

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТРЪ ВЪ АНГЛІИ

ДО ШЕКСПИРА.

Извѣстно, что произведенія Шекспира отличаются всестороннимъ или, проще сказать, общечеловѣческимъ характеромъ, однакожъ, тѣмъ не менѣе онъ принадлежитъ къ самымъ національнымъ англійскимъ поэтамъ и, кромѣ того, принадлежитъ еще къ извѣстной эпохѣ англійской исторіи, которая необходимо должна была отразиться на его произведеніяхъ. Справедливо говорятъ, что кто хочетъ знать поэта, тотъ долженъ прежде узнать страну поэта и время, въ которое онъ жилъ: безъ этихъ условій знакомство съ поэтомъ будетъ не только неполнымъ и поверхностнымъ, но большею частью даже и ошибочнымъ. Относительно Шекспира все это затрудняется еще тѣмъ обстоятельствомъ, что объ его личности и жизни до насъ дошли только самыя скудныя свѣдѣнія. Вотъ почему въ послѣднее время въ Англіи и Германіи явилась почти цѣлая спеціальная литература, посвященная розысканіямъ какъ относительно самаго Шекспира, такъ и относительно современныхъ ему общества и литературы въ Англіи. Всякое искусство, а тѣмъ болѣе литература – да и вообще и все человѣческое – можетъ проявляться не иначе, какъ только въ національной формѣ, и тѣ, которые полагаютъ, что можно быть космополитомъ, обнаруживаютъ тѣмъ, что они никогда и ни о чемъ серьезно не думали. Никакія нравственныя силы, никакая гениальность не могутъ отрѣшить человѣка отъ вліяній его почвы, его среды, его родителей, общества, въ которомъ онъ выросъ, его народа; національность его всюду слѣдуетъ за нимъ, какъ его нравственный воздухъ, которымъ онъ живетъ, даже большею частью безсознательно для него самого. Национальность его входитъ, какъ существеннѣйшій элементъ, въ выраженіе его мысли, въ какой бы ни было формѣ, въ художественной или въ формѣ простой рѣчи. Французъ выражаетъ свою мысль не такъ, какъ нѣмецъ, англичанинъ – не такъ, какъ итальянецъ или русскій, и такъ далѣе. Казалось бы, что въ наукахъ естественныхъ, математикѣ и, вообще, въ механическихъ знаніяхъ, гдѣ дѣло идетъ о законахъ явленій, тождественныхъ для всего міра, различіе національности должно бы совершенно ступшеываться; но и тутъ обнаруживается оно въ научныхъ приѣмахъ, въ методахъ, въ большей или меньшей аналитической силѣ, въ точности наблюдений и тому подобномъ. А если мы коснемся духовныхъ сферъ, каковы – исторія, религія, искусства, то тутъ глубоко опредѣлившіяся національности, ихъ борьба и взаимодействіе

встрѣчаютъ насъ съ первыхъ же шаговъ. И замѣчательно, что чѣмъ болѣе цивилизація начинаетъ проникать въ какой-либо народъ, тѣмъ болѣе она кристаллизуется въ національную религію, политическія учрежденія и, наконецъ, восходитъ до своего высшаго національнаго выраженія – до искусства, тѣмъ опредѣленнѣе, глубже и самостоятельнѣе національность этого народа.

6

Католицизмъ, напимѣръ, доктрина, по существу своему, космополитическая, а между тѣмъ въ Италіи, Франціи, Германіи и Польшѣ окрасился онъ въ различные національные цвѣта, присущіе каждой изъ этихъ странъ, окрасился по ихъ національному духу.

Читая Шекспира, можно подумать, что имѣешь дѣло съ космополитомъ. Какое отсутствіе національных предразсудковъ! (Увы предразсудки неизбежно слиты со всякою національностью: это ужъ ихъ фізіологическое свойство). Какое глубокое и тонкое знаніе свѣта и людей! какое вѣрное прозрѣніе въ чуждыя національности! какое мудрое пониманіе жизни во всѣхъ ея явленіяхъ! Но, при всемъ этомъ, какая пламенная любовь къ своему отечеству! При всей ироніи надъ національными пороками и недостатками, никто лучше Шекспира не опоэтизировалъ своей старой Англіи; ни у кого изъ всѣхъ старыхъ и новыхъ поэтовъ не слышится такой широкой лиризмъ чувства, какъ только рѣчь касается его отечества. Разумѣется, въ тѣхъ пьесахъ, содержаніе которыхъ бралъ онъ изъ итальянскихъ повѣстей и иностранныхъ легендъ, не представляется для этого повода; но возьмите его драмы изъ англійской исторіи – и вы убѣдитесь, что нельзя представить себѣ глубже и искреннѣе той любви къ своему отечеству, которая, словно противъ воли поэта, проступаетъ въ нихъ.

Эпоха, въ которую жилъ Шекспиръ, была самою интереснѣйшею въ исторіи англійской цивилизаціи: это было время, когда въ національные англо-саксонскіе элементы начала проникать античная цивилизація въ видѣ греческой и римской литературы. Извѣстно, что обаяніе этой классической литературы было такъ велико, что подражаніе ей почти въ продолженіе двухъ сотъ лѣтъ вытѣсняло изъ англійской литературы національные элементы. Но въ ту эпоху, когда жилъ Шекспиръ и когда была для англійской поэзіи, въ лицѣ Шекспира, тѣмъ же чѣмъ въ Италіи эпоха, извѣстная подъ названіемъ Возрожденія (Renaissance) для итальянскаго искусства – въ то время воскреснувшая изъ схоластической пыли классическая литература дѣйствовала совсѣмъ не такъ, какъ въ послѣдствіи. Не къ рабскому подражанію возбуждала она, а къ самобытному творчеству. Италія стремилась усвоить себѣ совершенство античной формы и творчески одушевить ее средневѣковыми идеалами, какъ-будто только и ждавшими этого лучезарнаго преображенія для того, чтобы погрузиться въ общій всѣмъ историческій сонъ. Такъ же живительно подѣйствовало первое прикосновеніе классической литературы и на англо-саксонскую національность, съ тѣмъ только различіемъ, что, вмѣсто

лучезарнаго преображенія средневѣковыхъ идеаловъ, прикосновеніе ея безпредѣльно расширило и безъ того уже орлиный взглядъ Шекспира. Глубокій умъ грековъ и римлянъ, ихъ многовѣковая жизненная опытность, ихъ пережитая зрѣлая мудрость, ихъ сужденіе дѣлъ людскихъ и событій, ихъ удивительная цивилизація и, наконецъ, ихъ чарующая поэзія – не могли не поразить открытый и впечатлительный умъ такого геніальнаго человѣка, какъ Шекспиръ, и не возбудить его духовнаго зрѣнія къ всестороннему созерцанію. Какъ изъ вліянія національныхъ итальянскихъ элементовъ съ классическими вышло итальянское искусство, такъ изъ сліянія англо-саксонскихъ элементовъ съ классическою литературою вышло творчество Шекспира.

Чтобы ввести читателя въ эту интересную эпоху, мы считаемъ не лишнимъ, пользуясь сочиненіемъ Гервинуса (Shakespeare von Gervinus, 4 тома), представить здѣсь краткій очеркъ литературы и театра въ Англіи до Шекспира.

I.

Понимать поэтовъ, вообще, почти невозможно безъ нѣкотораго литературнаго образованія; но Шекспиръ въ этомъ отношеніи составляетъ исключеніе изъ всѣхъ поэтовъ древняго и новаго міра, потому что каждый человѣкъ, даже совершенно чуждый литературнаго образованія, непременно почувствуетъ поэтическую силу его. Впрочемъ, достоинство Шекспира заключается не въ одномъ его поэтическомъ величіи: практическіе англичане не даромъ же называютъ сочиненія его *книгою житейской мудрости* и вѣрнѣйшимъ зеркаломъ міра и людей. Дѣйствительно, созданія его раскрываютъ передъ нами всѣ стороны души

человѣческой, всѣ положенія семейной, общественной и исторической жизни. Онъ вводитъ насъ и въ событія римскаго міра, и въ миѳическое время галло-британскаго народа, и въ тревожный романтическій міръ рыцарства, и, наконецъ, въ свою отечественную исторію, и, изображая всѣ эти разнообразныя эпохи и отношенія, поэтъ такъ высоко стоитъ надъ предразсудками и партіями своего времени, обнаруживаетъ такое вѣрное пониманіе нравовъ, искусствъ, государства, такое глубокомысленное воззрѣніе на народы и времена, что почти не вѣрится, что онъ принадлежитъ XVI вѣку, а не нашему, несравненно болѣе зрѣлому и опытному. Житейская мудрость его и знаніе людей истинно поразительны, и авторитетъ его тѣмъ непреложнѣе, что Шекспиръ почерпнулъ ихъ не изъ книгъ или умственныхъ теорій, а изъ собственнаго наблюденія надъ свѣтомъ и людьми, выработаннаго самою многостороннею внутреннею жизнью. И несмотря на все это, Европа почти двѣсти лѣтъ ничего не знала о такомъ великомъ поэтѣ, да и потомъ, когда она уже услыхала о немъ, такъ медленно понимались его достоинства, что Шекспиръ долгое время оставался для нея какою-то неразрѣшимою загадкою.

Такое странное обстоятельство можно объяснить только изъ литературной исторіи Англіи.

Ни въ какой странѣ Европы не было изстари такой любви къ поэзіи, какъ въ Англіи. Правда, что Германія имѣла своихъ миннезингеровъ, Франція – своихъ труверовъ и трубадуровъ, но тамъ эти представители народной поэзіи почти тотчасъ же примкнулись къ высшимъ сословіямъ и скоро исчезли. Въ Англіи, напротивъ, вся исторія ея, можно сказать, слита съ ея менестрелями; они не только признаны были узаконеніями, но существовали какъ отдѣльное общественное сословіе, имѣвшее свои права, свое вліяніе и свои нравы и безъ котораго не обходились никакіе праздники и увеселенія. Какъ древніе британскіе барды и скандинавскіе скальды, менестрели Старой Англіи въ продолженіи многихъ вѣковъ сохраняли въ ней вліяніе своихъ предшественниковъ. Позже всѣхъ странъ покоренная Римомъ и всѣхъ скорѣе оставленная имъ, Англія вовсе не получила того глубокаго и повсемѣстнаго отпечатка римской цивилизаціи, какой остался, напримѣръ, на Галліи. Древнее британское населеніе исчезло или разсѣялось передъ завоеваніями англовъ и саксовъ; затѣмъ покореніе англовъ датчанами и, въ послѣдствіи, покореніе обоихъ этихъ племенъ норманнами образовало народонаселеніе, не противоположное по своимъ племенамъ, а родственное по своему общему германскому корню и, слѣдовательно, близкое по своимъ нравамъ и обычаямъ. Побѣжденные въ Англіи норманнами, саксы и датчане, конечно, были угнетены, но не такъ, какъ, напримѣръ, было въ Галліи, гдѣ варварскіе обычаи германскихъ побѣдителей должны были безпрестанно оскорблять изнѣженную цивилизацію побѣжденных галловъ. Правда, что въ Англіи все народонаселеніе, побѣдители и побѣжденные, было одинаково варварское, за то оно было однородное и родственное, такъ что и христіанство здѣсь имѣло совсѣмъ другое развитіе, нежели въ средней и южной Европѣ. Франки, напримѣръ, обращенные въ христіанство, нашли въ завоеванной ими Галліи римское духовенство, уже богатое, сильное и уважаемое, которое естественно начало стараться о преобразованіи постановленій, идей, нравовъ и вѣрованій своихъ завоевателей. Напротивъ, христіанское духовенство саксовъ было само саксонское, такое же грубое и варварское, какъ и его духовная паства, но за то вполне родственное ей и раздѣлявшее всѣ ея чувства и воспоминанія. Такимъ образомъ, возникающая цивилизація Англіи съ самаго начала своего стала развиваться, чуждая заимствованныхъ формъ и иностранныхъ элементовъ, которые замѣшались въ цивилизацію южной Европы. Это обстоятельство, обусловившее всю политическую исторію Англіи, не могло не имѣть рѣшительнаго вліянія, какъ на характеръ англійской націи, такъ и на развитіе ея поэзіи.

Въ Старой Англіи поэзія и представитель ея – менестрель – слиты со всѣми замѣчательными событіями ея исторіи: по народнымъ легендамъ, король Альфредъ, переодѣтый менестрелемъ, приходитъ въ лагерь датчанъ; за четыре вѣка до него, саксонецъ Бардульфъ менестрелемъ пробирается въ городъ Йоркъ, въ которомъ бритты

осаждаютъ брата его Кольгрима; шестьдесятъ лѣтъ позже менестрель проводитъ датскаго короля Алафа въ лагерь Ательстона; наконецъ, въ XII вѣкѣ менестрель освобождаетъ Ричарда Львиное-Сердце. Положимъ, что все это не болѣе, какъ народныя легенды, но онѣ показываютъ, какое важное мѣсто занимали менестрель и его искусство въ народномъ воображеніи. Впрочемъ, не однѣ легенды и хроники свидѣтельствуютъ о народности менестрелей: въ 1315 году, при Эдуардѣ Второмъ, королевскій совѣтъ, желая прекратить бродяжничество, издалъ повелѣніе, запрещающее проходимъ останавливаться въ монастыряхъ и замкахъ бароновъ, «кромѣ менестрелей». Въ 1316 году, въ то время, когда король Эдуардъ праздновалъ въ Вестминстерѣ Духовъ день, въѣхала въ залу переодѣтая менестрелемъ женщина, на разубранномъ конѣ «по обычаю менестрелей», и, подавъ королю письмо, тотчасъ же выѣхала изъ залы. Король, недовольный письмомъ, сдѣлалъ строгій выговоръ привратникамъ, которые, въ оправданіе свое, отвѣчали, что «никогда не было въ обычаѣ отказывать менестрелямъ входъ въ королевскій дворецъ». Изъ обнародованныхъ монастырскихъ и церковныхъ архивовъ видно, что въ XV вѣкѣ нанимали менестрелей на всякій праздникъ, какъ для увеселенія собирающагося народа, такъ и для самой монашествующей братіи. Словомъ, гдѣ только собирался народъ – на монастырскихъ праздникахъ, на ярмаркахъ, въ деревняхъ и замкахъ – тамъ были непременно и менестрели, распѣвая свои баллады о народныхъ герояхъ, о подвигахъ владѣтелей замковъ, и битвахъ Перси съ Дугласами, о Робинѣ Гудѣ и безчисленное множество другихъ, давно уже совершенно утратившихся изъ народной памяти.

Возрожденіе классической литературы въ Италіи въ XV вѣкѣ, вкусъ къ которой быстро распространился въ Англіи и охватилъ ея высшія сословія, повело, съ одной стороны, къ уничтоженію менестрелей, а съ другой – къ упадку народной поэзіи и отдѣленію ея отъ литературы собственно. Уже въ началѣ царствованія королевы Елизаветы парламентскій актъ поставилъ менестрелей на ряду съ нищими и бродягами. Образованныя сословія, пораженные удивленіемъ къ древнему міру, съ презрѣніемъ смотрѣли на менестрелей, и, увлеченные стройной красотой его произведеній, съ жаромъ бросились изучать ихъ, и думали только о подражаніи своимъ классическимъ образцамъ. Естественно, что слѣдствіемъ всего этого было рѣшительное пренебреженіе національнымъ элементомъ, такъ что, можно сказать, до самаго конца XVI вѣка, когда появились уже произведенія Шекспира, въ Англіи не было собственно національной литературы. Конечно, были англійскіе поэты, но не было англійской національной поэзіи, потому что поэты эти были бѣльшею частью только ученые, изучившіе латинское и итальянское стихотворство и старавшіеся подражать своимъ латинскимъ и итальянскимъ образцамъ. Ихъ сонеты, аллегоріи и рассказы естественно не могли имѣть въ себѣ много національнаго. Шекспиръ первоначально своими повѣствовательными стихотвореніями и сонетами вступилъ тоже въ ряды этихъ поэтовъ. Итакъ, почти до половины царствованія королевы Елизаветы англійская литература состояла изъ подражанія иностраннымъ образцамъ – французскимъ и испанскимъ рыцарскимъ романамъ, итальянской поэзіи и

новеллистикѣ. Но на сценѣ англійской сталъ впервые проступать народный саксонскій характеръ, и возникавшій театръ сдѣлался очень скоро почти исключительно національною собственностью. Любовь къ театру быстро охватила дворъ, дворянство и народъ, и въ теченіе какихъ-нибудь двадцати пяти лѣтъ театръ совершенно вышелъ изъ своего до тѣхъ поръ весьма низкаго положенія. До Генриха VIII англійскія театральныя пьесы были слабыми или грубыми драматическими попытками, а уже дворы Елизаветы и Іакова особенно любили шекспировскія пьесы и, народъ преимущественно посѣщалъ представленія его труппы. Можетъ быть, современники Шекспира и не вполне понимали достоинства его произведеній, но все-таки, кажется предчувствовали ихъ. Бэнъ-Джонсонъ, напримѣръ, въ стихотвореніи своемъ на смерть Шекспира, напечатанномъ въ 1623 году, высоко ставилъ его надъ всѣми англійскими драматургами:

«Торжествуй, моя Англія!» говоритъ онъ: «ты можешь указать у себя на такого

9

поэта, передъ которымъ должны преклониться всѣ театры Европы. Онъ принадлежитъ не одному нашему вѣку, а всѣмъ временамъ».

Эти слова показываютъ, какъ высоко уже ставили Шекспира его современники, а еще Бэнъ-Джонсонъ считался завистникомъ и соперникомъ Шекспира. Но, однакоже, тѣмъ не менѣе Шекспиръ, котораго достоинства понимали знатоки и чувствовали его современники, при жизни своей далеко не пользовался обширною славой. Черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ по смерти своей онъ былъ почти совсѣмъ забытъ, и потомъ болѣе вѣка оставался въ совершенной неизвѣстности. Постараемся вкратцѣ изложить причины такого страннаго забвенія.

Любовь, которую оказывали къ произведеніямъ Шекспира при жизни его, никакимъ образомъ не могла быть всеобщее уже потому, что театральное искусство было въ то время ремесломъ, на которое, вообще, смотрѣли очень дурно. Духовенство, сословіе судейское, среднее сословіе, лондонскій лордъ-мэръ и городской совѣтъ постоянно были противъ театровъ и актеровъ. Набожность и строгіе нравы сильно возставали противъ чувственнаго, свѣтскаго искусства; даже писатели нападали на театръ, какъ на общественную порчу. Сами драматическіе авторы, какъ, напримѣръ, Гринъ и Госсонъ, раскаявались въ старости, какъ дѣлывали это рыцарскіе эпическіе поэты въ XIV вѣкѣ, въ своей прежней грѣховной дѣятельности, заклиная своихъ друзей бросить грѣшное искусство и, для искупленія своихъ грѣховъ, писали набожныя сочиненія. Самые горячіе защитники театра соглашались, что это такое дѣло, которое не можетъ существовать безъ подпоры и покровительства. Въ узаконеніяхъ того времени актеровъ постоянно ставили на ряду съ фокусниками, фиглярами, бродягами и разносчиками всякой дряни. Такимъ образомъ, во время своего самого цвѣтущаго положенія драматическое искусство въ Англіи должно было постоянно защищаться отъ угрозъ и

преслѣдованій яростныхъ и сильныхъ враговъ. Правда, что положеніе актера было тогда очень выгодно, но на немъ лежало нравственное пятно: актеръ былъ богатъ, но отдѣленъ отъ общества, а театральнй писатель, находясь въ совершенной зависимости отъ актера и не раздѣляя его денежныхъ выгодъ, былъ точно такъ же, какъ и тотъ, отвергаемъ обществомъ.

Вообще, положеніе драматическаго писателя было въ то время въ Англіи весьма незавиднымъ. Съ ними было не то, что съ французскими и нѣмецкими поэтами прошлаго вѣка, когда ничто другое не развлекало вниманія публики и когда литературное движеніе одно наполняло собою всю жизнь общества и господствовало надъ всѣми другими интересами. Исторія Англіи, до утвержденія въ ней протестантизма Елизаветою, была самою тревожною и воинственною. Болѣе вѣка – съ 1339 до 1453 года – продолжавшаяся война съ Франціей выказала въ великолѣпномъ блескѣ мужество англійскаго рыцарства и воинственные таланты его предводителей: - Чернаго принца и короля Генриха V. Тотчасъ за тѣмъ возгорѣлась кровопролитная междоусобная война домовъ Ланкастерскаго и Йоркскаго, извѣстная подъ названіемъ войны Алой и Бѣлой Розы. Въ этой войнѣ, продолжавшейся тридцать лѣтъ, съ 1453 до 1485 года, погибла почти вся англійская аристократія бароновъ и болѣе милліона народа, такъ что при Генрихѣ VII оставалось въ верхней палатѣ только двадцать семь лордовъ. Послѣ тяжелыхъ и тревожныхъ царствованій своенравнаго Генриха VIII и католической Маріи Тюдоръ, восшествіе на престолъ Елизаветы было истиннымъ благодѣяніемъ для Англіи: съ этого времени начались и благоденствіе, и величіе ея. Религіозная самостоятельность націи, искусства и науки, свойственныя духу англійскаго народа, будущая морская сила и политическое значеніе государства – все это впервые стало обнаруживаться въ царствованіе Елизаветы. Необыкновенно быстро началъ тогда развиваться въ Англіи духъ предприимчивости, торговли, промышленности; вмѣстѣ съ тѣмъ во внѣшнихъ сношеніяхъ своихъ и именно въ протестантской борьбѣ своей съ католической Испаніей и папой, англійская политика приняла чисто-національный характеръ. Гибель «непобѣдимаго испанскаго флота» (1588),

посланнаго для завоеванія Англіи, отважныя морскія экспедиціи, образовавшія въ то время цѣлый рядъ героическихъ моряковъ – всѣ эти событія вмѣстѣ утвердили политическое превосходство маленькой Англіи надъ тогдашнею почти всемірною монархіею Испанскою и положили основаніе ея будущему морскому величію. Послѣ присоединенія къ ней Шотландіи, послѣдовавшаго по кончинѣ Елизаветы, начались счастливыя колоніальныя предпріятія. Способствуя развитію торговли и промышленности, начинали они быстро распространять внѣшнее вліяніе государства. Естественнo, что при этой юной политической дѣятельности, при этомъ только-что обнаружившемся національномъ чувствѣ, среди такихъ важныхъ практическихъ и государственныхъ интересовъ, литература – и въ

особенности театральная литература – могла занимать очень незамѣтное мѣсто. Отсюда легко понять, почему среди столь важныхъ государственныхъ событій такой философъ, какъ Бэконъ, и такой поэтъ, какъ Шекспиръ, хотя и были замѣчены знатоками, но далеко не имѣли всеобщей извѣстности. Слава Аріоста и Тасса и впослѣдствіи Расина быстро пронеслась по всему европейскому свѣту, а о Шекспирѣ въ XVII вѣкѣ никто не слыхалъ внѣ Англіи, и даже свидѣтельства объ его прежней славѣ въ отечествѣ надобно было впослѣдствіи отыскивать съ большимъ трудомъ. Такимъ образомъ, даже одна извѣстность Шекспира должна была съ самаго начала бороться съ враждебными обстоятельствами, тѣмъ менѣе могло быть рѣчи о пониманіи его произведеній. При жизни его на пьесы его только смотрѣли, и они написаны были единственно для представленія; кто ихъ не видалъ — совсѣмъ не зналъ ихъ. Съ драматическимъ искусствомъ поэта было почти то же, что съ искусствомъ актера, которое имѣетъ ту бѣдственную участь, что его невозможно ни оковать, ни уловить, и исчезаетъ оно въ тоже самое мгновеніе, въ которое чаруетъ собою зрителей. Важные и серьезные люди того времени съ состраданіемъ посмѣивались надъ легкомысленнымъ занятіемъ ожидавшихъ себѣ безсмертія отъ своихъ театральныхъ стишковъ. Изъ шекспировскихъ пьесъ при жизни его напечатаны были очень немногія; сочиненія его явились, уже семь лѣтъ спустя послѣ его смерти, въ 1623 году, собранныя его товарищами. Въ то время произведенія его были еще въ нѣкоторой чести, хотя нашлись уже порицатели и гонители ихъ; затѣмъ въ скоромъ времени о нихъ совершенно забыли.

