического и комического, которое воспрещалось представителями учено-гуманистического направления в драматургии Ренессанса. Точно так же, кроме редчайших случаев, когда специфика пьесы (например, в «Буре») делала их желательными, он не соблюдает единств времени и места. Не признавая никаких педантических правил, Шекспир давал полную волю своей фантазии и применял «открытую» форму построения пьес, при которой действие развивается скорее по законам психологическим, чем логическим, допуская вторжение неожиданных эпизодов и дополнительных штрихов, не являющихся строго обязательными. У Шекспира мы наблюдаем пестрое смешение лиц и событий, необычайно быстрые темпы действия, стремительную переброску его из одного места в другое. Эта живость, красочность, непринужденность стиля, обилие движения и ярких эффектов в основном соответствовали духу народной драмы. Но народность Шекспира этим далеко не исчерпываются. Высшее проявление ее заключается в том, что для своих гуманистических идей он находит такую форму выражения, при которой они становятся подлинным воплощением народных чаяний и оценок. Это относится не только к речам шута в «Короле Лире», представляющим квинтэссенцию народной мудрости, но и к высказываниям персонажей утонченно образованных, как, например, Гамлет.

В неразрывной связи с народностью Шекспира находится его реализм. В основе шекспировского реализма лежит живое, непосредственное отношение ко всем явлениям мира. При этом Шекспир не только правдиво изображает действительность, но и умеет глубоко проникнуть в нее, подметив и раскрыв то, что в ней наиболее существенно. Взгляды Шекспира на реалистическую сущность искусства выражены в беседе Гамлета с актерами (III, 2). Гамлет говорит: «Будьте во всем пристойны; ибо в самом потоке, в буре, я бы даже сказал — в вихре страсти, вы должны соблюдать и сохранять меру, которая придает ей мягкость... Но не будьте также и слишком вялы, и пусть ваше собственное чутье будет вашим учителем. Согласуйте действия с речью, речь с действиями; особенно следите за тем, чтобы не переходить границ свободной естественности, ибо все, что преувеличено, идет вразрез с искусством игры, а цель этого искусства как прежде была, так и теперь есть — держать как бы зеркало перед природой и показывать добродетели ее истинное лицо, а наглости ее подлинный образ, и каждому веку и сословию — их вид и отражение». Сказанное здесь об актерской игре, без сомнения, должно быть распространено и на искусство поэзии, как на всякое искусство вообще.

Реализм Шекспира проявляется в том, что он изображает явления в их движении и взаимной обусловленности, отмечая все существенные оттенки и переходы чувств. Это дает ему возможность рисовать цельных людей во всей их сложности и развитии. В этом отношении глубоко реалистично построение характеров у Шекспира. Подчеркивая в своих персонажах черты типические, имеющие общее и принципиальное значение, он в то же время их индивидуализирует, наделяя разнообразными добавочными чертами, которые делают их подлинно живыми. Эту разносторонность и жизненность шекспировских характеров подметил и отлично выразил Пушкин: «Лица, созданные Шекспиром, — писал он, — 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 характеры» (Table-talk, 1834). Герои Шекспира меняются и вырастают в борьбе. Точно так же и Гегель отметил, что Шекспир создает «индивидуальные субъекты», образующие «целое само по себе», что, иными словами, он изображает типическое в индивидуальном.

Реализм Шекспира обнаруживается также в правдивом анализе душевных переживаний его персонажей, в отчетливой мотивации их действий и побуждений. Это, конечно, относится главным образом к крупнейшим образам его трагедий и хроник, где ответственность (как Шекспир представлял себе это) его героев за свою судьбу делает их психологически более ответственными и за свои чувства. Напротив, в комедиях Шекспира, особенно ранних, где господствует идея «фортуны» и очень сильны мотивы новеллистически-комедийной условности, действия и чувства персонажей иногда оказываются более подчиненными логике сюжета и стиля пьесы, чем логике характеров; и еще сильнее это проявляется в группе последних пьес, где господствуют сказочно-поэтические тона, исключаящие реалистические мотивации поведения и естественное развитие характеров и страстей.

У Шекспира движение человеческих чувств и переживаний показано гораздо детальнее и отчетливее, чем у его современников (как в Англии, так и в других странах Европы того времени), а

главное — все отмечаемые переходы и этапы их полны глубокого смысла и значительности. Классическим примером может служить анализ душевных переживаний Отелло, где нарастание страсти и мотивация эмоциональных оттенков и переходов даны с такой отчетливостью и убедительностью, что мы имеем уже не только схему движения чувств и мыслей Отелло, но и детальную диаграмму, приближающуюся к законченному психологическому рисунку. Но и в тех случаях, когда чувства персонажей по самому авторскому замыслу отклоняются от норм душевной жизни здорового человека и приобретают гиперболический, болезненный или фантастический характер, создавая впечатление неожиданности и ненормальности, в них все же обнаруживается известная закономерность. Примером может служить изображение внезапно овладевшей Леонтом (в «Зимней сказке») ревности, о которой можно сказать словами Полония о Гамлете: «Хоть это и безумие, но в нем есть последовательность».

Наконец, реалистические тенденции можно усмотреть и в языке Шекспира исключительно богатом не только по количеству слов, но и по множеству смысловых оттенков отдельных употребляемых им слов и речений. Различные персонажи постоянно говорят у Шекспира неодинаковым языком, в зависимости от их общественного положения. Очень сильна в языке Шекспира народная стихия выражающаяся в обилии чисто народных оборотов речи, пословиц, поговорок, отрывков из народных песен и т. п. Шекспир избегает общих, туманных выражений, выбирая слова конкретные и точные, по возможности передающие чувственно-материальную сторону каждого впечатления или переживания.

Замечателен стиль Шекспира, очень разнообразный и подвергшийся сложному развитию. В первый период своего творчества Шекспир стремится преимущественно к легкости и изяществу выражения; он определенно предпочитает стих, причем любит заканчивать фразу на конце стиха, избегает резких переносов (enjambements) и охотно применяет украшающую рифму. В эту пору у него можно нередко встретить эвфуизмы (например, в «Бесплодных усилиях любви» и даже еще в «Ромео и Джульетте»). Но к концу первого периода и особенно во второй период он постепенно освобождается от поэтических прикрас и все более приближается к живым и непосредственным интонациям разговорной речи. Постепенно проза начинает у него занимать все более видное место («Уиндзорские насмешницы», например, написаны почти сплошь прозой), а в стихотворных частях рифма становится все реже. Энергия и драматическая выразительность речи сменяют былую декоративность и изящную гладкость. Наконец, в третий период речь персонажей Шекспира становится еще более драматической и непосредственной, порой нервной и запутанной под натиском овладевающего говорящим волнения (Леонт в «Зимней сказке», многие персонажи «Цимбелина»), повинувшись более психологическим, нежели логическим импульсам. Не случайно, что в последних пьесах Шекспира рифма почти совсем исчезает (в «Зимней сказке» нет ни одной, в «Буре» — почти ни одной рифмованной строчки).

Эта сложность шекспировского стиля второго и третьего периодов, соответствующая сложности мыслей и образов Шекспира зрелой поры его творчества с их многопланностью, острой контрастностью и диалектическими различиями, отражает глубокие изменения в его мировоззрении, о которых мы говорили выше.

Сказанным, конечно, не исчерпывается все многообразие и гибкость стиля Шекспира. Помимо общей охарактеризованной выше эволюции, стиль Шекспира меняется от пьесы к пьесе, иногда от сцены к сцене. Места лирические, патетические, гротескные, риторические написаны у него разными стилями. Было замечено, что речь некоторых особенно колоритных персонажей Шекспира (Отелло, Яго, Шейлок, Фальстаф) окрашена особенными, индивидуальными чертами. Но иногда она изменяется у одного и того же персонажа в пределах пьесы, в зависимости от его внутреннего развития и изменившегося положения (Гамлет).

Тонкость художественного мастерства Шекспира выражается в нередком подчинении художественных приемов, мотивов, всяких средств выражения идейному содержанию, смыслу пьесы, взятой в целом, или главных ее характеров. Было отмечено преобладание в некоторых пьесах Шекспира определенных красок, гармонирующих с основным настроением, которое господствует в той или иной пьесе, например в «Ромео и Джульетте» — радужных, светло-желтых, оранжевых тонов, в «Макбете» — сумрачных, темно-серых, черных («ночь»), прорезываемых вспышками ярко-красного,

багрового цвета («кровь»), и т. п. Было, далее, обнаружено наличие в отдельных пьесах Шекспира доминирующих образов, тесно связанных с основной мыслью каждой такой пьесы. Так, в «Гамлете» чрезвычайно многочисленны образы болезни, язвы, нарыва, червоточины, связанные с темой сплошного морального разложения общества, которое изображено в этой трагедии. В «Макбете» усиленно обыгрывается образ «платья с чужого плеча», платья великана, присвоенного карликом, — образ, характеризующий Макбета, который узурпировал королевскую власть, природой и законом ему не назначенную. В «Отелло» и в «Короле Лире» особо выделяются образы зверей, но трактуемые по-разному: в первой трагедии — с подчеркиванием животного, «скотского» начала (мерещащиеся Отелло «козлы и обезьяны», как символ изменной похоти), во второй — начала хищного, «зверского» («медведи», «змеи», «волки», о которых так часто упоминает Лир). В «Отелло» к тому же усиленно повторяется образная антитеза светлого, гармонического мира и «хаоса».

Примером того, как композиционный прием по самому своему характеру соответствует общей мысли той пьесы, к которой он применен Шекспиром, может служить фигура повторения или параллелизма, с вариациями или без них, много раз встречающаяся в «Гамлете»: пара Розенкранц-Гильденстерн; одинаковые советы, которые поочередно дают Офелии относительно того, как она должна держать себя с Гамлетом, сначала ее брат, затем отец; два случая подслушивания Гамлета Полонием, с участием и без участия короля; два случая применения королем яда; два случая низкой угодливости — сначала Полония, затем Озрика, готовых из безличности и раболепства наружно соглашаться с Гамлетом во всем что бы тот ни сказал, — по поводу формы облака (III, 2) или относительно того, жарко или холодно в зале, где находятся говорящие (V, 2), и т. д. Цель этого приема, ни в какой другой из шекспировских пьес так широко не использованного, заключается в том чтобы создать впечатление массовости придворного ничтожества, сплошного потока низости и пошлости, окружающих Гамлета, что и составляет одну из основных, специфических мыслей этой трагедии.

Если перебрать обширный запас общих мест и типических композиционных мотивов, столь широко распространенных во всей европейской драматургии той эпохи и очень часто встречающихся и у Шекспира, как, например, переодевание, подслушивание, случайные совпадения и т. п., то можно убедиться, что Шекспир неизмеримо более, чем кто-либо из его современников, варьирует эти мотивы. А именно, он вносит в них дополнительные детали и оттенки, соответствующие характеру персонажей, к которым они приурочены. Бойкая Джессика, переодевшаяся, чтобы бежать с Лоренцо («Венецианский купец»), относится к этому игриво и развязно в противоположность нежной и деликатной Розалинде, также нарядившейся мальчиком («Как вам это понравится»). Ромео, «подслушивающий» признания в любви к нему Джульетты, наглое двукратное подслушивание Гамлета Полонием и фатальная попытка Отелло подслушать Кассио, который будто бы разговаривает с Яго о Дездемоне, по своей технике, психологической окраске и внутреннему смыслу — три совершенно разные вещи, различия между которыми определяются различиями между основными замыслами этих трех пьес и их ведущими характерами.

Даже такая деталь, как частота рифм в стихах, во многих случаях явно определяется у Шекспира внутренним характером соответствующих пьес. Огромное количество рифмованных стихов в «Бесплодных усилиях любви» (62,2 проц.) и в «Сне в летнюю ночь» (43,4 проц.) объясняется тем, что первая из этих комедий основана на развернутом анализе культуры речи, на показе состязания в остроловии блестящего придворного общества, которое тут же добродушно высмеивается Шекспиром, вторая — на легкой и изящной, похожей на танец игре фантазии. Ясно, что в обоих случаях рифма является немаловажным смысловым моментом. Напротив, редкость рифмы в «Укрощении строптивой» (4,4 проц.), написанной примерно в те же самые годы, отлично согласуется с сугубо «прозаическим» тоном и грубоватой моралью этой пьесы, в которой какая-либо декоративность была бы неуместна.

Искусство Шекспира характеризуется тонким чувством стиля, побуждающим его разнообразить художественные приемы, им применяемые, в зависимости от оттенков характеров, положений или основного идейного содержания пьесы. Для его поэтической и драматической техники чрезвычайно типично несравненно более полное и последовательное, чем у кого-либо из его современников, подчинение приема смыслу или адекватность формы содержанию.

Все это заставляет нас видеть в Шекспире не гения-самородка, творившего инстинктивно, ли-

шенного какой-либо «философии» или художественной системы, но сознательного и чуткого художника-мыслителя, облакавшего свои замечательные идейные замыслы в глубоко прочувствованную и продуманную поэтическую форму. Очень верно сказал о Шекспире Кольридж: «Шекспир — не просто дитя природы, не просто гениальный самоучка; он не пассивный носитель вдохновения, которое владеет духом, вместо того, чтобы он сам владел им. Шекспир сначала терпеливо изучал, глубоко вдумывался, вникал во все подробности, пока знание не стало для него привычным и интуитивным, пока оно не связалось теснейшим образом с его обычными чувствами и не породило, в конце концов, той изумительной мощи, в силу которой он стоит особняком».

IX

Посмертная судьба Шекспира представляет большой интерес. Историю его оценок, истолкований, влияний (Здесь речь будет идти только о литературной судьбе Шекспира. Очерк его истории на западной, русской и советской сценах будет дан в последнем томе настоящего издания.) можно разделить на три периода, гранью между которыми является расцвет буржуазного Просвещения в середине XVIII века и начало упадка буржуазной культуры во второй половине XIX века.

В первые два-три десятилетия после смерти Шекспира отношение к нему в Англии было двойственным. С одной стороны, демократически настроенные ценители Шекспира восхищались его правдивостью, силой его воздействия на человеческие сердца, его доступностью народу. В своем предисловии к F (1623) Хеминг и Конделл писали: «От лиц самых образованных до тех, кто едва разбирает по складам, — таков круг его читателей. Он был удачливым подражателем природы и благородным выразителем ее... Читайте его поэтому; читайте его снова и снова. И если вы его не полюбите, вам будет грозить опасность никогда не понять его». В анонимном стихотворении, предпосланном второму F (1632), говорится:

*Плебея сын создал, взойдя на трон,
Мир целый, им и правит; знает он
Пружины тайные людского рода, —
Как тронуть жалостью сердца народа,
Как вызвать радость или гнев в душе;
Умеет он в божественном огне
Нас сделать заново из нас самих...*

(Перевод А. Аникста)

Этим голосам вторит Мильтон, в своем стихотворении «Allegro» (1632-1634) восхваляющий «сладчайшего Шекспира, сына фантазии, распевającego дарованные ему природой дикие лесные песни».

С другой стороны, приверженцы ученого направления, тяготевшего к классицизму, признавая природное дарование Шекспира, ставили ему в упрек недостаток образованности, отсутствие «искусства», недоработанность, по их мнению, его произведений. В качестве выразителя такого отношения к Шекспиру можно назвать Бена Джонсона, который подчеркивал посредственное знание Шекспиром древних языков, отмечал, что ему «недоставало искусства», и на замечание какого-то актера, что Шекспир, «какое бы произведение он ни писал, ни разу не вычеркнул в нем ни одной строчки», ответил: «Жаль, что он не вычеркнул их тысячи. Слова у него лились с такой легкостью, что временами его хорошо было бы остановить». А драматург Бомонт, отмечая тоже «недостаточную ученость» Шекспира, изумлялся тому, «как далеко может уйти смертный человек при тусклом свете одной только природы».

В 1640 году театры в Англии были закрыты пуританами, а когда в 1660 году, после реставрации Стюартов, они возобновили свою деятельность, характер их совершенно изменился. Дворянское общество периода Реставрации требовало от спектакля не жизненной правды, а живописности, не проблемности, а легкой занимательности. Временно утвердившийся в английском искусстве классицизм отличался от французского классицизма эклектизмом и безыдейностью.

В этих условиях двойственность отношения к Шекспиру еще обостряется. Критики-классицисты, как, например, Драйден («Опыт о драматической поэзии», 1668), восхищаясь «природной» гениальностью Шекспира, его интуицией и способностью «осязательно» передавать все то, что он изображает, одновременно упрекают Шекспира в «недостатке искусства» и возмущаются его употреблением слов, взятых из домашнего обихода, или ремесленных, более уместных, по их мнению, в устах какого-нибудь подмастерья. С этого времени начинается длинная серия переделок Шекспира для сцены, цель которых — смягчить «грубоватого» Шекспира, приукрасить его, сделать более «приятным» и занимательным.

Перелом происходит в середине XVIII века в связи с ростом буржуазного просветительства. В Шекспире начинают ценить уже не столько живописность, сколько правдивость, верное изображение человеческой природы. Знаменитый английский актер и режиссер Дэвид Гаррик (1716-1779) начинает ставить подлинные тексты Шекспира, ограничиваясь сравнительно небольшими купюрами. Появляются также первые английские научно-критические труды о Шекспире; в частности, больших успехов достигают ученые-текстологи и создатели реального комментария к его пьесам. Крупнейший из старых английских исследователей Шекспира, писатель и критик Семюэл Джонсон, в предисловии к своему изданию сочинений Шекспира (1765) писал: «Шекспир стоит выше всех писателей, по крайней мере писателей нового времени, будучи поэтом природы, — поэтом, который держит перед своими читателями правдивое зеркало нравов и жизни... Его произведения отличаются от произведений более правильных писателей так, как лес отличается от сада».

