



Это цифровая копия книги, хранящейся для потомков на библиотечных полках, прежде чем ее отсканировали сотрудники компании Google в рамках проекта, цель которого - сделать книги со всего мира доступными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских прав на эту книгу истек, и она перешла в свободный доступ. Книга переходит в свободный доступ, если на нее не были отданы авторские права или срок действия авторских прав истек. Переход книги в свободный доступ в разных странах осуществляется по-разному. Книги, перешедшие в свободный доступ, это наш ключ к прошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все пометки, примечания и другие записи, существующие в оригинальном издании, как минимум о том долгом пути, который книга прошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использования

Компания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы перевести книги, перешедшие в свободный доступ, в цифровой формат и сделать их широкодоступными. Книги, перешедшие в свободный доступ, принадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, поэтому, чтобы и в дальнейшем предоставлять этот ресурс, мы предприняли некоторые действия, предотвращающие коммерческое использование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические запросы.

Мы также просим Вас о следующем.

- Не используйте файлы в коммерческих целях.
Мы разработали программу Поиск книг Google для всех пользователей, поэтому используйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отправляйте автоматические запросы.
Не отправляйте в систему Google автоматические запросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного перевода, оптического распознавания символов или других областей, где доступ к большому количеству текста может оказаться полезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем использовать материалы, перешедшие в свободный доступ.
- Не удаляйте атрибуты Google.
В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он позволяет пользователям узнать об этом проекте и помогает им найти дополнительные материалы при помощи программы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.
Независимо от того, что Вы используете, не забудьте проверить законность своих действий, за которые Вы несете полную ответственность. Не думайте, что если книга перешла в свободный доступ в США, то ее на этом основании могут использовать читатели из других стран. Условия для перехода книги в свободный доступ в разных странах различны, поэтому нет единых правил, позволяющих определить, можно ли в определенном случае использовать определенную книгу. Не думайте, что если книга появилась в Поиске книг Google, то ее можно использовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских прав может быть очень серьезным.

О программе Поиск книг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне доступной и полезной. Программа Поиск книг Google помогает пользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый поиск по этой книге можно выполнить на странице <http://books.google.com/>



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



HN KZ96 0

12452.84

Harvard College
Library



THE GIFT OF

Archibald Cary Coolidge, Ph.D.

Class of 1887

RUSSIAN COLLECTION OF 1922

В. В. ЧУЙКО

ШЕКСПИРЪ, ЕГО ЖИЗНЬ И ПРОИЗВЕДЕНІЯ

His life was gentle; and the elements
So mix'd in him, that Nature might stand up,
And say to all the world: This was a man!

Julius Cæsar. V, 5, 73—75.

СЪ 38 ГРАВЮРАМИ



С.-ПЕТЕРБУРГЪ
Издание А. С. СУВОРИНА
1889

12452.84

γ

HARVARD COLLEGE LIBRARY
GIFT OF
ARCHIBALD CARY COOLIDGE
25 OCT 1924

λ

Рисунки дозволены цензурою. С.-Петербургъ, 27 октября 1888 г.



Типографія А. С. Суворина. Эргелевъ пер., д. 11—2



ОГЛАВЛЕНИЕ.

	СТР.
ВВЕДЕНИЕ	1
Источники XVI и XVII столѣтій, относящіеся къ жизни и сочиненіямъ Шекспира.—Свидѣтельства современниковъ.—Преданія.—Первые біографы.—Исслѣдователи и критики.—Изданія in-quarto.—Изданіе in-folio 1623 года.—Позднѣйшія изданія.—Критика текста.—Первые комментаторы.—Попытки установить хронологическій порядокъ произведеній.—Порядокъ Делюса.—Теорія фактическихъ и формальныхъ доказательствъ.—Римы.—Стихосложеніе.—Четыре періода дѣятельности Шекспира.—Подозрительныя пьесы.	
ГЛАВА ПЕРВАЯ	40
Англійская культура въ XVI столѣтіи.—Города, провинція, замки, монастыри.—Кенильвортъ.—Стратфордъ на Эвонѣ въ наше время.—Характеръ города.—Церковь Holy Trinity.—Домъ, гдѣ родился Шекспиръ.—Исторія этого дома.—Предки Шекспира со стороны отца и матери.—Мари Арденъ.—Ореографія имени Шекспира.—Джонъ Шекспиръ.—Когда именно родился Шекспиръ.—Его дѣтство.—Грамматическая школа и преподаваніе.—Познанія Шекспира въ латинскомъ и греческомъ языкахъ.	
ГЛАВА ВТОРАЯ	76
Мистерія, ихъ сценическая обстановка и характеръ.—Моралитэ.—Кенильвортъ.—Западная весталка.—Семейныя обстоятельства.—Былъ ли Шекспиръ писцомъ у адвоката?—Лордъ Кембелъ и его теорія юридическихъ познаній Шекспира.—Католическое вліяніе семьи Шекспира.—„Исповѣданіе вѣры“ Джона Шекспира.—Бракъ Шекспира.—Обстоятельства, сопровождавшія этотъ бракъ.—Свидѣтельство самого Шекспира.—Анна Гэсвей.—Шотери.—Исторія съ сэромъ Томасомъ Люси.—Чарлькотскій паркъ.	
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	114
Шекспиръ въ Лондонѣ.—Shakespeare's boys и первыя занятія.—Преданіе о томъ, какъ Шекспиръ былъ суфлерскимъ слугою.—Къ какой актерской труппѣ онъ принадлежалъ?—Тарльтонъ.—Театръ въ эпоху Елизаветы.—Труппы актеровъ.—Блэкфрайерскій театръ.—Устройство зала.—Сцена и декорация.—Театральныя нравы.—Публика и ея характеръ.—Женскія роли.—Насмѣшки Сиднея.—Друзья и враги театра.—Госсонъ.—Характеръ англійскаго Возрожденія.—Нравы и чув-	