Съ 1642 года начались въ Англіи религіозныя междоусобныя войны, и въ тотъ же годъ закрыты были всѣ театры въ Англіи: строгій пуританизмъ не могъ терпѣть такихъ грѣховныхъ заведеній. Двадцатилѣтнее кровопролитіе и совершенное преобразование общественной и частной жизни въ Англіи уничтожили самое воспоминаніе о театрѣ и литературѣ, современныхъ Шекспиру: междоусобныя войны такъ потрясли націю и ея образованность, что она сдѣлалась ко всему равнодушна. Послѣ водворенія спокойствія, при Карлѣ II и Іаковѣ II, вмѣстѣ съ придворными увеселеніями воротился, правда, и театръ, но уже въ публикѣ не было къ нему такого участія, какъ во время Шекспира, да и кромѣ того, театръ этотъ сформировался по вкусу тогдашняго двора, легкому и поверхностному, для котораго вовсе не шли глубокомысленныя произведенія Шекспира. Вскорѣ затѣмъ началось господство французской литературы, изысканный и вылощенный вкусъ которой былъ въ рѣшительной противоположности съ національнымъ характеромъ шекспировскихъ пьесъ. Впрочемъ, начало этого направленія показывалось еще при жизни Шекспира: жившій въ то время критикъ Томасъ Реймеръ писалъ, что у обезьяны больше вкуса и природы, чѣмъ у Шекспира. Сочиненія Аддисона и Попа составляли тоже совершеннѣйшую противоположность съ произведеніями Шекспира. Господствующій вкусъ былъ до такой степени противъ него, что когда, въ 1709 году, Николай Рау (Row) предпринялъ изданіе его сочиненій и попробовалъ составить, по преданіямъ его біографію, то оказалось, что объ этомъ великомъ поэтѣ ничего не было извѣстно; едва можно было собрать оригиналы его сочиненій, а изъ всей жизни его сохранились только два-три пустые анекдота, отброшенные впослѣдствіи критикой. До сихъ поръ самыя

тщательныя изысканія едва могли открыть кой-какія скудныя извѣстія о жизни Шекспира. Отъ Реставраціи до Гаррика, въ первой половинѣ XVIII вѣка, весьма немногія изъ пьесъ его были играны и то бѣльшею частью въ самомъ искаженномъ видѣ. Мильтонъ, величайшій поэтъ Англіи послѣ Шекспира, однакожъ зналъ и читалъ его: онъ находилъ, что Шекспиръ своими произведеніями оставилъ по себѣ такой памятникъ, которому нѣтъ подобнаго въ мірѣ.

Въ XVIII вѣкѣ, когда по всей Европѣ литературная жизнь заслонила собою жизнь политическую и религіозную, начали и въ Англіи отыскивать старую литературу и, вмѣстѣ съ тѣмъ, Шекспира. Начиная отъ Рау и Попа (1700—1723) и до нашего времени печаталось почти каждыя десять лѣтъ изданіе его произведеній, съ поясненіями и комментаріями. Таковы изданія Теобальда, Ганмера, Уарбортонна, Джонсона, Стивенса, Мэлона, Рида и другихъ. Относительно обсужденія и оцѣнки поэта, какъ эти изданія, такъ и слѣдовавшія за ними представляютъ очень мало дѣльнаго: всѣ они сдѣланы были подъ господствовавшимъ тогда вліяніемъ французскаго вкуса. Оракуломъ этого вкуса былъ Вольтеръ. Къ трагедіи своей «Семирамида» приложилъ онъ разсужденіе о трагедіи, въ которомъ, между прочимъ, говоритъ, что въ Шекспирѣ самое высокое перемѣшано съ самымъ пошлымъ; «Гамлета» называетъ плодомъ воображенія пьянаго дикаря, грубою варварскою пьесою, которую не могла бы вынести самая низкая чернь во Франціи и Италіи. Такъ судилъ Вольтеръ; каковы же могли быть другіе судьи, которые въ поэзіи смыслили еще меньше его? Уарбортонъ, наприимѣръ, писалъ, что онъ подобныхъ писакъ, какъ Шекспиръ, перелистовалъ только въ своей молодости, для отдыха отъ серьезныхъ занятій. Какъ смѣшно теперь читать педантическое резонерство всѣхъ этихъ критиковъ и пояснителей Шекспира! Въ Германіи Тикъ и Шлегель достаточно осмѣяли ихъ. Но труды старыхъ издателей Шекспира имѣли однакоже и свою почтенную и дѣльную сторону: до нихъ дошли произведенія поэта, почти уже чуждыя имъ по языку своему, по нравамъ и отношеніямъ, въ нихъ представляемымъ: позднѣйшіе изъ этихъ издателей и между ними особенно Джонсонъ, посредствомъ самыхъ усиленныхъ изысканій, впервые сдѣлали поэта доступнымъ для массы читателей; множество до того времени непонятныхъ мѣстъ въ его пьесахъ обратили они, возстановленіемъ текста и своими объясненіями, въ первоклассныя красоты, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, многое испорченное въ языкѣ переписчиками, посредствомъ остроумныхъ предположеній, преобразилось въ высокую поэзію. Эти кропотливые труженики впервые открыли націи скрытыя ея сокровища — и съ тѣхъ поръ начались и безпрестанно продолжаются новыя изданія сочиненій Шекспира. Безъ этихъ тружениковъ Европа, вѣроятно, ничего не знала бы о немъ.

Для внутренняго пониманія поэта эти издатели, однакожъ, сдѣлали не много. Въ этомъ отношеніи все въ нихъ ограничивается однѣми отрывочными психологическими и эстетическими замѣтками. У Уарбортонна, у Джонсона, у Стивенса — самаго остроумнѣйшаго изъ нихъ — можно найти отличныя поясненія

нѣкоторыхъ мѣстѣ, характеровъ, выраженій, поясненія, противорѣчащія ихъ французскому вкусу и литературнымъ предразсудкамъ и доказывающія, какъ величіе поэта противъ ихъ воли проникало въ эти, такъ сказать, замкнутые умы. Но они остановились на половинѣ дороги, какъ Вольтеръ, не чувствуя, до какой степени нелѣпо мнѣніе, будто самая варварская грубость можетъ въ одномъ человѣкѣ соединяться съ самымъ поразительнымъ величіемъ. Сообразно съ этими рѣдкими проблесками истиннаго пониманія, въ которыхъ за мгновеннымъ блескомъ слѣдовала еще бѣольшая темнота, сообразно съ этимъ родомъ отрывочныхъ замѣтокъ и взглядовъ, было и представленіе шекспировскихъ пьесъ въ Англіи и Германіи. Возрожденіе Шекспира на англійской сценѣ начинается съ двухсотлѣтняго юбилея рожденія его, празднованнаго въ 1764 году въ Стратфордѣ. Въ то время англійскія дамы начали хлопотать о воздвиженіи ему памятника въ Вестминстерѣ, а клубы - о постановкѣ на сцену его пьесъ, а Гаррикъ принялся за изученіе его характеровъ. Съ игры Гаррика собственно началось возрожденіе Шекспира. Онъ

12

отбросилъ напыщенную изысканность французской игры, неестественность и аффектацію французской манеры чтенія и впервые возстановилъ на сценѣ простоту и правду. Гаррикъ ежегодно давалъ до восемнадцати шекспировскихъ пьесъ, стараясь очищать ихъ отъ всего, что безобразило ихъ. Впрочемъ, изъ тогдашняго состоянія театра видно, что весьма немногіе актеры понимали свои роли; о томъ же, что называется ensemble пьесы и какъ, вѣроятно, ставилъ свои пьесы Шекспиръ, въ то время нечего было и думать. Въ Германіи, лѣтъ двадцать назадъ, Шрѣдеръ-Девріентъ обнаружилъ большой талантъ въ представленіи шекспировскихъ пьесъ, но онъ былъ совершенно одинокъ. Такимъ образомъ, медленно и постепенно, при пособіи комментаторовъ и актеровъ, начали понимать отдѣльные характеры шекспировскихъ драмъ и ихъ психологическую истину; но цѣлое поэта и цѣлое cadaго произведенія его оставались загадкою. Даже передѣлка для сцены шекспировскихъ пьесъ Гаррикомъ ясно показываетъ, какъ далека былъ этотъ знатокъ отъ настоящаго пониманія своего поэта. Но тѣмъ не менѣе это время было возрожденіемъ Шекспира въ Англіи; отсюда вскорѣ потомъ впервые перешелъ онъ въ Германію. Это обстоятельство имѣло большое значеніе, какъ для пониманія и оцѣнки самого поэта, такъ и для начинавшейся тогда въ Германіи драматической поэзіи.

Первый, кто оцѣнилъ Шекспира по его достоинству, былъ безспорно Лессингъ. Онъ первый въ Германіи обратилъ вниманіе публики на Виландовъ переводъ Шекспира, бывшій до того времени вовсе неизвѣстнымъ. Незадолго передъ тѣмъ въ Германіи сравнивали Шекспира съ Грифіусомъ. Всѣ англійскіе издатели и пояснители Шекспира находились еще подъ французскимъ вліяніемъ, когда Лессингъ началъ доказывать всю пустоту и лживость французскаго вкуса и сужденій Вольтера объ искусствѣ. Вскорѣ потомъ вышелъ новый переводъ англійскаго поэта, сдѣланный Эшенбургомъ. Вкусъ

молодыхъ нѣмецкихъ драматическихъ писателей совершенно измѣнился: всѣ они сдѣлались страстными поклонниками Шекспира. Въ юношескомъ кружкѣ Гёте, въ Страсбургѣ, даже въ разговорѣ безпрестанно употребляли шекспировскую игру словъ, его шутки и остроты, писали въ его тонѣ и стилѣ; въ противоположность французской изысканности и чопорности, начали превозносить все нѣмецкое и національное, всякую рѣзкую и грубую простонародность. Къ силѣ и естественности устремился кружокъ этихъ молодыхъ людей; но въ результатѣ этого стремленія оказалось чрезмѣрное преувеличеніе того и другого, обратившееся въ карикатуру. Эта карикатура замѣтна какъ въ рисункахъ изъ Шекспира, сдѣланныхъ живописцемъ Фюзели, такъ и въ поэтическихъ подражаніяхъ ему Клингера и Ленца. Но тѣмъ не менѣе это восторженное обожаніе и крайняя подражательность, замѣтная даже въ юношескихъ произведеніяхъ Гёте и Шиллера, способствовали въ Германіи къ болѣе близкому, внутреннему пониманію Шекспира. Постоянно сужденія этихъ молодыхъ людей очищались отъ преувеличеній и заблужденій. Обладая въ равной степени и критическимъ и поэтическимъ талантомъ, они дали изученію Шекспира совсѣмъ иной характеръ и значеніе, нежели его тогдашніе англійскіе издатели. Гёте въ своемъ «Вильгельмѣ Мейстерѣ» сдѣлалъ такую характеристику «Гамлета», которую можно назвать ключомъ ко всѣмъ произведеніямъ англійскаго поэта. Къ сожалѣнію, Гёте остановился на этомъ, можетъ-быть, потому, какъ онъ думалъ въ послѣдствіи, что сколько бы ни писали о Шекспирѣ, все будетъ недостаточно. Его огорчало, однакожъ, что Шекспира ставили выше его; сначала онъ думалъ соперничать съ нимъ, но въ послѣдствіи почувствовалъ, что это соперничество совершенно бы уничтожило его.

Итакъ, подъ исключительнымъ вліяніемъ Шекспира началась драматическая нѣмецкая поэзія въ прошломъ вѣкѣ. Изученіе Шекспира приняло въ Германіи совсѣмъ иной характеръ, нежели въ XVIII вѣкѣ въ Англіи. Въ Германіи не писали комментаріевъ на Шекспира: для этого не было тамъ матеріала; но тамъ начали переводить его. Въмѣсто англійскихъ комментаторовъ и издателей, въ Германіи, начиная съ Виланда и Эшенбурга до Шлегеля и Фосса, явился цѣлый рядъ переводовъ англійскаго поэта, съ примѣчаніями, а

болѣею частью вовсе безъ примѣчаній, что, скажемъ мимоходомъ, еще болѣе облегчало для публики чтеніе его произведеній. Лучшій нѣмецкій переводъ Шекспира принадлежитъ А. В. Шлегелю: ему удивляются сами англичане. Хотя въ этомъ переводѣ нѣсколько смягчены старые обороты и грубыя выраженія шекспировскаго времени, но общій характеръ подлинника переданъ съ полною вѣрностью. Большую услугу оказала нѣмецкая романтическая школа, сдѣлавъ Шекспира доступнымъ для массы читателей, но для внутренняго пониманія поэта, для раскрытія его личной натуры, для раскрытія общаго содержанія его произведеній сдѣлала она мало. Правда, что

въ «Драматическихъ Чтеніяхъ» своихъ, изданныхъ въ 1812 году, А. В. Шлегель говоритъ отдѣльно о каждой пьесѣ Шекспира: все обнаруживаетъ въ нихъ тонкій, поэтическій тактъ и впечатлительность, все въ нихъ цвѣтисто, увлекательно, одушевленно; это краснорѣчивая, хвалебная рѣчь, совершенно противоположная сухимъ и педантичнымъ характеристикамъ англійскихъ издателей. Но, при всемъ томъ, кромѣ поэтическаго такта для пониманія поэта, такта, столь противоположнаго французскимъ предразсудкамъ прежняго времени, сочиненіе Шлегеля не представляетъ ничего удовлетворительнаго. Шлегель не пошелъ по той дорогѣ, какую указалъ Гёте въ своемъ «Вильгельмѣ Мейстерѣ». Послѣ него Францъ Горнъ (1823) въ пяти частяхъ развелъ водою шлегелевскую характеристику Шекспира: онъ всего больше восхищается природными шутами и вездѣ въ Шекспирѣ видитъ одну только иронію. Похвалы Горна, постоянно перемѣшиваемыя съ пошлыми сужденіями, становятся даже обидными. Потомъ Тикъ собрался нѣсколько лѣтъ написать обширное сочиненіе о Шекспирѣ, представилъ нѣсколько доказательствъ внимательнаго изученія англійскаго поэта и его времени, но обѣщанное сочиненіе до сихъ поръ не явилось а напечатанные отрывки изъ него обѣщали очень мало.

Впечатлѣніе, произведенное сочиненіями Шекспира въ Германіи, подѣйствовало обратно и на Англію. Когда Натанъ Дрэкъ (Drake) издалъ, въ 1817 году, свое большое сочиненіе о Шекспирѣ, энтузіазмъ къ поэту въ отечествѣ его сдѣлался уже всеобщимъ. Съ эстетической стороны книга Дрэка неудовлетворительна: онъ болѣе старался представить время, въ которое жилъ поэтъ; но сочиненіе его имѣетъ то важное достоинство, что въ немъ впервые обработанъ въ одно цѣлое грубый и разбросанный матеріалъ комментаторовъ. Совершенно въ другомъ родѣ публичныя чтенія о Шекспирѣ Кольриджа (1813): они до того въ духѣ и манерѣ Шлегеля, что повели къ спору о томъ, кому изъ нихъ первому принадлежать эти чтенія. Они никогда не были напечатаны, кромѣ нѣсколькихъ отрывковъ, которые, впрочемъ, доказываютъ, что Кольриджъ первый изъ англичанъ смѣрилъ поэта его настоящей мѣркой. Онъ сильно возстаегъ въ нихъ противъ французскаго взгляда на Шекспира, по которому выходитъ, будто бы Шекспиръ былъ самъ себя невѣдавшимъ гениемъ; основательно доказываетъ, что разсудокъ его столь же великъ, какъ и простота, и естественность его искусства; что онъ не одна только странная и бессознательная игра природы; что его, такъ называемая, «безправильность» есть не болѣе, какъ мечта педантовъ; наконецъ, Кольриджъ излагаетъ мысли, тогда еще очень смѣлыя въ Англіи, что величіе Шекспира составляютъ не однѣ только блестящія частности, вознаграждающія за варварское безобразіе цѣлаго, но что, напротивъ, эстетическая форма цѣлаго столько же удивительна въ немъ, какъ и содержаніе, и что строительный разсудокъ поэта такъ же великъ, какъ и поэтическій гений его. Кольриджъ ставилъ его (и послѣ него Кэмбель и многіе другіе) совершенно внѣ всякаго сравненія со всѣми другими поэтами, называлъ смѣшнымъ — серьезно предпочитать ему Расина и Корнеля или сравнивать его со Спенсеромъ и Мильтономъ: словомъ, по его мнѣнію, Шекспиръ такъ высоко стоитъ надъ всѣми, что его можно сравнивать только съ нимъ же самимъ.

Въ послѣднее время въ Англіи снова обнаружилось большое участіе къ Шекспиру и къ литературѣ его времени; но все это, такъ же какъ и въ прошломъ вѣкѣ, не переходитъ за черту матеріальнаго изученія, исключая, впрочемъ, сочиненій

14

госпожъ: Джемсонъ и Ленноръ, которыя исключительно обратили вниманіе на духовную сторону Шекспира, хотя это вовсе не женская работа. Такъ называемыя шекспировскія общества Перси и Кэмденъ обнародовали много весьма рѣдкихъ матеріаловъ. Произведенія поэтовъ современныхъ Шекспиру были прекрасно изданы Дайсомъ (Дусе); даже были два раза напечатаны старинныя изданія Шекспира. Изъ нихъ особенно замѣчательно изданіе, сдѣланное Колльеромъ, добросовѣстнымъ, осторожнымъ ученымъ, которое должно служить основаніемъ всякому изученію Шекспира. Его тщательныя и дѣльныя изысканія объ англійскомъ театрѣ и литературѣ бросили совершенно новый свѣтъ на жизнь и отношенія Шекспира. Но, несмотря на всѣ эти старательныя изысканія, читатель все-таки очень мало знаетъ о жизни его. За такую бѣдность свѣдѣній о внѣшней жизни Шекспира Колльеръ утѣшаетъ его, говоря, что сколько недостаточна исторія его жизни, столько же, напротивъ, полна исторія его духа. Это правда, только надобно прибавить къ этому, что и для исторіи этого духа все-таки надобно искать опоръ въ тѣхъ немногихъ дошедшихъ до насъ извѣстіяхъ о внѣшней жизни Шекспира. Съ этой точки зрѣнія извлечемъ мы изъ скудныхъ свѣдѣній о внѣшней жизни его, отысканныхъ Колльеромъ, все то, что могло имѣть вліяніе на душу и умственное образованіе англійскаго поэта.

II.

Прежде полагали по какому-то преданію, что Шекспиръ былъ сыномъ мясника и въ юности занимался ремесломъ своего отца; теперь же, послѣ тщательныхъ розысканій въ городскихъ архивахъ Стратфорда на Эвонѣ, въ графствѣ Варвикскомъ, открылось, что отецъ Шекспира, Джонъ, занимался перчаточнымъ ремесломъ, которое очень распространено въ этой сторонѣ. Отецъ Джона и дѣдъ поэта былъ фермеромъ Роберта Ардена Вильмкота. Въ 1557 году Джонъ Шекспиръ женился на младшей дочери Роберта Вильмкота, годъ спустя послѣ смерти ея отца. Фамилія Арденовъ была изъ знатныхъ фамилій Варвикскаго графства и постоянно враждовала съ фамиліею Дэдлеевъ, даже въ то время, когда Лейстеръ, который былъ тоже Дэдлей, находился на высотѣ своего могущества. Женитьба Джона Шекспира была, слѣдовательно, очевидно выше его званія и показываетъ, что онъ имѣлъ хорошія связи и былъ достаточно богатъ. Судя по налогамъ, платимымъ имъ въ 1564 году въ пользу бѣдныхъ, видно, что онъ принадлежалъ ко второму разряду гражданъ Стратфорда. Онъ имѣлъ нѣсколько домовъ, а изъ городскихъ бумагъ видно, что онъ избирался постепенно въ высшія городскія должности и былъ присяжнымъ, констэблемъ, городовымъ казначеемъ,

альдермэномъ и, наконецъ судьей. Джонъ Шекспиръ умеръ въ 1601 году, а жена его и мать поэта — въ 1608, слѣдовательно, оба они дожили до того времени, когда сынъ ихъ былъ уже въ довольствѣ и извѣстности. Вилліамъ Шекспиръ былъ крещенъ въ 1564 году, апрѣля 26-го; вѣроятно, родился онъ 23-го апрѣля. Изъ восьмерыхъ дѣтей Джона Шекспира, четырехъ сыновей и четырехъ дочерей, былъ онъ старшимъ. Вскорѣ послѣ его рожденія случилась эпидемія, отъ которой онъ однакожь, уцѣлѣлъ. Изъ сестеръ его почти всѣ умерли рано. Одинъ изъ братьевъ его, Эдмондъ, былъ впослѣдствіи актеромъ на одномъ съ нимъ театрѣ.