К этому времени относится и первое знакомство с Шекспиром на континенте. Впервые познакомил с ним Францию, а вместе с тем и другие страны Вольтер («Философские письма», 1734). Однако отношение к Шекспиру самого Вольтера, сторонника классицизма в поэзии, было очень двойственным: он считал Шекспира «гением, полным силы, естественности, возвышенности, но лишенным хорошего вкуса и знания правил». Так же смотрело на Шекспира и большинство других французских критиков и писателей XVIII века, в том числе даже Дидро. Естественно поэтому, что ранние переводы Шекспира на французский язык (Лапласа, Летурнера, Дюсиса) были не столько переводами его, сколько переделками, стремившимися приспособить «дикого» и «хаотического» Шекспира к требованиям «здорового смысла» и «хорошего вкуса». Особенно это относится к Дюсису, обработки которого получили в XVIII и начале XIX века широкое распространение в других странах, в том числе в России. В «Ромео и Джульетту» Дюсис вводит дантовский эпизод Уголино, в «Макбете» леди Макбет у него наказана тем, что, думая, что убивает сына Макдуфа, она убивает собственного сына. «Король Лир» превращен Дюсисом в сентиментальную мелодраму. «Гамлет» искажен до неузнаваемости.

В Германии впервые глубоко оценил Шекспира Лессинг («Гамбургская драматургия», 1767-1769), часто опиравшийся на пример Шекспира в своей борьбе с французским классицизмом. Первую попытку понять своеобразие поэтики Шекспира, объяснить ее не как соединение гениальности с неуклюжей наивностью, а, как определенную, осознанную систему, предпринял Гердер (статья «О Шекспире», 1773). Почти одновременно с ним выступил со своими тонкими суждениями о Шекспире и Гете. С 1760-х годов начинают появляться и немецкие переводы Шекспира, гораздо более близкие к подлиннику, чем французские, — Виланда, Эшенбурга, наконец, перевод А. В. Шлегеля и Тика, замечательный по своей точности и поэтичности.

Вопрос о путях первого проникновения Шекспира в Россию не до конца ясен. Мы не знаем, что представлял собой «Юлий Цезарь», сыгранный еще при Петре Великом труппой Кунста. В 40-х годах Аккерман ставил у нас какого-то «Гамлета» и «Ричарда III», текст которых также не сохранился. Знаменитый «Гамлет» Сумарокова (1748; представлен в 1750 г.), восходящий к французскому тексту Лапласа, является, согласно прямо высказанному намерению автора, весьма вольной обработкой шекспировской трагедии. У Сумарокова Гамлет, покарвав узурпатора, наследует престол и женится на Офелии. Вскоре в журналах начинают появляться переводы отрывков из шекспировских пьес, а Екатерина II пишет вольные подражания пьесам «Уиндзорские насмешницы» и «Тимон Афинский» — «Вот какво иметь корзину и белье» и «Расточителя», в которых всюду подставлены русские имена и нравы и сохранены только основная фабула и характеристика главных персонажей.

Более глубокое понимание и подлинную посмертную славу Шекспир получил на Западе после

революции 1789 года, в первую половину XIX века, когда западноевропейская буржуазия переживала свой высший подъем и еще не вступила в стадию загнивания. В эту пору творчество Шекспира, с одной стороны, столь богатое элементами социальной критики, с другой стороны, полное героического и поэтического воодушевления, приобрело огромную убедительность для всех передовых писателей, во многих отношениях служа образцом для их творчества и доставляя аргументы и иллюстрации для их эстетических теорий. В этом смысле Шекспир был поднят на щит всеми романтиками, а вместе с тем он оказался близок и критическому реализму на ранних ступенях его развития. Отсюда подчеркивание в высказываниях лучших критиков этого периода познавательного содержания произведений Шекспира, значения открытий, которые он сделал в области человеческих отношений и душевной жизни человека, целостности и гуманистической основы его мировоззрения, наличия в его творчестве глубокой общественно-моральной тенденции, но тенденции внутренней, облеченной в формы полнейшей художественной объективности; наконец, эти критики нередко отмечают тот факт, что Шекспир стимулирует наши жизнетворческие силы, призывает нас к жизненной борьбе.

Приведем несколько наиболее пронизательных и ярких по форме высказываний о Шекспире западных писателей до начала кризиса буржуазной культуры во второй половине XIX века.

Гете за свою долгую жизнь множество раз обращался мыслью к Шекспиру. Еще в своей юношеской речи «Ко дню Шекспира» (1771) он говорил: "Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение. Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность; все было мне новым, неведомым; и непривычный свет причинял боль моим глазам. Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история как бы по невидимой нити времени шествует перед нашими глазами. Его планы — не планы в обыденном значении слова. Все пьесы его вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ), где все своеобразие нашего "я" и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого... И я восклицаю: природа, природа! Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!"

В романе «Годы ученья Вильгельма Мейстера» (1795) Гете устами своего героя говорит: "Я не помню, чтобы какая-нибудь книга или какое-нибудь событие моей жизни произвели на меня такое неотразимое впечатление, как драмы Шекспира... Это не поэтические произведения. Читая их, с ужасом видишь перед собой книгу человеческих судеб и слышишь, как бурный вихрь жизни с шумом переворачивает ее листы... Все предчувствия о человечестве и его судьбах, которые у меня были, которые незаметно сопровождали меня с юных лет, я нашел выполненными и развитыми в шекспировских пьесах. Кажется, будто он нам разгадал все загадки, хотя и нельзя сказать определенно: вот тут или там — слово разгадки. Его люди кажутся нам действительными людьми, но они не таковы. Эти таинственнейшие и сложнейшие создания действуют перед нами в пьесах Шекспира словно часы, у которых и циферблат и все внутреннее устройство сделаны из хрусталя; они, по назначению своему, указывают нам течение времени, и в то же время нам видны те колеса и пружины, которые заставляют их двигаться. Эти немногие взгляды, которые я успел бросить в шекспировский мир, более, чем что-либо другое, побуждают меня двинуться вперед в действительной жизни, устремиться «в поток судеб, лежащих на ней завесой».

В своей статье «Шекспир и несть ему конца» (1813-1816) Гете, между прочим, писал: «Если мы считаем Шекспира одним из величайших поэтов, мы тем самым признаем, что мало кто познал мир так, как он его познал, мало кто из высказавших свое внутреннее видение сумел в большей степени возвысить читателя до осознания мира. Мир становится для нас совершенно прозрачным, мы внезапно оказываемся поверенными добродетели и порока, величия, ничтожности, благородства, низости, — и все это при помощи простейших средств... Все, что веет в воздухе, когда совершаются великие мировые события; все, что в страшные минуты таится в людских сердцах; все, что боязливо замыкается и прячется в душе, — здесь выходит на свет свободно и непринужденно: мы узнаем правду жизни и сами не знаем, каким образом». Уже в глубокой старости, в 1825 году, Гете, рассматривая альбом с гравюрами к пьесам Шекспира, сказал Эккерману: «Ужасаешься, рассматривая эти картинки! Только таким образом отдаешь себе отчет в том, как бесконечно богат и велик Шекспир!

Ведь нет ни одного мотива в человеческой жизни, который он не изобразил бы и не выразил бы. И все это с такой легкостью и свободой!»

Под сильным воздействием Шекспира написаны драмы Гете «Гец фон Берлихинген» (1773) и «Эгмонт» (1787). Очень велико также значение Шекспира для формирования драматургии Шиллера, хотя последний был более восприимчив к внешним сторонам поэтики Шекспира и в меньшей степени, чем Гете, уловил сущность шекспировского реализма.

Гейне, называвший произведения Шекспира «светской библией» и написавший замечательный этюд «Девушки и женщины Шекспира» (1838), говорил, что неправы те, кто утверждает, будто у Шекспира нет «трех единств»: «Арена его драм — земной шар: это — его единство места; вечность — тот период времени, в течение которого разыгрываются его пьесы; это — его единство времени... Человечество — тот герой его, который непрестанно умирает и непрестанно воскресает, непрестанно любит и непрестанно ненавидит... сегодня заслуживает дурацкий колпак, завтра — лавровый венок, еще чаще — оба одновременно». Гейне отмечает то глубокое значение, которое Шекспир придает каждому частному явлению: «Когда его взору предстает внешний вид ничтожнейшего обрывка из мира явлений, он вскрывает всю мировую слитность этого обрывка с целым; ему словно ведомы законы вращения и центры всех вещей; он постигает все вещи в их широчайшем объеме и их глубочайшем средоточии».

Английский романтик, поэт и критик Кольридж говорил, что Шекспир, как поэт, «обладал десятью тысячами душ» (*myriad — minded*) и что он «больше, чем кто-либо другой, был одарен способностью вкладывать глубочайшие проявления мудрости туда, где их меньше всего можно было бы ожидать и где тем не менее они оказываются самыми естественными».

В кругах французских романтиков и реалистов 20-х и 30-х годов, боровшихся против общего врага — классицизма, — за создание более правдивого и свободного искусства, Шекспир становится знаменем этой борьбы. Стендаль ставит имя Шекспира в заголовке своего этюда — манифеста романтического направления (в том особом смысле этого термина, в каком Стендаль его понимал): «Расин и Шекспир» (две части, 1823-1825).

Ссылки на Шекспира испещряют страницы «Предисловия к Кромвелю» (1827) В. Гюго, многим обязанного в своей драматургии, хотя и односторонне им понятому, художественному методу Шекспира. Впоследствии, уже на склоне лет, Гюго написал целую книгу о Шекспире (1865) — этом «человеке-океане», как он его называет, в которой, правда, идеалистическая риторика сильно перевешивает и заслоняет верные мысли и наблюдения. Даже романтики реакционного лагеря, как, например, А. де Виньи (его переделки шекспировских пьес: «Шейлок», 1828, «Отелло», 1829), пытались на свой лад использовать и освоить Шекспира. Хорошо знал и очень любил Шекспира Мериме, во многом следовавший Шекспиру в своей «Жакерии» (1828). Высоко ценил Шекспира и Бальзак, у которого в восприятии и оценке процесса жизни есть несомненное внутреннее родство с Шекспиром.

В конце рассматриваемого периода мы встречаем фигуру Флобера, который, несмотря на чрезвычайное несходство его мировоззрения с мировоззрением Шекспира, безгранично восхищался последним и живо ощущал силу и величие его реализма. В письмах к своей подруге Луизе Коле за 1846-1854 годы Флобер писал: «Читая Шекспира, я становлюсь больше, умнее, чище. Когда я дохожу до вершины его произведения, мне кажется, что я на высокой горе, — все исчезает и все появляется в новом виде...». «Кто посмеет сказать, что Шекспир любил, ненавидел, что он чувствовал? Это колосс, он ужасает; трудно даже поверить, что он был человеком». И еще, по поводу 1-й сцены III акта «Короля Лира»: «Этот человек сведет меня с ума. В сравнении с ним другие кажутся мне, более чем когда-либо, детьми».

Во второй половине XIX века оценки Шекспира в Западной Европе резко меняются. После 1848 года, когда «революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела»¹⁸, когда буржуазия перестала быть заинтересованной в расширении активного познания действительности, в западноевропейской философии, науке, критике все более и более утверждаются позитивизм и агностицизм, которые выражают начи-

¹⁸ В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 10

нающийся распад буржуазной мысли. В связи с этим в западной шекспириологии, как и во всех других областях литературоведения и литературной критики, проявляется сильнейшая реакция против того, что многие буржуазные литературоведы-позитивисты произвольно и очень неточно называют «романтическими идеями». Возражая по существу против всякого целостного понимания творчества великого писателя, как выражения определенного этапа в истории общественного сознания его нации и всего человечества, они сводят изучение писателя к рассмотрению оболочки или внешнего облика его творчества, считая внутреннюю сущность, то есть объективный исторический смысл его, несуществующим или недоступным для познания. Это анализ с принципиальным отказом от синтеза.

Очень отчетливое выражение этот позитивизм и агностицизм нашли в посвященной Шекспиру главе «Истории английской литературы» (1865) И. Тена, который видел в Шекспире лишь соединение «национального темперамента» и богатой фантазии, не замечая в его творчестве никакого познавательного содержания.

Такое затушевывание или обесцвечивание идейной стороны творчества Шекспира, доходящее очень часто до полного и принципиального ее отрицания или, наоборот, искажения, еще усилилось с наступлением эры империализма, когда названные тенденции осложнились крайними, наиболее реакционными формами идеализма, безудержным эстетизмом, декадентством, символизмом, мистицизмом. Равнодушие к связи искусства с действительностью или недооценка этой связи сменяется теперь решительным ее отрицанием: искусство противопоставляется действительности как якобы «высшая форма реальности». Уже Суинберн, один из предтеч новейшего эстетства, в своей книге о Шекспире (1880) восхищался сильнее всего тем «редким», «странным», «таинственным», что он находил у великого драматурга. О шекспировских образах Суинберн писал: «Место, отведенное для них в тайнике нашего сердца, непроницаемо для света и шума повседневной жизни. Есть часовни в соборах высшего человеческого искусства, не созданные для того, чтобы быть открытыми для глаз и ног мира». С предельной отчетливостью выразил эту мысль несколько позднее О. Уайльд: «Шекспир — не безупречный художник. Он чересчур прямо подходит к жизни, заимствуя у жизни естественное выражение мысли».

С внешней стороны популярность Шекспира на Западе в XX веке еще усиливается. Постановки его пьес учащаются, и академически-научная или популярная критическая литература о нем чрезвычайно возрастает. Но слишком часто в буржуазных кругах Шекспир воспринимается в основном уже не как носитель идейных ценностей, а как виртуоз, гениальный техник, мастер развлекать и будить воображение, писавший произведения, привлекающие именно тем, что смысл их — если только в них заключен действительно какой-либо смысл — загадочен и непонятен.

Значительная часть научной литературы о Шекспире носит эмпирический характер. Несомненные достижения имеются в изучении биографии Шекспира: уточнены фактические сведения о жизни великого драматурга, тщательно изучена вся документация, собран обширный материал, характеризующий условия его деятельности и т. д. (Э. К. Чемберс, Дж. К. Адамс, Л. Хотсон, Дж. Б. Харрисон, П. Александер, Э. Николл и др.). Шекспировская текстология разрабатывает тонкие, научно обоснованные методы рекомендации (Э. У. Поллард, У. У. Грег, Дж. Досер Уилсон и др.). Углубляется знание театральных условий, в которых работал Шекспир (У. Дж. Лоуренс, Т. У. Болдуин, А. Харбейдж и др.).

В шекспировской критике XX в. на Западе идет напряженная идеологическая борьба. Почти все течения буржуазной философской, эстетической и критической мысли притязали на право толкования Шекспира в своем духе. Идеализм лежал в основе работ неогегельянского направления (Э. С. Бредли), духовно-исторической школы (Ф. Гундольф); прилагали свою руку к Шекспиру фрейдисты (Э. Джоунз) и декаденты всякого рода вплоть до мистиков-символистов (У. Найт). В реакционном духе толкуют также Шекспира литературоведы и критики, отрицающие прогрессивный характер Ренессанса, в котором они видят лишь поздний этап развития средневековой идеологии (Т. Спенсер, Э. М. У. Тильярд и др.).

Всем этим разновидностям упадочной буржуазной идеологии империализма противостоят те критики и литературоведы, которые остаются на позициях признания Ренессанса прогрессивным явлением культуры и искусства, подчеркивают гуманистический и демократический характер шекспировского творчества. Хотя и эта критика носит печать буржуазной ограниченности, но все же ее

оценки и суждения приближают к пониманию подлинного Шекспира (У. Роли, Х. Гренвилл-Баркер, Л. Л. Шюкинг, Г. Б. Чарлтон, К. Сперджен и др.).

Среди огромной массы узкоэмпирической или идеологически неполноценной литературы о Шекспире звучат, как глубоко положительное явление, голоса критиков, настроенных подлинно демократически и близких к сознанию народных масс. Таков — назовем самого яркого представителя этой группы — Ромен Роллан, видевший в Шекспире прежде всего критика современного ему общества, разоблачителя лицемерия и силы денег, великого гуманиста, стимулирующего нас к борьбе с социальным злом своими произведениями, содержащими элементы революционности. «Его музыка — писал Роллан в своих „Четырех очерках о Шекспире“, — не отвлекает нас от забот настоящего. Если прислушаться, то с удивлением начинаешь узнавать в этом ревущем потоке голоса нашего времени, мысли, которые кажутся прямым выражением того что мы думаем об угнетающих нас событиях...». Он писал также: «Шекспир, творчество которого отражает все содрогания мира порой улавливает в них отдаленные раскаты революции...» («Истина в творчестве Шекспира», в книге «Спутники»).

История восприятия Шекспира в России заслуживала бы специального исследования, так богаты материалы русской литературы и критики откликами на творчество великого драматурга. Мы коснемся здесь лишь самых основных фактов.

Еще в конце XVIII века оценил мощный психологический реализм Шекспира, а вместе с тем его поэтическую стихию Н. М. Карамзин, который в предисловии к своему переводу «Юлия Цезаря» (1787) писал: «Шекспир знал все сокровеннейшие побуждения человека, отличительность каждой страсти, каждого темперамента, каждого рода жизни. Для каждой мысли находил он образ, для каждого ощущения выражение, для каждого движения души наилучший оборот. Гений его, подобно Гению Натуры, обнимал взором своим и солнце и атомы. С равным искусством изображал он героя и шута, умного и безумца, Брута и башмачника. Драмы его, подобно неизмеримому театру Натуры, исполнены многообразия, все же вместе составляет совершенно целое». Позже, в «Письмах русского путешественника», Карамзин писал: «Величие, истина характеров, занимательность приключений, откровение человеческого сердца и великие мысли, рассеянные в драмах британского гения, будут всегда их магиею для людей с чувством. Я не знаю другого поэта, который имел бы такое всеобъемлющее, плодотворное, неистощимое воображение; и вы найдете все роды поэзии в шекспировских произведениях. Он есть любимый сын богини Фортуны, которая отдала ему волшебный жезл свой; а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!»