ства толпы. — Драматическая литература до Шекспира. — Классики и романтики. — Секвиль, Бенъ-Джонсонъ, Дали, Марло, Кидъ. — Кровавая драма.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ 152

Начало литературной дѣятельности Шекспира. — „Слезь музъ“ Спенсера. — Споръ, вызванный этимъ стихотвореніемъ. — Кружокъ Грина. — Вольнодумцы и атеисты въ Англіи XVI столѣтія. — Вліяніе англійскаго Возрожденія. — „Царица Фей“ Спенсера. — Отношенія Шекспира къ кружку Грина. — Предсмертный памфлетъ Грина. — „Сердце тигра, скрытое подъ кожей актера“. — Защита Четля. — Первая трагедія: „Титъ Андроникъ“. — Условія, въ которыя былъ поставленъ драматическій писатель въ XVI столѣтіи. — Характеръ трагедіи. — Три части „Генриха VI“. — Жанна д'Аркъ. — Протекторъ. — Винчестеръ. — Генрихъ VI. — Маргарита Анжуйская.

ГЛАВА ПЯТАЯ 190

Земляки Шекспира въ Лондонѣ. — Фильдъ типографщикъ. — Гипотеза Блэдса. — Описательныя поэмы: „Венера и Адонисъ“, „Изнасилованіе Лукреціи“, „Жалоба влюбленной“, „Страстный пилигримъ“ и „Фениксъ и Голубка“. — Обстоятельства, сопровождавшія появленіе этихъ поэмъ. — Два посвященія лорду Соутгэмптону. — Предположеніе о знакомствѣ и дружбѣ Шекспира съ лордомъ Соутгэмптономъ. — Отанвъ Роу. — Письмо, описанное Кольеромъ. — Характеръ „Венеры и Адониса“ и „Лукреціи“. — Языкъ Шекспира. — Любовная поэзія и звѣзды. — Вопросъ о сонетахъ. — Посвященіе. — Кто такой W. H.? — Гипотезы. — Содержаніе сонетовъ. — Мифы г. Стороженко. — Мифы г. Спасовича. — Эстетическое значеніе сонетовъ. — Ихъ важное историческое значеніе.

ГЛАВА ШЕСТАЯ 232

Сходство сонетовъ съ комедіей „Два веронца“. — Пастораль и пастушеская поэзія. — Какую роль эта поэзія играетъ у Шекспира? — Разбойники „Двухъ веронцевъ“, ихъ родство съ „Разбойниками“ Шиллера. — Переходъ къ античному міру и „Комедія Ошибокъ“. — Плавтъ, Реньяръ, Шекспиръ. — „Усмиреніе Своенравной“. — Слабая сторона этого фарса. — Прологъ. — „Потерянная услія любви“. — Значеніе этой комедіи въ развитіи шекспировскаго творчества. — Основная идея. — „Ромео и Джульетта“. — Античная и новая драма. — Новое чувство: любовь. — Развязка трагедіи. — Поэтическая справедливость у Шекспира. — „Сонъ въ лѣтнюю ночь“. — Королева Мабъ, Эльфы, Пукъ, Титанія, Оберонъ. — „Свѣгурочка“ Островскаго. — Примиреніе противоположностей.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ 270

Чума въ Лондонѣ и занятія Шекспира. — Появленіе „Эдуарда III“. — Вопросъ объ этой пьесѣ. — Драматическія хроники Шекспира. — Ихъ важное историческое значеніе. — Роль народа и дворянства. — „Ричардъ III“, „Король Джонъ“, „Король Ричардъ II“, двѣ части „Генриха IV“, „Генрихъ V“. — Стиль Марло въ „Ричардѣ III“. — Современные намеки въ „Джонѣ“. — „Ричардъ II“ и бунтъ Эссекса. — Портреты королей: Джона, Ричарда II, Генриха IV, Генриха V. — Вліяніе драматическихъ хроникъ Шекспира на другія литературы. — „Гецц фонъ-Берлихингенъ“ Гете. — Пушкинъ и его „Борисъ Годуновъ“. — Островскій и Шиллеръ.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ 314

Семейныя обстоятельства. — Смерть сына Шекспира. — Гербъ Шекспи-

ровъ.—Ростъ благосостоянія поэта.—Покушка Нью-Шэсъ.—Туговое дерево.—Занятія поэта садоводствомъ.—„Венеціанскій Купецъ“.—Перехожія повѣсти.—Шемлинъ судъ и судъ Карла.—Теорія Ульрици.—Теорія Гервинуса.—Письмо Кунни.—„Все хорошо, что хорошо кончается“.—„Виндзорскія Кумушки“.—Значеніе и характеръ этой комедіи.—Комедія императрицы Екатерины II.—Шекспиръ и Мольеръ.—„Много шума изъ ничего“.—„Какъ вамъ угодно“.—„Двѣнадцатая ночь“.—Характеръ шекспировской комедіи.—Миѣніе Гизо.—Характеристика Гейне.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ 352