Въ Стратфордѣ была вольная латинская школа, въ которой Вилліамъ могъ выучиться началамъ латинскаго языка. Здѣсь кстати упомянуть о долго продолжавшемся спорѣ касательно образованія Шекспира и его школьных свѣдѣній. Есть преданіе о которомъ упоминаетъ Рау въ изданной имъ «Жизни Шекспира», будто бы отецъ его, вслѣдствіе тѣсныхъ денежныхъ обстоятельствъ, принужденъ былъ рано взять его изъ школы и что Вилліамъ, будучи еще очень молодъ, сдѣлался сельскимъ школьнымъ учителемъ. Въ этомъ преданіи есть много вѣроятнаго. Извѣстно, что положеніе Джона Шекспира во время юности Вилліама очень измѣнилось, и легко можно допустить, что школьное образованіе сына его было весьма недостаточнымъ, хотя онъ впослѣдствіи и вознаградилъ его большою начитанностью. Въ самомъ началѣ своего поэтическаго поприща, въ одномъ изъ

своихъ сонетовъ, сравниваетъ онъ съ широкою пропастью разстояніе, отдѣляющее ученость отъ его «грубаго невѣжества». Дайсь положительно доказать, что Шекспиръ читалъ Плутарха не по-гречески, а въ англійскомъ переводѣ. Впрочемъ, Гёте и Шиллеръ понимали Гомера только въ нѣмецкомъ переводѣ. Нѣтъ сомнѣній, что Шекспиръ обширностью своихъ разнообразныхъ свѣдѣній немного имѣлъ себѣ равныхъ въ свое время. Какъ въ этомъ отношеніи измѣнились сужденія нашего времени противъ прежняго! Съ какимъ высокоуміемъ смотрѣли на Шекспира комментаторы прошлаго вѣка за его нѣкоторые географическіе, историческіе и хронологическіе промахи, а теперь пишутъ цѣлыя книги, посвященныя исчисленіямъ его свѣдѣній въ дѣйствительной и сказочной натуральной исторіи! Теперь изъ частыхъ, технически совершенно точныхъ юридическихъ выраженій и намековъ, попадающихся въ пьесахъ Шекспира, заключаетъ Колльеръ, что онъ непремѣнно пробылъ нѣсколько времени въ должности у адвоката. Какъ бы то ни было, но изъ сочиненій его видно, что онъ имѣлъ достаточныя свѣдѣнія въ языкахъ латинскомъ, французскомъ, итальянскомъ и даже, кажется, въ испанскомъ. Начитанность его была необыкновенная; что же касается его промаховъ въ исторіи и географіи, то не надобно забывать, что въ его жизни не было никакихъ другихъ историческихъ сочиненій, кромѣ хроникъ, а географія могла быть предметомъ изученія лишь весьма немногихъ.

Несмотря на очень скудные свѣдѣнія объ его юности, можно, однакожъ, полагать, что въ продолженіе ея съ нимъ случилось много такого, что должно было оставить на душѣ его много сильныхъ и глубокихъ впечатлѣній, сдѣлавшихся впослѣдствіи источникомъ его поэтического творчества. Невзгоды и несчастія постигали его семейство и, слѣдовательно, отражались на немъ въ тѣ годы его возраста, когда впечатлительность, воображеніе и страсти бываютъ въ самомъ сильномъ развитіи. Виліаму было четырнадцать лѣтъ, когда состояніе его отца было уже разстроено до такой степени, что въ 1586 году имя его упоминается коммиссіею, учрежденною по королевскому повелѣнію, для донесенія о всѣхъ тѣхъ, которые, по крайней мѣрѣ, разъ въ мѣсяцъ, не посѣщаютъ церкви. При этомъ упомянуто въ донесеніи, что Джонъ Шекспиръ не можетъ выходить изъ дома, потому что боится своихъ кредиторовъ; словомъ, по всему видно, что дѣти его съ ранняго ихъ возраста сами должны были приискивать себѣ средства для жизни. Другого рода несчастіе постигло семейство Арденовъ, изъ которыхъ была мать Шекспира. Глава этой фамиліи, Эдуардъ Арденъ Паркгаль, былъ въ сильной враждѣ съ извѣстнымъ графомъ Лейстеромъ, любимцемъ королевы Елизаветы. Предполагаютъ, что, изъ личной вражды къ Ардену, Лейстеръ запуталъ его въ государственное преступленіе, вслѣдствіе чего Арденъ былъ казненъ въ 1583 году. Какъ ни велико было разстояніе, отдѣлявшее обѣднѣвшее семейство Шекспира отъ знатной фамиліи Арденовъ, но можно предполагать, что и это событіе должно было оставить сильное впечатлѣніе на душѣ молодого поэта.

Рау, издавшій біографію Шекспира въ 1709 году, пишетъ, что Беттертонъ, рассказывалъ ему анекдотъ о браконьерствѣ Шекспира, слышанный имъ въ Стратфордѣ. Изъ этого анекдота видно, что Шекспиръ попалъ въ кругъ разгульныхъ людей и ходилъ съ ними стрѣлять тихонько дичь въ помѣсть какого-то сэра Томаса Люси (Lucy). Сэръ Томасъ пожаловался на него въ судъ — и Шекспира посадили въ тюрьму, за что онъ написалъ на сэра Томаса сатирическую балладу, изъ которой сохранилась одна строфа. Баллада навлекла на него еще большія преслѣдованія, такъ что Шекспиръ вынужденъ былъ бѣжать въ Лондонъ. До какой степени справедливъ весь этотъ анекдотъ — опредѣлить трудно, но есть нѣкоторое подтвержденіе ему въ первой сценѣ «Виндзорскихъ проказницъ», гдѣ Фальстафъ является браконьеромъ, и весьма можетъ статься, что въ лицѣ гордаго своими предками Роберта Шэлло (Shallow значитъ — пустоголовый), которому поэтъ даетъ въ гербъ двѣнадцать щукъ (lucres), осмѣянь сэръ Томасъ Люси, у котораго дѣйствительно было въ гербѣ три щуки, и притомъ игра словомъ щука, *lucres*, которое французъ Эвансъ, слегка измѣняя произношеніе,

обращаетъ въ вошъ, *louses*, совершенно соотвѣтствуетъ сохранившейся строфѣ баллады, въ которой главное состоитъ въ точно такой же непереводимой по-русски игрѣ словъ на *luci* и *lowsie*:

A parliament member, a justice of peace

At home a poor scarecrowe at London an asse —
If lowsie is Lucy as some volke miscall it,
Then Lucy is lowsie whatever bafall it... и пр.

Изъ стихотвореній и нѣкоторыхъ сонетовъ, сочиненныхъ Шекспиромъ въ молодыхъ лѣтахъ, видно, что чувственныя страсти сильно владѣли имъ въ молодости. Англичане всячески старались облечь въ нравственный покровъ эротическое и въ высшей степени чувственное содержаніе этихъ стихотвореній, изъ которыхъ видно, что постоянство было не въ числѣ добродѣтелей поэта. Они не довольствовались художественною безукоризненностью его: имъ хотѣлось, чтобы любимецъ ихъ и какъ человѣкъ оставался безъ упрека — черта, безъ сомнѣнія, дѣлающая честь нравственному чувству націи, хотя, съ другой стороны, затемняющая истину и вредящая вѣрному пониманію человѣка. Восемнадцати лѣтъ женился Шекспиръ на дѣвицѣ Аннѣ Гетевѣ, которая была восемью годами старше его. Бракъ заключенъ былъ съ необыкновенною поспѣшностью - и черезъ семь мѣсяцевъ родилась у нихъ дочь Сусанна. По всему видно, что домашняя жизнь Шекспира не была счастливою. Спустя два года, жена его родила еще двойню и потомъ уже больше не рожала. Переселясь въ Лондонъ, онъ оставилъ ее въ Стратфордѣ, куда, кажется, по временамъ возвращался. Въ Лондонѣ — что извѣстно не изъ однихъ только сонетовъ его — продолжалъ онъ свою прежнюю холостую жизнь, по крайней мѣрѣ, въ началѣ. Случай то или нѣтъ, но только въ первыхъ его произведеніяхъ онъ постоянно выводитъ на сцену злыхъ и своенравныхъ женщинъ, которыхъ впослѣдствіи вовсе не представлялъ. Передѣлывая, на примѣръ, «Генриха VI», написаннаго первоначально не имъ, онъ сдѣлалъ къ ролямъ злыхъ женъ Генриха VI и Глостера множество самыхъ ѣдкихъ прибавленій. И потомъ, съ какимъ чувствомъ убѣжденія говоритъ онъ въ пьесѣ «Двѣнадцатая ночь» о томъ, что женщина должна выбирать себѣ мужа старше себя, «потому что мы, мужчины, гораздо болѣе шатки въ нашихъ склонностяхъ, чѣмъ женщины, и насъ лучше можетъ привязывать къ нимъ ихъ молодая прелесть». Всего вѣроятнѣе то, что причиною женитьбы его былъ тотъ «оплакиваемый проступокъ», о которомъ онъ вспоминалъ впослѣдствіи въ своихъ сонетахъ.

Мы сказали, что въ Лондонѣ Шекспиръ продолжалъ вести свой прежній холостой образъ жизни; такъ по крайней мѣрѣ, можно заключить по двумъ слѣдующимъ анекдотамъ, за достовѣрность которыхъ, впрочемъ, не ручаемся. Во время поѣздокъ его изъ Лондона въ Стратфордъ, останавливался онъ въ Оксфордѣ въ гостинницѣ у Джона Девнэнта, который былъ женатъ: мужъ и жена очень любили его. Шекспиръ крестилъ у нихъ сына Вилліама, и злые языки говорили, что между постояльцемъ и женою Девнэнта была не одна только дружба. Разъ маленькій Вилліамъ поспѣшно бѣжалъ домой и на чей-то вопросъ — зачѣмъ онъ такъ спѣшить, мальчикъ отвѣчалъ, что ему хочется поскорѣе видѣть своего крестнаго отца, который по-англійски называется godfather — божьимъ отцомъ. «Ты хорошій мальчикъ», замѣтилъ ему спросившій его: «только не долженъ употреблять имя Божіе напрасно». Молодой Вилліамъ Девнэнтъ впослѣдствіи очень гордился своимъ знакомствомъ и родствомъ съ Шекспиромъ, такъ что, пожалуй, и анекдотъ

этотъ могъ выдумать самъ. Другой анекдотъ рассказывалъ современникъ Шекспира Меннингэмъ. Какая-то лондонская дама, восхитившись игрою Ричарда Барбэджа, друга Шекспира, въ роли Ричарда III, прислала ему приглашеніе къ себѣ на вечеръ, наказавъ ему, чтобы онъ постучался къ ней въ дверь подъ именемъ Ричарда III. Шекспиръ подслушалъ приглашеніе и пришелъ къ дамѣ прежде своего пріятеля. Скоро послѣ его прихода стучится въ дверь второй Ричардъ III — и торжествующій пріятель отказываетъ ему, закричавъ: «Вильгельмъ Завоеватель предшествуетъ Ричарду III».

Легко можетъ случиться, что эти анекдоты выдуманы впоследствии, но тѣмъ не менѣе не подлежитъ сомнѣнію, что въ молодыхъ своихъ годахъ Шекспиръ велъ очень

17

разгульную жизнь и, наконецъ, послѣ всѣхъ своихъ охотничьихъ и любовныхъ походовъ, рѣшился совершенно разстаться съ семействомъ и сдѣлаться актеромъ. Въ то время это былъ такой шагъ, который нельзя было дѣлать, не подумавъ. Чтобы рѣшиться на него, надо было высоко стоять надъ современными предразсудками и почти надъ общимъ мнѣніемъ. Шекспиръ самъ сознается, въ своихъ сонетахъ, что одною изъ главныхъ сторонъ его характера былъ «неизлѣчимый порокъ страстности», который никогда не проходилъ у него. Впрочемъ, если бы онъ не испыталъ на самомъ себѣ всей силы страстей, могъ ли бы онъ съ такимъ мастерствомъ и съ такою глубокою вѣрностью изображать въ своихъ произведеніяхъ всѣ бури этихъ чувственныхъ влеченій, все очарованіе ихъ соблазна и ту гибель, которая постигаетъ ихъ чрезмѣрное развитіе? Нравы того времени были чувственны, жестки и грубы. Это было время характеровъ рѣзкихъ и откровенныхъ въ своихъ страстяхъ. Каково было время, таковъ былъ и поэтъ. По всему видно, что молодость Шекспира была необыкновенно пылкая и увлекающаяся. Впрочемъ, если судить объ его душевномъ состояніи по стихотвореніямъ, написаннымъ имъ въ его юношескомъ и страстномъ періодѣ, то нельзя не замѣтить въ нихъ, среди самага бурнаго разлива страсти, присутствія сознанія о своемъ увлеченіи и какой-то внутренней силы, сдерживающей напоры страсти. Эта двойственность замѣтна и въ двухъ первыхъ произведеніяхъ его молодости: одно изъ нихъ — «Лукреція» — исполнено стоическаго мужества и высокой душевной чистоты, другое — «Венера и Адонисъ» — самага сладострастнаго характера. О нихъ мы сейчасъ будемъ говорить. Такая же двойственная настроенность, переходящая безпрестанно въ борьбу разума съ чувственностью и страсти съ разсудкомъ, видна и въ бо́льшей части сонетовъ его.

Два первыя произведенія Шекспира принадлежать къ роду повѣствовательному или, точнѣе, къ описательному. «Венера и Адонисъ» напечатана была въ 1593 году, «Лукреція» — въ 1594. Оба посвящены графу Саутгэмптону, оба сочинены до окончательнаго переезда Шекспира въ Лондонъ, и все обличаетъ въ нихъ юношескую руку и юношескую

настроенность. Содержаніе «Венеры и Адониса» составляет страсть этой богини къ холодному и неопытному мальчику Адонису, который равнодушно смотритъ на страсть Венеры, ничего не любитъ, кромѣ охоты, и гибнетъ отъ дикаго кабана. Поэма оканчивается плачемъ богини объ его преждевременной смерти. Шекспиръ изобразилъ любовь Венеры во всемъ безумствѣ страсти, упрековъ, просьбъ, слезъ, во всемъ ненасытномъ жарѣ желаній. Необыкновенная роскошь поэтическихъ мыслей и образовъ развита во всей поэмѣ, обнаруживающей въ авторѣ самое тонкое знаніе своего предмета; но, несмотря на всѣ эти внутреннія достоинства, поэма походитъ на фламандскія мифологическія картины, изображавшія обыкновенно рожденную изъ морской пѣны богиню красоты съ крайне роскошными и неумѣренно развитыми сладострастными формами. Этотъ наивный и милый анахронизмъ лежитъ на всѣхъ искусствахъ того времени, даже на самыхъ гениальныхъ произведеніяхъ итальянской кисти. Такъ и на шекспировскомъ Олимпѣ отразилась его «старая веселая Англія». По свидѣтельству современниковъ, эти стихотворенія поставили Шекспира въ число поэтовъ, которымъ тогда удивлялись; особенно нравилось въ немъ это смѣшеніе поэзіи съ крайнимъ чувственнымъ жаромъ. Любовь, которую изображали прежде него въ своихъ мифологическихъ стихотвореніяхъ англійскіе и итальянскіе поэты, была не другое что, какъ искусственное хитросплетеніе мыслей о любви, обдѣланныхъ въ утонченныя формы и отличавшихся болѣе вылощенностью фразъ, нежели внутреннею правдою чувства. Въ поэмѣ Шекспира, напротивъ, любовь есть «духъ, сотворенный изъ огня», безуміе и страсть — и это понятіе проступаетъ сквозь всю манерность представленія. Вѣроятно, поэтому стихотвореніе это и сдѣлало такое сильное впечатлѣніе на современниковъ, которые указывали на него, какъ на образецъ любовныхъ стихотвореній; оно имѣло нѣсколько изданій и вызвало цѣлый рядъ подражаній; современные поэты превозносили его какъ «квинтэссенцію» любви, какъ образецъ «искусства любить». Впрочемъ несмотря на

весь блескъ красокъ и колорита, какими поэтъ изображаетъ страсть, онъ знаетъ, что рисуетъ картину одного только чувственного вожделѣнія, которое «какъ хищный звѣрь пожираетъ свою добычу». Въ томъ мѣстѣ, гдѣ говорится о стараніяхъ Адониса поймать вырвавшася у него жеребца — явно видно намѣреніе автора поставить эту животную страсть не въ противоположность страсти Венеры, а рядомъ съ ея страстью. Равнодушный Адонисъ, отвергая мольбы Венеры, говоритъ ей, что она должна называться не любовью, а «всѣмъ пренебрегающимъ чувственнымъ вожделѣніемъ, которое омрачаетъ рассудокъ и заставляетъ забывать румянецъ стыда и чести». Впрочемъ, эта мысль почти совершенно тонетъ въ прелести чувственныхъ картинъ.

Въ «Лукреціи», напротивъ, мысль эта заключается въ самомъ содержаніи, которое, словно съ умысломъ, выбрано въ противоположность первому стихотворенію. Слепой жадѣ наслажденія, олицетворенной въ образѣ

Венеры, противопоставляетъ здѣсь поэтъ цѣломудріе римской матроны, въ которой сила воли и нравственности трагически торжествуетъ надъ чувственнымъ вожделѣніемъ. Правда, что описаніе преступной сцены въ «Лукреціи» отъ этого не сдѣлано ни хладнокровнѣе, ни съ большаго скромностію, напротивъ, кажется, въ изображеніи цѣломудренной красоты Лукреціи есть еще больше соблазнительнаго жара, нежели въ какой-либо сценѣ «Венеры и Адониса»; но за то раскаяніе Лукреціи, мѣсть ея чистой души надъ своимъ поруганнымъ тѣломъ, наконецъ, ея смерть обработаны въ совершенно иномъ, возвышенномъ тонѣ. Поэтъ становится свободнѣе и значительнѣе, выходя изъ тѣснаго круга ночной, преступной сцены: одинокая Лукреція, готовясь къ самоубійству, останавливается передъ картиною, представляющею разрушеніе Трои — и читатель невольно наводитъ на сравненіе гибели Лукреціи отъ Тарквинія съ гибелью семейства Пріамова отъ похищенія Елены. Въ «Венерѣ и Адонисѣ» поэтъ, углубляясь въ сладострастное положеніе, которое скорѣе можетъ быть предметомъ для живописи, очевидно находился подъ вліяніемъ «сладкаго искусства» Овидія; въ «Лукреціи», напротивъ, возбужденный Виргиліемъ, онъ исполненъ высокаго нравственнаго чувства и бросаетъ взглядъ въ сферу великихъ событій. Такія противоположности были отличительною чертою шекспировскаго творчества и словно потребностью его многосторонней натуры. Новые поэты, какъ, напримѣръ, Гёте, безпрестанно воспроизводятъ въ своихъ сочиненіяхъ одинъ и тотъ же любимый характеръ: Вейслингенъ Вертеръ, Клавиго, Стелла, Эгмонтъ, съ весьма легкими измѣненіями. Шекспиръ, напротивъ, съ перваго раза обрабатывалъ данный матеріалъ съ тою оконченностью и полнотою, которыя дѣлаютъ возвращеніе къ нему уже невозможнымъ и скорѣе вызываютъ къ обработкѣ другого, противоположнаго матеріала.

Для тѣхъ, которые знаютъ Шекспира только по его драматическимъ произведеніямъ, обѣ эти поэмы покажутся очень странными по своей внѣшней формѣ. вмѣсто дѣйствія, все въ нихъ сводится на однѣ рѣчи. Особенно въ «Лукреціи», исключая описанія преступленія Тарквинія, холодное краснорѣчіе и безконечныя разсужденія совершенно преобладаютъ надъ поэзіею. Чтò такъ удивительно отличаетъ монологи въ драмахъ Шекспира, именно, это искусство сосредоточивать всю бездну ощущеній въ немногіе великіе очерки, въ поэмахъ представляется совершенно наоборотъ. Ложная, манерная форма тогдашнихъ пастушескихъ стихотвореній, писанныхъ въ подражаніе итальянскимъ образцамъ, отразилась на обѣихъ поэмахъ и особенно на «Лукреціи». Отличительные признаки этой формы, заимствованные изъ итальянскихъ «*concetti*», суть: придуманность странныхъ, невѣроятныхъ сравненій и образовъ; глубокомысленность, расточаемая по поводу самыхъ пустыхъ предметовъ, умничанье и искусственное остроуміе вмѣсто поэзіи; воображеніе, направленное на изобрѣтеніе логическихъ контрастовъ, утонченныхъ различій и эпиграмматическихъ тонкостей. Очевидно, что Шекспиръ былъ здѣсь еще подъ вліяніемъ современныхъ образцовъ, только далеко превосходитъ ихъ силою и роскошью своей фантазіи. Впослѣдствіи — и даже въ одной изъ первыхъ комедій своихъ («Бесплодныя усилія любви») — онъ уже смѣется надъ этою манерностію и

заставляет Бирона называть этот род поэзии «тафтяными фразами, вытканными шелковыми выражениями, бархатными гиперболами, педантическими фигурами, жеманною аффектацією и лѣтными мухами, порожденными модою ложнаго блеска». Но тѣмъ не менѣе во многихъ мѣстахъ его произведеній замѣтны слѣды этихъ фальшивыхъ блескохъ искусства, хотя иногда онъ употребляетъ ихъ съ намѣреніемъ, для противоположныхъ цѣлей. Этому же вліянію современныхъ образцовъ надобно приписать и то, что въ первоначальныхъ его драмахъ трагическая настроенность (паѳосъ) такъ часто отзывается нѣкоторой напыщенностью. Не подлежитъ сомнѣнію, что Шекспиру очень нравилось широковыщательное краснорѣчіе Сенеки и блестящій стиль Виргилія. Доказательствомъ этому, между прочимъ, служитъ то, что онъ заставляетъ Гамлета удивляться извѣстному разсказу о смерти Пирра. «Лукреція» большею частью написана вродѣ этого разсказа. Замѣчательно, что въ юношескихъ произведеніяхъ Гёте и Шиллера видно особенное предрасположеніе къ Виргилію: для юности героическое заключается больше въ громкомъ и блестящемъ стилѣ Виргилія, нежели въ простомъ величіи Гомера. Кромѣ того, Шекспиръ по натурѣ своей былъ виргиліанецъ. Впослѣдствіи же, когда ему случалось въ драмахъ своихъ намекать на борьбу грековъ съ троянцами, онъ былъ постоянно пристрастенъ къ троянцамъ. Можетъ-быть, это можно объяснить тѣмъ, что старинныя англійскія хроники производятъ древнихъ бриттовъ отъ троянцевъ. Какъ бы то ни было, но только съ этой точки зрѣнія становится понятнымъ послѣднее произведеніе его «Троиль и Крессида».