Исключительно интересны и разнообразны высказывания о Шекспире Пушкина, находившего, что произведения Шекспира «стоят на высоте недосыгаемой», составляя «вечный предмет наших изучений и восторгов». «Правдоподобие положений и правда диалога, — писал Пушкин Н. Раевскому-сыну в 1825 году, — вот настоящие законы трагедии. Я не читал ни Кальдерона, ни Вега, но что за человек этот Шекспир! Не могу придти в себя! Как Байрон-трагик мелок по сравнению с ним!.. Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой лад — читайте на этот счет Шекспира... Читайте Шекспира (таков мой припев): он никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо, он заставляет его говорить со всею жизненною непринужденностью, ибо уверен, что в свое время и в своем месте он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру». В статье 1826 года «О народности в литературе» Пушкин замечает: «Но мудрено отнять у Шекспира в его „Отелло“, „Гамлете“, „Мера за меру“ и проч. достоинства большой народности». В набросках предисловия к «Борису Годунову» от 1827 и 1829 гг. Пушкин заявляет: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира...» (1827). «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким иным влиянием — Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов» (1829). В наброске статьи о драме М. П. Погодина «Марфа Посадница» (1830) Пушкин писал: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ — судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки».

Очень содержательны высказывания о Шекспире Лермонтова, писателя-декабриста В. К. Кюхельбекера, который переводил его на русский язык, другого писателя-декабриста — А. А. Бестужева-Марлинского.

Необыкновенно высоко ценили Шекспира наши великие революционные демократы — Белинский, Добролюбов, Чернышевский, отмечавшие глубину его проникновения в действительность, умение уловить в ней все самое существенное, правдивость и широту его художественных обобщений, а вместе с тем его изумительный поэтический дар.

Особенно многочисленны и подробны высказывания о Шекспире В. Г. Белинского, посвятившего ему весьма замечательную статью «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) и много раз возвращавшегося к Шекспиру в других своих работах. В статье «Литературные мечтания» (1834), сравнивая Байрона, Шиллера и Шекспира, Белинский писал: «Байрон, выразивший а своих произведениях муки сердца, ад души, постигнул только одну сторону бытия вселенной; Шиллер поступил совершенно обратно: он передал нам тайны неба, показал одно прекрасное жизни, ибо зло жизни у него или неверно, или искажено преувеличениями, и только Шекспир, божественный, великий, недостижимый, постиг и ад, и землю, и небо. Царь природы, он взял равную долю и с зла, и подсмотрел в своем вдохновенном ясновидении биение пульса вселенной! Каждая его драма есть мир в миниатюре; у него нет, как у Шиллера, любимых идей, любимых героев».

В статье о повестях Гоголя (1835) Белинский с жаром утверждал реалистический характер шекспировского искусства: в XVI веке совершилась окончательная реформа в искусстве: Сервантес убил своим несравненным «Дон Кихотом» ложно-идеальное направление поэзии, Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительной жизнью. Своим безграничным и мирообъемлющим взором проник он в недоступное святилище природы человеческой и истины жизни, и подсмотрел и уловил таинственные биения их сокровенного пульса. Бессознательный поэт-мыслитель, он воспроизводил в своих гигантских созданиях нравственную природу сообразно с ее вечными, незыблемыми законами, сообразно с ее первоначальным планом, как будто бы он сам участвовал в составлении этих законов, в начертании этого плана, «Новый Протей», он умел вдыхать душу живую в мертвую действительность; глубокий аналитик, он умел в самых, по-видимому, ничтожных обстоятельствах жизни и действиях воли человека находить ключ к разрешению высочайших психологических явлений его нравственной природы. Он никогда не прибегает ни к каким пружинам или подставкам в ходе своих драм; их содержание развивается у него свободно, естественно, из самой своей сущности, по непреложным законам необходимости. Истина, высочайшая истина — вот отличительный характер его созданий. У него нет идеалов в общепринятом смысле этого слова; его люди — настоящие люди, как они есть, как должны быть».

В цитированной выше статье о Гамлете Белинский, между прочим, писал: «Обладая даром творчества в высшей степени и одаренный мирообъемлющим умом, он в то же время обладает и той объективностью гения, которая его сделала драматургом по преимуществу и которая состоит в способности понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности, переселяться в них и жить их жизнью».

К концу жизни в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский отмечал глубокое жизненное содержание шекспировского творчества.

Очень богаты плодотворными мыслями замечания Белинского, помимо «Гамлета», о пьесах «Ромео и Джульетта», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Буря» и др. Если разрозненные мысли Пушкина о Шекспире — глубокие прозрения в сущность его творчества, то высказывания о нем Белинского, гораздо более систематические и подробные, послужили основой, на которой развилось все дальнейшее изучение Шекспира в русской науке, всегда видевшей в нем великого реалиста, правдиво изображавшего человеческие чувства и отношения.

О взглядах на Шекспира Н. А. Добролюбова мы сказали достаточно в начале нашей статьи.

Часто упоминал Шекспира в своих произведениях Н. Г. Чернышевский, восхищавшийся его глубокой правдивостью. В романе «Что делать?» (гл. VIII) Лопухов говорит: «Почему Шекспир величайший поэт? Потому, что в нем больше правды жизни, меньше оболыщения, чем в других поэтах».

Не менее восторженно, чем Белинский, относился к Шекспиру А. И. Герцен, в письмах и статье

ях которого имя великого драматурга встречается очень часто. «Душа Шекспира была необъятна...». «Страшный Шекспир огромен, велик», — писал он в 1837 году Н. А. Захарьиной. Два года спустя Герцен вспоминает «широкое, многообразное изящество, которое находим мы в трагедиях Шекспира», отмечает, что «его создание имеет непреложную реальность и истинность». «Протестантский мир, — пишет он в 1843 году, — дает Шекспира. Шекспир — это человек двух миров. Он затворяет романтическую эпоху искусства и растворяет новую... Для Шекспира грудь человека — вселенная, которой космологию он широко набрасывает мощной и гениальной кистью». И в «Письмах об изучении природы» (1845) Герцен повторяет снова: «Поэтическое созерцание жизни, глубина понимания, действительно, беспредельна у Шекспира».

С 60-х годов и до начала XX столетия все наши большие писатели, литературоведы и критики, за исключением лишь Л. Н. Толстого, отрицательное отношение которого к Шекспиру имело особые причины, проявляли к Шекспиру отношение, в большей или меньшей степени восходящее к традициям наших революционных демократов середины века. Одним из проявлений этого было непрекращавшееся сознание идейного значения для нас шекспировского наследия, внутренней близости Шекспира передовым устремлениям русской общественной мысли. Это прекрасно выразил И. С. Тургенев в своей речи о Шекспире в 1864 году по случаю 300-летия со дня рождения великого драматурга. «Мы, русские, — заявлял Тургенев, — празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только огромное, яркое имя: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь».

В своей речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860), содержащей интересный, хотя и не совсем правильный анализ образа Гамлета, Тургенев, подобно Белинскому и Герцену, сказал: «Шекспир берет свои образы отовсюду — с неба, с земли — нет ему запрету; ничто не может избегнуть его всепроникающего взора; он исторгает их с неотразимой силой, с силой орла, падающего на свою добычу. Все человеческое кажется подвластным могучему гению английского порта». И под конец своей жизни Тургенев писал: «В течение всей литературной деятельности я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет *The body and pressure of time* (Подобие и отпечаток века („Гамлет“, III, 2).), и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений».

Очень характерно высказывание (в заметках 80-х годов) А. Н. Островского, глубоко изучившего Шекспира и даже переведившего его («Усмирение своенравной»): «Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэта — истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобрел лжи, но в ложь сказки вкладывал правду жизни. Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснять законами жизни».

В этот же период возникает и русское академическое шекспироведение, возглавляемое московским профессором Н. И. Стороженко, давшим весьма ценные для того времени работы о Шекспире и организовавшим перевод на русский язык ряда иностранных книг о нем. К этому времени относится и появление двух лучших наших дореволюционных изданий Шекспира — под редакцией Н. В. Гербеля (1863-1868) и под редакцией С. А. Венгерова, изд. Брокгауза-Ефрона (1902-1904).

В годы черной реакции, перед революцией, когда наша интеллигенция в некоторой своей части была захвачена декадентскими и символистскими настроениями, Шекспир подвергся у нас, как и на Западе, искажающему переосмыслению. Сюда относятся эстетские, мистические и иного рода реакционно-идеалистические истолкования Шекспира такими писателями и критиками, как Ф. Зелинский, Ю. Айхенвальд, Л. Шестов, поэт К. Бальмонт, равно как и ряд театральных постановок пьес Шекспира.

Новая эра освоения у нас Шекспира наступила вместе с Великой Октябрьской социалистической революцией. Однако здесь надо различать два периода. В течение примерно первых десяти лет после революции Шекспир еще не получил у нас должного признания, а главное — правильного осмысления. Одной из причин этого были сильные пережитки настроений предшествующих лет среди той части русской интеллигенции, которая отказалась усвоить подлинное марксистское мировоззрение и стояла на распутье. Это сказалось, например, в статьях и заметках о Шекспире А. Блока по-

следних лет его жизни (1918-1921), проникнутых абстрактно-философскими и почти мистическими идеями, а также в шекспировских постановках тех лет Ленинградского Большого драматического театра, когда Блок заведовал там литературной частью. Вторая причина заключалась в том, что в связи с «ретлендовской» теорией, по недоразумению нашедшей у нас влиятельных сторонников (В. Фриче, Ф. Шипулинский, отчасти А. В. Луначарский), и методологически неверными выводами из нее, некоторое время был распространен взгляд на Шекспира как на писателя аристократического.

Однако в начале 30-х годов советское литературоведение и критика, а вместе с ними и советский театр выходят на правильный, подлинно научный путь восприятия и истолкования Шекспира. Конечно, это отнюдь не есть просто возврат к позициям передовых русских ученых и критиков дореволюционной поры, но выработка совершенно нового подхода к шекспировскому наследию и нового его осмысления в свете марксистско-ленинского понимания исторического и историко-литературного процесса, в свете марксистско-ленинского анализа художественных произведений. Работы советских литературоведов и театроведов за последние двадцать лет — М. Морозова, А. Дживедегова, В. Кеменова, А. Аникста, К. Державина, Н. Берковского, Н. Верховского, А. Булгакова, Ю. Юзовского и многих других, включая и пишущего эти строки, стремятся раскрыть подлинный смысл шекспировских произведений, корни и историческое значение его творчества, а также те стороны творчества Шекспира, которые нам созвучны и которые делают его, как и других великих представителей эпохи Возрождения, отдаленным предшественником нашего социалистического мировоззрения.

Много сделал в советскую эпоху для раскрытия ценности шекспировского творчества, несмотря на некоторые его ошибки в истолковании идеологии Шекспира, А. В. Луначарский. Еще в своей «Истории западноевропейской литературы» (т. 1, 1924) он писал о Шекспире: «Он был влюблен в жизнь. Он ее видит, как никто до него и после него не видел. Он видит страшно широко. Он видит все зло и добро, он видит прошлое и возможное будущее. Он глубоко знает людей, он знает мечты этих людей, видит все внутри этих людей, сердце каждого, и это всегда, смотрит ли он в прошлое, или выражает настоящее, или создает свой собственный тип, из своего сердца: все живет жизнью полной, как живой человек». Позже Луначарский говорил — «Провозглашая любовь к жизни, несмотря ни на что, Шекспир всеми фибрами содрогался вместе с многогранным бытием, вместе с этой развивающейся материей; благословляя жизнь, он чувствовал ее горечь и неустроенность; он возвышался над классовой ограниченностью».

М. Горький, называвший Шекспира «величайшим драматургом мира» (см. эпиграф к нашей статье), метко определил ту ценность, которую для нас, людей социалистической культуры, и для нашего социалистического искусства может представлять Шекспир: «Вот этот учитель, деятель, строитель нового мира должен быть главным героем современной драмы. А для того чтоб изобразить этого героя с должной силой и яркостью слова, нужно учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы, и больше всего у Шекспира»¹⁹.

В советское время возникло огромное количество новых переводов шекспировских произведений. Некоторые из пьес появились в двух, трех или даже большем числе различных переводов. Несмотря на некоторые различия в методе и художественном уровне этих переводов, в целом они по точности и выразительности по вниманию к малейшим оттенкам мыслей и чувств, выраженных в шекспировских образах, намного превосходят переводы дореволюционного времени. С 1918 по 1956 год произведения Шекспира выходили в СССР 230 раз общим тиражом в 2 641 тыс. экземпляров. Кроме русского они издавались на 27 языках братских народов нашего Союза. Добавим, что в нашей стране выпущено издание Полного собрания сочинений Шекспира также и на английском языке (четыре тома, М., 1937-1938).

Необычайно расцвели и художественно углубились постановки Шекспира на советской сцене, в которых принимают участие наши лучшие постановщики, артисты, художники, композиторы. Но этой огромной теме в нашем издании будет посвящена отдельная статья.

В 1934 году при Всероссийском театральном обществе в Москве был создан Кабинет Шекспира, в 1938 году переименованный в Кабинет Шекспира и Западноевропейского театра, который вел

¹⁹ Статья «О пьесах». М. Горький, О литературе, М., 1953, стр. 607.

научно-исследовательскую работу, давал консультации театрам и критикам, организовывал шекспировские конференции и доклады по отдельным вопросам шекспириологии, подготовлял к выпуску в свет различные шекспириологические издания Всероссийского театрального общества.

В дни расцвета социалистической культуры в СССР Шекспир обрел у нас вторую родину, найдя то верное понимание и плодотворное использование его наследия, которые с каждым днем все более и более учитываются деятелями культуры за рубежами нашей страны.

А. Смирнов

Сонеты и стихи

Перевод Самуила Яковлевича Маршака

1

*Мы урожая ждем от лучших лоз,
Чтоб красота жила, не увядая.
Пусть вянут лепестки созревших роз,
Хранит их память роза молодая.
А ты, в свою влюбленный красоту,
Все лучшие ей отдавая соки,
Обилье превращаешь в нищету, —
Свой злейший враг, бездушный и жестокий.
Ты — украшение нынешнего дня,
Недолговременной весны глашатай, —
Грядущее в зачатке хороня,
Соединяешь скардность с растратой.
Жалея мир, земле не предавай
Грядущих лет прекрасный урожай!*

2

*Когда твое чело избороздят
Глубокими следами сорок зим,
Кто будет помнить царственный наряд,
Гнушаясь жалким рубищем твоим?
И на вопрос: "Где прячутся сейчас
Остатки красоты веселых лет?" —
Что скажешь ты? На дне угасших глаз?
Но злой насмешкой будет твой ответ.
Достойней прозвучали бы слова:
"Вы посмотрите на моих детей.
Моя былая свежесть в них жива,
В них оправданье старости моей".
Пусть с годами стынувшая кровь
В наследнике твоём пылает вновь!*

3

*Прекрасный облик в зеркале ты видишь,
И, если повторить не поспешишь
Свои черты, природу ты обидишь,
Благословенья женицину лишишь.
Какая смертная не будет рада
Отдать тебе нетронутую новь?
Или бессмертия тебе не надо, —
Так велика к себе твоя любовь?
Для материнских глаз ты — отраженье
Давно промчавшихся апрельских дней.
И ты найдешь под старость утешенье
В таких же окнах юности твоей.
Но, ограничив жизнь своей судьбою,
Ты сам умрешь, и образ твой — с тобою.*

4

*Растратчик милый, расточаешь ты
Свое наследство в буйстве сумасбродном.
Природа нам не дарит красоты,
Но в долг дает — свободная свободным.
Прелестный скряга, ты присвоить рад
То, что дано тебе для передачи.
Несчитанный ты укрываешь клад,
Не становясь от этого богаче.
Ты заключаешь сделки сам с собой,
Себя лишая прибылей богатых.
И в грозный час, назначенный судьбой,
Какой отчет отдашь в своих растратах?
С тобою образ будущих времен,
Невоплощенный, будет погребен.*

5

*Украдкой время с тонким мастерством
Вошебный праздник создает для глаз.
И то же время в беге круговом
Уносит все, что радовало нас.
Часов и дней безудержный поток
Уводит лето в сумрак зимних дней,
Где нет листвы, застыл в деревьях сок,
Земля мертва и белый плащ на ней.
И только аромат цветущих роз —
Летучий пленник, запертый в стекле, —*

*Напоминает в стужу и мороз
О том, что лето было на земле.
Свой прежний блеск утратили цветы,
Но сохранили душу красоты.*

6

*Смотри же, чтобы жесткая рука
Седой зимы в саду не побывала,
Пока не соберешь цветов, пока
Весну не перельешь в хрусталь фиала.
Как человек, что драгоценный вклад
С лихвой обильной получил обратно,
Себя себе вернуть ты будешь рад
С законной прибылью десятикратной.
Ты будешь жить на свете десять раз,
Десятикратно в детях повторенный,
И вправе будешь в свой последний час
Торжествовать над смертью покоренной.
Ты слишком щедро одарен судьбой,
Чтоб совершенство умерло с тобой.*

7

*Пылающую голову рассвет
Приподымает с ложа своего,
И все земное шлет ему привет,
Лучистое встречая божество.
Когда в расцвете сил, в полдневный час,
Светило смотрит с высоты крутой, —
С каким восторгом миллионы глаз
Следят за колесницей золотой!
Когда же солнце завершает круг
И катится устало на закат,
Глаза его поклонников и слуг
Уже в другую сторону глядят.
Оставь же сына, юность хороня.
Он встретит солнце завтрашнего дня!*