Биографія Фальстафа.—Его характеристика.—Фальстафъ—представитель шекспировскаго юмора.—Что такое юморъ?—Частичныя опредѣленія юмора.—Опредѣленія Стапфера и Жанъ-Поль Рихтера.—Скептицизмъ въ юморѣ.—Противорѣчіе, заключающееся въ юморѣ.—Юморъ отрицаетъ искусство.—Миѣніе Гегеля.—Итальянскій юморъ.—Испанскій юморъ.—Русскій юморъ: Достоевскій, Гоголь, Щедринъ.—Англійскій юморъ: Свифтъ.—Сцена изъ „Антонія и Клеопатры“.—Клоуны и шуты у Шекспира.—Джэкъ.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ 389

Шекспиръ въ расцвѣтѣ своего таланта.—Періодъ драмъ.—Античная драма.—Ея существенная особенность.—Античный герой.—Его безстрастность и пластичность.—Конфликтъ боговъ.—Развязка.—Теорія хора Гегеля.—Шекспировская драма.—Можетъ ли исключительно дурной человекъ быть предметомъ художественнаго произведенія?—Миѣніе Жанъ-Поль Рихтера и Шиллера.—„Гамлетъ“.—Конфликтъ между обществомъ и личностью.—Нравственное и умственное состояніе Гамлета.—„Глобусъ“.—Смерть отца поэта.—Смерть Елизаветы и вступленіе на престолъ Якова I.—„Юлій Цезарь“.—Плутархъ и Шекспиръ.—Юлій Цезарь, Брутъ и Кассій.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ 424

Монтень и Шекспиръ.—Вліяніе Монтеня и слѣды этого вліянія въ „Бурѣ“ и „Гамлетѣ“.—„Мѣра за мѣру“.—Мрачное впечатлѣніе, производимое драмой.—Роль герцога.—„Отелло“.—О Коннелъ и его теорія.—О расахъ у Шекспира.—Гамлетъ, Макбетъ, Яго.—Психологическій приемъ творчества Шекспира.—Законъ ассоціаціи идей.—Расниъ.—Законъ господствующей страсти.—„Макбетъ“.—Сверхъестественное у Шекспира.—„Король Лиръ“ и его сумасшествіе.—Шекспиръ и психіатрія.—Сэръ Давенантъ.

ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ 473

„Юршайрская трагедія“.—Смерть матери поэта.—„Антоній и Клеопатра“.—Художественный темпераментъ Антонія.—Отсутствіе этическаго элемента.—Психическія данныя характера Клеопатры.—Низменность ея натуры.—Ея смерть.—„Кориолянъ“.—Его страстный и порывистый темпераментъ.—Его сословная и личная гордость.—Его консерватизмъ.—„Троилъ и Крессидя“.—Ближайшіе источники этой пьесы.—Троилскія преданія на Западѣ и въ славянскомъ мірѣ.—Значеніе и характеръ „Троила и Крессиды“.—„Тимонъ Аѳинскій“.—Принадлежитъ ли эта трагедія Шекспиру?—Характеръ Тимона и его мизантропія.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ 511

Послѣдній періодъ дѣятельности Шекспира.—„Зимняя Сказка“ и польское сказаніе архіепископа гнѣзненскаго.—Анахронизмы у Шекспира.—

Эстетическій законъ анахронизмовъ.—„Цимбелинъ“ и его синтетическое значеніе въ ряду другихъ произведеній поэта.—Имоджена.—Шекспировскія женщины.—Аллегорическій характеръ „Буря“.—Гипотеза Монтегю.—Сомнительныя пьесы: „Периклъ“, „Два благородныхъ родственника“, „Генрихъ VIII“.—Послѣдніе годы жизни поэта.—Его переселеніе въ Стратфордъ.—Завѣщаніе.—Смерть.—Церковь Holy Trinity.—Стратфордскій бюстъ.—Портреты.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ 572

Шекспиръ послѣ смерти.—Пуританская реакція въ Англии.—Псевдоклассицизмъ и распущенность нравовъ эпохи Стюартовъ.—Вичерли и Конгривъ.—Сэръ Давенантъ; его передѣлки.—Иниго Джонсъ.—Девонширскій бюстъ Шекспира.—Давидъ Гарриксъ и стратфордскій юбилей.—Критика въ XVIII вѣкѣ во Франціи.—Вольтеръ.—Критика въ Германіи.—Лессингъ, Гердеръ, Гёте, Шиллеръ.—Критика въ XIX вѣкѣ.—Кольриджъ.—Шлегель.—Метафизики.—Реалисты.—Критика въ Россіи.—Сумароковъ и его „Гамлетъ“.—Карамзинъ.—Вѣлинскій.—Аполлонъ Григорьевъ.—Тургеневъ.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ 601

Миссъ Делія Бэконъ.—Какимъ образомъ возникла ея теорія?—Ея попытки открыть гробъ Шекспира.—Ея послѣдователи.—Гольмсъ и Смитъ.—Факты, приводимые бэконьянками.—Свидѣтельство Бенъ Джонсона.—Бэконъ и нѣкоторые факты изъ его жизни.—Мнѣніе Шекспира о философахъ.—Бэконъ-поэтъ.—Шекспиръ-ученый.—Мистрисъ Поттъ и „Ртомисъ“ Бэкона.—Игнатіусъ Доннелли и бэконовскій шифръ, найденный имъ, будто бы, въ произведеніяхъ Шекспира.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ И ПОСЛѢДНЯЯ 632

Личный характеръ Шекспира.—Анекдоты.—Отношенія къ Бенъ Джонсону.—Клубъ „Морской дѣвы“.—Фальстафиады.—Объективность Шекспира.—Его мнѣніе о живописи и музыкѣ.—Есть ли у Шекспира эстетическій кодексъ?—Какъ онъ относился къ единству времени и мѣста.—Его эстетическій синтезъ.—Его воззрѣнія на народъ.—Его политическія убѣжденія.—Характеристика Рюмелла.—Его религиозное умозрѣніе.—Монтеъ, Бэконъ, Бруно.—Философія Шекспира.