Легко объяснить себѣ, какъ поэтъ съ такимъ вѣрнымъ и простымъ чувствомъ, какъ Шекспиръ, поддался сначала этой господствовавшей въ его время манерности, этому условному искусству. Гораздо труднѣе понять, какъ могъ онъ такъ скоро отрѣшиться отъ него. Надобно вспомнить, что вся рыцарская поэзія среднихъ вѣковъ была искусствомъ совершенно условнымъ и манернымъ — и уже въ XV вѣкѣ она упала во всей Европѣ, вдававшись въ грубость и неестественность. Въ XVI вѣкѣ очистили ее отъ грубости знаменитые эпики Аріостъ и Тассъ, воспитанные вліяніемъ древнихъ образцовъ; но они не могли очистить ее отъ рыцарскихъ романовъ. Чѣмъ болѣе падали въ XVI вѣкѣ рыцарскія идеи, обычаи и нравы, тѣмъ больше ослабѣвали интересы къ внутреннему содержанію итальянской рыцарской поэзіи: въ ней удивлялись только одной превосходной формѣ, гармоніи стиховъ, выработанному и утонченному языку. Поэзія совершенно потеряла изъ вида содержаніе; мѣсто его заняла одна форма — и одну ее только имѣли въ виду. А если форма и техническая сторона становятся въ искусствѣ главными, то въ результатѣ бываетъ всегда то, что скоро и самая форма впадаетъ въ изысканность и въ искаженіе человѣческой природы, этого вѣчнаго предмета всякой поэзіи. Тогда содержаніе и форма, поэтическое выраженіе и взглядъ на человѣческую природу отдаются одному только

произволу, и уже не природа указываетъ путь поэту, а принятыя условія и мода. Крайнею степенью этой психологической и эстетической неестественности была аллегорическая и пастушеская поэзія итальянскихъ и испанскихъ поэтовъ XVI вѣка. Когда исчезла рыцарская поэзія, нѣсколько вѣковъ господствовавшая во всей Европѣ, мѣсто ея заступила вездѣ поэзія пастушеская. Вся Европа восхищалась пастушескими романами Рибейра, де-Миранда, Санназара, Монтемайора. И въ Англіи итальянская литература, итальянская лирика и пастушеская поэзія сдѣлались господствующимъ вкусомъ. Мы сказали уже, какъ, послѣ пробужденія въ Италіи классической литературы, въ эпоху Возрожденія (Renaissance), страсть къ ней быстро охватила образованныя сословія въ Англіи; ею занимались не одни ученые, но и вся аристократія. Плутархъ, Гомеръ, Овидій, Виргилій, Плавтъ, Теренцій были тотчасъ же переведены на англійскій языкъ. Время это было началомъ европейской цивилизаціи; школы начали освобождаться отъ своей прежней схоластической философіи; чтеніе Библіи упростило и облагородило вкусъ; произведенія классической литературы, благодаря изобрѣтенію книгопечатанія, распространились всюду. Уже при дворѣ Генриха VIII господствовали маскарадные

20

процессія, аллегоріи и пастушеская поэзія, а при Елизаветѣ дѣйствительно насталъ вѣкъ возрожденныхъ наукъ и искусствъ, подѣ личнымъ вліяніемъ королевы, которая сама любила искусства, была музыкантшею, читала греческихъ и латинскихъ писателей и сочиняла лирическія стихотворенія. Весь дворъ Елизаветы захотѣлъ сдѣлаться классическимъ. Недавніе богословскіе споры ввели въ моду науку. Въ то время въ воспитаніе знатной дамы непремѣнно входила необходимость знанія греческаго и латинскаго языковъ. Если Елизавета посѣщала кого-нибудь изъ своихъ вельможъ, ее всегда привѣтствовали Пенаты и въ спальню отводилъ Меркурій; домашніе пажи переодѣты были въ Дріадъ, а слуги, въ видѣ сатировъ прыгали и бѣгали по луку. Когда проѣзжала она городъ Норвичъ, то, по знаку мэра и альдермэновъ, Купидонъ, отдѣлившись отъ встрѣчавшей ее группы олимпійскихъ божествъ, подносилъ ей золотую стрѣлу, которую прелести ея должны были сдѣлать неотразимою. Елизаветѣ былъ уже тогда пятидесятый годъ. Изъ всего этого видно, до какой степени вкусъ къ аллегорической и пастушеской поэзіи господствовалъ тогда въ Англіи. Простонародная любовь къ балладамъ бродячихъ пѣвцовъ и народнымъ театральнымъ фарсамъ не въ состояніи была противодѣйствовать ему, а другой литературы, основанной на національномъ саксонскомъ характерѣ, тогда не существовало. Тяжкое время междоусобныхъ войнъ Алой и Бѣлой Розы истребило все прежнее народное образованіе, уничтоживъ вмѣстѣ съ тѣмъ и всю прежнюю воинственную аристократію бароновъ... Съ Генриха XVI выступило уже совсѣмъ новое дворянство, которое, подражая тогдашнимъ итальянскимъ владѣтелямъ и

испанскимъ грандамъ XVI вѣка, покровительствовало искусствамъ и литературѣ и само занималось ими.

Къ этому-то классу знатныхъ людей, въ которыхъ государственные таланты соединялись съ талантомъ поэтическимъ, воинственная отвага — съ любовью къ наукамъ, принадлежали тогдашніе поэты и романисты Англіи. Таковъ былъ графъ Сайерре (Syerry), въ цвѣтъ лѣтъ погибшій отъ преслѣдованій графа Гертфорта и жестокости Генриха VIII; таковъ былъ въ молодости умершій мэръ Томасъ Віатъ, о которомъ ходила молва, подтверждаемая между прочимъ его стихотвореніями, будто онъ былъ въ связи съ Анною Боленъ; таковъ былъ сэръ Филиппъ Сидней, воинъ, государственный мужъ и поэтъ, одинъ изъ твердыхъ опоръ трона Елизаветы, покровитель всѣхъ талантовъ и авторъ пастушескаго романа «Аркадія», отъ котораго была въ восхищеніи вся Англія. Раннюю смерть его оплакивали всѣ европейскіе ученые. Таковъ былъ сэръ Вальтеръ Ралей (Raleigh) знаменитый морякъ и путешественникъ, который, такъ же какъ Сидней, безвинно погибъ на эшафотѣ. Таковы были лордъ Воксъ (Vaux), графъ Дорсертъ, графъ Оксфордъ, графъ Пэмброкъ и графъ Соутгэмптонъ, другъ и покровитель Шекспира. Необыкновенное вліяніе имѣли эти люди на свое время и на англійскую литературу. Подражая итальянскимъ образцамъ, они усвоили англійской литературѣ возвышенный стиль Петрарки, чистоту стиха, придворную утонченность вкуса, качества, которыя ихъ послѣдователи довели потомъ до крайней неестественности. Путешествіе въ Италію и подражаніе итальянскимъ образцамъ сдѣлалось тогда въ Англіи стремленіемъ всѣхъ поэтовъ. Англія XVI вѣка наводнена была итальянскою лирикою, пастушескими стихотвореніями, аллегоріями и новеллами. Такая чисто-искусственная, ученая, аристократическая поэзія была совершенно противоположна поэзіи національной и еще противоположнѣе начинавшейся тогда народной англійской драмѣ. Впрочемъ, во всей Европѣ господствовала тогда эта космополитическая литература, поддерживаемая и покровительствуемая дворами, высшимъ свѣтомъ, учеными и всѣми образованными людьми.

Могъ ли Шекспиръ, вступившій въ тогдашнюю литературную среду, не поддаться этому вкусу и господствовавшей литературной школѣ? Его мелкія стихотворенія, сонеты, «Венера и Адонисъ» и «Лукреція» совершенно ставятъ его въ рядъ тѣхъ аристократическихъ кліентовъ, тѣхъ лирическихъ и эпическихъ поэтовъ, воспитанныхъ въ итальянской школѣ. Въ первоначальныхъ драматическихъ произведеніяхъ своихъ, въ «Комедіи ошибокъ» и въ

«Усмиреніи своенравной», очевидно, слѣдуетъ онъ итальянскимъ образцамъ и, кромѣ того, извѣстно, какъ часто пользовался онъ для драмъ своихъ итальянскими новеллами и въ переводѣ, и въ оригиналѣ. Вообще, вслѣдствіе личныхъ отношеній Шекспира къ поэтамъ итальянской школы и къ

покровительствовавшей ему аристократіи, въ его произведеніяхъ остались слѣды этого вкуса и стиля. Только въ послѣднихъ его драмахъ вполнѣ исчезаетъ эта склонность къ итальянской лирикѣ: мѣсто ея заняла уже простота и искренность народной саксонской пѣсни, поэтъ сбросилъ съ себя ученое и аристократическое искусство и сталъ дѣйствительно національнымъ поэтомъ.

Шекспиру было двадцать два или двадцать три года, когда онъ оставилъ Стратфордъ. Определительно неизвѣстно, что было причиною его переѣзда въ Лондонъ: желаніе ли поискать средствъ для содержанія своей бѣдной семьи, опасенія ли преслѣдованій сэра Томаса Люси, или, просто, страсть къ поэзіи и къ театру. Статься можетъ, что всѣ эти причины дѣйствовали взаимно; притомъ весьма естественно, что въ такой удивительно-одаренной натурѣ должны были очень рано образоваться склонность и дарованіе къ стихотворству и театру. Извѣстно, что еще съ 1589 года, слѣдовательно, съ ранней юности Шекспира, въ Стратфордѣ почти ежегодно играла какая-нибудь изъ странствующихъ труппъ графовъ Лейстера, Варвика, Ворчестера и другихъ. Рѣшенію Шекспира сдѣлаться актеромъ могло еще способствовать и то, что многіе актеры, впослѣдствіи его товарищи, были изъ Варвикскаго графства, къ которому принадлежалъ Стратфордъ. Оттуда же былъ и славный въ исторіи англійскаго театра Джемсъ Бербэдждъ, основатель Блекфрайерскаго театра, на который Шекспиръ вступилъ впослѣдствіи. Кто-нибудь изъ нихъ могъ знать Шекспира еще въ юности и обратить вниманіе на его поэтическій талантъ. Положительно извѣстно, что съ 1539 года Шекспиръ сталъ дѣйствительнымъ членомъ театральнoй труппы. Но здѣсь должны мы на время прервать изложеніе жизни и литературной дѣятельности Шекспира и прежде взглянуть на то, что нашелъ онъ въ Лондонѣ на своемъ новомъ поприщѣ. Для этого мы изложимъ, съ возможною краткостью, когда и какъ развилась въ Англіи драматическая поэзія, какъ начался и усовершенствовался англійскій театръ, въ какомъ видѣ Шекспиръ засталъ ихъ, въ какомъ отношеніи находилась труппа, въ которую онъ вступилъ, къ прочимъ лондонскимъ труппамъ и, наконецъ, какое положеніе онъ занималъ въ ней вначалѣ и впослѣдствіи.

III.

Мы не думаемъ излагать подробно исторію англійской драматической поэзіи до Шекспира; какъ бы подробно ни была изложена она, все трудно было бы дать читателямъ ясное о ней понятіе, потому что всякая исторія литературы только тогда ясна и понятна, когда читаютъ ее вмѣстѣ съ главными ея источниками и образцами. Мы взглянемъ на драматическую литературу до Шекспира только съ слѣдующихъ сторонъ: что могла она дать ему? чѣмъ обязано было его искусство его предшественникамъ и, наконецъ, что онъ отъ нихъ заимствовалъ и отбросилъ? Впослѣдствіи видно будетъ, что Шекспиръ очень не многому могъ научиться изъ прежняго англійскаго театра: ни до него, ни при немъ не было въ этомъ родѣ ни одного поэта съ большимъ талантомъ, котораго онъ могъ бы взять себѣ въ образецъ. Изъ множества видѣнныхъ имъ въ юности пьесъ научился онъ только драматической technikѣ, но идею своего искусства извлекъ онъ единственно изъ своей души. Поэтому мы не станемъ

утруждать наших читателей множеством именъ, а соединимъ въ нѣсколько группъ все то, что до Шекспира и, наконецъ, уже при немъ произвело драматическое искусство въ Англіи.

Извѣстно, что вездѣ родоначальниками театра были религіозныя представленія. Какъ въ древней Греціи изъ священныхъ дѣйствій хора, такъ во времена христіанскія вышелъ театръ преимущественно изъ празднованія Пасхи. Католическія представленія страданій Спасителя, которыми праздновали Страстную пятницу, назывались мистеріями: это же названіе получили въ средніе вѣка и духовныя представленія, содержаніемъ

22

которыхъ были страданія, смерть и воскресеніе Спасителя. И теперь еще въ церкви святого Петра, въ Римѣ, въ день Пасхи излагается исторія страданій Спасителя въ речитативахъ, въ которыхъ каждый изъ участвующихъ изображаетъ отдѣльное лицо. Въ XII вѣкѣ и даже еще прежде въ Англіи знали уже мистеріи, а въ XIII вѣкѣ сдѣлались онѣ въ монастыряхъ и церквахъ однимъ изъ самыхъ любимыхъ народныхъ зрѣлищъ и однимъ изъ постоянныхъ занятій духовенства. Скоро проложили они дорогу изъ церкви на улицу, а отъ духовенства — къ мірянамъ, сначала въ ремесленные цехи, а потомъ къ актерамъ по ремеслу; а содержаніемъ мистерій служила уже не одна евангельская, но вся ветхозавѣтная исторія. Въ 1378 году хористы и причетники церкви св. Павла, въ Лондонѣ приносили жалобу Ричарду II на то, что «безграмотные люди представляютъ исторіи Ветхаго Завѣта къ великому ущербу духовенства». Въ XIII и XIV вѣкахъ мистеріи представлялись по всей Англіи, и представленія эти обыкновенно продолжались по четыре и даже во восемь дней. Въ своемъ первоначальномъ видѣ мистеріи были — евангельская исторія, переложенная на краткіе и безыскусственные разговоры, которые прерывались иногда пѣніемъ нѣкоторыхъ мѣстъ, такъ что и происхожденіе ораторіи надобно тоже отнести къ мистеріямъ.

Мистеріи эти — мы забыли сказать, что въ Англіи назывались онѣ «чудесами» — глубоко укоренились въ народѣ: къ этому способствовали и многовѣковая давность ихъ, и отсутствіе всякихъ другихъ народныхъ зрѣлищъ, а главное неприкосновенность ихъ священнаго содержанія. Но эти безыскусственные начатки новѣйшей драмы, тѣмъ не менѣе, положили нѣкоторые законы ея будущему, художественному развитію, отъ которыхъ не могъ отклоняться и самый смѣлый гений, изъ опасенія, что народъ не станетъ смотрѣть его. Такъ это исключительное содержаніе мистерій усвоило новѣйшей драмѣ ея эпическій характеръ, повело къ исторической обработкѣ и потребовало отъ нея общедоступнаго и богатаго содержанія. Греческій театръ далеко уступалъ Гомеровою эпопѣе и не могъ соперничать съ ней въ представленіи обширныхъ и разнообразныхъ событій. Цѣлью древней драмы было, по словамъ Аристотеля, «достигать малыми средствами дѣйствія неистощимаго въ богатствѣ своемъ эпоса». Для этого греческіе драматики въ представленія просто изложенныхъ событій внесли противоположное ихъ

простотѣ представленіе трагическихъ катастрофъ. Новое время, остававшееся нѣсколько столѣтій при однихъ начаткахъ драмы, которая у древнихъ такъ быстро расцвѣла и за то такъ же скоро и увяла, новое время не имѣло передъ собою, какъ древніе греки, никакого великаго эпоса; драма его вышла первоначально изъ евангельскаго повѣствованія. Но изъ этой драгоцѣнной трапезы не только не должна была теряться ни одна кроха, напротивъ, краткій рассказъ Евангелія поощрялъ въ мистеріяхъ къ распространенію его, слѣдовательно, съ самаго начала условія новой драмы поставлены были въ обратное отношеніе съ условіями драмы древней. Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи стала она черпать содержаніе свое изъ рыцарскихъ стихотвореній и историческихъ хроникъ. Такимъ образомъ, изъ различныхъ свойствъ и условій всѣхъ этихъ источниковъ составила та форма и та полнота содержанія, какія видимъ въ новѣйшемъ театрѣ. Судьба его была уже рѣшена гораздо прежде Шекспира.

Въ половинѣ XV вѣка въ Англіи мистеріи исключительно находились уже въ рукахъ однихъ ремесленниковъ и распространились всюду. Вскорѣ затѣмъ явились такъ называемыя — «нравоученія», нравственно-аллегорическія представленія, вышедшія преимущественно, изъ школъ, и совершенно замѣнили собою мистеріи. Содержаніемъ этихъ аллегорическихъ представленій была также священная исторія; но они состояли уже не въ простомъ представленіи въ дѣйствіи евангельскаго сказанія, а въ аллегорическомъ и поучающемъ. Въ мистеріяхъ выводились на сцену только нѣкоторыя аллегорическія лица, напримѣръ: Смерть, Истина, Правосудіе; въ «поучительныхъ аллегоріяхъ» является, кромѣ того, олицетвореніе человѣческихъ чувствъ, страстей, пороковъ и добродѣтелей и изъ нихъ уже исключительно состоятъ дѣйствующія или, точнѣе, говорящія лица этихъ сухихъ и натянутыхъ

представленій. Содержаніемъ мистерій было страданіе Спасителя, избавленіе отъ грѣхопаденія и тому подобное; содержаніемъ «моральностей» было отвлеченное изображеніе борьбы добра и зла, или борьбы добрыхъ и порочныхъ силъ за человѣческую природу. Впрочемъ, онѣ скоро начали понемногу отклоняться отъ религіозной сферы и приближаться къ дѣйствительной жизни. Борьба добраго и злого начала стала представляться въ нихъ болѣе съ обыкновенной нравственной точки зрѣнія: онѣ возставали противъ мірскихъ соблазновъ, противъ зависимости отъ мірскихъ благъ, какъ представителей злого начала. Мистеріи состояли изъ совершенно сухого и голаго дѣйствія, предназначаемаго для одного только зрѣнія, безъ всякой примѣси разсужденій. Въ «моральностяхъ», напротивъ, нравоученіе составляетъ существенное содержаніе отъ начала до конца: безъ всякаго движенія и дѣйствія, тянулись онѣ въ однихъ сухихъ, безжизненныхъ разговорахъ. Какъ мистеріи указывали возникающей драмѣ путь къ представленію *дѣйствія*, такъ моральныя аллегоріи, съ своимъ очевиднымъ

диалектическимъ характеромъ и нравоученіями, указывали ей *нравственное направленіе*. Этотъ родъ представленій продолжался въ Англіи съ большимъ успѣхомъ отъ половины XV до начала XVII вѣка, слѣдовательно, болѣе столѣтія; такая давность окончательно укоренила за новою драмою необходимость имѣть нравственное направленіе. И всѣ англійскія драматическія произведенія постоянно были нравственнаго содержанія. Подъ вліяніемъ этого серьезнаго направленія англійской драмы, образовался въ произведеніяхъ Шекспира тотъ строгій нравственный взглядъ на человѣческія дѣла и условія человѣческой природы.