8

*Ты — музыка, но звукам музыкальным
Ты внимлешь с непонятною тоской.
Зачем же любишь то, что так печально,*

*Встречаешь муку радостью такой?
Где тайная причина этой муки?
Не потому ли грустью ты объят,
Что стройно согласованные звуки
Упреком одиночеству звучат?
Прислушайся, как дружественно струны
Вступают в строй и голос подают, —
Как будто мать, отец и отрок юный
В счастливом единении поют.
Нам говорит согласие струн в концерте,
Что одинокий путь подобен смерти.*

9

*Должно быть, опасаясь вдовьих слез,
Ты не связал себя ни с кем любовью.
Но если б грозный рок тебя унес,
Весь мир надел бы покрывало вдовье.
В своем ребенке скорбная вдова
Любимых черт находит отраженье.
А ты не оставляешь существа,
В котором свет нашел бы утешенье.
Богатство, что растрчивает мот,
Меняя место, в мире остается.
А красота бесследно промелькнет,
И молодость, исчезнув, не вернется.
Кто предает себя же самого —
Не любит в этом мире никого!*

10

*По совести скажи: кого ты любишь?
Ты знаешь, любят многие тебя.
Но так беспечно молодость ты губишь,
Что ясно всем — живешь ты, не любя.
Свои лютый враг, не зная сожаленья,
Ты разрушаешь тайно день за днем
Великолепный, ждущий обновленья,
К тебе в наследство перешедший дом.
Переменись — и я прощу обиду,
В душе любовь, а не вражду пригрей.
Будь так же нежен, как прекрасен с виду,
И стань к себе щедрее и добрей.
Пусть красота живет не только ныне,
Но повторит себя в любимом сыне.*

11

*Мы вянем быстро — так же, как растем.
Растем в потомках, в новом урожае.
Избыток сил в наследнике твоём
Считай своим, с годами остывая.
Вот мудрости и красоты закон.
А без него царили бы на свете
Безумье, старость до конца времён
И мир исчез бы в шесть десятилетий.
Пусть тот, кто жизни и земле не мил, —
Безликий, грубый, — гибнет невозвратно.
А ты дары такие получил,
Что возратить их можешь многократно.
Ты вырезан искусно, как печать,
Чтобы векам свой оттиск передать.*

12

*Когда часы мне говорят, что свет
Потонет скоро в грозной тьме ночной,
Когда фиалки вянет нежный цвет
И темный локон блещет сединой,
Когда листва несется вдоль дорог,
В полдневный зной хранившая стада,
И нам кивает с погребальных дроб
Седых снопов густая борода, —
Я думаю о красоте твоей,
О том, что ей придется отцвести,
Как всем цветам лесов, лугов, полей,
Где новое готовится расти.
Но если смерти серп неумолим,
Оставь потомков, чтобы спорить с ним!*

13

*Не изменяйся, будь самим собой.
Ты можешь быть собой, пока живешь.
Когда же смерть разрушит образ твой,
Пусть будет кто-то на тебя похож.
Тебе природой красота дана
На очень краткий срок, и потому
Пусть по праву перейдет она
К наследнику прямому твоему.*

*В заботливых руках прекрасный дом
Не дрогнет перед натиском зимы,
И никогда не воцарится в нем
Дыханье смерти, холода и тьмы.
О, пусть, когда настанет твой конец,
Звучат слова: «Был у меня отец!»*

14

*Я не по звездам о судьбе гадаю,
И астрономия не скажет мне,
Какие звезды в небе к урожаю,
К чуме, пожару, голоду, войне.
Не знаю я, ненастье иль погоду
Сулит зимой и летом календарь,
И не могу судить по небосводу,
Какой счастливей будет государь.
Но вижу я в твоих глазах предвестье,
По неизменным звездам узнаю,
Что правда с красотой пребудут вместе,
Когда продлишь в потомках жизнь свою.
А если нет — под гробовой плитой
Исчезнет правда вместе с красотой.*

15

*Когда подумаю, что миг единый
От увяданья отделяет рост,
Что этот мир — подмости, где картины
Сменяются под волхвованье звезд,
Что нас, как всходы нежные растений,
Растят и губят те же небеса,
Что смолоду в нас бродит сок весенний,
Но вянет наша сила и краса, —
О, как я дорожу твоей весной,
Твоей прекрасной юностью в цвету.
А время на тебя идет войною
И день твой ясный гонит в темноту.
Но пусть мой стих, как острый нож садовый,
Твой век возобновит прививкой новой.*

16

Но если время нам грозит осадой,

*То почему в расцвете сил своих
Не защитишь ты молодость оградой
Надежнее, чем мой бесплодный стих?
Вершины ты достиг пути земного,
И столько юных девственных сердец
Твой нежный облик повторить готовы,
Как не повторит кисть или резец.
Так жизнь исправит все, что изувечит.
И если ты любви себя отдашь,
Она тебя верней увековечит,
Чем этот беглый, хрупкий карандаш.
Отдав себя, ты сохранишь навеки
Себя в созданье новом — в человеке.*

17

*Как мне уверить в доблестях твоих
Тех, до кого дойдет моя страница?
Но знает Бог, что этот скромный стих
Сказать не может больше, чем гробница.
Попробуй я оставить твой портрет,
Изобразить стихами взор чудесный, —
Потомок только скажет: "Лжет поэт,
Придав лицу земному свет небесный!"
И этот старый, пожелтевший лист
Отвергнет он, как болтуна седого,
Сказав небрежно: "Старый плут речист,
Да правды нет в его речах ни слова!"
Но, доживи твой сын до этих дней,
Ты жил бы в нем, как и в строфе моей.*

18

*Сравню ли с летним днем твои черты?
Но ты милей, умеренней и краше.
Ломает буря майские цветы,
И так недолговечно лето наше!
То нам слепит глаза небесный глаз,
То светлый лик скрывает непогода.
Ласкает, нежит и терзает нас
Своей случайной прихотью природа.
А у тебя не убывает день,
Не увядает солнечное лето.
И смертная тебя не скроет тень —
Ты будешь вечно жить в строках поэта.
Среди живых ты будешь до тех пор,*

Доколе дышит грудь и видит взор.

19

*Ты притупи, о время, когти льва,
Клыки из пасти леопарда рви,
В прах обрати земные существа
И феникса сожги в его крови.
Зимою, летом, осенью, весной
Сменяй улыбок слезы, плачем — смех.
Что хочешь делай с миром и со мной, —
Один тебе я запрещаю грех.
Чело, ланиты друга моего
Не борозди тупым своим резцом.
Пускай черты прекрасные его
Для всех времен послужат образцом.
А коль тебе не жаль его ланит,
Мой стих его прекрасным сохранит!*

20

*Лик женщины, но строже, совершенней
Природы изваяло мастерство.
По-женски ты красив, но чужд измене,
Царь и царица сердца моего.
Твой нежный взор лишен игры лукавой,
Но золотит сияньем все вокруг.
Он мужествен и властью величавой
Друзей пленяет и разит подруг.
Тебя природа женщиною милой
Задумала, но, страстью пленена,
Она меня с тобою разлучила,
А женщин осчастливила она.
Пусть будет так. Но вот мое условие:
Люби меня, а их дари любовью.*

21

*Не соревнуюсь я с творцами од,
Которые раскрашенным богиням
В подарок преподносят небосвод
Со всей землей и океаном синим.
Пускай они для украшенья строф
Твердят в стихах, между собою споря,*

*О звездах неба, о венках цветов,
О драгоценностях земли и моря.
В любви и в слове — правда мой закон,
И я пишу, что милая прекрасна,
Как все, кто смертной матерью рожден,
А не как солнце или месяц ясный.
Я не хочу хвалить любовь мою, —
Я никому ее не продаю!*

22

*Лгут зеркала, — какой же я старик!
Я молодость твою делю с тобою.
Но если дни избородят твои лик,
Я буду знать, что побежден судьбою.
Как в зеркало, глядясь в твои черты,
Я самому себе кажусь моложе.
Мне молодое сердце даришь ты,
И я тебе свое вручаю тоже.
Старайся же себя оберегать —
Не для себя: хранишь ты сердце друга.
А я готов, как любящая мать,
Беречь твое от горя и недуга.
Одна судьба у наших двух сердец:
Замрет мое — и твоему конец!*

23

*Как тот актер, который, оробев,
Теряет нить давно знакомой роли,
Как тот безумец, что, впадая в гнев,
В избытке сил теряет силу воли, —
Так я молчу, не зная, что сказать,
Не оттого, что сердце охладело.
Нет, на мои уста кладет печать
Моя любовь, которой нет предела.
Так пусть же книга говорит с тобой.
Пускай она, безмолвный мой ходатай,
Идет к тебе с признаньем и мольбой
И справедливой требует расплаты.
Прочтешь ли ты слова любви немой?
Услышишь ли глазами голос мой?*

24

*Мой глаз гравером стал и образ твои
Запечатлел в моей груди правдиво.
С тех пор служу я рамою живой,
А лучшее в искусстве — перспектива.
Сквозь мастера смотри на мастерство,
Чтоб свой портрет увидеть в этой раме.
Та мастерская, что хранит его,
Застеклена любимыми глазами.
Мои глаза с твоими так дружны,
Моими я тебя в душе рисую.
Через твои с небесной вышины
Заглядывает солнце в мастерскую.
Увы, моим глазам через окно
Твое увидеть сердце не дано.*

25

*Кто под звездой счастливою рожден —
Гордится славой, титулом и властью.
А я судьбой скромнее награжден,
И для меня любовь — источник счастья.
Под солнцем пышно листья распростер
Наперсник принца, ставленник вельможи.
Но гаснет солнца благосклонный взор,
И золотой подсолнух гаснет тоже.
Военачальник, баловень побед,
В бою последнем терпит поражение,
И всех его заслуг потерян след.
Его удел — опала и забвенье.
Но нет угрозы титулам моим
Пожизненным: любил, люблю, любим.*

26

*Покорный данник, верный королю,
Я, движимый почтительной любовью,
К тебе посольство письменное шлю,
Лишенное красот и острословья.
Я не нашел тебя достойных слов.
Но, если чувства верные оценишь,
Ты этих бедных и нагих послов
Своим воображением оденешь.
А может быть, созвездья, что ведут
Меня вперед неведомой дорогой,
Нежданнный блеск и славу придадут*

*Моей судьбе, безвестной и убогой.
Тогда любовь я покажу свою,
А до поры во тьме ее таю.*

27

*Трудами изнурен, хочу уснуть,
Блаженный отдых обрести в постели.
Но только лягу, вновь пускаюсь в путь —
В своих мечтах — к одной и той же цели.
Мои мечты и чувства в сотый раз
Идут к тебе дорогой пилигрима,
И, не смыкая утомленных глаз,
Я вижу тьму, что и слепому зрима.
Усердным взором сердца и ума
Во тьме тебя ищу, лишенный зренья.
И кажется великолепной тьма,
Когда в нее ты входил светлой тенью.
Мне от любви покоя не найти.
И днем и ночью — я всегда в пути.*

28

*Как я могу усталость превозмочь,
Когда лишен я благости покоя?
Тревоги дня не облегчает ночь,
А ночь, как день, томит меня тоскою.
И день и ночь — враги между собой —
Как будто подают друг другу руки.
Тружусь я днем, отвергнутый судьбой,
А по ночам не сплю, грустя в разлуке.
Чтобы к себе расположить рассвет,
Я сравнивал с тобою день погожий
И смуглой ночи посылал привет,
Сказав, что звезды на тебя похожи.
Но все трудней мой следующий день,
И все темней грядущей ночи тень.*

29

*Когда в раздоре с миром и судьбой,
Припомнив годы, полные невзгод,
Тревожу я бесплодную мольбой
Глухой и равнодушный небосвод*

*И, жалуясь на горестный удел,
Готов меняться жребием своим
С тем, кто в искусстве больше преуспел,
Богат надеждой и людьми любим, —
Тогда, внезапно вспомнив о тебе,
Я малодушие жалкое кляню,
И жаворонком, вопреки судьбе,
Моя душа несется в вышину.
С твоей любовью, с памятью о ней
Всех королей на свете я сильнее.*

30

*Когда на суд безмолвных, тайных дум
Я вызываю голоса былого, —
Утраты все приходят мне на ум,
И старой болью я болею снова.
Из глаз, не знавших слез, я слезы лью
О тех, кого во тьме таит могила,
Ищу любовь погибшую мою
И все, что в жизни мне казалось мило.
Веду я счет потерянному мной
И ужасаюсь вновь потере каждой,
И вновь плачу я дорогой ценой
За то, за что платил уже однажды!
Но прошлое я нахожу в тебе
И все готов простить своей судьбе.*

31

*В твоей груди я слышу все сердца,
Что я считал сокрытыми в могилах.
В чертах прекрасных твоего лица
Есть отблеск лиц, когда-то сердцу милых.
Немало я над ними пролил слез,
Склоняясь ниц у камня гробового.
Но, видно, рок на время их унес —
И вот теперь встречаемся мы снова.
В тебе нашли последний свой приют
Мне близкие и памятные лица,
И все тебе с поклоном отдают
Моей любви растроченной частицы.
Всех дорогих в тебе я нахожу
И весь тебе — им всем — принадлежу.*

*О, если ты тот день переживешь,
Когда меня накроет смерть доскою,
И эти строчки бегло перечтешь,
Написанные дружеской рукою, —
Сравнишь ли ты меня и молодежь?
Ее искусство выше будет вдвое.
Но пусть я буду по-милу хорош
Тем, что при жизни полон был тобою.
Ведь если бы я не отстал в пути, —
С растущим веком мог бы я расти
И лучшие принес бы посвященья
Среди певцов иного поколения.
Но так как с мертвым спор ведут они, —
Во мне любовь, в них мастерство цени!*

*Я наблюдал, как солнечный восход
Ласкает горы взором благосклонным,
Потом улыбку шлет лугам зеленым
И золотит поверхность бледных вод.
Но часто позволяет небосвод
Слоняться тучам перед светлым тронном.
Они ползут над миром омраченным,
Лишая землю царственных щедрот.
Так солнышко мое взошло на час,
Меня дарами щедро осыпая.
Подкралась туча хмурая, слепая,
И нежный свет любви моей угас.
Но не ропщу я на печальный жребий, —
Бывают тучи на земле, как в небе.*

*Блистательный мне был обещан день,
И без плаща я свой покинул дом.
Но облаков меня догнала тень,
Настигла буря с градом и дождем.
Пуškai потом, пробившись из-за туч,
Коснулся нежно моего чела,
Избитого дождем, твой кроткий луч, —
Ты исцелить мне раны не могла.
Меня не радует твоя печаль,*

*Раскаянье твое не веселит.
Сочувствие обидчика едва ль
Залечит язвы жгучие обид.
Но слез твоих, жемчужных слез ручьи,
Как ливень, смыли все грехи твои!*

35

*Ты не грусти, сознав свою вину.
Нет розы без шипов; чистейший ключ
Мутят песчинки; солнце и луну
Скрывает тень затмения или туч.
Мы все грешны, и я не меньше всех
Грешу в любой из этих горьких строк,
Сравненьями оправдывая грех,
Прощая беззаконно твой порок.
Защитником я прихожу на суд,
Чтобы служить враждебной стороне.
Моя любовь и ненависть ведут
Войну междоусобную во мне.
Хоть ты меня ограбил, милый вор,
Но я делю твой грех и приговор.*

36

*Признаюсь я, что двое мы с тобой,
Хотя в любви мы существо одно.
Я не хочу, чтоб мой порок любой
На честь твою ложился, как пятно.
Пусть нас в любви одна связует нить,
Но в жизни горечь разная у нас.
Она любовь не может изменить,
Но у любви крадет за часом час.
Как осужденный, права я лишен
Тебя при всех открыто узнавать,
И ты принять не можешь мой поклон,
Чтоб не легла на честь твою печать.
Ну что ж, пускай!.. Я так тебя люблю.
Что весь я твой и честь твою делю!*

37

*Как радуется отца на склоне дней
Наследников отвага молодая,*

*Так правдою и славою твоей
Любуюсь я, бесславно увядая.
Великодушье, знатность, красота,
И острый ум, и сила, и здоровье —
Едва ль не каждая твоя черта
Передается мне с твоей любовью.
Не беден я, не слаб, не одинок,
И тень любви, что на меня ложится,
Таких щедрот несет с собой поток,
Что я живу одной ее частицей.
Все, что тебе могу я пожелать,
Нисходит от тебя как благодать.*

38

*Неужто музе не хватает темы,
Когда ты можешь столько подарить
Чудесных дум, которые не все мы
Достойны на бумаге повторить.
И если я порой чего-то стою,
Благодари себя же самого.
Тот поражен душевной немотою,
Кто в честь твою не скажет ничего.
Для нас ты будешь музою десятой
И в десять раз прекрасней остальных,
Чтобы стихи, рожденные когда-то,
Мог пережить тобой внушенный стих.
Пусть будущие славят поколения
Нас за труды, тебя — за вдохновенье.*

39

*О, как тебе хвалу я воспою,
Когда с тобой одно мы существо?
Нельзя же славить красоту свою,
Нельзя хвалить себя же самого.
Затем-то мы и существуем врозь,
Чтоб оценил я прелесть красоты
И чтоб тебе услышать довелось
Хвалу, которой стоишь только ты.
Разлука тяжела нам, как недуг,
Но временами одинокий путь
Счастливейшим мечтам дает досуг
И позволяет время обмануть.
Разлука сердце делит пополам,
Чтоб славить друга легче было нам.*