ИЛЛЮСТРАЦИИ:

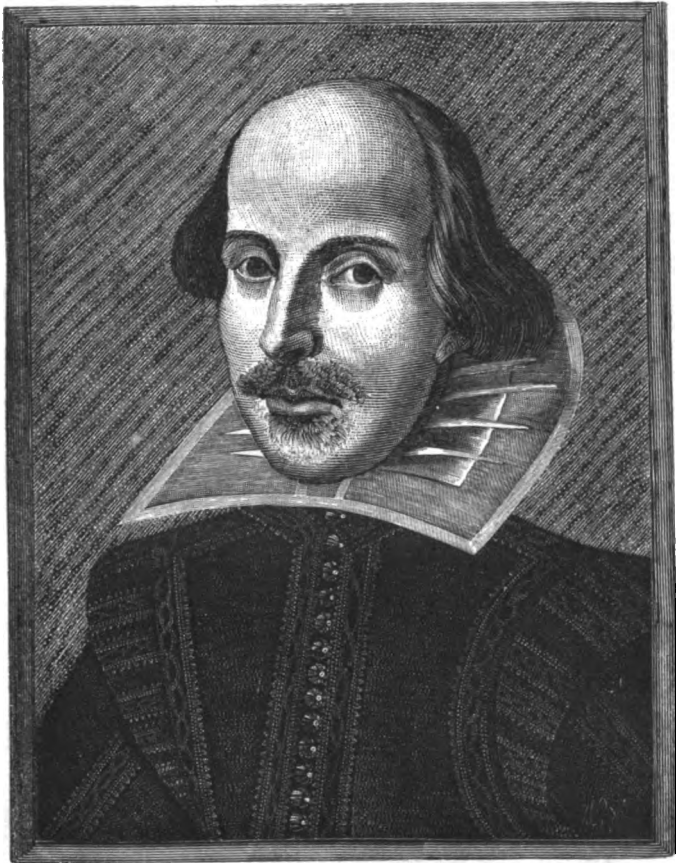
1) Портретъ Шекспира, гравированный Дрейшоутомъ	
2) Стратфордъ на Эвонѣ	41
3) Портретъ королевы Елисаветы	128
4) Кенильвортъ	47
5) Домъ, гдѣ родился Шекспиръ	58
6) Запись въ церковной книгѣ о крещеніи Шекспира	62
7) Грамматическая школа въ Стратфордѣ	66
8) Представленіе у Бальфа	78
9) Чарлькотъ	109
10) Видъ Стратфорда со стороны Эвона	111
11) Лондонъ въ 1610 году	115
12) Представленіе во дворцѣ Вольсея	124
13) Факсимиле заглавія перваго изданія Комедіи: „Love's Labours lost“	248
14) Дворецъ графа Эссекса	282

	стр.
15) Гербъ Шекспира	316
16) Садъ въ Нью-Плэсъ	318
17) Чандосскій портретъ Шекспира	320
18) Факсимиле заглавія изданія 1603 года драмы: „Hamlet“	391
19) Театръ Глобусъ до 1613 года	406
20) Портретъ короля Якова I-го	412
21) Сомерсетскій портретъ Шекспира	448
22) Церковь св. Троицы	475
23) Факсимиле подписей Шекспира	534
24) Факсимиле подписи Елисаветы Барнаръ	560
25) Запись о смерти Юдиен Куяни	566
26) Церковь св. Троицы и бюстъ Шекспира	569
27) Стратфордскій бюстъ Шекспира	572
28) Запись о смерти жены Шекспира	573
29) Кассельштадтская маска	580
30) Кассельштадтская маска	581
31) Новый Глобусъ, открытый въ 1614 году	593
32) Портретъ лорда Бэкона	608
33) Памятникъ Шекспира въ Стратфордѣ	643

ПРИЛОЖЕНІЯ:

- 1) Родословная Шекспировъ.
- 2) Списокъ проповедей Шекспира, переведенныхъ на русскій языкъ.
- 3) Указатель именъ лицъ, упоминаемыхъ въ настоящей книгѣ.





Портретъ Шекспира
(съ дрейшотской гравюры, помѣщенной въ изданіи in-folio 1623 годѣ)

Ис
Св
кр
Кр
рл
лор

ре
рл
ск
см
вр
сл
гр
об
ш
ж
л
ч
п
а
в
н
и
в
м
л
з
в

ВВЕДЕНИЕ.

Источники XVI и XVII столѣтій, относящіеся къ жизни и сочиненіямъ Шекспира.— Свидѣтельства современниковъ.— Преданія.— Первые біографы.— Исслѣдователи и критики.— Изданія in-quarto.— Изданіе in-folio 1623 года.— Позднѣйшія изданія.— Критика текста.— Первые комментаторы.— Попытки установить хронологическій порядокъ произведеній.— Порядокъ Деліуса.— Теорія фактическихъ и формальныхъ доказательствъ.— Рюмы.— Стихосложеніе.— Четыре періода дѣятельности Шекспира.— Подозрительныя пьесы.