Когда такимъ образомъ обозначились существенныя условія драмы, то есть, съ одной стороны, дѣйствіе, какъ въ мистеріяхъ, съ другой — нравственное поученіе, какъ въ «аллегорическихъ представленіяхъ», то недалеко уже оставалось и до перехода къ представленію дѣйствительной жизни. Переходъ этотъ въ своихъ первоначальныхъ драматическихъ опытахъ вышелъ изъ придворныхъ увеселеній. Вмѣстѣ съ менестрелями и трубадурами XII и XIII вѣковъ разъѣзжали по дворамъ владѣтельныхъ особъ рассказчики, аферисты, скоморохи и разные забавники. Умственные и музыкальныя увеселенія въ занимательномъ и комическомъ родѣ сдѣлались, такимъ образомъ, одною изъ необходимыхъ потребностей придворной жизни. Въ грубомъ и тревожномъ XIV вѣкѣ вся эта веселая ватага была въ загонѣ; но въ XV вѣкѣ, гораздо болѣе кроткомъ и мирномъ, она снова вездѣ выступаетъ на передній планъ и бродитъ по Европѣ. Несмотря на различіе языковъ, искусство ея было равно всѣмъ доступно. Извѣстно, что въ XV вѣкѣ нѣмецкіе поэты показывали свое искусство въ Даніи и Норвегіи, баварскіе и австрійскіе пѣвцы — въ Англіи. Весьма вѣроятно, что эти фигляры, арфисты, рассказчики, шуты и придворные дураки были исполнителями первоначальныхъ драматическихъ представленій и всякаго рода зрѣлищъ, которыя еще съ XV вѣка начали вытѣснять прежнія тихія удовольствія, состоявшія въ слушаніи пѣнія и рассказовъ менестрелей. Вмѣстѣ съ тѣмъ, переодѣваться и маскироваться сдѣлалось въ то время любимую забавою. Не проходило праздника, ни одного пріема знатныхъ гостей при дворѣ или въ городахъ, гдѣ бы не являлись, для празднованія ихъ посѣщенія, великолѣпно-одѣтыя аллегорическія или историческія лица; не проходило ни одного большого пира, на которомъ бы не было представлено какой-нибудь интермедіи, пантомимы или маскарадной процессіи, которыя обыкновенно сопровождались краткими пояснительными рѣчами. Въ Англіи перешли эти интермедіи (interludes) изъ Франціи и при Эдуардѣ III назывались уже «королевскими играми». При Генрихѣ VIII великолѣпныя переодѣванья и маски вошли, рѣшительно, въ обычай; на всякомъ праздникѣ при дворѣ и у частныхъ лицъ были непременно представляемы интермедіи. Аллегорія господствовала во всѣхъ этихъ забавахъ; всякое переодѣванье непременно заключало въ себѣ что-нибудь аллегорическое. Весьма вѣроятно, что въ этихъ маскарадныхъ придворныхъ представленіяхъ постепенно началъ освобождаться возникающій театръ отъ тяготившей его аллегоріи, отъ этихъ вялыхъ олицетвореній отвлеченныхъ понятій, и сталъ

понемногу замѣнять ихъ лицами, взятыми изъ дѣйствительной жизни. Такъ какъ цѣлью всѣхъ этихъ аллегорій была шутка и забава, то должно же было, наконецъ, понять, что для этого вовсе не нужно было резонерства и поучительныхъ разсужденій. Нѣкто Джонъ Гейвудъ, ученый и остроумный человѣкъ, написалъ, около 1520 года для двора Генриха VIII рядъ интермедій уже безъ всякой аллегоріи; напротивъ, содержаніе ихъ составляютъ самыя обыкновенныя положенія дѣйствительной жизни; и хотя поучительное направленіе еще замѣтно въ нихъ, но оно уже прикрито шуткою и ироніей. Изъ того, что дошло до насъ изъ этихъ интермедій, видно, что это еще не пьесы и даже не сцены, развивающія какое-нибудь дѣйствіе, а просто смѣшныя разговоры или споры, взятые изъ самой простонародной жизни, пересыпанные грубымъ и мѣткимъ народнымъ остроуміемъ, но наводящіе весьма часто скуку своею растянутостью. Интермедіи Гейвуда имѣли при дворѣ неслыханный до того времени успѣхъ; можно поэтому судить, каковы же были подражанія такимъ придворнымъ интермедіямъ, назначаемыя для низшихъ слоевъ общества. Сцена «Девяти героевъ», представляемая почтеннымъ испанскимъ кавалеромъ Армадо (въ пьесѣ: «Безплодныя усилія любви»), и небольшая сцена «Пирамъ и Тизбе», разыгрываемая ремесленниками въ пьесѣ «Сонъ въ Иванову ночь», могутъ дать понятіе объ этомъ рода народныхъ интермедіяхъ. Въ то время довольствовались малымъ. Теперь, читая пѣсню дурака въ концѣ пьесы «Двѣнадцатая ночь», мы рѣшительно ничего въ ней не видимъ; а такого рода пѣснями, съ приплясываньемъ или фарсами, съ комическимъ припѣвомъ, восхищаль придворный шутъ Елизаветы, Тарльтонъ самую высшую лондонскую публику, да еще въ то время, когда Шекспиръ поступилъ уже на сцену. Эти фарсы, по свидѣтельству современниковъ, исполнялись съ такимъ рѣзкимъ, смѣлымъ, безцеремоннымъ юморомъ, что самые серьезные люди помирали со смѣху.

Ни откуда Шекспиръ такъ много не заимствовалъ и ни изъ чего онъ столько не научился, какъ изъ этихъ народныхъ представленій и остроумныхъ фарсовъ придворныхъ и простонародныхъ шутовъ. Острота, юморъ и сатира, которыя въ XV вѣкѣ были еще въ такой рѣзкой противоположности съ натянутою церемонностью запоздалаго и отжившаго свой вѣкъ рыцарства, въ XVI вѣкѣ, несравненно болѣе практическомъ, стали общимъ направленіемъ всего европейскаго міра. Въ Англіи не только дворъ — всѣ знатные люди непремѣнно имѣли своихъ шутовъ. О любви ихъ къ нимъ можно судить по тому, что даже такіе люди, какъ знаменитый канцлеръ Генриха VIII, Томасъ Морусъ, велѣлъ Гольбейну написать себя вмѣстѣ съ своимъ домашнимъ шутомъ. Раблэ, Сервантесъ, Гансъ Саксъ, наконецъ, сочинители итальянскихъ фарсовъ, народные шуты и остряки въ XIV вѣкѣ являются всюду. Но ни въ какой странѣ народное остроуміе не обнаружилось во всѣхъ классахъ съ такою силою, какъ въ Англіи. Это народное свойство необходимо должно было отразиться и въ драматическомъ искусствѣ. Забавники съ беззастѣнчивымъ юморомъ, которыхъ въ Германіи называли природными шутами и которыхъ

Шекспиръ словомъ *natural* отличаетъ отъ утонченныхъ придворныхъ шутовъ, были любимцами тогдашней театральной публики; да и въ нынѣшней лондонской публикѣ струна эта еще сильно отзывается, когда театральные клоуны затрогиваютъ ее. Этой стороною своихъ произведеній Шекспиръ во всемъ обязанъ своей національности, своему народу и своему времени — и съ этой стороны онъ всего менѣе оригиналенъ, хотя его юмористическія и комическія лица и ихъ шутки теперь кажутся намъ самою оригинальною и отличительною чертою его генія.

Надобно замѣтить, впрочемъ, что мистеріи, моральныя аллегоріи и комическія интермедіи въ ихъ раздѣльномъ видѣ существовали не долго и стали безпрестанно смѣшиваться между собою. Особенно въ мистеріи и аллегоріи начали скоро проникать новые и даже чуждые имъ элементы или развиваться изъ нихъ же самихъ. Мистеріи, на примѣръ, въ томъ видѣ, въ какомъ существовали онѣ въ XV вѣкѣ не только уже заключали въ себѣ свойства исторической драмы и моральныхъ аллегорій, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ нихъ развились также комическія интермедіи,

25

аллегорическая пантомимная игра и карнавальныя фарсы. Мірская сторона евангельской исторіи давала поводъ къ юмористической обработкѣ нѣкоторыхъ сценъ, такъ что мистеріи представляли иногда странную смѣсь евангельской исторіи съ карнавальными фарсами, другими словами, смѣсь высокихъ и комическихъ элементовъ. Самыя интермедіи, пантомимныя и разговорныя, тоже первоначально вышли изъ мистерій. Такъ какъ въ Ветхомъ Завѣтѣ всегда искали пророческихъ указаній на евангельскія событія, то по этому поводу начали вставлять въ мистеріяхъ между евангельскими событіями соотвѣтствующія имъ событія изъ Ветхаго Завѣта въ видѣ интермедій. На примѣръ, послѣ представленія преданія Спасителя Іудею слѣдовала исторія продажи Іосифа и тому подобное. Такія интермедіи представлялись иногда въ пантомимѣ, иногда, просто, въ живыхъ картинахъ. Подобно мистеріямъ и моральныя аллегоріи скоро утратили свой первоначальный строгій характеръ. Послѣ того, какъ перешли онѣ изъ своей религіозной сферы въ обыкновенную житейскую нравственность, имъ уже оставалось недалеко и до простой, обыкновенной жизни — и дѣйствительно въ скоромъ времени начали показываться въ нихъ разныя сословія въ лицахъ. Хотя въ содержаніи ихъ все еще преобладали практическая мораль и критика на мірскую жизнь, но вмѣстѣ съ тѣмъ стали постепенно входить въ нихъ сатирическіе намеки на событія, на лица, на современныя отношенія. При Генрихѣ VIII этотъ родъ представленій уже совершенно замѣнилъ прежнія мистеріи. Правда, что въ нихъ держатся еще нѣкоторыя аллегорическія лица и замѣтно поучительное направленіе, но уже прежняя духовная и школьная драма, мистерія и моральная аллегорія все болѣе и болѣе уступаютъ мѣсто обыкновеннымъ мірскимъ сюжетамъ. Но ни въ чемъ это смѣшеніе всѣхъ родовъ не обнаружилось такъ рѣзко, какъ въ соединеніи самаго

простонароднаго и грязнаго съ возвышеннымъ и торжественнымъ. Комическіе элементы очень рано проникли въ торжественный и поучительный тонъ моральныхъ аллегорій. Еще въ мистеріяхъ дьяволъ постоянно представлялъ смѣшное лицо, являясь въ комическомъ и уродливомъ видѣ; въ аллегоріяхъ онъ обыкновенно сопровождаетъ *порокъ*, выводимый всегда въ видѣ шута, одѣтаго въ длинное и пестрое платье, съ деревяннымъ кинжаломъ и который безпрестанно забавлялся то надъ людьми, то надъ своимъ адскимъ спутникомъ. Надобно замѣтить, что въ XV и особенно въ XVI вѣкѣ вся Европа представляла себѣ злое начало въ смѣшномъ видѣ и грѣховность человѣческую въ видѣ шутинства. Этому веселому вѣку насмѣшка лежала къ сердцу ближе, чѣмъ раскаяніе. Самое серьезное моральное поученіе и самый грязный комическій фарсъ подавали другъ другу руки. Но этого было еще мало: всюду господствовавшая въ то время страсть къ смѣху безпрестанно требовала себѣ новаго удовлетворенія, и въ моральныя поученія начали вставлять комическіе и шутковскіе фарсы, не имѣвшіе рѣшительно никакого отношенія къ ихъ содержанію. Этотъ обычай перешелъ впослѣдствіи и въ англійскую драму: первыя англійскія трагедіи не только перемѣшаны съ самыми шутковскими фарсами, но часто фарсы эти вставлены въ нихъ безъ всякой связи съ содержаніемъ и съ одною только цѣлью смѣшнить. Но не удовольствовались и этимъ: заставили шута оканчивать всякую пьесу карикатурною пляскою, а антракты замѣнили фарсами, въ которыхъ шуты съ безграничною свободою импровизировали свои роли. Сэръ Филиппъ Сидней, классикъ и поклонникъ древнихъ образцовъ, жившій незадолго до Шекспира, въ книгѣ своей «Похвала стихотворству» горько жалуется на такое смѣшеніе трагедіи съ комедіей. Дѣйствительно, смѣшеніе это простиралось до такой степени что высокія дѣйствующія лица постоянно сталкивались съ шутами безъ малѣйшаго къ тому повода, или среди какого-нибудь торжественнаго разговора вдругъ являлся на сцену шутъ, которому предоставлялось острить и болтать все, что ему ни придетъ въ голову.

Это смѣшеніе разнородныхъ элементовъ перешло и въ произведенія Шекспира, только у него оно приняло совсѣмъ иной характеръ. Глубокій смыслъ давалъ онъ смѣшенію серьезнаго и смѣшнаго. Этого

не замѣтно ни у кого изъ лучшихъ современныхъ ему драматическихъ писателей. Онъ первый согналъ съ своей сцены отдѣльные отъ пьесы фарсы и постоянное во все вмѣшательство шутковъ и дураковъ. Если Шекспиръ смѣшиваетъ иногда смѣшное и серьезное, трагическое и комическое, то потому только, что этого требуетъ самое дѣло. Грубому обычаю тогдашней сцены онъ далъ тонкій артистическій смыслъ. Въ комедіяхъ своихъ сдѣлалъ онъ роли шутковъ самыми забавными и остроумными, и такъ воспользовался ими въ трагедіяхъ, что онѣ еще болѣе усиливаютъ потрясающее впечатлѣніе. Правда, что въ своихъ первоначальныхъ пьесахъ выводилъ онъ на сцену самыхъ карикатурныхъ лица, но не съ одною только цѣлью смѣшнить публику, а чтобъ

вложить въ нихъ самыя глубокомысленныя взгляды на жизнь, такъ что шутовскія сцены его находятся во внутренней связи съ самымъ возвышеннымъ содержаніемъ. Даже тамъ, гдѣ шуты, кажется, просто забавляются только сами для себя, съ ихъ словами непремѣнно связана какая-нибудь характеристика основного дѣйствія. Если же, наконецъ, шутъ и значительное лицо находятся у него въ самой близкой связи, тогда связь эта сама составляетъ весь узелъ пьесы.

До первыхъ годовъ царствованія Елизаветы не было въ Англіи особеннаго зданія для театра: труппы актеровъ разъѣзжали по городамъ, давая свои представленія, гдѣ придется. Въ 1461 году, при Эдуардѣ IV, графъ Эсексъ содержалъ труппу актеровъ; кровавый Ричардъ III, будучи герцогомъ Глостерскимъ, въ восьмидесятихъ годахъ XV вѣка тоже имѣлъ актеровъ, о которыхъ, впрочемъ, неизвѣстно, были ли они только пѣвцы, или пѣвцы и актеры вмѣстѣ. Но при Генрихѣ VII, какъ скоро внутреннія смуты успокоились, является уже отдѣльная труппа собственно королевскихъ актеровъ и, кромѣ того, многія изъ знатныхъ тогдашнихъ особъ: герцоги Букингемъ, Нортумберландъ, Оксфордъ, Норфолькъ, Варвикъ, Глостеръ и другіе, имѣли свои отдѣльныя труппы, игравшія иногда при дворѣ, которымъ позволялось также давать свои представленія по городамъ. Въ скоромъ времени въ значительныхъ городахъ завелись постоянныя труппы. Большой шагъ въ этомъ отношеніи сдѣланъ былъ при дворѣ Генриха VIII. Пышный и начитанный король очень любилъ умственные забавы: у него былъ знаменитый въ свое время придворный дуракъ Вилліамъ Соммерсъ — лицо, которое въ Англіи очевидно перешло на сцену отъ двора; былъ свой придворный поэтъ Скильтонъ; были свои пѣвчіе королевской капеллы, которые разыгрывали для него театральныя пьесы. Въ числѣ этихъ пѣвчихъ-актеровъ находился и тотъ Джонъ Гейвудъ, который сочинялъ упомянутыя нами юмористическія интермедіи. Вмѣстѣ съ тѣмъ, давали представленія и труппы знатнаго дворянства; учителя и ученики школы церкви св. Павла и другихъ школъ тоже разыгрывали пьесы. Но все это не давало еще сценическому искусству никакого твердаго основанія. Перенесеніе въ Англію классической литературы отклонило вкусъ высшаго сословія отъ простонародной сцены, а духовенство занято было теологическими спорами; аристократическіе же поэты обратили все свое вниманіе на лирическое искусство итальянцевъ. Что могло быть привлекательнаго въ этихъ балаганныхъ, шутовскихъ интермедіяхъ для энтузіастовъ классической литературы? Они вычитали свои высшія понятія объ искусствѣ изъ Петрарки и, естественно, народный англійскій театръ того времени долженъ былъ казаться имъ грубымъ и пошлымъ. Къ чему имъ были всѣ эти містеріи, имъ, которые считали греческую міѳологію рѣшительно необходимою для поэзіи? Что имъ было дѣлать съ этими почтенными «аллегорическими поученіями», когда они читали только Бокаціо, Банделло и Поджіо?

Мы видѣли изъ предшествовавшаго, какъ внесена была въ англійскую литературу лирическая, аллегорическая и пастушеская поэзія итальянцевъ; она должна была непремѣнно отозваться на театрѣ. Драматическіе образцы древнихъ и подражанія имъ итальянцевъ и французовъ постепенно проникали въ Англію, и надобно полагать, что обстоятельство это имѣло

большое вліяніе на развитіе англійской драмы. Въ 1520 году, при Генрихѣ VIII, была представлена какая-то комедія Плавта; въ первые годы

правленія Елизаветы между представленными драмами находились пьесы Теренція и Эврипида. «Финикіяне» его, подъ названіемъ «Іокасты», переведены были въ 1566 году; лѣтъ десять спустя, играна была для Елизаветы «History of errors», вѣроятно, передѣланная изъ «Менехмовъ» Плавта. Впрочемъ, и до «Іокасты» въ Англіи знали уже въ переводѣ или передѣлкахъ всѣ трагедіи Сенеки. Это было незадолго до того времени, когда стали появляться трагедіи предшественниковъ и современниковъ Шекспира. Безъ сомнѣнія, переводы эти не могли не имѣть значительнаго вліянія. Въ числѣ пьесъ, которыя съ появленія трагедій Сенеки — отъ 1568 до 1580 года — игрались передъ Елизаветою, было восемнадцать классическаго и мифологическаго содержанія — явный признакъ, какъ быстро развивалась любовь къ этимъ предметамъ. Но, кромѣ самихъ предметовъ, очень важно было уже одно представленіе античныхъ пьесъ по тому вліянію, которое оно должно было имѣть на выработку драматической формы и, вообще, на художественное чувство формы тогдашнихъ драматическихъ авторовъ. Исторія всего европейскаго театра доказываетъ до очевидности, что поэтическое свойство европейскихъ народовъ безъ вліяній древняго искусства никогда бы не развилось до своей зрѣлости — до драмы. Какъ скоро стали извѣстны въ Англіи всюду прославленные тогда сочиненія Плавта и Сенеки, то знатныя особы и талантливые люди начали сами интересоваться театральными сочиненіями. Уже это одно должно было вывести драму изъ ея первоначальной, грубой колеи. Вліяніе древнихъ произведеній очень скоро обнаружилось въ комедіи и трагедіи. Едва только Сенека былъ весь переведенъ, какъ явилось нѣсколько фарсовъ, очевидно, написанныхъ подъ вліяніемъ латинской ко-медіи, въ которыхъ нѣтъ уже прежней манеры интермедій съ ихъ пустотою содержанія и дѣйствія и поучительнымъ направленіемъ. Такой быстрый шагъ впередъ можно приписать только изученію древнихъ образцовъ. Авторами фарсовъ этихъ были: Никласъ Юдаль (Udall), учитель въ Итонѣ и знатокъ древностей, и Джонъ Стилъ, магистръ и архидіаконъ въ Сотбери, сдѣлавшійся впослѣдствіи батскимъ епископомъ. Около 1561 года, въ первыхъ годахъ царствованія Елизаветы, явилась первая англійская трагедія: «Феррексъ и Поррексъ», написанная подъ вліяніемъ сочиненій Сенеки. Авторами ея были графъ Дорсетъ, одинъ изъ тѣхъ покровителей наукъ и искусствъ, о которыхъ мы говорили выше, и литературный другъ его, Томасъ Нортонъ. Успѣхъ трагедій былъ неслыханный; но причина его заключалась не столько въ достоинствахъ самой трагедіи, въ которой въ первый разъ введенъ былъ на англійскую сцену ямбическій стихъ, сколько въ томъ, что авторомъ ея былъ человѣкъ самаго высшаго общества. Съ этихъ поръ знатные меценаты, покровительствовавшіе

прежде только подражаніямъ итальянскимъ поэтамъ, обратили вниманіе и на театральныя сочиненія.

Но какъ ни сильно было вліяніе античной драмы на англійскую сцену, все же не могла она ее отучить отъ ея старыхъ, закоренѣлыхъ привычекъ, не могла замѣнить народный театръ учено-придворными представленіями или заставить забыть національное содержаніе и народныя лица этого театра — словомъ, не могла она, на мѣсто хотя неопредѣленной, но за то свободной формы, ввести древнюю условную форму съ хорами и знаменитое правило единства времени и мѣста. И дѣйствительно, въ упомянутыхъ нами фарсахъ, сочиненныхъ подъ вліяніемъ латинской комедіи, нѣтъ ни малѣйшаго слѣда теренціевской вылощенности; они написаны въ свободномъ народномъ юморѣ и въ самомъ простонародномъ стилѣ. Даже классическая трагедія «Феррексъ и Поррексъ», несмотря на то, что дѣйствіе въ ней, такъ же какъ въ древнихъ трагедіяхъ, происходитъ внѣ сцены и каждый актъ оканчивается хоромъ, тѣсно примыкаетъ еще своими аллегорическими пантомимами, предшествующими актамъ, и всюду разлитыми сентенціями къ старымъ интермедіямъ и поучительнымъ аллегоріямъ; соблюденія же классическихъ единствъ въ ней нѣтъ и тѣни. Мы упомянули выше о восемнадцати пьесахъ мифологическаго и древне-историческаго содержанія, игранныхъ передъ Елизаветою; но въ нихъ, кромѣ именъ, нѣтъ почти ничего античнаго ни въ духѣ, ни въ содержаніи, ни въ формѣ. Всѣ эти ученые магистры, съ такимъ стараніемъ

28

сочинявшіе свои античныя трагедіи, при всей своей классической школѣ, не имѣли въ себѣ ничего классическаго. Между ними былъ нѣкто Ривардъ Эдварсъ (между 1523 и 1566 годами), котораго современники почитали за чудо искусства; изъ сочиненій его дошла до насъ «Трагическая комедія о Дамонѣ и Питіасѣ», написанная по правиламъ Горація. Правда, что нѣкоторыя лица въ ней напоминаютъ паразитовъ римской комедіи, но вся комедія до крайности пуста и аляповата; кромѣ того, во вставленныхъ въ нее шутовскихъ сценахъ, не имѣющихъ ни малѣйшей связи съ содержаніемъ пьесы, выведено любимое лицо англійской народной сцены — угольщикъ Гримъ Кройдонъ, и все вертится около попоекъ, драки, бритья бородъ, вытаскиванья кошельковъ и подобныхъ потѣхъ самаго простонароднаго вкуса. Въ 1580 году короткое время славились на придворной сценѣ пасторали Джона Лили. Въ нихъ замѣтна уже болѣе тонкая комическая обработка, но, тѣмъ не менѣе, въ манерѣ ихъ, напоминающей итальянскіе «*concetti*» пастушеской поэзіи, не видно и слѣда античнаго характера. Во всѣхъ произведеніяхъ его нѣтъ ни одной античной черты, ни художественнаго чувства формы — ничего, что бы хоть сколько-нибудь напоминало стройность древнихъ драматиковъ. Въ то же время пользовался извѣстностію Ветстонъ, написавшій, между прочимъ, пьесу: «Промось и Кассандра», изъ которой Шекспиръ заимствовалъ свою «Мѣра за мѣру». Въ посвященіи этой пьесы Ветстонъ называетъ себя ученикомъ древнихъ, жалуется на невѣроятности, на которыхъ тогдашніе театральные

писатели основываютъ свои пьесы, и на грубость ихъ; насмѣхается надъ неестественнымъ распространеніемъ дѣйствія, на смѣшеніе комедіи и трагедіи; но со всѣмъ тѣмъ, несмотря на его основательныя замѣчанія, его десятиактная трагедія пуста и аляповата до крайности. То же самое было лѣтъ двадцать потомъ съ Бенъ Джонсономъ и его школою, которая, во имя древняго искусства и опираясь на римскую комедію — этотъ выродокъ античной драмы, — нападала на Шекспира и новую школу драматиковъ. Впрочемъ, и болѣе талантливые ученики древности не въ состояніи были переломить натуру народа и заглушить въ немъ поэтическія воспоминанія и преданія его романтическихъ среднихъ вѣковъ. Подражатели итальянской лирической и эпической поэзіи — поэты высшаго общества и ихъ послѣдователи — тоже пробовали облагородить грубый народный театръ высшими, художественными понятіями древности. Сэръ Филиппъ Сидней, ссылаясь на ученіе и примѣры древняго искусства, сильно нападалъ на безсмысленное нарушеніе единства времени и мѣста, требовалъ непременно представленія катастрофъ по примѣру Эврипида, и насмѣхался надъ романтическими пьесами, въ которыхъ дѣйствіе начинается *ab ovo*. Самуиль Даніэль, одинъ изъ послѣдователей аристократическихъ поэтовъ, опираясь на знаменитый тогда авторитетъ сэра Сиднея и оскорбляясь аляповатостью тогдашней сцены, написалъ въ 1594 году трагедію «Клеопатра» и потомъ еще другую — «Филотаса», слѣдуя манерѣ греческой трагедіи и съ строгимъ соблюденіемъ всѣхъ единствъ. Той же итальянской школы поэтъ Брандонъ сочинилъ трагедію «Октавій»; леди Пэмброкъ перевела съ французскаго трагедію Гарнье «Антоній»; Кидъ перевелъ его же «Корнелію». Но всѣ эти произведенія чопорнаго и аристократическаго искусства пали незамѣтными каплями въ широкую струю народной сцены. Впрочемъ, читая напыщенные декламаціи Гарнье и тогдашней классической школы и сравнивая ихъ съ свѣжестью даже самыхъ грубыхъ англійскихъ оригинальныхъ пьесъ, нельзя не радоваться, что всѣ эти мнимо-классическія штуки имѣли такъ мало вліянія.