40

*Все страсти, все любви мои возьми, —
От этого приобретешь ты мало.
Все, что любовью названо людьми,
И без того тебе принадлежало.
Тебе, мой друг, не ставлю я в вину,
Что ты владеешь тем, чем я владею.
Нет, я в одном тебя лишь упрекну,
Что пренебрег любовью ты моею.
Ты нищего лишил его сумы.
Но я простил пленительного вора.
Люби обиды переносим мы
Трудней, чем яд открытого раздора.
О ты, чье зло мне кажется добром.
Убей меня, но мне не будь врагом!*

41

*Беспечные обиды юных лет,
Что ты наносишь мне, не зная сам,
Когда меня в твоём сознание нет, —
К лицу твоим летам, твоим чертам.
Приветливый, — ты лестью окружен,
Хорош собой, — соблазну ты открыт.
А перед лаской искушенных жен
Сын женичины едва ли устоит.
Но жалко, что в избытке юных сил
Меня не обошел ты стороной
И тех сердечных уз не пощадил,
Где должен был нарушить долг двойной.
Неверную своей красой пленя,
Ты дважды правду отнял у меня.*

42

*Полгоря в том, что ты владеешь ею,
Но сознавать и видеть, что она
Тобой владеет, — вдвое мне больнее.
Твоей любви утрата мне страшна.
Я сам для вас придумал оправданье:
Любя меня, ее ты полюбил.
А милая тебе дарит свиданья*

*За то, что мне ты бесконечно мил.
И если мне терять необходимо, —
Свои потери вам я отдаю:
Ее любовь нашел мой друг любимый,
Любимая нашла любовь твою.
Но если друг и я — одно и то же,
То я, как прежде, ей всего дороже...*

43

*Смежая веки, вижу я острей.
Открыв глаза, гляжу, не замечая,
Но светел темный взгляд моих очей,
Когда во сне к тебе их обращаю.
И если так светла ночная тень —
Твоей неясной тени отраженье, —
То как велик твой свет в лучистый день,
Насколько явь светлее сновиденья!
Каким бы счастьем было для меня —
Проснувшись утром, увидеть воочью
Тот ясный лик в лучах живого дня,
Что мне светил туманно мертвой ночью.
День без тебя казался ночью мне,
А день я видел по ночам во сне.*

44

*Когда бы мыслью стала эта плоть, —
О, как легко, наперекор судьбе,
Я мог бы расстоянье побороть
И в тот же миг перенестись к тебе.
Будь я в любой из отдаленных стран,
Я миновал бы тридевять земель.
Пересекают мысли океан
С той быстротой, с какой наметят цель.
Пускай моя душа — огонь и дух,
Но за мечтой, родившейся в мозгу,
Я, созданный из элементов двух —
Земли с водой, — угнаться не могу.
Земля, — к земле навеки я прирос,
Вода, — я лью потоки горьких слез.*

45

Другие две основы мирозданья —
Огонь и воздух — более легки.
Дыханье мысли и огонь желанья
Я шлю к тебе, пространству вопреки.
Когда они — две вольные стихии —
К тебе любви посольством улетят,
Со мною остаются остальные
И тяжестью мне душу тяготят.
Тоскую я, лишенный равновесья,
Пока стихии духа и огня
Ко мне обратно не примчатся с вестью,
Что друг здоров и помнит про меня.
Как счастлив я!.. Но вновь через мгновенье
Летят к тебе и мысли и стремленья.

46

Мой глаз и сердце — издавна в борьбе:
Они тебя не могут поделить.
Мой глаз твой образ требует себе,
А сердце в сердце хочет утаить.
Клянется сердце верное, что ты
Невидимо для глаз хранишься в нем.
А глаз уверен, что твои черты
Хранит он в чистом зеркале своем.
Чтоб рассудить междоусобный спор,
Собрались мысли за столом суда
И помирить решили ясный взор
И дорогое сердце навсегда.
Они на части разделили клад,
Доверив сердце сердцу, взгляду — взгляд.

47

У сердца с глазом — тайный договор:
Они друг другу облегчают муки,
Когда тебя напрасно ищет взор
И сердце задыхается в разлуке.
Твоим изображеньем зоркий глаз
Дает и сердцу любоваться вволю.
А сердце глазу в свой урочный час
Мечты любовной уступает долю.
Так в помыслах моих иль во плоти
Ты предо мной в мгновение любое.
Не дальше мысли можешь ты уйти.
Я неразлучен с ней, она — с тобою.

*Мой взор тебя рисует и во сне
И будит сердце, спящее во мне.*

48

*Заботливо готовясь в дальний путь,
Я безделушки запер на замок,
Чтоб на мое богатство посягнуть
Незванный гость какой-нибудь не мог.
А ты, кого мне больше жизни жаль,
Пред кем и золото — блестящий сор,
Моя утеха и моя печаль,
Тебя любой похитить может вор.
В каком ларце таить мне божество,
Чтоб сохранить навеки взаперти?
Где, как не в тайне сердца моего,
Откуда ты всегда вольна уйти.
Боюсь, и там нельзя укрыть алмаз,
Приманчивый для самых честных глаз!*

49

*В тот черный день (пусть он минует нас!),
Когда увидишь все мои пороки,
Когда терпенья истоцишь запас
И мне объявишь приговор жестокий,
Когда, со мной сойдясь в толпе людской,
Меня едва подаришь взглядом ясным,
И я увижу холод и покой
В твоём лице, по-прежнему прекрасном, —
В тот день поможет горю моему
Сознание, что я тебя не стою,
И руку я в присяге подниму,
Все оправдав своей неправотою.
Меня оставить вправе ты, мой друг,
А у меня для счастья нет заслуг.*

50

*Как тяжело мне, в пути взметая пыль,
Не ожидая дальше ничего,
Отсчитывать уныло, сколько миль
Отъехал я от счастья своего.
Усталый конь, забыв былую прыть,*

*Едва трусит лениво подо мной, —
Как будто знает: незачем спешить
Тому, кто разлучен с душой родной.
Хозяйских шпор не слушается он
И только ржаньем шлет мне свой укор.
Меня больнее ранит этот стон,
Чем бедного коня — удары шпор.
Я думаю, с тоскою глядя вдаль:
За мною — радость, впереди — печаль.*

51

*Так я оправдывал несносный нрав
Упрямого, ленивого коня,
Который был в своем упрямстве прав,
Когда в изгнание шагом вез меня.
Но будет непростительным грехом,
Коль он обратно так же повезет.
Да поскачи на вихре я верхом,
Я думал бы: как тихо он ползет!
Желанья не догонит лучший конь,
Когда оно со ржаньем мчится вскачь.
Оно легко несется, как огонь,
И говорит ленивейшей из кляч:
— Ты, бедная, шажком себе иди,
А я помчусь на крыльях впереди!*

52

*Как богачу, доступно мне в любое
Мгновение сокровище моё.
Но знаю я, что хрупко остриё
Минут счастливых, данных мне судьбою.
Нам праздники, столь редкие в году,
Несут с собой тем большее веселье.
И редко расположены в ряду
Других камней алмазы ожерелья.
Пускай скрывает время, как ларец,
Тебя, мой друг, венец мой драгоценный,
Но счастлив я, когда алмаз свой пленный
Оно освобождает наконец.
Ты мне даришь и торжество свиданья,
И трепетную радость ожиданья.*

53

*Какою ты стихией порожден?
Все по одной отбрасывают тени,
А за тобою вьется миллион
Твоих теней, подобий, отражений.
Вообразим Адониса портрет, —
С тобой он схож, как слепок твой дешевый.
Елене в древности дивился свет.
Ты — древнего искусства образ новый.
Невинную весну и зрелый год
Хранит твой облик, внутренний и внешний:
Как время жатвы, полон ты щедрот,
А видом день напоминаешь вешний.
Все, что прекрасно, мы зовем твоим.
Но с чем же сердце верное сравним?*

54

*Прекрасное прекрасней во сто крат,
Увенчанное правдой драгоценной.
Мы в нежных розах ценим аромат,
В их пурпуре живущий сокровенно.
Пусть у цветов, где свил гнездо порок,
И стебель, и шипы, и листья те же,
И так же пурпур лепестков глубок,
И тот же венчик, что у розы свежей, —
Они цветут, не радуя сердец,
И вянут, отравляя нам дыханье.
А у душистых роз иной конец:
Их душу перельют в благоуханье.
Когда погаснет блеск очей твоих,
Вся прелесть правды перельется в стих.*

55

*Замшелый мрамор царственных могил
Исчезнет раньше этих веских слов,
В которых я твой образ сохранил.
К ним не пристанет пыль и грязь веков.
Пусть опрокинет статуи война,
Мятеж развеет каменичиков труд,
Но врезанные в память письма
Бегающие столетья не сотрут.
Ни смерть не увлечет тебя на дно,
Ни темного забвения вражда.*

*Тебе с потомством дальним суждено,
Мир износив, увидетъ день суда.
Итак, до пробуждения живи
В стихах, в сердцах, исполненных любви!*

56

*Проснись, любовь! Твое ли остріе
Тупей, чем жало голода и жажды?
Как ни обильны яства и питье,
Нельзя навек насытиться однажды.
Так и любовь. Ее голодный взгляд
Сегодня утолен до утомленья,
А завтра снова ты огнем объят,
Рожденным для горенья, а не тленья.
Чтобы любовь была нам дорога,
Пусть океаном будет час разлуки,
Пусть двое, выходя на берега,
Один к другому простирают руки.
Пусть зимней стужей будет этот час,
Чтобы весна теплей пригрела нас!*

57

*Для верных слуг нет ничего другого,
Как ожидать у двери госпожу.
Так, прихотям твоим служить готовый,
Я в ожиданье время провожу.
Я про себя бранить не смею скуку,
За стрелками часов твоих следя.
Не проклиная горькую разлуку,
За дверь твою по знаку выходя.
Не позволяю помыслам ревнивым
Переступить заветный твой порог,
И, бедный раб, считаю я счастливым
Того, кто час пробыть с тобою мог.
Что хочешь делай. Я лишился зренья,
И нет во мне ни тени подозренья.*

58

*Избави Бог, меня лишивший воли,
Чтоб я посмел твой проверять досуг,
Считать часы и спрашивать: доколе?*

*В дела господ не посвящают слуг.
Зови меня, когда тебе угодно,
А до того я буду терпелив.
Удел мой — ждать, пока ты не свободна,
И сдерживать упрек или порыв.
Ты предаешься ль делу иль забаве, —
Сама ты госпожа своей судьбе.
И, провинившись пред собой, ты вправе
Свою вину прощать самой себе.
В часы твоих забот иль наслажденья
Я жду тебя в тоске, без осужденья...*

59

*Уж если нет на свете новизны,
А есть лишь повторение бывшего
И понапрасну мы страдать должны,
Давно рожденное рождая снова, —
Пусть наша память, пробежавши вспять
Пятьсот кругов, что солнце очертило,
Сумеет в древней книге отыскать
Запечатленный в слове лик твой милый.
Тогда б я знал, что думали в те дни
Об этом чуде, сложно совершенном, —
Ушли ли мы вперед, или они,
Иль этот мир остался неизменным.
Но верю я, что лучшие слова
В честь меньшего слагались божества!*

60

*Как движется к земле морской прибой,
Так и ряды бессчетные минут,
Сменяя предыдущие собой,
Поочередно к вечности бегут.
Младенчества новорожденный серп
Стремится к зрелости и наконец,
Кривых затмений испытав ущерб,
Сдаёт в борьбе свой золотой венец.
Резец годов у жизни на челе
За полосой проводит полосу.
Все лучшее, что дышит на земле,
Ложится под разящую косу.
Но время не сметет моей строки,
Где ты пребудешь смерти вопреки!*

61

*Твоя ль вина, что милый образ твой
Не позволяет мне сомкнуть ресницы
И, стоя у меня над головой,
Тяжелым векам не дает закрыться?
Твоя ль душа приходит в тишине
Мои дела и помыслы проверить,
Всю ложь и праздность обличить во мне,
Всю жизнь мою, как свой удел, измерить?
О нет, любовь твоя не так сильна,
Чтоб к моему являться изголовью,
Моя, моя любовь не знает сна.
На страже мы стоим с моей любовью.
Я не могу забыться сном, пока
Ты — от меня вдали — к другим близка.*

62

*Любовь к себе моим владеет взором.
Она проникла в кровь мою и плоть.
И есть ли средство на земле, которым
Я эту слабость мог бы побороть?
Мне кажется, нет равных красотой,
Правдивей нет на свете никого.
Мне кажется, так дорого я стою,
Как ни одно земное существо.
Когда же невзначай в зеркальной глади
Я вижу настоящий образ свой
В морщинах лет, — на этот образ глядя,
Я сознаюсь в ошибке роковой.
Себя, мой друг, я подменял тобою,
Век уходящий — юною судьбою.*

63

*Про черный день, когда моя любовь,
Как я теперь, узнает жизни бремя,
Когда с годами оскудеет кровь
И гладкое чело изрежет время,
Когда к обрыву ночи подойдет,
Пройдя полкруга, новое светило
И потеряет краски небосвод,
В котором солнце только что царило, —*

*Про черный день оружие я припас,
Чтоб воевать со смертью и забвеньем,
Чтобы любимый образ не угас,
А был примером дальним поколениям.
Оружье это — черная строка.
В ней все цвета переживут века.*

64

*Мы видели, как времени рука
Срывает все, во что рядится время,
Как сносят башню гордую века
И рушит медь тысячелетий бремя,
Как пядь за пядью у прибрежных стран
Захватывает землю зыбь морская,
Меж тем как суша грабит океан,
Расход приходом мощным покрывая,
Как пробегает дней круговорот
И королевства близятся к распаду...
Все говорит о том, что час пробьет —
И время унесет мою отраду.
А это — смерть!.. Печален мой удел.
Каким я хрупким счастьем овладел!*

65

*Уж если медь, гранит, земля и море
Не устоят, когда придет им срок,
Как может уцелеть, со смертью споря,
Краса твоя — беспомощный цветок?
Как сохранить дыханье розы алой,
Когда осада тяжкая времен
Незыблемые сокрушает скалы
И рушит бронзу статуй и колонн?
О горькое раздумье!.. Где, какое
Для красоты убежище найти?
Как, маятник остановив рукою,
Цвет времени от времени спасти?..
Надежды нет. Но светлый облик милый
Спасут, быть может, черные чернила!*

66

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж

*Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью сльезет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.
Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!*

67

*Спроси: зачем в пороках он живет?
Чтобы служить бесчестью оправданьем?
Чтобы грехам приобрести почет
И ложь прикрыть своим очарованьем?
Зачем искусства мертвые цвета
Крадут его лица огонь весенний?
Зачем лукаво ищет красота
Поддельных роз, фальшивых украшений?
Зачем его хранит природа-мать,
Когда она давно уже не в силах
В его щеках огнем стыда пылать,
Играть живою кровью в этих жилах?
Хранить затем, чтоб знал и помнил свет
О том, что было и чего уж нет!*

68

*Его лицо — одно из отражений
Тех дней, когда на свете красота
Цвела свободно, как цветок весенний,
И не рядилась в ложные цвета,
Когда никто в кладбищенской ограде
Не смел нарушить мертвенный покой
И дать забытой золотистой пряди
Вторую жизнь на голове другой.
Его лицо приветливо и скромно.
Уста поддельных красок лишены.
В его весне нет зелени заемной
И новизна не грабит старины.
Его хранит природа для сравненья*

Прекрасной правды с ложью украшенья.