Когда любознательный туристъ встрѣчаетъ на пути своемъ интересныя развалины прошлыхъ вѣковъ, то ему, безъ спеціальныхъ историческихъ свѣдѣній и безъ продолжительныхъ археологическихъ изысканій, почти нѣтъ возможности отыскать дѣйствительный историческій смыслъ и значеніе этихъ развалинъ, до такой степени всепоглощающее время, легко переходящая память людская мало-по-малу стирають слѣды жизни съ нѣкогда великаго памятника и превращаютъ его въ груды беспорядочно-разбросанныхъ, ничего не говорящихъ камней и обломковъ. Такая судьба постигла между прочимъ и жизнь величайшаго изъ поэтовъ—Вильяма Шекспира. Знаменитая фраза Стивенса; желавшаго выразить, какъ мало свѣдѣній мы имѣемъ о жизни поэта: „Все, что мы знаемъ несомнѣннаго о Шекспирѣ, заключается въ томъ, что онъ родился въ Стратфордѣ на Эвонѣ, былъ женатъ, имѣлъ дѣтей, поселился въ Лондонѣ, былъ актеромъ, писалъ стихотворенія и театральныя пьесы, затѣмъ возвратился въ Стратфордъ, написалъ завѣщаніе, умеръ и былъ похороненъ“,— даже эта фраза, говоримъ мы, не вполне выражаетъ печальную истину. Въ сущности, документально и несомнѣнно, мы даже и этого не знаемъ. Нѣсколько второстепенныхъ документовъ, уцѣлѣвшихъ до нашего времени, нѣсколько сомнительныхъ цифръ и датъ, нѣсколько сообщеній современниковъ—лаконическихъ и, въ большинствѣ случаевъ, не имѣющихъ особеннаго значенія, — нѣсколько преданій и слуховъ, дошедшихъ до насъ изъ вторыхъ рукъ, два-три апокрифическихъ анекдота мало правдоподоб-

ныхъ или же очевидно выдуманныхъ,— вотъ скудное наслѣдіе о жизни поэта, полученное нами отъ XVI столѣтія. Въ этомъ отношеніи, великій поэтъ раздѣляетъ судьбу большинства писателей своего времени. О нихъ мы такъ же мало знаемъ, какъ и о немъ. Для нашего времени этотъ фактъ можетъ показаться страннымъ и мало вѣроятнымъ; намъ трудно объяснить себѣ, какимъ образомъ жизнь человѣка, игравшаго хотя бы незначительную общественную роль, могла быть неизвѣстна его современникамъ до такой степени, что въ послѣдующихъ поколѣніяхъ, какъ это не разъ случалось, серьезно возникалъ споръ о томъ: дѣйствительно-ли онъ существовалъ? Но мы обыкновенно не принимаемъ во вниманіе разницы въ условіяхъ общественной жизни; обособленная, строго-замкнутая семейная жизнь уступила частому общенію между людьми, благодаря которому, жизнь болѣе или менѣе выдающихся людей перестаетъ быть тайной его близкихъ и становится достояніемъ всѣхъ членовъ одного общества или одного кружка. Съ заботливостію, по временамъ смѣшной и нелѣпой, мы собираемъ всякаго рода мелочи, документы, записки, письма, факты, относящіеся до лицъ, имѣющихъ даже второстепенное значеніе, или не имѣющихъ ровно никакого значенія; мы пишемъ мемуары, въ которыхъ по большей части прославляемъ лишь самихъ себя; газеты ежедневно сообщаютъ намъ самыя мелочныя свѣдѣнія о лицахъ, такъ или иначе заинтересовавшихъ собою общество. Въ этомъ выражается наше тщеславіе и наше пристрастіе къ собиранію всякаго рода рѣдкостей и достопримѣчательностей. Но не такъ было въ эпоху жизни Шекспира. Тогда даже письма извѣстныхъ, прославившихся дѣятелей не сохранялись, если только не имѣли спеціально политическаго интереса; не существовало моды на мемуары,— изъ чего можно заключить, что великіе люди того времени были скромнѣе и не хотѣли занимать общество своею личностію; не было періодической печати, которая бы увѣковѣчивала память великихъ людей (или даже совсѣмъ не великихъ людей). Произведенія ихъ читались, обращали на себя вниманіе, если того заслуживали, но личность ихъ авторовъ никого не интересовала, за исключеніемъ, конечно, тѣснаго кружка людей близкихъ,— тѣмъ болѣе, что и самое положеніе писателей, при аристократической исключительности того времени, было незавидно. Писатель жилъ въ неизвѣстности и умиралъ, не оставляя послѣ себя часто никакого слѣда. Произведенія его, упраздняемыя новой модой, забывались, а такъ какъ онъ и самъ, въ большинствѣ случаевъ, не заботился о сохраненіи ихъ для потомства, то случалось, что и они погибали безвозвратно.