Въ Италіи возрожденіе искусства не удовольствовалося однимъ только воспроизведеніемъ античныхъ формъ, но побудило Петрарку и Аріоста облечь средневѣковыя легенды и преданія въ высшій художественный образъ. То же самое случилось и съ народнымъ англійскимъ театромъ. Эпопеи итальянскихъ поэтовъ, рыцарскіе романы, безчисленныя новеллы, съ ихъ привлекательными сказками и сагами среднихъ вѣковъ, съ которыми познакомили Англію поэты итальянской школы, образовали уже въ обществѣ слишкомъ глубокій и твердый пластъ, который не могло уничтожить возстановленіе античной драмы. Фантастическая привлекательность этого

средневѣковаго міра, романтическій духъ его и сердечная прелесть сильно заслоняли собою древніе образцы и противодѣйствовали имъ. Изъ пьесъ, сыгранныхъ для королевы Елизаветы между 1558 и 1580 годами, половина была заимствована изъ древней исторіи и миѳологіи, а половина — изъ

рыцарскихъ романовъ и итальянской новеллистики, такъ рѣзко противоположныхъ античнымъ драмамъ. Чрезвычайно наивно обнаруживается въ нихъ переходъ изъ повѣствовательной формы въ драматическую. Безъ церемоніи обращаются онѣ съ классическими требованіями времени и мѣста, и берутъ себѣ за правило одно только чудесное и необыкновенное, къ крайнему негодованію почитателей антиковъ, хлопотавшихъ возстановить образъ древней драмы во всей чистотѣ его. Народъ, который за свой шиллингъ требовалъ содержанія занимательнаго, особенно любилъ эти пьесы. «Периклъ» Шекспира можетъ служить для насъ образцомъ этого рода пьесъ, гдѣ мѣсто, время и дѣйствіе безпрестанно перепрыгиваютъ отъ одного къ другому безъ всякаго наблюденія какой-либо вѣроятности. Но народъ любилъ въ нихъ ихъ быстро смѣняющіяся событія и сцены, любилъ эту наивную обработку, эту чудесность содержанія, этотъ сказочный колоритъ. Госсонъ въ сочиненіи своемъ, изданномъ въ 1580 году (*The plays confuted in fivfe acts*), говоритъ, что источникомъ этихъ пьесъ служили исторіи о странствующихъ рыцаряхъ и рыцарскіе романы, что въ пьесахъ этихъ большею частью ничего не было, кромѣ приключеній какого-нибудь влюбленнаго рыцаря, гонимаго любовью изъ страны въ страну, встрѣчавшагося съ страшными чудищами изъ черной бумаги, и, наконецъ, возвращавшагося къ себѣ домой въ такомъ измѣненномъ видѣ, что узнать его можно было только по какому-нибудь девизу, написанному на его пергаментѣ или разломанному кольцу, и тому подобное. Относительно того, какъ обращались съ временемъ въ этого рода романтическихъ пьесахъ, интересенъ отзывъ сэра Сиднея: «Безпрестанно случается въ нихъ», говоритъ онъ: «что юный принцъ и принцесса немедленно влюбляются другъ въ друга; принцесса рождаетъ прелестное дитя, которое тотчасъ же таинственно похищается, вырастаетъ, тоже влюбляется и само рождаетъ дитя – и все это въ теченіе двухъ часовъ!»

Но, несмотря на всѣ подобныя несообразности, инстинктъ замѣчательныхъ поэтовъ того времени постепенно велъ ихъ, подъ вліяніемъ античныхъ образцовъ, къ удержанію эпического характера въ народномъ театрѣ, къ очищенію его отъ уродливостей и облагороженію формъ. Англійскіе поэты итальянской школы оказали въ этомъ отношеніи большую услугу тѣмъ, что, при всей своей искусственности, сохраняли перевѣсъ природы надъ искусствомъ — черта, отличающая, вообще, сѣверную поэзію отъ южной. Въ трагедіяхъ, вызванныхъ противодѣйствіемъ безалабернымъ романтическимъ пьесамъ, начала впервые обнаруживаться англійская художественная драма, хотя еще въ очень слабомъ видѣ. Трагедіи эти имѣютъ довольно строгую форму и почти всѣ очень кроваваго содержанія. Последнее обстоятельство можно объяснить изъ событій и безпрестанныхъ казней того времени. Въ большей части трагедій этихъ очевидно вліяніе трагедій Сенеки: состоятъ онѣ только изъ разказовъ о дѣйствіи и разговоровъ, а все дѣйствіе происходитъ за сценой. Самая замѣчательная изъ нихъ «Тамерланъ» Марло, явившаяся въ 1586 году. Въ этотъ самый годъ Шекспиръ переселился въ Лондонъ и, слѣдовательно, былъ свидѣтелемъ необыкновеннаго впечатлѣнія, какое произвела она на публику. Трагедія эта уже рѣшительно усвоила за

народной сценой ямбическій, такъ называемый, *бѣлый* стихъ безъ риѣмы. Марло вообще любилъ изображать взрывы необычайныхъ и необузданныхъ страстей. Титаническій образъ Тамерлана, стремящагося покорить себѣ цѣлый міръ, не лишень величія. Совершивъ страшныя жестокости, онъ умираетъ въ Египтѣ, пораженный божіею молніею въ ту минуту, какъ, пренебрегая небомъ и землею, приказываетъ сжечь Коранъ и храмъ Магомета и отрекается отъ него¹.

Героическое содержаніе этой огромной трагедіи, состоящей изъ двухъ частей, ея великолѣпно-напыщенный стиль произвели такое сильное впечатлѣніе на публику и такъ понравились ей, что она только и требовала пьесъ съ сраженіями и убійствами. Вскорѣ послѣ «Тамерлана» явились: «Испанская трагедія», сочиненія Кида, «Алькасарская битва» — Пиля, «Альфонсъ» — Грина, «Марій и Силла» — Лоджа, «Дидона» — Нэша, «Локринъ», котораго прежде приписывали Шекспиру, и, наконецъ, «Титъ Андроникъ», вошедшій въ изданіе сочиненій Шекспира. Всѣ эти трагедіи имѣютъ по формѣ и содержанію большое сходство съ «Тамерланомъ» и написаны съ риторическою пышностью и громкими фразами, которыя такъ обыкновенны всѣмъ начинающимъ искателямъ эффектовъ. Но, несмотря на ихъ необычныя страсти и могучіе характеры, преувеличенные до карикатурности, содержаніе всѣхъ этихъ трагедій очень однообразно и вертится только на мысли, бывшей постоянною темою древней трагедіи, именно на мысли о возмездіи, другими словами — на томъ, что пролитая кровь требуетъ себѣ крови. Въ «Испанской трагедіи», напримѣръ, духъ одного убитаго, Андрея, выходитъ въ самомъ началѣ дѣйствія въ видѣ хора. Убійцу этого Андрея, нѣкоего Бальтазара, преслѣдуетъ мщеніемъ возлюбленная Андрея; тотъ же самый Бальтазаръ убиваетъ еще второго ея возлюбленного, Горація и тѣмъ вызываетъ на себя мщеніе отца его, Іеронима. Духъ убитаго Горація возбуждаетъ отца къ отмщенію, для удобнѣйшаго исполненія котораго Іеронимъ притворяется сумасшедшимъ — и, наконецъ, по случаю одного театральнаго представленія, устроеннаго Бальтазаромъ и его клеветомъ, достигаетъ своей цѣли, убивая ихъ обоихъ. Нельзя не замѣтить, что эта пьеса имѣла вліяніе на планъ Шекспирова «Гамлета» и, особенно, на планъ «Тита Андроника», гдѣ мститель за Тита тоже притворяется сумасшедшимъ и вся трагедія построена на мщеніи. Драматическія сочиненія этого времени всѣ особенно заняты скрытіемъ намѣренія отмстить, подъ видомъ притворнаго сумасшествія, или скрытіемъ какого-нибудь преступленія подъ видомъ глубокаго унынія. Самое сильное выраженіе этого направленія представляетъ пьеса Марло: «Мальтійскій жидъ», въ главномъ лицѣ которой, ростовщикъ Барабасъ, жертвующемъ своимъ сыномъ для мщенія, олицетворены родовая ненависть и мстительность оскорбленныхъ и угнетенныхъ жидовъ къ христіанамъ.

Итакъ, вотъ что нашель Шекспиръ на лондонскомъ театрѣ, когда оставилъ Стратфордъ. Надо прибавить, что авторы этихъ кровавыхъ трагедій были люди съ дарованіемъ крайне напыщеннымъ и всѣ преждевременно умерли отъ безпорядочной жизни. Марло былъ человѣкъ съ буйнымъ характеромъ и погибъ въ дракѣ; Робертъ Гринъ поступилъ на сцену изъ духовнаго званія и умеръ отъ пьянства. Пилъ и Нэшъ вели самую безпутную жизнь и умерли въ молодыхъ лѣтахъ. Въ нестройности и дикости ихъ драматическихъ произведеній отражаются и свойства самихъ авторовъ, время, въ которое жили они: это — созданія какого-то душевнаго хаоса, запутанность котораго еще болѣе усиливалась отъ окружавшей его городской и придворной жизни, гдѣ крайнія противоположности постоянно смѣшивались между собою: блескъ и любовь къ искусству — съ самыми грубыми и дикими чувствами, стремленіе къ высшему духовному развитію — съ необузданною распущенностью нравовъ. Въ бѣшенныхъ страстяхъ этихъ пьесъ, въ напряженности мыслей и дѣйствій ихъ трагическихъ героевъ отразились сама жизнь ихъ авторовъ и напряженность ихъ воображенія и таланта. Читая дошедшія до насъ нѣкоторыя подробности жизни этихъ поэтовъ, нельзя не прійти къ тому заключенію, что натянутое преувеличеніе въ дѣйствіяхъ, рѣчахъ и людяхъ, выводимыхъ ими на сцену, сквозь которое проступаетъ что-то болѣзненное и судорожное, есть только

31

отраженіе бурной жизни этихъ титаническихъ натуръ, сбросившихъ съ себя всѣ общественныя условія. Если «Титъ Андроникъ» дѣйствительно принадлежитъ Шекспиру, это показываетъ только, что онъ вначалѣ совершенно поддался господствовавшей школѣ; вмѣстѣ съ тѣмъ, «Периклъ» его можетъ служить образчикомъ тогдашнихъ эпико-романтическихъ пьесъ, а «Генрихъ IV» — тогдашнихъ такъ называемыхъ «исторій». Не мѣсто здѣсь изслѣдовать, дѣйствительно ли Шекспиръ былъ авторомъ всѣхъ этихъ пьесъ, или только исправилъ ихъ. Главное теперь въ томъ, что эти трагедіи представляютъ его первый періодъ, послѣ котораго Шекспиръ начинаетъ свой новый, уже не имѣющій ни малѣйшаго сходства съ прежнимъ и гдѣ недостижимое разстояніе, отдѣляетъ его и въ эстетическомъ и нравственномъ отношеніи отъ всѣхъ его предшественниковъ и современниковъ. Для примѣра достаточно указать на «Гамлета», гдѣ идея мщенія, такъ сильно занимавшая тогдашнихъ поэтовъ, составляетъ трагическую задачу драмы. Съ какою кротостью, съ какою высокою нравственностью совершается у Шекспира разрѣшеніе этой задачи, совершается вся драма, сдѣлавшаяся впослѣдствіи источникомъ англійской и нѣмецкой сентиментальной поэзіи и французскихъ Обермановъ! Замѣчательно, что тѣ изъ первоначальныхъ пьесъ Шекспира, въ которыхъ обнаруживается его самостоятельная манера, сдѣлавшаяся потомъ общею всѣмъ его произведеніямъ, суть не кровавыя трагедіи, а комедіи, и такія, притомъ, которымъ не было ничего подобнаго до тѣхъ поръ въ Англіи. Между множествомъ пьесъ, предшествовавшихъ Шекспиру или

современныхъ ему, нѣтъ ни одной, въ которой хоть сколько-нибудь замѣтны были та тонкость обработки и то внутреннее достоинство, которыя обнаруживаются въ его первоначальныхъ комедіяхъ «Бесплодныя усилія любви» и «Два веронца».

Что касается историческихъ пьесъ или, какъ тогда называли ихъ, «исторій», то разстояніе, отдѣляющее этого рода произведенія Шекспира отъ произведеній его предшественниковъ, не такъ велико, какъ въ трагедіи и комедіи. Различіе это не такъ рѣзко, потому, что всѣ поэты черпали изъ однихъ и тѣхъ же источниковъ – изъ Голиншеда и другихъ хроникъ: такой національный и, притомъ, уважаемый матеріалъ не допускалъ измѣненій и произвола, какимъ предавались драматическіе авторы, обрабатывая обыкновенные сюжеты; національная историческая дѣйствительность держала въ строгихъ границахъ ихъ своевольную фантазію. Поэтому предшествовавшіи и современныя Шекспиру драмы, заимствованныя изъ англійской исторіи, хотя и далеко уступаютъ въ поэтической прелести и фантазіи его историческимъ драмамъ, но, тѣмъ не менѣе, составляютъ лучшія произведенія тогдашней англійской сцены и, безспорно, имѣли самое благотворное вліяніе на общественный духъ. Изъ всѣхъ современныхъ Шекспиру драматическихъ произведеній, они всего ближе подходятъ къ его манерѣ, и до такой степени, что, напримѣръ, первая часть шекспирова «Генриха VI» большею частью написана не имъ, а обѣ послѣднія его части Шекспиръ только передѣлалъ изъ двухъ очень недурныхъ драмъ, сочиненныхъ, вѣроятно, Робертомъ Гриномъ. «Генриха IV» и «Генриха V» тоже взялъ Шекспиръ изъ старинной и очень неуклюжей исторической пьесы, игранной до 1588 года. Изъ жизни Ричарда III были двѣ старинныя пьесы: одна на латинскомъ, другая — на англійскомъ, подъ названіемъ: «True tragedy of Richard III» — обѣ очень плохія. Шекспиръ ни одною не воспользовался. Историческая драма его «Король Іоаннъ» взята имъ изъ пьесы, напечатанной уже въ 1591 году. Такъ приписываютъ еще Шекспиру «Кромвеля», «Джона Ольдкастеля» и «Лондонскаго блуднаго сына». Шлегель касательно двухъ первыхъ пьесъ раздѣляетъ мнѣніе Тика; но съ этимъ едва ли возможно согласиться. За шекспировскую драму выдаетъ также Тикъ «Эдуарда III», о которомъ упоминается въ первый разъ около 1595 года. Въ этой пьесѣ, дѣйствительно, есть нѣкоторыя черты, напоминающія шекспировскую манеру; но въ цѣломъ она тривиальна; языкъ изукрашенъ странными образами и сравненіями, а въ характерахъ нѣтъ и тѣни шекспировскаго твёрдаго рисунка. Несмотря на это, драма все-таки показываетъ въ своемъ авторѣ искусную руку. Въ концѣ XVI вѣка,

историческія пьесы, если присоединить къ нимъ еще шекспировскія, почти исключительно господствовали на сценѣ. Тогда написалъ Пиль (въ 1590 году) «Эдуарда I», пьесу, вначалѣ что-то обѣщающую, но потомъ впадающую въ безсвязность и неестественность; Марло (въ 1593) — «Эдуарда II». Колльеръ

находить въ его постройкѣ и стихахъ большое сходство съ шекспировскими историческими пьесами; по мнѣнію же Гервинуса, пьеса эта есть не болѣе, какъ разбитая на сцены хроника, безъ драматизма и опредѣленности въ характерахъ. Равнымъ образомъ и народныя баллады служили сюжетами для сценическихъ представленій. Въ девяностыхъ годахъ сочинено было о Робинѣ Гудѣ двѣ пьесы; въ одной изъ нихъ, называвшейся «Полевой Векфильдскій сторожъ» и, вѣроятно, принадлежащей Роберту Грину, этотъ разбойничій герой представленъ былъ соперникомъ другого такого же могучаго удалца. Въ пьесахъ этого рода народныя баллады, разбитыя на сцены и разговоры, занимаютъ точно такое же мѣсто, какъ хроники въ пьесахъ историческихъ. Несмотря на весь ихъ напыщенный пафосъ, на всю манеру итальянскихъ *concetti*, народный элементъ безпрестанно пробивается въ нихъ, и лѣсныя ихъ сцены отзываются природою и свѣжестью. Въ балладныхъ пьесахъ — ихъ было много — чувствуется несравненно болѣе свободного движенія, выступаютъ довольно твердо очерченные характеры и, вообще, замѣтно уже вліяніе шекспировскихъ произведеній. Исчезло вмѣстѣ съ тѣмъ и монотонное изложеніе прежнихъ «исторій» и трагедій, исчезли вся поучительность и риторика; ученое труженичество уступило мѣсто поэтической фантазіи, проявляющейся не въ рѣчахъ, а въ живомъ дѣйствіи. Съ этихъ, изъ балладъ заимствованныхъ, пьесъ собственно начинается шекспировское, новое искусство; съ ними и отчасти съ современными историческими драмами произведенія Шекспира находятся уже въ близкой связи.

Не лишнимъ будетъ сказать нѣсколько словъ также о языкѣ и версификаціи англійской драмы. Старыя мистеріи были болѣею частью писаны риѣмованными куплетами, состоявшими изъ короткихъ стиховъ; впослѣдствіи стали употреблять въ нихъ риѣмованные стихи въ десять и пятнадцать стопъ, или такъ называемые александрійскіе. Ученые авторы трагедіи «Поррексъ и Феррексъ», кажется, первые употребили десятисложный ямбъ безъ риѣмъ, сдѣлавшійся впослѣдствіи обычнымъ стихомъ англійской драмы. Но привычка къ риѣмъ такъ была велика, что въ общее употребленіе вошелъ онъ не скоро; даже Шекспиръ въ первоначальныхъ произведеніяхъ своихъ еще очень часто держится риѣмы, къ совершенному устраненію которой, наконецъ, всего болѣе способствовало бѣдное и сухое содержаніе «исторій». Но вмѣстѣ съ тѣмъ стиль итальянскихъ «*concetti*», господствовавшій въ придворномъ и аристократическомъ стихотворствѣ, распространился и на прозу. Стиль этотъ — наборъ натянутыхъ остротъ и сравненій, изысканныхъ, метафорическихъ, неожиданныхъ оборотовъ, безпрестанно вертящихся на противоположныхъ мысляхъ и образахъ, заимствуемыхъ отовсюду — былъ нѣкоторое время, вмѣстѣ съ итальянскимъ языкомъ, самымъ моднымъ тономъ въ разговорѣ; даже просьбы къ королевѣ и властямъ писались въ этомъ стилѣ. Джонъ Лили, долго жившій при дворѣ Елизаветы и написавшій, около 1579 года, нѣсколько комедій и пасторалей, дѣйствующія лица которыхъ были все мифологическіе боги и богини, прославился тогда самымъ великимъ мастеромъ и знатокомъ этого стиля. Романъ его: «*Euphues anatomy of wit*», явившійся въ 1580 году, въ которомъ всѣ упомянутыя свойства этого стиля доведены были до самой крайней степени, имѣлъ такой успѣхъ, что

придворныя дамы старались не иначе говорить, какъ стилемъ моднаго романа, а кто не употреблялъ его, принимался за необразованнаго человѣка. Съ этой стороны Джонъ Лили имѣлъ болѣе вліянія на языкъ и стиль Шекспира, нежели всѣ его предшественники. Особенно вліяніе это замѣтно въ его комедіяхъ и, вообще, въ шутливыхъ сценахъ: ихъ остроумные обороты, разговоры, комическія доказательства, безпрестанныя сравненія и озадачивающіе отвѣты — все это было тогда моднымъ стилемъ, идеаломъ котораго были сочиненія Джона Лили. Впрочемъ,

33

Шекспиръ значительно умѣрилъ крайности своего образца, а если иногда и слѣдовалъ ему вполнѣ, то или съ намѣреніемъ насмѣяться надъ нимъ, или для большей характеристики своихъ лицъ, на примѣръ, въ сценахъ Фальстафа съ Генрихомъ, тогда какъ Лили употреблялъ свой стиль безрассудно при всякомъ случаѣ. Руководимый своимъ тонкимъ тактомъ, измѣнилъ Шекспиръ и господствовавшій до него безриѣменный ямбъ, натянуто-правильный, педантически-строгий и отрывистый, въ которомъ каждый стихъ оканчивался замыкавшимъ его смысломъ. Стихи въ «Титѣ Андроникѣ» еще въ этомъ родѣ. Но Шекспиръ скоро оставилъ эту узкую колею, и стихъ его свободно послѣдовалъ за драматическимъ движеніемъ рѣчи: сталъ останавливаться, перегибаться и иногда даже разрывать теченіе ямбовъ, позволяя себѣ вольности, указываемыя внутренними требованіями чувства.