69

*В том внешнем, что в тебе находит взор,
Нет ничего, что хочется исправить.
Вражды и дружбы обций приговор
Не может к правде черточки прибавить.
За внешний облик — внешний и почет.
Но голос тех же судей неподкупных
Звучит иначе, если речь зайдет
О свойствах сердца, глазу недоступных.
Толкует о душе твоей молва.
А зеркало души — ее деянья.
И заглушает сорная трава
Твоих сладчайших роз благоуханье.
Твой нежный сад запущен потому,
Что он доступен всем и никому.*

70

*То, что тебя бранят, — не твой порок.
Прекрасное обречено молве.
Его не может очернить упрек —
Ворона в лучезарной синеве.
Ты хороша, но хором клеветы
Еще дороже ты оценена.
Находит червь нежнейшие цветы,
А ты невинна, как сама весна.
Избегла ты засады юных дней
Иль нападавший побежден был сам,
Но чистотой и правдою своей
Ты не замкнешь уста клеветникам.
Без этой легкой тени на челе
Одна бы ты царила на земле!*

71

*Ты погрусти, когда умрет поэт,
Покуда звон ближайшей из церквей
Не возвестит, что этот низкий свет
Я променял на низший мир червей.
И, если перечтешь ты мой сонет,
Ты о руке остывшей не жалеи.*

*Я не хочу туманить нежный цвет
Очей любимых памятью своей.
Я не хочу, чтоб эхо этих строк
Меня напоминало вновь и вновь.
Пускай замрут в один и тот же срок
Мое дыханье и твоя любовь!..
Я не хочу, чтобы своей тоской
Ты предала себя молве людской.*

72

*Чтобы не мог тебя заставить свет
Рассказывать, что ты во мне любила, —
Забудь меня, когда на склоне лет
Иль до того возьмет меня могила.
Так мало ты хорошего найдешь,
Перебирая все мои заслуги,
Что поневоле, говоря о друге,
Придумаешь спасительную ложь.
Чтоб истинной любви не запятнать
Каким-нибудь воспоминаньем ложным,
Меня скорей из памяти изгладь, —
Иль дважды мне ответ придется дать:
За то, что был при жизни столь ничтожным
И что потом тебя заставил лгать!*

73

*То время года видишь ты во мне,
Когда один-другой багряный лист
От холода трепещет в вышине —
На хорах, где умолк веселый свист.
Во мне ты видишь тот вечерний час,
Когда поблек на западе закат
И купол неба, отнятый у нас,
Подобьем смерти — сумраком обьят.
Во мне ты видишь блеск того огня,
Который гаснет в пепле прошлых дней,
И то, что жизнью было для меня,
Могилою становится моей.
Ты видишь все. Но близостью конца
Теснее наши связаны сердца!*

74

*Когда меня отправят под арест
Без выкупа, залога и отсрочки,
Не глыба камня, не могильный крест —
Мне памятником будут эти строчки.
Ты вновь и вновь найдешь в моих стихах
Все, что во мне тебе принадлежало.
Пускай земле достанется мой прах, —
Ты, потеряв меня, утратишь мало.
С тобою будет лучшее во мне.
А смерть возьмет от жизни быстротечно
Осадок, остающийся на дне,
То, что похитить мог бродяга встречный,
Ей — черепки разбитого ковша,
Тебе — мое вино, моя душа.*

75

*Ты утоляешь мой голодный взор,
Как землю освежительная влага.
С тобой веду я бесконечный спор,
Как со своей сокровищницей скряга.
То счастлив он, то мечется во сне,
Боясь шагов, звучащих за стеною,
То хочет быть с ларцом наедине,
То рад блеснуть сверкающей казною.
Так я, вкусив блаженство на пиру,
Терзаюсь жаждой в ожиданье взгляда.
Живу я тем, что у тебя беру,
Моя надежда, мука и награда.
В томительном чередованье дней
То я богаче всех, то всех бедней.*

76

*Увы, мой стих не блещет новизной,
Разнообразьем перемен неожиданных.
Не поискать ли мне тропы иной,
Приемов новых, сочетаний странных?
Я повторяю прежнее опять,
В одежде старой появляюсь снова.
И кажется, по имени назвать
Меня в стихах любое может слово.
Все это оттого, что вновь и вновь
Решаю я одну свою задачу:
Я о тебе пишу, моя любовь,*

*И то же сердце, те же силы трачу.
Все то же солнце ходит надо мной,
Но и оно не блещет новизной!*

77

*Седины ваши зеркало покажет,
Часы — потерю золотых минут.
На белую страницу строчка ляжет —
И вашу мысль увидят и прочтут.
По черточкам морщин в стекле правдивом
Мы все ведем своим утратам счет.
А в шорохе часов неторопливом
Украдкой время к вечности течет.
Запечатлейте беглыми словами
Все, что не в силах память удержать.
Своих детей, давно забытых вами,
Когда-нибудь вы встретите опять.
Как часто эти найденные строки
Для нас таят бесценные уроки.*

78

*Тебя я музой называл своею
Так часто, что теперь наперебой
Поэты, переняв мою затею,
Свои стихи украсили тобой.
Глаза, что петь немого научили,
Заставили невежество летать, —
Искусству тонкому придали крылья,
Изяществу — величия печать.
И все же горд своим я приношеньем,
Хоть мне такие крылья не даны.
Стихам других ты служишь украшеньем,
Мои стихи тобою рождены.
Поэзия — в тебе. Простые чувства
Ты возвышать умеешь до искусства.*

79

*Когда один я находил истоки
Поэзии в тебе, блистал мой стих.
Но как теперь мои померкли строки
И голос музы немоцной затих!*

*Я сознаю своих стихов бессилье.
Но все, что можно о тебе сказать,
Поэт в твоём находит изобилье,
Чтобы тебе преподнести опять.
Он славит добродетель, это слово
Украд у поведенья твоего,
Он воспевает красоту, но снова
Приносит дар, ограбив божество.
Благодарить не должен тот, кто платит
Сполна за все, что стихотворец тратит.*

80

*Мне изменяет голос мой и стих,
Когда подумая, какой певец
Тебя прославил громом струн своих,
Меня молчать заставив наконец.
Но так как вольный океан широк
И с кораблем могучим наравне
Качает скромный маленький челнок, —
Дерзнул я появиться на волне.
Лишь с помощью твоей средь бурных вод
Могу держаться, не иду ко дну.
А он в сиянье парусов плывет,
Бездонную тревожа глубину.
Не знаю я, что ждет меня в пути,
Но не боюсь и смерть в любви найти.*

81

*Тебе ль меня придется хоронить
Иль мне тебя, — не знаю, друг мой милый.
Но пусть судьбы твоей прервется нить,
Твой образ не исчезнет за могилой.
Ты сохранишь и жизнь и красоту,
А от меня ничто не сохранится.
На кладбище покой я обрету,
А твой приют — открытая гробница.
Твой памятник — восторженный мой стих.
Кто не рожден еще, его услышит.
И мир повторит повесть дней твоих,
Когда умрут все те, кто ныне дышит.
Ты будешь жить, земной покинув прах,
Там, где живет дыханье, — на устах!*

*Не обручен ты с музою моей,
И часто снисходителен твой суд,
Когда тебе поэты наших дней
Красноречиво посвящают труд.
Твой ум изящен, как твои черты,
Гораздо тоньше всех моих похвал.
И поневоле строчек ищешь ты
Новее тех, что я тебе писал.
Я уступить соперникам готов.
Но после риторических потуг
Яснее станет правда этих слов,
Что пишет просто говорящий друг.
Бескровным краска яркая нужна,
Твоя же кровь и без того красна.*

*Я думал, что у красоты твоей
В поддельных красках надобности нет.
Я думал: ты прекрасней и милей
Всего, что может высказать поэт.
Вот почему молчания печать
На скромные уста мои легла, —
Чтобы свое величье доказать
Без украшений красота могла.
Но ты считаешь дерзостным грехом
Моей влюбленной музы немоту.
Меж тем другие немощным стихом
Бессмертную хоронят красоту.
То, что во взоре светится твоим,
Твои певцы не выразят вдвоем.*

*Кто знает те слова, что больше значат
Правдивых слов, что ты есть только ты?
Кто у себя в сокровищнице прячет
Пример тебе подобной красоты?
Как беден стих, который не прибавил
Достоинства виновнику похвал.
Но только тот в стихах себя прославил,
Кто попросту тебя тобой назвал.
Пересказав, что сказано природой,*

*Он создает правдивый твой портрет,
Которому бесчисленные годы
Восторженно дивиться будет свет.
А голоса тебе любезной лести
Звучат хулой твоей красе и чести!*

85

*Моя немая муза так скромна.
Меж тем поэты лучшие кругом
Тебе во славу чертят письма
Красноречивым золотым пером.
Моя богиня тише всех богинь.
И я, как малограмотный дьячок,
Умею только возглашать «аминь!»
В конце торжественно звучащих строк.
Я говорю: «Конечно!», «Так и есть!»,
Когда поэты произносят стих,
Твоим заслугам воздавая честь, —
Но сколько чувства в помыслах моих!
За громкие слова цени певцов,
Меня — за мысли тихие, без слов.*

86

*Его ли стих — могучий шум ветрил,
Несущихся в погоню за тобою, —
Все замыслы во мне похоронил,
Утробу сделав урной гробовою?
Его ль рука, которую писать
Учил какой-то дух, лишенный тела,
На робкие уста кладет печать,
Достигнув в мастерстве своем предела?
О нет, ни он, ни дружественный дух —
Его ночной советчик бестелесный —
Так не могли ошеломить мой слух
И страхом поразить мой дар словесный.
Но если ты с его не сходишь уст, —
Мой стих, как дом, стоит открыт и пуст.*

87

*Прощай! Тебя удерживать не смею.
Я дорого ценю любовь твою.*

*Мне не по средствам то, чем я владею,
И я залог покорно отдаю.
Я, как подарком, пользуюсь любовью.
Заслугами не куплена она.
И значит, добровольное условие
По прихоти нарушить ты вольна.
Дарила ты, цены не зная кладу
Или не зная, может быть, меня.
И не по праву взятую награду
Я сохранял до нынешнего дня.
Был королем я только в сновиденье.
Меня лишило трона пробужденье.*

88

*Когда захочешь, охладев ко мне,
Предать меня насмешке и презренью,
Я на твоей останусь стороне
И честь твою не опорочу тенью.
Отлично зная каждый свой порок,
Я рассказать могу такую повесть,
Что навсегда сниму с тебя упрек,
Запятнанную оправдаю совесть.
И буду благодарен я судьбе:
Пускай в борьбе терплю я неудачу,
Но честь победы приношу тебе
И дважды обретаю все, что трачу.
Готов я жертвой быть неправоты,
Чтоб только правой оказалась ты.*

89

*Скажи, что ты нашла во мне черту,
Которой вызвана твоя измена.
Ну, осуди меня за хромоту —
И буду я ходить, согнув колено.
Ты не найдешь таких обидных слов,
Чтоб оправдать внезапность охлажденья,
Как я найду. Я стать другим готов,
Чтоб дать тебе права на отчужденье.
Дерзну ли о тебе упомянуть?
Считать я буду память вероломством
И при других не выдам как-нибудь,
Что мы старинным связаны знакомством.
С самим собою буду я в борьбе:
Мне тот враждебен, кто не мил тебе!*

90

*Уж если ты разлюбишь — так теперь,
Теперь, когда весь мир со мной в раздоре.
Будь самой горькой из моих потерь,
Но только не последней каплей горя!
И если скорбь дано мне превозмочь,
Не наноси удара из засады.
Пусть бурная не разрешится ночь
Дождливым утром — утром без отрады.
Оставь меня, но не в последний миг,
Когда от мелких бед я ослабею.
Оставь сейчас, чтоб сразу я постиг,
Что это горе всех невзгод больше,
Что нет невзгод, а есть одна беда —
Твоей любви лишиться навсегда.*

91

*Кто хвалится родством своим со знатью,
Кто силой, кто блестящим галуном,
Кто кошельком, кто пряжками на платье,
Кто соколом, собакой, скакуном.
Есть у людей различные пристрастья,
Но каждому милей всего одно.
А у меня особенное счастье, —
В нем остальное все заключено.
Твоя любовь, мой друг, дорожке клада,
Почетнее короны королей,
Наряднее богатого наряда,
Охоты соколиной веселей.
Ты можешь все отнять, чем я владею,
И в этот миг я сразу обеднею.*

92

*Ты от меня не можешь ускользнуть.
Моей ты будешь до последних дней.
С любовью связан жизненный мой путь,
И кончиться он должен вместе с ней.
Зачем же мне бояться худших бед,
Когда мне смертью меньшая грозит?
И у меня зависимости нет*

*От прихотей твоих или обид.
Не опасуюсь я твоих измен.
Твоя измена — беспощадный нож.
О, как печальный жребий мой блажен:
Я был твоим, и ты меня убьешь.
Но счастья нет на свете без пятна.
Кто скажет мне, что ты сейчас верна?*

93

*Что ж, буду жить, приемля как условие,
Что ты верна. Хоть стала ты иной,
Но тень любви нам кажется любовью.
Не сердцем — так глазами будь со мной.
Твой взор не говорит о перемене.
Он не таит ни скуки, ни вражды.
Есть лица, на которых преступленья
Чертят неизгладимые следы.
Но, видно, так угодно высшим силам:
Пусть лгут твои прекрасные уста,
Но в этом взоре, ласковом и милом,
По-прежнему сияет чистота.
Прекрасно было яблоко, что с древа
Адаму на беду сорвала Ева.*

94

*Кто, злом владея, зла не причинит,
Не пользуясь всей мощью этой власти,
Кто двигает других, но, как гранит,
Неколебим и не подвержен страсти, —
Тому дарует небо благодать,
Земля дары приносит дорогие.
Ему дано величьем обладать,
А чтить величье призваны другие.
Лелеет лето лучший свой цветок,
Хоть сам он по себе цветет и вянет.
Но если в нем приют нашел порок,
Любой сорняк его достойней станет.
Чертополох нам слаще и милей
Растленных роз, отравленных лилей.*

95

Ты украшать умеешь свой позор.
Но, как в саду незримый червячок
На розах чертит гибельный узор, —
Так и тебя пятнает твой порок.
Молва толкует про твои дела,
Догадки щедро прибавляя к ним.
Но похвалой становится хула.
Порок оправдан именем твоим!
В каком великолепнейшем дворце
Соблазнам низким ты даешь приют!
Под маскою прекрасной на лице,
В наряде пышном их не узнают.
Но красоту в пороках не сберечь.
Ржавая, остроту теряет меч.

96

Кто осуждает твой беспечный нрав,
Кого пленяет юный твой успех.
Но, прелестью проступки оправдав,
Ты в добродетель превращаешь грех.
Поддельный камень в перстне королей
Считается алмазом дорогим, —
Так и пороки юности твоей
Достоинствами кажутся другим.
Как много волк похитил бы овец,
Надев ягненка нежное руно.
Как много можешь ты увлечь сердец
Всем, что тебе судьбой твоей дано.
Остановись, — я так тебя люблю,
Что весь я твой и честь твою делю.

97

Мне показалось, что была зима,
Когда тебя не видел я, мой друг.
Какой мороз стоял, какая тьма,
Какой пустой декабрь царил вокруг!
За это время лето протекло
И уступило осени права.
И осень шла, ступая тяжело, —
Оставшаяся на сносях вдова.
Казалось мне, что все плоды земли
С рождения удел сиротский ждет.
Нет в мире лета, если ты вдали.
Где нет тебя, и птица не поет.

*А там, где слышен робкий, жалкий свист,
В предчувствии зимы бледнеет лист.*

98

*Нас разлучил апрель цветущий, бурный.
Все оживил он веяньем своим.
В ночи звезда тяжелая Сатурна
Смеялась и плясала вместе с ним.
Но гомон птиц и запахи и краски
Бесчисленных цветов не помогли
Рождению моей весенней сказки.
Не рвал я пестрых первенцев земли.
Раскрывшиеся чаши снежных лилий,
Пурпурных роз душистый первый цвет,
Напоминая, мне не заменили
Ланит и уст, которым равных нет.
Была зима во мне, а блеск весенний
Мне показался тенью милой тени.*

99

*Фиалке ранней бросил я упрек:
Лукавая крадет свой запах сладкий
Из уст твоих, и каждый лепесток
Свой бархат у тебя берет украдкой.
У лилий — белизна твоей руки,
Твой темный локон — в почках майорана,
У белой розы — цвет твоей щеки,
У красной розы — твой огонь румяный.
У третьей розы — белой, точно снег,
И красной, как заря, — твое дыханье.
Но дерзкий вор возмездья не избег:
Его червяк съедает в наказанье.
Каких цветов в саду весеннем нет!
И все крадут твой запах или цвет.*

100

*Где муза? Что молчат ее уста
О том, кто вдохновлял ее полет?
Иль, песенкой дешевой занята,
Она ничтожным славу создает?
Пой, суетная муза, для того,*

*Кто может оценить твою игру,
Кто придает и блеск, и мастерство,
И благородство твоему перу.
Вглядись в его прекрасные черты
И, если в них морщину ты найдешь,
Изобличи убийцу красоты,
Строфою гневной заклеими грабеж.
Пока не поздно, времени быстрее
Бессмертные черты запечатлей!*

101

*О ветреная муза, отчего,
Отвергнув правду в блеске красоты,
Ты не рисуешь друга моего,
Чьей доблестью прославлена и ты?
Но, может быть, ты скажешь мне в ответ,
Что красоту не надо украшать,
Что правде придавать не надо цвет
И лучшее не стоит улучшать.
Да, совершенству не нужна хвала,
Но ты ни слов, ни красок не жалея,
Чтоб в славе красота пережила
Свой золотом покрытый мавзолей.
Нетронутым — таким, как в наши дни,
Прекрасный образ миру сохрани!*

102

*Люблю, — но реже говорю об этом,
Люблю нежней, — но не для многих глаз.
Торгует чувством тот, кто перед светом
Всю душу выставляет напоказ.
Тебя встречал я песней, как приветом,
Когда любовь нова была для нас.
Так соловей гремит в полночный час
Весной, но флейту забывает летом.
Ночь не лишится прелести своей,
Когда его умолкнут излишня.
Но музыка, звуча со всех ветвей,
Обычной став, теряет обаянье.
И я умолк подобно соловью:
Свое пропел и больше не пою.*

103

*У бедной музы красок больше нет,
А что за слава открывалась ей!
Но, видно, лучшие голый мой сюжет
Без добавленья похвалы моей.
Вот почему писать я перестал.
Но сам взгляни в зеркальное стекло
И убедись, что выше всех похвал
Стеклом отраженное чело.
Все то, что отразила эта гладь,
Не передаст палитра иль резец.
Зачем же нам, пытаясь передать,
Столь совершенный портить образец?
И мы напрасно спорить не хотим
С природой или зеркалом твоим.*

104

*Ты не меняешься с теченьем лет.
Такой же ты была, когда впервые
Тебя я встретил. Три зимы седые
Трех пышных лет запорошили след.
Три нежные весны сменили цвет
На сочный плод и листья огневые,
И трижды лес был осенью раздет...
А над тобой не властвуют стихии.
На циферблате, указав нам час,
Покинув цифру, стрелка золотая
Чуть движется невидимо для глаз,
Так на тебе я лет не замечаю.
И если уж закат необходим, —
Он был перед рождением твоим!*

105

*Язычником меня ты не зови,
Не называй кумиром божество.
Пою я гимны, полные любви,
Ему, о нем и только для него.
Его любовь нежнее с каждым днем,
И, постоянству посвящая стих,
Я поневоле говорю о нем,
Не зная тем и замыслов других.
«Прекрасный, верный, добрый» — вот слова,
Что я твержу на множество ладов.*

*В них три определенья божества,
Но сколько сочетаний этих слов!
Добро, краса и верность жили врозь,
Но это все в тебе одном слилось.*