Случайно сохранившіеся о жизни писателя факты, доступные біографу, естественно подраздѣляются на два отдѣла: на свѣдѣнія,

сообщаемыя современниками, свѣдѣнія въ большинствѣ случаевъ очень скудныя, и на преданія, сохранившіяся болѣе или менѣе продолжительное время изустно, а потомъ записанныя какимъ нибудь случайнымъ собирателемъ анекдотовъ и любителемъ старины. Свѣдѣнія, сообщаемыя современниками и друзьями писателя, почти всегда болѣе или менѣе достовѣрны, не внушаютъ подозрѣній и сомнѣній, и, по большей части, не требуютъ особенныхъ комментариевъ. Не то бываетъ съ преданіями и традиціями; эти преданія зачастую очень мало вѣроятны, неопредѣленны и такъ анекдотичны, что ихъ приходится, послѣ внимательнаго анализа, или совершенно отбрасывать, или принимать съ значительными оговорками.

По отношенію къ жизни Шекспира мы имѣемъ нѣсколько свидѣтельствъ современниковъ и друзей поэта: Роберта Грина, Четля, Миреса, Геминджа, Конделя, Бенъ-Джонсона. Всѣ эти свѣдѣнія, безъ всякаго сомнѣнія, имѣютъ большую историческую важность. *Робертъ Гринъ*, драматическій писатель и соперникъ Шекспира, на смертномъ одрѣ обвинялъ его печатно въ плагиатѣ и въ заимствованіяхъ изъ его пьесъ. *Четль*, послѣ смерти Грина, извинялся въ томъ, что напечаталъ этотъ недостойный памфлетъ, указывая на извѣстность Шекспира и его писательскую честность. *Геминджъ* и *Кондель* были товарищи Шекспира, такіе же, какъ и онъ, актеры театра „Глобусъ“; въ послѣдствіи, черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ смерти поэта, они издали его произведенія и написали къ нимъ предисловіе, имѣющее несомнѣнную біографическую цѣнность. *Франсисъ Миресъ* оставилъ драгоцѣнный въ историческомъ смыслѣ указанія о пьесахъ Шекспира, игранныхъ въ его время, до 1598 года, въ сочиненіи: „Palladis Tamia, Wit's Teasury, the second part of Wit's Commonwealth“. Наконецъ *Бенъ-Джонсонъ* не только написалъ свое знаменитое стихотвореніе въ честь Шекспира, помѣщенное въ in-folio 1623 г., но въ своихъ „Discoveries“, нѣсколько разъ возвращается къ Шекспиру, высказываетъ о немъ свое мнѣніе и сообщаетъ кое-какія любопытныя данныя о его жизни.

Первое по времени преданіе, относящееся до жизни Шекспира, находится въ записной книжкѣ (memoranda-book), веденной около 1662 года пасторомъ Джономъ Уардомъ (Ward) изъ Оксфорда и сохранившейся рукописно въ библиотекѣ оксфордскаго университета. Уардъ нѣкоторое время былъ викаріемъ въ Стратфордѣ; хотя его пребываніе въ этомъ городѣ было непродолжительно, хотя свѣдѣнія, сообщаемыя имъ о Шекспирѣ, были записаны вскорѣ послѣ его приѣзда туда, но онъ, будучи въ постоянныхъ и близкихъ сношеніяхъ съ жителями, благодаря своему положенію имѣлъ возможность узнать много подробностей, болѣе или менѣе достовѣрныхъ, о жизни поэта, не-

смотря на то, что со смерти Шекспира прошло уже около сорока семи лѣтъ.

Къ сожалѣнію, нельзя того же сказать о другомъ біографѣ, Джонѣ Обри (Aubrey), который приблизительно около того же времени посѣтилъ Стратфордъ. Онъ родился въ 1626 году и умеръ въ 1697 г.; получивъ домашнее воспитаніе, Обри еще очень молодымъ человѣкомъ поступилъ въ оксфордскій университетъ, но не окончилъ его. Онъ съ дѣтства имѣлъ особенное пристрастіе къ археологіи; бросивъ университетъ, онъ окончательно посвятилъ себя археологическимъ изысканіямъ, которыя впоследствии изложилъ въ своемъ сочиненіи „*Mopimenta Britanica*“, оставшемся въ рукописи и сохраняющемся въ Ashmolean Museum. Въ этомъ сочиненіи, вмѣстѣ съ различными сообщеніями, помѣщены также и мелкія біографіи писателей; въ этихъ біографіяхъ много очевидныхъ неточностей, недосмотровъ, искаженій, но они, однако, имѣютъ то достоинство, что были собираемы имъ лично, на мѣстѣ, въ разговорахъ и бесѣдахъ. Къ сожалѣнію, Обри былъ однимъ изъ тѣхъ несносныхъ болтуновъ, которые записываютъ все, что слышатъ, безъ всякаго разбора и, по временамъ, безцеремонно или по легкомыслію, искажаютъ слышанное. Вслѣдствіе этого его свѣдѣнія необходимо провѣрять самымъ тщательнымъ образомъ, но игнорировать ихъ окончательно, безъ предварительнаго критическаго изслѣдованія, мы во всякомъ случаѣ не имѣемъ никакого права, такъ какъ въ его замѣткахъ несомнѣнно находится слѣдъ народныхъ преданій и воспоминаній жителей. То же самое можно сказать и о его замѣткахъ, посвященныхъ Шекспиру. Въ Стратфордѣ, во время своего археологическаго путешествія, онъ былъ въ 1693 году; свѣдѣнія о Шекспирѣ были сообщены ему нѣкимъ Вильямомъ Кэстлемъ, дьячкомъ стратфордской церкви, — лицомъ, которое, какъ это само собой разумѣется, не имѣло никакихъ причинъ обманывать почтеннаго собирателя въ такомъ „мустьяшномъ“ дѣлѣ: для памяти Шекспира еще не насталъ тотъ день, когда какой-нибудь сельскій дьячокъ могъ бы намѣренно преувеличивать или исказить то, что онъ когда-то, можетъ быть, въ дни своей юности, слышалъ о драматургѣ, его землякѣ. Къ тому же, необходимо прибавить, что многіе факты изъ жизни Шекспира, несомнѣнно, были хорошо извѣстны въ городѣ въ теченіе всего семнадцатаго столѣтія: тамъ живо сохранилась память о поэтѣ. Извѣстно, что родная сестра поэта и ея потомки постоянно жили въ Стратфордѣ, со дня его смерти до 1808 года, а его младшая дочь, Юдиѣ, жила въ Стратфордѣ до самой своей смерти, послѣдовавшей въ 1662 году. Кромѣ того, въ Стратфордѣ до 1696 года жили Гэсвей, родственники и потомки жены поэта. Крестникъ поэта — Вильямъ Валькеръ, умершій въ 1680 году, могъ быть послѣднимъ, оставшимся