Замѣчательно, что всѣ современные Шекспиру даровитые поэты умерли въ очень молодыхъ лѣтахъ и почти при самомъ началѣ ихъ драматической дѣятельности. Впрочемъ, если бъ они и долго прожили, Шекспиръ все-таки остался бы единственнымъ въ своемъ родѣ. Колльеръ полагаетъ, что Марло могъ бы ему быть опаснымъ соперникомъ. Скорѣе это можно сказать не о Марло — безспорно замѣчательномъ, но грубомъ и крайне-напряженномъ талантѣ, а о Гринѣ, если только ему принадлежатъ поправленныя Шекспиромъ двѣ послѣднія части «Генриха VI». Соображая все то, что дошло до насъ изъ драматическихъ произведеній предшественниковъ и современниковъ Шекспира, невольно приходишь къ тому заключенію, что всѣ они похожи на дорожные столбы, которые указываютъ путь къ цѣли, неизвѣстной имъ самимъ; да и путь этотъ едва проходимъ отъ колючихъ кустарниковъ и романтической дикости. Одинъ Шекспиръ достигъ дотолѣ неизвѣстной цѣли, далеко оставивъ за собою всѣхъ своихъ современниковъ и гармонически соединивъ въ себѣ всѣ отдѣльныя и одностороннія достоинства ихъ. Научиться у современныхъ себѣ поэтовъ онъ могъ только одному, именно — чего должно избѣгать. И онъ, кажется, очень скоро понялъ это, потому что почти съ первыхъ пьесъ своихъ онъ уже обнаружилъ совершенно самостоятельный талантъ, такъ что самыя лучшія произведенія его современниковъ ни въ какомъ отношеніи не выдерживаютъ сравненія съ самыми первыми его опытами. Впрочемъ, если бъ кто-нибудь усомнился въ томъ, дѣйствительно ли такое необыкновенное разстояніе отдѣляетъ

Шекспира отъ его предшественниковъ и современниковъ и дѣйствительно ли художественная красота его произведеній нисколько не была подготовлена предшествовавшими ему поэтами, то, для устраненія такого сомнѣнія, достаточно было бы указать на ближайшихъ его преемниковъ. Нисколько не удивительно, что современники Шекспира могли остаться позади его на такой дорогѣ, которую надобно было еще исправлять и уравнивать, какъ въ послѣдствіи въ Германіи Лессингъ исправилъ и уравниалъ эту дорогу для Гёте; гораздо удивительнѣе то, что преемники Шекспира — какой-нибудь Бенъ-Джонсонъ, считавшій себя драматикомъ несравненно болѣе классическимъ, или Драйтонъ, имѣя уже передъ собою величавыя шекспировскія созданія — при всѣхъ покровительствахъ и наградахъ, не произвели ничего, въ чемъ бы виденъ былъ хоть малѣйшій отблескъ шекспировскаго искусства. Это обстоятельство лучше всего доказываетъ, какъ высоко стоялъ этотъ чедовѣкъ надъ всѣми своими предшественниками и преемниками. Мало того: для слѣдовавшаго за нимъ поколѣнія вся проникательность историческаго взгляда его на міръ, глубокомысленность творчества и его тонкое нравственное чувство сдѣлались рѣшительно мертвыми буквами. Публика перестала уже любить идеальныя трагедіи, а требовала одной только комедіи, интриги. Впрочемъ, изъ всего этого не слѣдуетъ, чтобы явленіе Шекспира было какимъ-то чудомъ. Горячее участіе, какое принималъ тогда народъ въ сценическихъ представленіяхъ, необыкновенно одушевленная жизнь двора, разнообразная дѣятельность большого города, куда стекалось множество славныхъ тогда людей на морѣ и на войнѣ, государство въ своемъ еще первомъ, юношескомъ цвѣтѣ, наконецъ, церковное и политическое возвышеніе Англіи, ученія открытія, успѣхи искусствъ - все это вмѣстѣ содѣйствовало тому, чтобы возбудить художника,

способнаго сочувствовать этому движенію. Точно также и великій современникъ Шекспира, Бэконъ, вовсе не былъ исключительнымъ явленіемъ въ исторіи европейскаго образованія, хотя въ то время въ Англіи онъ стоялъ такъ же одиноко, какъ и Шекспиръ. Не надобно забывать притомъ, что всѣ матеріалы для драматическаго искусства были уже выработаны и подготовлены. Что же касается до высшаго пониманія искусства, то Шекспиръ могъ получить его отъ изученія античныхъ произведеній и разныхъ утонченныхъ образцовъ поэзіи, господствовавшей тогда въ Англіи. Но самое близкое и сильное вліяніе на его драматическое творчество имѣло, безъ сомнѣнія, само драматическое искусство актеровъ, стоявшее тогда на высокой степени. Положительно можно сказать, что отъ какого-нибудь Ричарда Бербэджа Шекспиръ больше могъ научиться, чѣмъ отъ десятка Марло — и здѣсь, вѣроятно, заключалась та опора, которая съ самаго начала подкрѣпляла его юношескія, еще шаткія силы. Это обстоятельство заставляетъ насъ сказать нѣсколько словъ о положеніи театра и актера во время Шекспира.

IV.

Рядомъ съ развитіемъ драматической поэзіи шло развитіе драматическаго искусства и театра. Покровительствуемый Елизаветою, любившею всякаго рода развлеченія, и, въ особенности, преемникомъ ея, ученымъ королемъ Іаковомъ, англійскій театръ, поддерживаемый великолѣпною тогдашнею аристократіею, развился необыкновенно быстро. Собственно развитіе его началось съ семидесятыхъ годовъ XVI вѣка, и то, что было первоначально безыскусственнымъ времяпровожденіемъ грубыхъ ремесленниковъ, дававшихъ представленія болѣе для собственнаго удовольствія, стало теперь потребностью всего народа и быстро разлилось по Англіи. Мы видѣли, какъ поучительное направленіе моральныхъ аллегорій постепенно уступало мѣсто комическому фарсу; съ другой же стороны, и актерство, бывшее прежде не ремесломъ, а только случайнымъ занятіемъ по охотѣ, понемногу устанавливалось между прочими сословіями общества и сдѣлалось, наконецъ, положительнымъ ремесломъ, доставлявшимъ хлѣбъ. Въ 1572 году число странствующихъ актеровъ, покровительствуемыхъ знатными лордами и дававшихъ свои представленія по городамъ Англіи, было уже такъ велико, что признано было за нужное ограничить его особенными постановленіями. Въ 1574 году актеры графа Лейстера, во главѣ которыхъ былъ Джемсъ Бербэдждъ, получили королевскій патентъ, позволявшій имъ играть вездѣ, кромѣ Лондонскаго Сити, потому что лондонскій лордъ-мэръ и городской совѣтъ, непосредственно завѣдывавшіе этимъ центромъ столицы, были рѣшительно противъ театральныхъ представленій. Страсть англичанъ къ театру въ это время была такъ же сильна, какъ впослѣдствіи страсть къ нему испанцевъ при Лопе-де-Вега. Открыто покровительствуемый дворомъ и любимый народомъ, театръ тогдашній позволялъ себѣ разнаго рода крайности и излишества, вслѣдствіе чего лордъ-мэръ и совѣтъ лондонскихъ альдермэновъ постоянно старались не только положить конецъ всѣмъ такого рода крайностямъ, но запрещать театральныя представленія вообще. Зато всегдашнимъ прибѣжищемъ и спасителемъ актеровъ былъ тайный королевскій совѣтъ. Многія изъ труппъ, принадлежавшихъ знатнымъ лордамъ, выдавали себя за королевскихъ актеровъ, и подъ тѣмъ предлогомъ, что они должны постояннымъ упражненіемъ приготавливать себя для игры предъ королевою, устраивали себѣ походныя сцены на постоялыхъ дворахъ, куда сбѣгалось смотрѣть ихъ большею частью одно простонародье. Въ то время въ Англіи не было еще ни одного выстроеннаго театра. Возникающій пуританизмъ старался, чтобы, по крайней мѣрѣ, день воскресный или хотя часы церковной службы избавлены были отъ этихъ грѣховныхъ представленій. Лондонскій городской совѣтъ официально называлъ театральныя представленія служеніемъ дьяволу. Кромѣ того, при вечернихъ представленіяхъ на постоялыхъ дворахъ, посѣщаемыхъ лондонскимъ простонародьемъ, происходили обыкновенно шумъ, драки, воровство и разныя безчинства; походная сцена безпрестанно подвергалась опасности произвести пожаръ, а полицейскій надзоръ за всѣмъ этимъ

лежалъ на городскомъ совѣтѣ. Но болѣе всего возставалъ онъ противъ неприличныхъ рѣчей и сценъ, наполнившихъ театральныя представленія, и, вслѣдствіе донесеній городского совѣта, издано было въ 1575 году нѣсколько постановленій противъ театральныхъ злоупотребленій, и городской совѣтъ назначилъ отъ себя особыхъ зрителей, безъ дозволенія и цензуры которыхъ нельзя было давать публичныхъ представленій. Королевскіе актеры жаловались тайному совѣту на такое ограниченіе, представляя на видъ необходимость постоянно упражнять себя въ игрѣ и, наконецъ, нужду въ доставленіи тѣмъ себѣ пропитанія. Городской совѣтъ возражалъ, что нѣтъ никакой надобности упражнять себя предъ простонародьемъ; что для упражненія актеры должны играть у себя по домамъ, а не на постоялыхъ дворахъ; что же касается пропитанія, — продолжалъ городской совѣтъ, — то до сихъ поръ никогда не слыхано было, чтобы изъ такой «игры» можно дѣлать себѣ ремесло. Последнее обстоятельство было самымъ сильнымъ доводомъ противъ актеровъ и театра, но оно-то именно и послужило къ упроченію ихъ. Слово «ремесло», употребленное городскимъ совѣтомъ въ презрѣніе и насмѣшку, было принято актерами серьезно и положительно. Городское начальство обуздало злоупотребленія бродячаго театра, но зато въ слѣдующемъ же году тайный королевскій совѣтъ далъ позволеніе на постройку трехъ театровъ внѣ вѣдомства лорда-мэра и возлѣ самаго Лондонскаго Сити. Джемсъ Бербэдждъ устроилъ театръ изъ упраздненнаго монастыря «Черныхъ Братьевъ» (Black-friars), возлѣ моста того же имени и у самаго Сити. Пуритане Сити подали на это жалобу, но безуспѣшно — и въ 1578 году, къ глубокому огорченію пуританъ, было въ Лондонѣ уже восемь театровъ. Въ 1600 году число театровъ увеличилось до одиннадцати, а при королѣ Іаковѣ — до семнадцати, гораздо болѣе, чѣмъ теперь, между тѣмъ какъ жителей въ Лондонѣ тогда было въ шесть разъ менѣе. Хорошіе актеры изъ странствующихъ сдѣлались осѣдлыми и составили между собою общества, при чемъ положеніе ихъ постепенно стало улучшаться. Можно ли было итти противъ всемогущаго Лейстера, перваго покровителя актеровъ и театра, или противиться любимой забавѣ королевы? Въ 1583 году Елизавета въ первый разъ приняла къ себѣ въ службу двѣнадцать актеровъ, которые уже одни имѣли право называться королевскими. Между ними были Робертъ Вильсонъ и знаменитый Ричардъ Тарльтонъ — два остроумнѣйшіе въ свое время комика. Лондонскимъ альдермэнамъ пришлось тогда молча переносить насмѣшки Тарльтона надъ ихъ, какъ онъ называлъ, «длинноухую семью, которая нигдѣ не хотѣла видѣть дураковъ, кромѣ какъ въ своемъ почтенномъ совѣтѣ». Тарльтону, который, находясь всегда при обѣдѣ королевы, задѣлывалъ своими насмѣшками даже Лейстера и Ралейга, прощалось все. Вообще, комики того времени не щадили ничего и смѣялись надъ всѣмъ. Осмѣивая Филиппа II и католицизмъ послѣ гибели испанскаго флота, посланнаго на завоеваніе Англіи, они не оставляли также въ покоѣ и пуританъ, коренныхъ враговъ театра; даже хористы церкви святого Павла въ своихъ представленіяхъ

позволяли себѣ смѣяться надъ пуританами. Вслѣдствіе этого, въ 1589 году, двумъ театральнымъ труппамъ запрещены были представленія. При Іаковѣ I Блэкфрайерскій театръ началъ играть такія вольныя пьесы, что возбудилъ противъ себя новыя и сильнѣйшія жалобы не только городского совѣта и альдермэновъ, но даже жалобы иностранныхъ пословъ. Обычай смѣяться надо всѣмъ и даже надъ частными людьми, по увѣренію Томаса Гейвуда, первоначально введенъ былъ въ представленіяхъ дѣтей-хористовъ святаго Павла, въ роли которыхъ вставляли авторы свои колкія выходки, ограждая себя, такъ сказать, юностью и невинностью своихъ маленькихъ актеровъ. Смѣлая сатира и насмѣшки этихъ дѣтей очень понравились публикѣ; скоро всѣ театры пустились подражать имъ и довели свои сатиры и пасквили до такихъ размѣровъ, какихъ со времени Аристофана и до нашего времени не было ни въ какой странѣ Европы.

Полагаемъ, что сказаннаго нами достаточно, чтобъ показать, какъ велика была любовь къ театру во всѣхъ сословіяхъ лондонскаго народонаселенія. Театры процвѣтали, и талантливые актеры, какъ Эдуардъ

36

Алленъ, Ричардъ Бёрбэдждъ и, наконецъ, самъ Шекспиръ, жили въ достаткѣ и довольствѣ. Тщетно пуритане возставали противъ этихъ грѣховныхъ увеселеній и писали на нихъ цѣлые трактаты въ стихахъ и прозѣ, опираясь на языческихъ писателей и каноническія постановленія. До самаго 1633 года всѣ ихъ преслѣдованія оставались безъ успѣха. Драматическіе писатели развелись въ огромномъ количествѣ. Изъ уцѣлѣвшаго дневника какого-то Филиппа Генслова, ростовщика, дававшего деньги многимъ изъ тогдашнихъ труппъ, видно, что между 1591 и 1597 годами дано было тѣмъ труппамъ, съ которыми онъ имѣлъ дѣла, сто десять разныхъ пьесъ, а между 1597 и 1603 годами — сто шестьдесятъ пьесъ. Послѣ 1597 года состояли у него въ долгу тридцать драматическихъ авторовъ, въ томъ числѣ извѣстный Томасъ Гейвудъ, который написалъ одинъ и съ сотрудниками двѣсти двадцать пьесъ. Но изъ огромнаго количества игранныхъ въ то время пьесъ дошло до насъ очень немного, потому что игравшихся пьесъ тогда почти не печатали, по простой причинѣ: чѣмъ меньше публика читала ихъ, тѣмъ съ бѣльшею охотою ходили ихъ смотрѣть. Впослѣдствіи, именно въ 1630 году и позже, напечатаны были сочиненія Бэнь-Джонсона и Шекспира и, кромѣ того, въ 1630 и 1631 годахъ продано было болѣе сорока тысячъ экземпляровъ драматическихъ пьесъ. Охота къ чтенію увеличилась и съ того же времени театръ началъ падать. Драматическая производительность особенно сильна была въ самомъ концѣ XVI вѣка, когда Шекспиръ далъ на театрѣ своего «Ромео», «Венеціанскаго Купца» и «Генриха IV». Это было самое цвѣтущее, славное время англійскаго театра. Съ какою гордостью говоритъ Томасъ Гейвудъ, въ 1612 году, въ своей «Апологіи актеровъ», о томъ, какъ «театральныя представленія» постепенно вырабатывая грубый и ломанный англійскій языкъ — эту странную смѣсь частицъ всѣхъ европейскихъ языковъ, довели его, наконецъ, до такого совершенства, и

столько превосходныхъ сочиненій явилось на немъ, что иностранцы, прежде пренебрегавшіе имъ, теперь изучаютъ его съ любовью». Слава объ англійскихъ актерахъ разнеслась по всей Европѣ, и въ скоромъ времени англійскія труппы играли уже въ Амстердамѣ, тогдашнемъ центрѣ европейской торговли, и разѣзжали по Германіи, гдѣ до сихъ поръ сохранились еще нѣкоторыя пьесы ихъ въ дурномъ, старинномъ нѣмецкомъ переводѣ, съ котораго, вслѣдствіе совершенной утраты оригиналовъ, снова переводятъ ихъ на англійскій языкъ.

Труппа, въ которую вступилъ Шекспиръ по пріѣздѣ своемъ въ Лондонъ, была тогда самою лучшею и находилась въ распоряженіи графа Лейстера. Въ 1589 году была она, какъ мы уже сказали, переименована въ королевскую. Между актерами ея находилось нѣсколько земляковъ Шекспира, которые, вѣроятно, и заманили его къ себѣ. Мы говорили выше, что Джемсъ Бѣрбэдждъ, бывшій во главѣ этой труппы, спустя годъ послѣ самаго сильнаго нашествія лондонскаго лордъ-мэра на театры, именно въ 1575 году, устроилъ первый ослѣдний театръ – Блэкфрайерскій. Зданіе это, бывшее нѣкогда монастыремъ, давно уже служило складочнымъ мѣстомъ для костюмовъ и разнаго рода принадлежностей маскарадныхъ и придворныхъ миѳологическихъ процессій и представленій, а главное его преимущество состояло въ томъ, что оно, находясь за самою чертою Сити, не подлежало строгому суду лорда-мэра и вмѣстѣ находилось почти въ самомъ центрѣ Лондона. Это близкое сосѣдство самаго любимаго публикою театра, вѣроятно, и было причиною, что на него больше всего устремлялись нападенія лорда-мэра. Но театръ этотъ пользовался высшимъ покровительствомъ. Когда, въ 1589 году, закрыты были два театра за насмѣшки свои надъ пуританами, труппа блэкфрайерская, стараясь отклонить отъ себя подобную мѣру, подала прошеніе, поставляя на видъ, что она въ представленіяхъ своихъ не позволяла себѣ такихъ рѣзкихъ насмѣшекъ какъ другіе театры, и удостовѣрила въ готовности своей впередъ во всемъ повиноваться тайному совѣту. Прошеніе это сохранилось до сихъ поръ. Шекспиръ, вступившій въ труппу за три года передъ тѣмъ, подписался подъ нимъ вмѣстѣ съ шестнадцатью другими актерами. Это обстоятельство показываетъ, что Шекспиръ былъ дѣйствительнымъ товарищемъ

труппы, а не состоялъ только на ея жалованьи, какъ мелкій актеръ. Что дѣла этой труппы шли хорошо, видно изъ того, что, въ 1593 году, бывшій тогда во главѣ ея знаменитый актеръ, Ричардъ Бѣрбэдждъ, выстроилъ еще около Лондонскаго моста гораздо обширнѣйшій театръ — «Глобусъ», на которомъ играли только лѣтомъ. Затѣмъ приступили было къ перестройкѣ и увеличенію Блэкфрайерскаго театра, но лордъ-мэръ и городской совѣтъ снова подали прошеніе не только о запрещеніи перестройки и увеличеніи театра, но просили вовсе запретить играть на немъ. Актеры — товарищество ихъ состояло тогда изъ восьми человѣкъ, и Шекспиръ подписался пятымъ — актеры обратились къ покровителю и заступнику своему, тайному совѣту, поставляя на видъ, что они потратили уже деньги на передѣлку зданія, безъ

котораго они и семейства ихъ будутъ лишены зимою всякаго средства содержать себя. Тайный совѣтъ разрѣшилъ имъ попрежнему продолжать свои представленія, дозволилъ поправку, но запретилъ увеличивать театръ. Городской совѣтъ, не видя никакой возможности закрыть ненавистный ему театръ или, по крайней мѣрѣ, подвергнуть его своему вѣдомству, рѣшился было купить его. Изъ сохранившейся записки, поданной по этому случаю городскому совѣту владѣльцами Блэкфрайерскаго театра, видно, что Ричардъ Бербэдждъ цѣнилъ свою часть въ 1000 фун. стерл., что костюмы и другія принадлежности представленій принадлежали Шекспиру и цѣнились имъ въ 500 фунт. стер., что на ихъ часть приходилось ежегодно дохода съ театра на каждого по 133 фунта стерл. Сумму эту относительно нынѣшней цѣнности денегъ надобно считать впятеро болѣе. Вся же сумма, требуемая за театръ, простиралась до 7000 фунт. стер. Вслѣдствіе такой дорогой цѣны, покупка театра не состоялась; но черезъ нѣсколько лѣтъ городской совѣтъ снова началъ тѣснить его, и къ этому-то времени относится уцѣлѣвшее письмо графа Соутгэмптона къ одному изъ тогдашнихъ вельможъ, въ которомъ графъ проситъ его за блэкфрайерское общество актеровъ и «славныя украшенія его — Бербэджа и Шекспира».