106

*Когда читаю в свитке мертвых лет
О пламенных устах, давно безгласных,
О красоте, слагающей куплет
Во славу дам и рыцарей прекрасных,
Столетиями хранимые черты —
Глаза, улыбка, волосы и брови —
Мне говорят, что только в древнем слове
Могла всецело отразиться ты.
В любой строке к своей прекрасной даме
Поэт мечтал тебя предугадать,
Но всю тебя не мог он передать,
Впиваясь в даль влюбленными глазами.
А нам, кому ты наконец близка, —
Где голос взять, чтобы звучал века?*

107

*Ни собственный мой страх, ни вещей взор
Вселенной всей, глядящий вдаль прилежно,
Не знают, до каких дана мне пор
Любовь, чья смерть казалась неизбежной.
Свое затмение смертная луна
Пережила назло пророкам лживым.
Надежда вновь на трон возведена,
И долгий мир сулит расцвет оливам.
Разлукой смерть не угрожает нам.
Пусть я умру, но я в стихах воскресну.
Слепая смерть грозит лишь племенам,
Еще не просветленным, бессловесным.
В моих стихах и ты переживешь
Венцы тиранов и гербы вельмож.*

108

*Что может мозг бумаге передать,
Чтоб новое к твоим хвалам прибавить?
Что мне припомнить, что мне рассказать,*

*Чтобы твои достоинства прославить?
Нет ничего, мой друг. Но свой привет,
Как старую молитву — слово в слово, —
Я повторяю. Новизны в нем нет,
Но он звучит торжественно и ново.
Бессмертная любовь, рождаясь вновь,
Нам неизбежно кажется другою.
Морщин не знает вечная любовь
И старость делает своим слугою.
И там ее рожденье, где молва
И время говорят: любовь мертва.*

109

*Меня неверным другом не зови.
Как мог я изменить иль измениться?
Моя душа, душа моей любви,
В твоей груди, как мой залог, хранится.
Ты — мой приют, дарованный судьбой.
Я уходил и приходил обратно
Таким, как был, и приносил с собой
Живую воду, что смывает пятна.
Пусть грехи мою сжигают кровь,
Но не дошел я до последней грани,
Чтоб из скитаний не вернуться вновь
К тебе, источник всех благодеяний.
Что без тебя просторный этот свет?
Ты в нем одна. Другого счастья нет.*

110

*Да, это правда: где я ни бывал,
Пред кем шута ни корчил площадного,
Как дешево богатство продавал
И оскорблял любовь любовью новой!
Да, это правда: правде не в упор
В глаза смотрел я, а куда-то мимо,
Но юность вновь нашел мой беглый взор,
Блуждая, он признал тебя любимой.
Все кончено, и я не буду вновь
Искать того, что обостряет страсти,
Любовью новой проверять любовь.
Ты — божество, и весь в твоей я власти.
Вблизи небес ты мне приют найди
На этой чистой, любящей груди.*

111

*О, как ты прав, судьбу мою браня,
Виновницу дурных моих деяний,
Богиню, осудившую меня
Зависеть от публичных подаяний.
Красильщик скрыть не может ремесло.
Так на меня проклятое занятие
Печатью несмываемой легло.
О, помоги мне смыть мое проклятье!
Согласен я без ропота глотать
Лекарственные горькие коренья,
Не буду горечь горькою считать,
Считать неправой меру исправленья.
Но жалостью своей, о милый друг,
Ты лучше всех излечишь мой недуг!*

112

*Мой друг, твоя любовь и доброта
Заполнили глубокий след проклятья,
Который выжгла злая клевета
На лбу моем каленою печатью.
Лишь похвала твоя и твой укор
Моей отрадой будут и печалью.
Для всех других я умер с этих пор
И чувства оковал незримой сталью.
В такую бездну страх я зашвырнул,
Что не боюсь гадюк, сплетенных вместе,
И до меня едва доходит гул
Лукавой клеветы и лживой лести.
Я слышу сердце друга моего,
А все кругом беззвучно и мертво.*

113

*Со дня разлуки — глаз в душе моей,
А тот, которым путь я нахожу,
Не различает видимых вещей,
Хоть я на все по-прежнему гляжу.
Ни сердцу, ни сознанию беглый взгляд
Не может дать о виденном отчет.
Траве, цветам и птицам он не рад,
И в нем ничто подолгу не живет.*

*Прекрасный и уродливый предмет
В твое подобье превращает взор:
Голубку и ворону, тьму и свет,
Лазурь морскую и вершины гор.
Тобою полон и тебя лишен,
Мой верный взор неверный видит сон.*

114

*Неужто я, прияв любви венец,
Как все монархи, лестью упоен?
Одно из двух: мой глаз — лукавый льстец.
Иль волшебству тобой он обучен.
Из чудищ и бесформенных вещей
Он херувимов светлых создает.
Всему, что входит в круг его лучей,
С твоим лицом он сходство придает.
Вернее первая догадка: лесть.
Известно глазу все, что я люблю,
И он умеет чашу преподнести,
Чтобы приилась по вкусу королю.
Пусть это яд, — мой глаз искупит грех:
Он пробует отраву раньше всех!*

115

*О, как я лгал когда-то, говоря:
«Моя любовь не может быть сильнее».
Не знал я, полным пламенем горя,
Что я любить еще нежней умею.
Случайностей предвидя миллион,
Вторгающихся в каждое мгновенье,
Ломающих незыблемый закон,
Коллеблющих и клятвы и стремленья,
Не веря переменчивой судьбе,
А только часу, что еще не прожит,
Я говорил: "Любовь моя к тебе
Так велика, что больше быть не может!"
Любовь — дитя. Я был пред ней не прав,
Ребенка взрослой женщиной назвав.*

116

Мешать соединенью двух сердец

*Я не намерен. Может ли измена
Любви безмерной положить конец?
Любовь не знает убыли и тлена.
Любовь — над бурей поднятый маяк,
Не меркнувший во мраке и тумане.
Любовь — звезда, которою моряк
Определяет место в океане.
Любовь — не кукла жалкая в руках
У времени, стирающего розы
На пламенных устах и на щеках,
И не страшны ей времени угрозы.
А если я не прав и лжет мой стих,
То нет любви — и нет стихов моих!*

117

*Скажи, что я уплатой пренебрег
За все добро, каким тебе обязан,
Что я забыл заветный твой порог,
С которым всеми узами я связан,
Что я не знал цены твоим часам,
Безжалостно чужим их отдавая,
Что позволял безвестным парусам
Себя нести от милого мне края.
Все преступленья вольности моей
Ты положи с моей любовью рядом,
Представь на строгий суд твоих очей,
Но не казни меня смертельным взглядом.
Я виноват. Но вся моя вина
Покажет, как любовь твоя верна.*

118

*Для аппетита пряностью приправы
Мы называем горький вкус во рту.
Мы горечь пьем, чтоб избежать отравы,
Нарочно возбуждая дурноту.
Так, избалованный твоей любовью,
Я в горьких мыслях радость находил
И сам себе придумал нездоровье
Еще в расцвете бодрости и сил.
От этого любовного коварства
И опасенья вымышленных бед
Я заболел не в шутку и лекарства
Горчайшие глотал себе во вред.
Но понял я: лекарства — яд смертельный*

Тем, кто любовью болен беспредельной.

119

*Каким питьем из горьких слез Сирен
Отравлен я, какой настойкой ада?
То я страшусь, то взят надеждой в плен,
К богатству близок и лишаюсь клада.
Чем согрешил я в свой счастливый час,
Когда в блаженстве я достиг зенита?
Какой недуг всего меня потряс
Так, что глаза покинули орбиты?
О, благодетельная сила зла!
Все лучшее от горя хорошеет,
И та любовь, что сожжена дотла,
Еще пышней цветет и зеленеет.
Так после всех бесчисленных утрат
Во много раз я более богат.*

120

*То, что мой друг бывал жесток со мною,
Полезно мне. Сам испытал печаль,
Я должен гнуться под своей виною,
Коль это сердце — сердце, а не сталь.
И если я потряс обидой друга,
Как он меня, — его терзает ад,
И у меня не может быть досуга
Припоминать обид минувших яд.
Пусть та ночь печали и томленья
Напомнит мне, что чувствовал я сам,
Чтоб другу я принес для исцеленья,
Как он тогда, раскаянья бальзам.
Я все простил, что испытал когда-то,
И ты прости, — взаимная расплата!*

121

*Уж лучше грешным быть, чем грешным слыть.
Напраслина страшнее обличенья.
И гибнет радость, коль ее судить
Должно не наше, а чужое мненье.
Как может взгляд чужих порочных глаз
Щадить во мне игру горячей крови?*

*Пусть грешен я, но не грешнее вас,
Мои шпионы, мастера злословья.
Я — это я, а вы грехи мои
По своему равняете примеру.
Но, может быть, я прям, а у судьбы
Неправого в руках кривая мера,
И видит он в любом из ближних ложь,
Поскольку ближний на него похож!*

122

*Твоих таблиц не надо мне. В мозгу —
Верней, чем на пергаменте и воске, —
Я образ твой навеки сберегу,
И не нужны мне памятные доски.
Ты будешь жить до тех далеких дней,
Когда живое, уступая тленью,
Отдаст частицу памяти твоей
Всесильному и вечному забвенью.
Так долго бы не сохранился воск
Твоих таблиц — подарок твой напрасный.
Нет, любящее сердце, чуткий мозг
Полнее сберегут твой лик прекрасный.
Кто должен памятку любви хранить,
Тому способна память изменять!*

123

*Не хвастай, время, властью надо мной.
Те пирамиды, что возведены
Тобою вновь, не блещут новизной.
Они — перелицовка старины.
Наш век недолог. Нас немудрено
Прельстит перелицованным старьем.
Мы верим, будто нами рождено
Все то, что мы от предков узнаем.
Цена тебе с твоим архивом грош.
Во мне и тени удивленья нет
Пред тем, что есть и было. Эту ложь
Плетешь ты в спешке суетливых лет.
И если был я верен до сих пор,
Не изменюсь тебе наперекор!*

124

О, будь моя любовь — дитя удачи,
Дочь времени, рожденная без прав, —
Судьба могла бы место ей назначить
В своем венке иль в куче сорных трав.
Но нет, мою любовь не создал случай.
Ей не сулит судьбы слепая власть
Быть жалкою рабой благополучий
И жалкой жертвой возмущенья пасть.
Ей не страшны уловки и угрозы
Тех, кто у счастья час берет внаем.
Ее не холит луч, не губят грозы.
Она идет своим большим путем.
И этому ты, времениц, свидетель,
Чья жизнь — порок, а гибель — добродетель.

125

Что, если бы я право заслужил
Держать венец над троном властелина
Или бессмертья камень заложил,
Не более надежный, чем руина?
Кто гонится за внешней суетой,
Теряет всё, не рассчитав расплаты,
И часто забывает вкус простой;
Избалован стряпней замысловатой.
Нет, лишь твоих даров я буду ждать.
А ты прими мой хлеб, простой и скудный.
Дается он тебе, как благодать,
В знак бескорыстной жертвы обоюдной.
Прочь, искуситель! Чем душе трудней,
Тем менее ты властвуешь над ней!

126

Крылатый мальчик мой, несущий бремя
Часов, что нам отсчитывают время,
От убыли растешь ты, подтверждая,
Что мы любовь питаем, увядая.
Природа, разрушительница-мать,
Твой ход упорно возвращает вспять.
Она тебя хранит для праздной шутки,
Чтобы, рождая, убивать минутки.
Но бойся госпожи своей жестокой:
Коварная щадит тебя до срока.
Когда же это время истечет, —

Предъявит счет и даст тебе расчет.

127

*Прекрасным не считался черный цвет,
Когда на свете красоту ценили.
Но, видно, изменился белый свет, —
Прекрасное подделкой очернили.
С тех пор как все природные цвета
Искусно подменяет цвет заемный,
Последних прав лишилась красота,
Слывет она безродной и бездомной.
Вот почему и волосы и взор
Возлюбленной моей чернее ночи, —
Как будто носят траурный убор
По тем, кто краской красоту порочит.
Но так идет им черная фата,
Что красотой стала чернота.*

128

*Едва лишь ты, о музыка моя,
Займешься музыкой, встревожив строй
Ладов и струн искусною игрой,
Ревнивой завистью терзаюсь я.
Обидно мне, что ласки нежных рук
Ты отдаешь танцующим ладам,
Срывая краткий, мимолетный звук, —
А не моим томящимся устам.
Я весь хотел бы клавишами стать,
Чтоб только пальцы легкие твои
Прошлись по мне, заставив трепетать,
Когда ты струн коснешься в забытыи.
Но если счастье выпало струне,
Отдай ты руки ей, а губы — мне!*

129

*Издержки духа и стыда растрата —
Вот сладострастье в действии. Оно
Безжалостно, коварно, бесновато,
Жестоко, грубо, ярости полно.
Утолено, — влечет оно презренье,
В преследованье не жалеет сил.*

*И тот лишен покоя и забвенья,
Кто невзначай приманку проглотил.
Безумное, само с собой в раздоре,
Оно владеет иль владеют им.
В надежде — радость, в испытанье — горе,
А в прошлом — сон, растаявший, как дым.
Все это так. Но избежит ли грешный
Небесных врат, ведущих в ад кромешный?*

130

*Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.
Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.
И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.*

131

*Ты прихоти полна и любишь власть,
Подобно всем красавицам надменным.
Ты знаешь, что моя слепая страсть
Тебя считает даром драгоценным.
Пусть говорят, что смуглый облик твой
Не стоит слез любовного томленья, —
Я не решаюсь в спор вступать с молвой,
Но спорю с ней в своем воображенье.
Чтобы себя уверить до конца
И доказать нелепость этих басен,
Клянусь до слез, что темный цвет лица
И черный цвет волос твоих прекрасен.
Беда не в том, что ты лицом смугла, —
Не ты черна, черны твои дела!*

132

Люблю твои глаза. Они меня,
Забывтого, жалеют непритворно.
Отвергнутого друга хороня,
Они, как траур, носят цвет свой черный.
Поверь, что солнца блеск не так идет
Лицу седого раннего востока,
И та звезда, что вечер к нам ведет, —
Небес прозрачных западное око —
Не так лучиста и не так светла,
Как этот взор, прекрасный и прощальный.
Ах, если б ты и сердце облекла
В такой же траур, мягкий и печальный, —
Я думал бы, что красота сама
Черна, как ночь, и ярче света — тьма!

133

Будь проклята душа, что истерзала
Меня и друга прихотью измен.
Терзать меня тебе казалось мало, —
Мой лучший друг захвачен в тот же плен.
Жестокая, меня недобрым глазом
Ты навсегда лишила трех сердец:
Теряя волю, я утратил разом
Тебя, себя и друга наконец.
Но друга ты избавь от рабской доли
И прикажи, чтоб я его стерег.
Я буду стражем, находясь в неволе,
И сердце за него отдам в залог.
Мольба напрасна. Ты — моя темница,
И все мое со мной должно томиться.

134

Итак, он твой. Теперь судьба моя
Окажется заложным именем,
Чтоб только он — мое второе "я" —
По-прежнему служил мне утешеньем.
Но он не хочет и не хочешь ты.
Ты не отдашь его корысти ради.
А он из бесконечной доброты
Готов остаться у тебя в закладе.
Он поручитель мой и твой должник.
Ты властью красоты своей жестокой
Преследуешь его, как ростовщик,

*И мне грозилась судьбою одинокой.
Свою свободу отдал он в залог,
Но мне свободу возвратить не мог!*

135

*Недаром имя, данное мне, значит
«Желание». Желанием томим,
Молю тебя: возьми меня в придачу
Ко всем другим желаньям твоим.
Ужели ты, чья воля так безбрежна,
Не можешь для моей найти приют?
И, если есть желаньям отклик нежный,
Ужель мои ответа не найдут?
Как в полноводном, вольном океане
Приют находят странники-дожди, —
Среди своих бесчисленных желаний
И моему пристанище найди.
Недобрым «нет» не причиняй мне боли.
Желанья все в твоей сольются воле.*

136

*Твоя душа противится свиданьям.
Но ты скажи ей, как меня зовут.
Меня прозвали «волей» иль «желаньем»
А воле есть в любой душе приют.
Она твоей души наполнит недра
Собой одной и множествами воль.
А в тех делах, где счет ведется щедро,
Число «один» — не более чем ноль.
Пусть я ничто во множестве несметном,
Но для тебя останусь я одним.
Для всех других я буду незаметным,
Но пусть тобою буду я любим.
Ты полюби сперва мое прозвание,
Тогда меня полюбишь. Я — желанье!*

—Сонеты 135 и 136 построены на игре слов. Сокращенное имя поэта «Will» (от «William» — «Вильям») пишется и звучит так же, как слово, означающее волю или желание. (Прим. автора.)