въ живыхъ, человѣкомъ, лично знавшимъ Шекспира и находившимся съ нимъ въ дружескихъ и близкихъ сношеніяхъ.

Приблизительно въ то же самое время, какъ были записаны рассказы Кэстля, нѣкто Ричардъ Дэвисъ (Davies), ректоръ въ Саппертонѣ, обладавшій любопытнымъ рукописнымъ біографическимъ словаремъ, прибавилъ къ нему замѣтки о жизни великаго драматурга; нѣкоторыя изъ его сообщеній, несомнѣнно, имѣли въ основѣ своей устное преданіе. Къ тому же, не представляется никакого повода полагать, чтобъ эти устные преданія были имъ памфренно искажены, или переданы не точно. Невѣрности, замѣчаемыя по отношенію къ исторіи столкновеній поэта съ сэромъ Томасомъ Люси, доказываютъ только, что Дэвисъ имѣлъ подъ руками плохой и искаженный списокъ комедіи „Виндзорскія Кумуши“, а не то, что до него дошли неточные рассказы о юношескихъ продѣлкахъ поэта.

Всѣ рукописи, о которыхъ мы только-что упомянули, не представляютъ ничего связнаго и подробнаго; это неболѣе, какъ отрывочныя замѣтки, ни въ какомъ случаѣ не имѣющія претензіи на рассказъ о жизни. То же самое можно сказать и о печатныхъ сообщеніяхъ второй половины семнадцатаго столѣтія, сообщеніяхъ, имѣющихъ нѣкоторый интересъ только потому, что они составляютъ отголосокъ ходившихъ тогда преданій. Лучшее сообщеніе находится въ „Worthies“ Фуллера (1662), но и тутъ авторъ не могъ указать на годъ смерти поэта. Все, что встрѣчается въ изданіяхъ Филиппа, Уистенлея, Лэнгбэна, Блоунта, Джильдона, не заслуживаетъ никакого вниманія. Догдаль въ своихъ „Antiquities of Warwickshire“ (1656) даетъ интересное описаніе бюста въ стратфордской церкви, но о самомъ поэтѣ не говоритъ ничего. Во всякомъ случаѣ, первыя семьдесятъ или восемьдесятъ лѣтъ, истекшія послѣ смерти поэта, не дали почти никакихъ матеріаловъ для болѣе или менѣе осмысленной біографіи.

Около 1690 года извѣстный актеръ и горячій поклонникъ Шекспира, Томасъ Беттертонъ, побывавъ въ Варвикшайрѣ съ опредѣленною цѣлью собрать возможно полный матеріалъ для біографіи поэта. Все, что онъ собралъ такимъ образомъ, было сообщено имъ впоследствии его другу Николаю Роу (Rowe), извѣстному въ то время драматургу, который опубликовалъ эти сообщенія въ своемъ: „Some Account of the life of William Shakespeare“, появившемся въ 1709 году. Это—первая связанная біографія, которую мы имѣемъ. Очеркъ жизни Шекспира, написанный Роу, имѣетъ несомнѣнно большую историческую важность, въ особенности вслѣдствіе того, что онъ основанъ на самостоятельныхъ изысканіяхъ образованнаго человѣка; мы, къ тому же, должны быть благодарны Роу за спасеніе многихъ цѣнныхъ матеріаловъ, которые въ противномъ случаѣ могли быть безвозвратно поте-