Театръ этихъ двухъ геніальныхъ друзей слылъ тогда за самый лучшій въ Лондонѣ, разумѣется, не въ отношеніи наружнаго блеска. Зданіе и устройство театра были очень плохи. Въ лѣтнемъ театрѣ надъ партеромъ не было крыши; впрочемъ, ряды ложъ сдѣланы были такъ же, какъ въ нынѣшнихъ театрахъ. Лучшее мѣсто въ ложѣ стоило шиллингъ. Въ прежнее время, когда театральныя представленія давались гдѣ попало, играли только на Рождествѣ, въ день Новаго года, въ день Трехъ Пастырей и постомъ; потомъ, когда актерство сдѣлалось уже положительнымъ ремесломъ, играли круглый годъ, два раза въ недѣлю. Трубы и выставлемый флагъ возвѣщали о скоромъ началѣ представленія, что происходило обыкновенно въ три часа пополудни. Представленія начинались музыкою, которая помѣщалась на балконѣ возлѣ сцены, тамъ, гдѣ находятся теперь нижнія литерныя ложи. Зрители, въ ожиданіи начала, курили, играли въ кости и карты, пили пиво и водку, ѣли орѣхи и плоды, какъ дѣлается еще и теперь въ престонародныхъ театрахъ Лондона. При этомъ, разумѣется, въ брани и дракахъ недостатковъ не было. Знатные любители театра помѣщались на табуретахъ за кулисами, возлѣ самой сцены, такъ что могли видѣть всю публику. «Прологъ» — такъ назывался актеръ, который выходитъ передъ началомъ пьесы, послѣ третьяго туша трубъ — одѣтъ былъ всегда въ черный бархатъ. Во время антрактовъ игрались обыкновенно комическіе фарсы; пьесы оканчивались пляскою «дураковъ», подъ звуки трубы и флейты; всякое представленіе заключалось обыкновенно молитвою актеровъ на колѣняхъ за короля. Самые большіе расходы въ театральныхъ представленіяхъ шли тогда на костюмы, которые, кажется, были очень роскошны. Изъ бумагъ актера Аллена, бывшаго тогда во главѣ одной изъ лучшихъ лондонскихъ труппъ, видно, что за мужской костюмъ изъ бархата заплачено имъ было 20 фунтовъ. Эта роскошь костюмовъ не менѣе самихъ театровъ приводила въ негодованіе моралистовъ и пуританъ, которые не могли безъ ужаса подумать о томъ, что «двѣсти актеровъ

красуются въ шелковыхъ и бархатныхъ платьяхъ на счетъ столькихъ бѣдныхъ людей». Но кромѣ костюмовъ, обстановка пьесъ и устройство сцены

были крайне плохи. Спуски и провалы на сценѣ существовали издавна, но подвижныя декораціи явились въ первый разъ только въ 1605 году, въ Оксфордѣ, на представленіи, данномъ для короля Іакова; впрочемъ, рисованныя декораціи, хотя въ весьма грубомъ видѣ, кажется существовали и прежде. Если игралась трагедія, то внутренность театра обвѣшивали чернымъ сукномъ. Мѣсто дѣйствія писалось на выставяемой на сценѣ доскѣ, и, слѣдовательно, представить море, корабль, или безпрестанно перемѣнять такого рода «декораціи» ничего не значило. Возвышеніе, состоявшее изъ небольшого, сруба, сдѣланное среди сцены, означало, смотря по надобности, окно, валъ, башню, балконъ. За нѣсколько лѣтъ до переѣзда Шекспира въ Лондонъ, именно въ 1583 году, сэръ Филиппъ Сидней, въ своемъ сочиненіи «Похвала стихотворству», слѣдующимъ образомъ описываетъ наивное устройство тогдашней народной сцены, на которую онъ, какъ любитель ученаго драматическаго искусства, смотрѣлъ свысока и съ насмѣшкою: «въ большой части пьесъ этихъ съ одной стороны представляется Азія, а съ другой — Африка, и кромѣ того, столько еще разныхъ другихъ сосѣднихъ съ ними странъ, что актеръ, выходя, прежде всего долженъ сказать о томъ, гдѣ именно онъ находится. Но вотъ входятъ три женщины и начинаютъ собирать цвѣты; въ это время мы должны представлять себѣ сцену — садомъ; черезъ нѣсколько минутъ слышимъ мы потомъ разсказъ о кораблекрушеніи, происходящемъ на этомъ же самомъ мѣстѣ, и останемся въ совершенномъ заблужденіи, если не примемъ его за скалу. Вдругъ тутъ же, съ огнемъ и дымомъ, является страшное чудовище — и бѣдные зрители непременно должны принимать это мѣсто за адъ. Затѣмъ стремятся одна на другую двѣ арміи, въ видѣ четырехъ человѣкъ, вооруженныхъ мечами и щитами — и неужели у кого-нибудь достанетъ столько жестокости, чтобы не принять этого мѣста за поле сраженія?» Въ такомъ же почти тонѣ держитъ рѣчь свою къ зрителямъ «Прологъ» въ пьесѣ Шекспира «Генрихъ V», извиняясь передъ ними въ томъ, что сцена ихъ, едва достаточная для петушинаго боя, должна представлять обширныя равнины Франціи, а нѣсколько статистовъ — тысячи воиновъ, и въ заключеніе проситъ зрителей дополнить безсиліе сцены собственнымъ воображеніемъ.

Но очень ошибутся тѣ, которые по этой бѣдной внѣшности станутъ заключать и о бѣдности искусства актеровъ. Напротивъ, чѣмъ меньше развлечено было вниманіе зрителей богатствомъ и правдоподобіемъ обстановки, чѣмъ болѣе должна была работать ихъ фантазія, тѣмъ болѣе было обращено вниманія на искусство актеровъ, и тѣмъ больше требовалось отъ него. Начнемъ съ того, что женщины вовсе не играли: нравы того времени такъ были строги въ этомъ отношеніи, что когда, въ 1629 году, пріѣхали въ Лондонъ французскіе актеры, между которыми играли женщины, то ихъ освистали за

это. Женскія роли обыкновенно игрались мальчиками, и это обстоятельство много способствовало къ развитію драматическаго искусства, дѣлая необходимыми дѣтскіе театры, которые замѣняли собою настоящія школы актеровъ. Изъ такого рода школъ вышли знаменитые въ свое время актеры, Фильдъ и Ондервудъ, прославившіеся еще мальчиками; да и какова ни была бы тогдашняя публика, но все-таки нужно было много умѣнья, чтобы сколько-нибудь сносно играть передъ нею какую-нибудь Корделію или Дездемону. Впрочемъ, не одно только грубое простонародье посѣщало тогда театръ: знаменитый Бэконъ очень любилъ его, и самъ игралъ въ молодости; Ралейгъ, Пэмброкъ, Соутгэмптонъ были постоянными посѣтителями театра. Извѣстно, что Блэкфрайерскій театръ былъ подъ покровительствомъ двора, и Елизавета, по свидѣтельству графа Соутгэмптона, особенно любила пьесы Шекспира. Вообще, трудно заподозрить въ грубости такую публику, которая умѣла понимать тонкую лестъ и намеки такой поэтической пьесы, какъ, напримѣръ, «Сонъ въ Иванову ночь». Да и, кромѣ двора, въ шекспировскій театръ собиралось обыкновенно самое избранное общество: «Прологъ» въ «Генрихъ VIII», адресуясь къ публикѣ, именно называетъ ее самою избранною и просвѣщенною, передъ которою стыдно было бы имъ смѣшивать истину исторіи съ пестрымъ платьемъ и грязнымъ шутовствомъ дураковъ, «потому благосклонные слушатели — продолжаетъ «Прологъ» —

39

что, если бы мы смѣшали истину исторіи съ шутовскими фарсами, мы не только унизили бы тѣмъ нашъ разсудокъ (brains) и репутацію, но лишились бы и нашихъ просвѣщенныхъ друзей». Можно съ достовѣрностью предположить, что такой поэтъ, какъ Шекспиръ, своими произведеніями воспиталъ себѣ свою публику, потому что трудно повѣрить, чтобы онъ расточалъ свои глубокомысленныя созданія передъ грубою, не понимавшею ихъ толпою. Онъ же образовалъ и своихъ актеровъ: поэтъ и актеръ взаимно дѣйствовали другъ на друга и никогда бы Ричардъ Бербэдждж не сдѣлался въ пьесахъ Марло или Бенъ-Джонсона тѣмъ, чѣмъ сталъ онъ въ пьесахъ Шекспира. Но, съ другой стороны, и самъ Шекспиръ не разсѣялъ бы въ своихъ драмахъ такихъ глубокомысленныхъ оттѣнковъ, не прикрывалъ бы иногда такъ художественно основной мысли въ иныхъ своихъ произведеніяхъ, не дѣлалъ бы иногда своихъ удивительныхъ характеровъ, словно съ умысломъ, такими загадочными, если бы не имѣлъ возлѣ себя актеровъ, которые умѣли слѣдить за нимъ во всѣхъ его глубокомысленныхъ оттѣнкахъ, поднимать его покровы и разрѣшать его загадки.

По нѣкоторымъ намекамъ въ шекспировскихъ пьесахъ можно заключить, что игра прежнихъ актеровъ дѣлала изъ трагедіи напыщенную декламацію, а изъ комедіи — одинъ шутовскій фарсъ. «Я видѣлъ — говоритъ Гамлетъ — актеровъ, и еще очень хваленыхъ, у которыхъ ни въ голосѣ, ни въ движеніяхъ не было ничего не только христіанскаго или языческаго, но даже человѣческаго: они только бѣсновались и орали на сценѣ». Въ «Троилъ и

Крессидъ» описывает Шекспиръ игру трагическаго героя, котораго все искусство заключается въ согнутыхъ колѣняхъ, стучаньи ногами объ полъ и дикихъ крикахъ, «которые, если бы даже исходили изъ пасти рыкающаго Тифона, все оставались бы однѣми напыщенными фразами». Впрочемъ, что въ послѣдствіи такъ оскорбляло тонкое чувство Шекспира и Гамлета, то прежде очень нравилось публикѣ, восхищавшейся «Титомъ Андроникомъ» и кровавыми трагедіями Марло, Кида и Четля. О комическихъ актерахъ, предшествовавшихъ Шекспиру, мы можемъ составить себѣ понятіе по тѣмъ извѣстіямъ, которыя дошли до насъ о личности и игрѣ знаменитаго комика Тарльтона, о которомъ мы уже упоминали. Шекспиръ могъ его еще видѣть въ Лондонѣ: онъ умеръ въ 1588 году. Бывши сначала свинопасомъ или водовозомъ — въ этомъ извѣстіи о немъ разнорѣчатъ — взять онъ былъ за свой удивительный юморъ ко двору, и почти въ то же время вступилъ на сцену. Едва ли во всей Англіи былъ тогда человѣкъ популярнѣе его. Онъ былъ вмѣстѣ шутъ народный, придворный и театральный. «При дворѣ — пишутъ современники — говаривалъ онъ Елизаветѣ больше правды, чѣмъ всѣ ея капелланы, а вылъчивалъ ее отъ меланхоліи лучше всѣхъ ея докторовъ». На сценѣ былъ онъ совершенно тотъ же, какъ въ обыкновенной жизни. Маленькій, безобразный, нѣсколько косой, со сплюснутымъ носомъ, заставлялъ онъ публику помирать со смѣху, даже когда ничего не говорилъ, просто выставляя на сцену одно лицо свое; слова, которыя проходили у другихъ незамѣченными, сказанныя имъ, заставляли смѣяться до упаду. Надобно прибавить, что тогда шуты держали себя на сценѣ, въ пьесахъ точно такъ же, какъ въ домахъ: все равно — при дворѣ ли, на улицѣ ли, на сценѣ ли, они играли одну и ту же постоянную роль, которая никогда не измѣнялась. Въ пьесахъ они никогда не сходили со сцены, при всякомъ случаѣ импровизировали свои шутки и фарсы, разговаривали между собою и съ публикою, спорили, всячески дурачились, и въ этомъ-то родѣ Тарльтонъ былъ неподражаемъ. Послѣ смерти его вошелъ въ славу Вилліамъ Кемпъ, ученикъ его; онъ игралъ въ шекспировской труппѣ, но отошелъ отъ нея около того времени, какъ написанъ былъ «Гамлетъ», и, можетъ-быть, даже къ нему относятся эти слова въ «Гамлетѣ» (дѣйст. 3, сц. 2): «пусть играющіе роли шуты говорятъ только то, что написано у нихъ въ роли; бываютъ между ними такіе, которые, чтобы заставить смѣяться толпу глупцовъ, хохочутъ сами въ то время, когда зрителямъ должно вникнуть въ важный моментъ пьесы: это пошло и показываетъ только жалкое честолюбіе шута». Достоверно извѣстно, что при Шекспирѣ это

безпрестанное шутовство дураковъ на сценѣ было почти оставлено.

Изъ всѣхъ этихъ трагическихъ и комическихъ злоупотребленій Шекспиръ вывелъ актера на путь естественности и правды. Для него равно не годились ни фарсеръ, выходящій изъ своей роли, ни трагикъ, раздувающій свою роль до напыщенности. Читавшіе «Гамлета» помнятъ, вѣроятно, какіе совѣты даетъ

онъ актерамъ; они бы должны золотыми буквами записать ихъ для себя за кулисами: «пусть рѣчь у тебя сходить съ языка легко и развязно; если ты будешь кричать, какъ многіе изъ нашихъ актеровъ, это будетъ такъ же пріятно, какъ если бы стихи мои распѣвалъ разносчикъ. Не пили слишкомъ усердно воздуха руками — будь умѣреннѣе. Среди порывовъ бури и, такъ сказать, водоворота твоей страсти, долженъ ты сохранять умѣренность: она придастъ тебѣ пріятности. Не будь, однакожъ, и слишкомъ вялъ; пусть твоимъ учителемъ будетъ собственное сужденіе. Мимика и слова должны соотвѣтствовать другъ другу; особенно обращай вниманіе на то, чтобы не переступать границы естественнаго. Все, что изысканно — противорѣчить намѣренію театра, цѣлью котораго было, есть и будетъ отражать въ себѣ природу: добро, зло и люди должны видѣть въ немъ себя, какъ въ зеркалѣ. Если представить ихъ слишкомъ сильно или слишкомъ слабо, конечно, это заставитъ иногда смѣяться профана, но знатоку — досадно; а для васъ сужденіе знатока должно перевѣшивать сужденіе всѣхъ остальныхъ».

Съ достовѣрностью можно предположить, что эти золотыя правила не оставались между актерами, окружающими Шекспира, одною только теоріею, и что Ричардъ Бёрбэдждъ, какъ актеръ, былъ вполнѣ достоинъ такого поэта, какъ Шекспиръ. Бёрбэдждъ, какъ мы уже упомянули, былъ изъ одного города съ Шекспиромъ и тремя годами моложе его. Смерть его — онъ умеръ черезъ три года послѣ Шекспира — возбудила необыкновенныя сожалѣнія. «Его нѣтъ — говоритъ одна элегія, написанная на смерть Бёрбэджа — и какой великій міръ исчезъ съ нимъ! Человѣкъ неподражаемый! цѣлый міръ заключался въ этомъ маленькомъ тѣлѣ! Въ высшей публикѣ его не иначе называли, какъ *Росциусъ*² Бёрбэдждъ». Графъ Соутгэмптонъ писалъ, что «у него слова вполнѣ соотвѣтствовали дѣйствию, а дѣйствіе — словамъ»; слѣдовательно, игра его была осуществленіемъ совѣтовъ Гамлета и воспроизведеніемъ шекспировскаго драматическаго искусства, которое, вѣроятно, многимъ обязано ей. «Онъ создавалъ поэтовъ — продолжаетъ та же элегія — и душа ихъ исполнялась восторга, когда Бёрбэдждъ произносилъ ихъ стихи». И въ прозѣ, и въ стихахъ писали современники объ его «чарующемъ» видѣ на сценѣ, который, несмотря на малый ростъ Бёрбэджа, «былъ красотой для глазъ и музыкой для ушей». „Онъ одинъ — говорятъ они — давалъ душу и жизнь пьесѣ, мертвой на бумагѣ. Пока онъ бывалъ на сценѣ — всѣ глаза и уши прикованы были къ нему такою волшебною силою, что никто не могъ говорить или взглянуть въ сторону. Обаятельны были его голосъ, мимика, рѣчь; жесты и дѣйствія его такъ соотвѣтствовали его рѣчи, что ни одно слово не было у него лишнимъ балластомъ. Съ непостижимою легкостью измѣнялись его игра и видъ, переходя отъ стараго Лира къ юному Периклу: каждая мысль, каждое ощущеніе ярко отпечатлѣвались на его лицѣ; и въ игрѣ или мимикѣ искусство его было одинаково неподражаемо». Всѣ эти отзывы заставляютъ предполагать, что и ему, такъ же какъ Шекспиру, ничего не досталось безъ труда и что оба они къ своимъ необыкновеннымъ природнымъ дарованіямъ присоединяли много необыкновенныхъ трудовъ и изученій. Въ шекспировскихъ пьесахъ игралъ онъ каждую наиболѣе трудную роль, исключая только комическія роли. Достовѣрно извѣстно, что онъ игралъ

Гамлета, Ричарда III, Шейлока, принца и короля Генриха V, Ромео, Брута, Отелло, Лира, Макбета, Перикла и Коріолана. Во всѣхъ этихъ чрезвычайно разнообразныхъ роляхъ игра его была одинаково велика; кажется, что онъ какъ бы съ намѣреніемъ искалъ самыхъ большихъ трудностей и что Шекспиръ нарочно предлагалъ ихъ ему. Весьма можетъ статься, что «Перикль», сочиненный кѣмъ-нибудь другимъ, нарочно былъ передѣланъ

41

Шекспиромъ для того, чтобъ доставить своему другу, Бёрбэджу, случай показать себя въ одной и той же роли молодымъ и потомъ старцемъ, убитымъ горестью. Приведенная нами выше элегія упоминаетъ еще, что всего болѣе трогалъ Бёрбэдждъ зрителей въ роли «огорченного» мавра. Слово «огорченный», употребленное элегіею, кажется, указываетъ на то, что Бёрбэдждъ проникалъ въ самую глубь характера Отелло, давая въ игрѣ своей болѣе всего вѣса этой скорби разочарованія, предшествующей бѣшенству ревности, именно тому мѣсту въ роли своей, изъ котораго развивается весь послѣдующій характеръ Отелло, если только онъ не просто варваръ, безъ всякой силы воли и если смыслъ пьесы не одно грубое ожесточеніе. Если мы не ошибаемся въ своемъ предположеніи, то нельзя не удивляться такому глубокому пониманію и чувству. Но совершенствомъ игры Бёрбэджда была роль Ричарда III. Здѣсь поэтъ соединилъ все, что представляетъ для актера самыя непреодолимыя трудности, именно: мужественный, отважный героизмъ, обаятельную силу соблазнителя и безобразный, отвратительный образъ. Всѣ эти почти несоединимыя стороны воплотить въ одно лицо и вызвать его на сценѣ къ дѣйствительной жизни — задача, превышающая все, что представляло когда-либо сценическое искусство.

Другой знаменитый актеръ того времени былъ Эдуардъ Алленъ, и хотя онъ не принадлежалъ шекспировской труппѣ, но мы считаемъ не лишнимъ сказать о немъ нѣсколько словъ. Въ 1580 году онъ былъ уже на сценѣ, а въ 1592 — пользовался большою славою. Особенно любили его въ роляхъ возвышенныхъ, но онъ игралъ также и комическія роли; современники говорятъ, что онъ превосходилъ иногда даже славныхъ комиковъ Тарльтона и Кемпа. Онъ игралъ главныя роли въ пьесахъ Грина и Марло. Будучи одинокимъ, онъ, умирая, завѣщалъ свое состояніе, которое было очень значительно, на устройство богадѣльни для стариковъ и на школу для бѣдныхъ дѣтей.

Вотъ между какими людьми поставленъ былъ Шекспиръ, когда пріѣхалъ въ Лондонъ и вступилъ на сцену въ труппѣ Бёрбэджда. Въ то время, когда еще искусство драматическаго поэта не было отдѣлено отъ искусства актера и драмы писались не для чтенія, драматическіе поэты почти всегда бывали вмѣстѣ актерами: Гринъ, Марло, Лодждъ, Пиль, Гейвудъ, Вебстеръ, Фильдъ были тѣми и другими. Касательно сценическаго таланта Шекспира мнѣнія современниковъ его и преданія, собранныя его біографами, весьма между собою разнорѣчатъ. Четль называетъ его отличнымъ актеромъ, Аудре тоже

говорить, что онъ игралъ необыкновенно хорошо, а Роу, напротивъ, пишетъ, что онъ былъ актеромъ весьма посредственнымъ. Колльеръ полагалъ, что Шекспиръ игралъ небольшія роли потому только, чтобъ не отвлекаться отъ своихъ авторскихъ занятій. Мнѣніе это кажется очень правдоподобнымъ. Извѣстно, что въ «Гамлетѣ» игралъ онъ духа Гамлетова отца, и игралъ его превосходно. Кромѣ того, братъ его Джильбертъ вспоминалъ въ старости, что онъ видѣлъ Вилліама въ роли Адама въ пьесѣ «Какъ вамъ это понравится». Конечно, роли эти второстепенныя, но совсѣмъ тѣмъ очень значительныя, и Томасъ Кэмблъ основательно говоритъ, что роль духа въ «Гамлетѣ» требуетъ не только хорошаго, но даже великаго актера. Въ то время очень часто случалось — и одно это доказываетъ уже большое развитіе сценическаго искусства — что самыя небольшія роли игрались замѣчательными талантами: это непременно сообщало гармонію впечатлѣній цѣлаго и, кромѣ того, заставляло поэта дѣлать второстепенныя лица въ своихъ пьесахъ характерными и оригинальными. Слѣдовательно, если даже и предположить, что Шекспиръ, чтобъ не отвлекаться отъ своего поэтическаго призванія, игралъ однѣ только небольшія роли, то это еще не доказываетъ его сценической неспособности. Не надо, притомъ, забывать, что такой великій актеръ, какъ Ричардъ Бёрбэджджъ, игралъ на той же самой сценѣ, и, слѣдовательно, близость его, во всякомъ случаѣ, должна была оставить Шекспира въ тѣни, не говоря уже о томъ, что сравненіе Шекспира-поэта съ Шекспиромъ-актеромъ никакъ не могло быть выгоднымъ для послѣдняго.

В. Боткинъ.

¹ Марло написалъ еще «Эдуарда II», «Мальтійскаго жида» и «Фауста». Въ послѣднемъ удержана, съ небольшими измѣненіями, вся нѣмецкая легенда. Трагедія изображаетъ отчаяніе Фауста послѣ неудачи его покорить себѣ міръ силою мысли, искусствомъ и наукою, союзъ его съ Мефистофелемъ, жизнь Фауста при дворѣ папы и нѣмецкаго императора, страсть его къ призраку прекрасной Елены и, наконецъ, гибель его. Противоположность внѣшняго, быстро проходящаго, счастья съ вѣчною гибелью души представлена въ этой трагедіи съ рѣдкимъ глубокомысліемъ. Ранняя смерть Марло (онъ умеръ въ 1593 году отъ раны, полученной имъ въ дракѣ) прервала дѣятельность этого замѣчательнаго поэта.

² Знаменитый римскій трагикъ.