137

*Любовь слепа и нас лишает глаз.
Не вижу я того, что вижу ясно.*

*Я видел красоту, но каждый раз
Понять не мог, что дурно, что прекрасно.
И если взгляды сердце завели
И якорь бросили в такие воды,
Где многие проходят корабли, —
Зачем ему ты не даешь свободы?
Как сердцу моему проезжий двор
Казаться мог усадьбою счастливой?
Но все, что видел, отрицал мой взор,
Подкрашивая правдой облик лживый.
Правдивый свет мне заменила тьма,
И ложь меня объяла, как чума.*

138

*Когда клянешься мне, что вся ты сплошь
Служить достойна правды образцом,
Я верю, хоть и вижу, как ты лжешь,
Вообразив меня слепым юнцом.
Польщенный тем, что я еще могу
Казаться юным правде вопреки,
Я сам себе в своем тщеславье лгу,
И оба мы от правды далеки.
Не скажешь ты, что солгала мне вновь,
И мне признать свой возраст смысла нет.
Доверьем мнимым держится любовь,
А старость, полюбив, стыдится лет.
Я лгу тебе, ты лжешь невольно мне,
И, кажется, довольны мы вполне!*

139

*Оправдывать меня не принуждай
Твою несправедливость и обман.
Уж лучше силу силой побеждай,
Но хитростью не наноси мне ран.
Люби другого, но в минуты встреч
Ты от меня ресниц не отводи.
Зачем хитрить? Твой взгляд — разящий меч,
И нет брони на любящей груди.
Сама ты знаешь силу глаз твоих,
И, может статься, взоры отводя,
Ты убивать готовишься других,
Меня из милосердия щади.
О, не щади! Пускай прямой твой взгляд
Убьет меня, — я смерти буду рад.*

140

*Будь так умна, как зла. Не размыкай
Зажатых уст моей душевной боли.
Не то страданья, хлынув через край,
Заговорят внезапно поневоле.
Хоть ты меня не любишь, обмани
Меня поддельной, мнимой любовью.
Кто доживает считанные дни,
Ждет от врачей надежды на здоровье.
Презреньем ты с ума меня сведешь
И вынудишь молчание нарушить.
А злоречивый свет любую ложь,
Любой безумный бред готов подслушать.
Чтоб избежать позорного клейма,
Криви душой, а с виду будь пряма!*

141

*Мои глаза в тебя не влюблены, —
Они твои пороки видят ясно.
А сердце ни одной твоей вины
Не видит и с глазами не согласно.
Ушей твоя не услаждает речь.
Твой голос, взор и рук твоих касанье,
Прельщая, не могли меня увлечь
На праздник слуха, зренья, осязанья.
И все же внешним чувствам не дано —
Ни всем пяти, ни каждому отдельно —
Уверить сердце бедное одно,
Что это рабство для него смертельно.
В своем несчастье одному я рад,
Что ты — мой грех и ты — мой вечный ад.*

142

*Любовь — мой грех, и гнев твой справедлив.
Ты не прощаешь моего порока.
Но, наши преступления сравнив,
Моей любви не бросишь ты упрека.
Или поймешь, что не твои уста
Изобличать меня имеют право.
Осквернена давно их красота*

*Изменной, ложью, клятвою лукавой.
Грешнее ли моя любовь твоей?
Пусть я люблю тебя, а ты — другого,
Но ты меня в несчастье пожалей,
Чтоб свет тебя не осудил сурово.
А если жалость спит в твоей груди,
То и сама ты жалости не жди!*

143

*Нередко для того, чтобы поймать
Шальную курицу иль петуха,
Ребенка наземь опускает мать,
К его мольбам и жалобам глуха,
И тщетно гонится за беглецом,
Который, шею вытянув вперед
И трепеща перед ее лицом,
Передохнуть хозяйке не дает.
Так ты меня оставила, мой друг,
Гонясь за тем, что убегает прочь.
Я, как дитя, ищу тебя вокруг,
Зову тебя, терзаясь день и ночь.
Скорей мечту крылатую лови
И возвратись к покинутой любви.*

144

*На радость и печаль, по воле рока,
Два друга, две любви владеют мной:
Мужчина светлокудрый, светлоокий
И женщина, в чьих взорах мрак ночной.
Чтобы меня низвергнуть в ад кромешный,
Стремится демон ангела прельстить,
Увлечь его своей красою грешной
И в дьявола соблазном превратить.
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.*

145

*Я ненавижу, — вот слова,
Что с милых уст ее на днях
Сорвались в гнев. Но едва
Она заметила мой страх, —
Как придержала язычок,
Который мне до этих пор
Шептал то ласку, то упрек,
А не жестокий приговор.
«Я ненавижу», — присмирив,
Уста промолвили, а взгляд
Уже сменил на милость гнев,
И ночь с небес умчалась в ад.
«Я ненавижу», — но тотчас
Она добавила: «Не вас!»*

146

*Моя душа, ядро земли греховной,
Мятежным силам отдаваясь в плен,
Ты изнываешь от нужды духовной
И тратишься на роспись внешних стен.
Недолгий гость, зачем такие средства
Расходуешь на свой наемный дом,
Чтобы слепым червям отдать в наследство
Имущество, добытое трудом?
Расти, душа, и насыщайся вволю,
Копи свой клад за счет бегущих дней
И, лучшую приобретая долю,
Живи богаче, внешне победней.
Над смертью властвуй в жизни быстротечной,
И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.*

147

*Любовь — недуг. Моя душа больна
Томительной, неутолимой жаждой.
Того же яда требует она,
Который отравил ее однажды.
Мой разум-врач любовь мою лечил.
Она отвергла травы и коренья,
И бедный лекарь выбился из сил
И нас покинул, потеряв терпенье.
Отныне мой недуг неизлечим.
Душа ни в чем покоя не находит.
Покинутые разумом моим,
И чувства и слова по воле бродят.*

*И долго мне, лишенному ума,
Казался раем ад, а светом — тьма!*

148

*О, как любовь мой изменила глаз!
Расходится с действительностью зренье.
Или настолько разум мой угас,
Что отрицает зримые явленья?
Коль хорошо, что нравится глазам,
То как же мир со мною не согласен?
А если нет, — признать я должен сам,
Что взор любви неверен и неясен.
Кто прав: весь мир иль мой влюбленный взор?
Но любящим смотреть мешают слезы.
Подчас и солнце слепнет до тех пор,
Пока все небо не омоют грозы.
Любовь хитра, — нужны ей слез ручьи,
Чтоб утаить от глаз грехи свои!*

149

*Ты говоришь, что нет любви во мне.
Но разве я, ведя войну с тобою,
Не на твоей воюю стороне
И не сдаю оружия без боя?
Вступал ли я в союз с твоим врагом,
Люблю ли тех, кого ты ненавидишь?
И разве не виню себя кругом,
Когда меня напрасно ты обидишь?
Какой заслугой я горжусь своей,
Чтобы считать позором униженье?
Твой грех мне добродетели милей,
Мой приговор — ресниц твоих движенье.
В твоей вражде понятно мне одно:
Ты любишь зрячих, — я ослеп давно.*

150

*Откуда столько силы ты берешь,
Чтоб властвовать в бессилье надо мной?
Я собственным глазам внушаю ложь,
Клянусь им, что не светел свет дневной.
Так бесконечно обаянье зла,*

*Уверенность и власть греховных сил,
Что я, прощая черные дела,
Твой грех, как добродетель, полюбил.
Все, что вражду питало бы в другом,
Питает нежность у меня в груди.
Люблю я то, что все клянут кругом,
Но ты меня со всеми не суди.
Особенной любви достоин тот,
Кто недостойной душу отдает.*

151

*Не знает юность совести упреков,
Как и любовь, хоть совесть — дочь любви.
И ты не обличай моих пороков
Или себя к ответу призови.
Тобою предан, я себя всецело
Страстям простым и грубым предаю.
Мой дух лукаво соблазняет тело,
И плоть победу празднует свою.
При имени твоём она стремится
На цель своих желаний указать,
Встает, как раб перед своей царицей,
Чтобы упасть у ног её опять.
Кто знал в любви паденья и подъёмы,
Тому глубины совести знакомы.*

152

*Я знаю, что грешна моя любовь,
Но ты в двойном предательстве виновна,
Забыв обет супружеский и вновь
Нарушив клятву верности любовной.
Но есть ли у меня на то права,
Чтоб упрекнуть тебя в двойной измене?
Признаться, сам я совершил не два,
А целых двадцать клятвопреступлений.
Я клялся в доброте твоей не раз,
В твоей любви и верности глубокой.
Я ослеплял зрачки пристрастных глаз,
Дабы не видеть твоего порока.
Я клялся: ты правдива и чиста, —
И черной ложью осквернил уста.*

153

*Бог Купидон дремал в тиши лесной,
А нимфа юная у Купидона
Взяла горящий факел смоляной
И опустила в ручеек студеньи.
Огонь погас, а в ручейке вода
Нагрелась, забурлила, закипела.
И вот больные сходятся туда
Лечить купаньем неможное тело.
А между тем любви лукавый бог
Добыл огонь из глаз моей подруги
И сердце мне для опыта поджег.
О, как с тех пор томят меня недуги!
Но исцелить их может не ручей,
А тот же яд — огонь ее очей.*

154

*Божок любви под деревом прилег,
Швырнув на землю факел свой горящий.
Увидев, что уснул коварный бог,
Решились нимфы выбежать из чащи.
Одна из них приблизилась к огню,
Который девам бед наделал много,
И в воду окунула головню,
Обезоружив дремлющего бога.
Вода потока стала горячей.
Она лечила многие недуги.
И я ходил купаться в тот ручей,
Чтоб излечиться от любви к подруге.
Любовь нагрела воду, — но вода
Любви не охлаждала никогда.*

СТИХИ

Перевод С. Маршака

- Конь (Из поэмы «Венера и Адонис»)
Песня о рогах (Из комедии «Как вам это понравится»)
Песня Балтазара (Из комедии «Много шума из ничего»)
Песенка из «Зимней сказки»
Песни Офелии (Из трагедии «Гамлет»)
1. «Как в толпе его найдем...»
2. «В день святого Валентина...»
3. «Позор и грех! У них у всех...»

Песни шута (Из трагедии «Король Лир»)

1. «Показывай меньше того, что имеешь...»
2. «Вскормил кукушку воробей...»
3. «Кто служит только для того...»
4. «Отцов сановных и богатых...»
5. «Тот, кто решился по кускам...»

Песни шута (Из комедии «Двенадцатая ночь»)

1. «Поспеши, смерть, поспеши...»
2. «Когда еще был я зелен и мал...»

Надгробный плач ...

КОНЬ

Из поэмы «Венера и Адонис»

*Прислушайся, — из ближнего леска
Испанская кобыла молодая,
Почуяв жеребца издалика,
Его зовет, тревожно ожидая.
И, с привязи сорвавшись, наконец,
К ней скачет, шею выгнув, жеребец.
Он величаво мчится, он летит,
Как в приступе безудержного гнева,
И гулко под ударами копыт
Гудит земли разбуженное чрево.
Грызет железо он своих удил,
Тем овладев, чему подвластен был.
Он поднял уши. Нисходя к хребту,
Вздымается дорожка гривы черной,
Ноздрями воздух пьет он на лету.
Пар из ноздрей выходит, как из горна.
Недаром око томное коня
Сверкает ярким отблеском огня.
То рысью он идет, шаги считая,
Спокойно горд и скромно величав,
То скоком скачет, над землей взлетая,
Плывет, по ветру тело распластав,
Чтоб гневной красотой своей и силой
Похвастаться перед подругой милой.
Ему и дела нет до ездока,
Кричащего вослед: «Постой! Куда ты?»
Забыл он шпоры, жгущие бока,
Забыл о сбруе, яркой и богатой,
Он слышит только собственную кровь,
Он видит пред собой свою любовь.
Как если бы, искусству дав свободу,
Писал коня художник на холсте,
Стремясь живую превзойти природу
И в живости самой и в красоте, —*

Так этот конь превосходил любого
Осанкой, статью, красотой суровой.
Крутая холка, ясный, полный глаз,
Сухие ноги, круглые копыта,
Густые щетки, кожа, как атлас,
А ноздри ветру широко открыты.
Грудь широка, а голова мала, —
Таким его природа создала.
Ничто косоного не избегнет взора,
Касанье перышка его испугнет.
Приказывая ветру быть опорой,
Пускается он в бег или в полет.
Сквозь волосы хвоста его и гривы
Поет и свищет ветер шаловливый.
Он выражает радость в звонком ржанье,
Отзывный голос подает она.
Но — женщина — в ответ на обожанье
Она лукавит, гордости полна,
И отвечает страсти, столь открытой,
Упрямыми ударами копыта.
Он роет землю в гневе, ловит ртом
Слепней несчастных. Весь покрыт он мылом.
И бедра охлаждает он хвостом,
Разгоряченные любовным пылом.
Но вот гордячка, друга пожалев,
Его безмерный умеряет гнев.
А тут хозяин, подоспев, стремится
Взять под уздцы горячего коня.
В испуге к лесу скачет кобылица.
За нею конь, уздечкою звеня.
И оба обгоняют по дороге
Ворон, летящих тучею в тревоге...

ПЕСНЯ О РОГАХ

Из комедии «Как вам это понравится»

Есть у охотников обычай —
Рога и шкуру, как добычу,
Нести домой.
Хоть дорога оленья кожа,
Рога оленьи нам дороже:
Так не стыдись носить рога.
Нам эта память дорога!
Крутого рога острый серп —
Твоей семьи старинный герб.
От поколенья поколенья
Рога наследует оленьи.

*Так не стыдись носить рога —
Нам эта память дорога!*

ПЕСНЯ БАЛТАЗАРА

Из комедии «Много шума из ничего»

*Что толку, леди, в жалобе?
Мужчины — шалопаи.
Одна нога ни палубе,
На берегу другая.
Что с них возьмешь?
Слова их — ложь.
Но в грусти толку мало,
Весь мир хорош, когда поешь:
Тарара-лала-лала!
Зачем вам плакать? Лучше петь.
Весной грустить не велено.
Мужчины женищин ловят в сеть,
С тех пор как весны зелены.
Что с них возьмешь?
Слова их — ложь.
Но в грусти толку мало.
Весь мир хорош, когда поешь:
Тарара-лала-лала!*

ПЕСЕНКА ИЗ «ЗИМНЕЙ СКАЗКИ»

*Веди нас, дорожка, вперед и вперед,
Начала тебе и конца нет.
Веселое сердце идет и поет,
Печальное — скоро устанет!*

ПЕСНИ ОФЕЛИИ

Из трагедии «Гамлет»

1

*Как в толпе его найдем —
Твоего дружка?
Шляпа странника на нем,
А в руках клюка.
Он угас и умер, леди,
Он могилой взят.*

*В головах — бугор зеленый,
Камень — возле пят.
Бел твой саван, друг мой милый.
Сколько белых роз
В эту раннюю могилу
Ливень слез унес.*

2

*В день святого Валентина,
В первом свете дня
Ты свою Валентиной
Назови меня.
Тихо ввел он на рассвете
Девушку в свой дом —
Ту, что девушкой вовеки
Не была потом.*

3

*Позор и грех! У них у всех
Нет ни на грош стыда:
Свое возьмут, потом уйдут,
А девушкам беда.
Ты мне жениться обещал,
Меня лишая чести.
— Клянусь, я слово бы сдержал,
Да мы уж спали вместе!*

ПЕСНИ ШУТА

Из трагедии «Король Лир»

1

*Показывай
Меньше того, что имеешь.
Рассказывай
Меньше, чем сам разумеешь.
Где можно проехать,
Не странствуй пешком.
Чем деньги одалживать,
Будь должником.
Играй, но только помни меру,
Учись, а не бери на веру.*

*Забудь и кружку и подружку,
Храни под спудом каждый грош.
Тогда полушку на полушку,
А на сто — сотню наживешь!*

2

*Вскормил кукушку воробей —
Бездомного
Птенца, —
А тот возьми да и убей
Приемного
Отца!*

3

*Кто служит только для того,
Чтоб извлекать доходы,
Тебя оставит одного
Во время непогоды.
Но тут с тобой — твой верный шут!
Служил он не для денег.
Он жалкий шут, но он не плут,
Дурак, а не мошенник!*

4

*Отцов сановных и богатых
Ласкают дочки и зятья.
А у кого итаны в заплатах,
Того не жалует семья!
Фортуна — жалкая блудница:
Она с голодным не ложится.*

5

*Тот, кто решился по кускам
Страну свою раздать,
Пусть приобщится к дуракам, —
Он будет мне под стать.
Мы станем с ним, рука к руке,
Два круглых дурака:*

*Один — в дурацком колпаке,
Другой — без колпака!*

Здесь дано несколько песен и стихотворных реплик шута. Из них выбраны только те, которые имеют более или менее самостоятельное значение и не слишком тесно связаны с общим текстом трагедии.

ПЕСНИ ШУТА Из комедии

Из трагедии «Двенадцатая ночь»

1

*Поспеши, смерть, поспеши.
Я устал от любовных обид.
Не дыши, моя грудь, не дыши.
Я жестокой подругой убит.
Пусть в последний приют мой земной
Ветви тиса положат.
Разделить мою участь со мной
Самый преданный друг не может.
Пусть ни белых лилий, ни роз
Не оставят друзья на погосте.
Пусть никто не роняет слез
На мои неподвижные кости.
Пусть могилу трава-лебеда
От прохожего спрячет...
И любовник весной никогда
Надо мной не заплачет.*

2

*Когда еще был я зелен и мал, —
Лей, ливень, всю ночь напролет! —
Любую проделку я шуткой считал,
А дождь себе льет да льет.
Я вырос, ничуть не набравшись ума,
Лей, ливень, всю ночь напролет! —
На ключ от бродяг запирают дома,
А дождь себе льет да льет.
Потом я, как все, обзавелся женой, —
Лей, ливень, всю ночь напролет! —
Ей не было сытно и сухо со мной,
А дождь себе льет да льет.
Хоть годы меня уложили в постель, —
Лей, ливень, всю ночь напролет! —
Из старого дурня не выбьете хмель,
А дождик все льет да льет.*

*Пусть мир существует бог весть как давно, —
Чтоб дождь его мог поливать, —
Не все ли равно? Представленья дано.
А завтра начнется опять!*

НАДГРОБНЫЙ ПЛАЧ

*Правда с юной красотой,
С прелестью, такой простой,
Снят во прахе под плитой.
Вечного покоя дом
Стал для голубя гнездом.
Спит с подругой он вдвоем.
Легок был земной им груз.
Нет плодов их брачных уз.
Девственным был их союз.
Будет правда, да не та,
И не та уж красота.
На любовь легла плита.
Тот, в ком дух высокий жив,
Кто красив и кто правдив,
Плачь, колена преклонив.
Помолись, склонившись ниц
Пред чистойшей из гробниц,
Пред гнездом умолкших птиц.*