ряны, но принуждены прибавить, что Роу въ своихъ сообщеніяхъ не отличается особенной аккуратностію. Въ его очеркѣ особенно замѣчательно явное недовѣріе, высказываемое имъ по отношенію къ нѣкоторымъ преданіямъ, собраннымъ Беттертономъ. Такое недовѣріе вполне оправдывается тѣмъ обстоятельствомъ, что въ его время традиціи о жизни поэта стали видимо искажаться и принимали даже сказочный характеръ. Однако, мы принуждены прибавить, что стратфордскія преданія имѣють, во всякомъ случаѣ, большую историческую цѣнность, потому что по большей части возникли въ очень ранній періодъ, когда жили еще люди, знавшіе поэта. При крайне плохихъ и неудобныхъ путяхъ сообщенія, при замкнутой и обособленной жизни сельскаго населенія въ XVII столѣтіи, всѣ факты, относившіеся къ мѣстной исторіи, имѣвшіе мѣстный интересъ, по необходимости оставались лишь мѣстнымъ преданіемъ въ своемъ первоначальномъ видѣ, и, не переходя за границы опредѣленной, часто очень небольшой мѣстности, мало подвергались случайностямъ искаженія людей, знавшихъ дѣло только по наслышкѣ и ничѣмъ не заинтересованныхъ въ сохраненіи вѣрности преданія. Такимъ образомъ, не разъ случалось, что какой-нибудь мѣстный фактъ передавался изъ поколѣнія въ поколѣніе въ теченіе многихъ лѣтъ, съ точностію, по временамъ почти невѣроятной. Для примѣра можно указать на преданіе, долгое время сохранявшееся въ Ворчестерѣ. Населеніе рассказывало, что въ незапамятныя времена былъ пойманъ воръ, обокравшій каедральный соборъ; жители убили его, и кожу, содранную съ него, прибили гвоздями къ одной изъ дверей собора. Вотъ образецъ варварства, относящагося, во всякомъ случаѣ, къ очень раннему періоду исторіи Англіи; но замѣчательно, что уже въ наше время безусловная точность преданія была подтверждена научнымъ анализомъ кусковъ двери, сохранившейся въ соборѣ.

Совершенно другой характеръ имѣють лондонскія преданія, относящіеся до біографіи Шекспира. Эти преданія подвергались самымъ различнымъ вліяніямъ въ теченіе многихъ лѣтъ и, вслѣдствіе этого, не могутъ заслуживать той степени довѣрія, каковымъ пользуются преданія стратфордскія. Коренныя измѣненія, наступившія въ половинѣ семнадцатаго столѣтія въ лондонскомъ театральномъ мірѣ, совершенно преобразовали характеръ сцены, и въ новыхъ порядкахъ не сохранилось почти ничего стараго. Такъ, намъ достоверно извѣстно, что даже Драйденъ не имѣлъ почти никакого понятія о старыхъ театральнхъ дѣлахъ и, вѣроятно, не зналъ ничего особеннаго о жизни Шекспира. Такъ было въ теченіе всей англійской реставраціи, за исключеніемъ, можетъ быть, Давенанта и Беттертона. Лучшія и самыя достоверныя воспоминанія принадлежатъ Беттертону; большин-

ство же другихъ, собранныхъ уже послѣ его смерти въ 1710 году, чрезвычайно бѣдны и неудовлетворительны.

При такомъ положеніи вещей новымъ изслѣдователямъ оставались только самостоятельныя историческія и археологическія изысканія, не основанныя на преданіяхъ, могущія ихъ пополнить, или на воспоминаніяхъ современниковъ, не всегда точныхъ. Съ этой-то минуты, собственно говоря, и начинается широкое и всестороннее, изумительное по своей полнотѣ и точности, изученіе исторіи англійской литературы до XVI столѣтія и въ XVI столѣтіи. Въ этомъ сказался англійскій геній, точный, положительный, смѣлый въ своихъ выводахъ, практическій и въ то же время доходящій до самыхъ широкихъ выводовъ и обобщеній. Стоитъ только указать на трехъ-томное сочиненіе Пэна Кольера: „History of the English stage“, вышедшее въ 1831 году. Это — чисто антиварское произведеніе, сухое выше всякой мѣры, переполненное антиварскими мелочами, неудобное для чтенія. Кольеръ интересуется какимъ-нибудь счетомъ прачки, жившей въ 1440 году, узнаетъ сколько стоилъ фунтъ мыла при Генрихѣ VIII, указываетъ, что въ 1530 году на дамскіе модные воротники требовалось восемь локтей матеріи. Казалось бы, что можетъ быть общаго между подобными документами хозяйственной экономіи и исторіей драматическаго искусства въ Англии? А между тѣмъ, всѣ эти мелочи и дрязги съ необыкновенной ясностью вводятъ насъ въ самый центръ жизни тогдашняго общества и объясняютъ множество особенностей, окружавшихъ возникновеніе театра въ Англии. Какой-нибудь завалышійся клочекъ бумаги пріобрѣтаетъ въ глазахъ антиварія необыкновенную важность, если этотъ клочекъ бумаги свидѣтельствуешь о томъ, что „Вильяму Шекспиру уплачено впередъ три шиллинга за передѣлку десяти старыхъ пьесъ репертуара.“ И, несомнѣнно, такой клочекъ бумаги имѣетъ дѣйствительный интересъ. Тотъ-то именно интересъ и понялъ Пэнъ Кольеръ. Въ какомъ положеніи находился театръ при Генрихѣ VIII? вмѣсто отвѣта на этотъ вопросъ, Пэнъ Кольеръ подноситъ вамъ счетъ уплаченныхъ денегъ за шелковую матерію и бархатъ, — счетъ, представленный Master'y of the Revels въ 1470 году. Эти матеріи предвзначались на костюмы для актеровъ, которые должны были играть въ новой пьесѣ. Затѣмъ, антиварій даетъ вамъ списокъ ролей, имена актеровъ, описаніе ихъ костюмовъ, размѣры ихъ жалованья. Такимъ образомъ, благодаря этому антиварскому хламу, вы непосредственно вступаете за кулисы тогдашняго англійскаго театра, между тѣмъ, какъ антиварій, продолжая свое дѣло, приводитъ новые документы и мало-по-малу, незамѣтно для читателя, возстановляетъ дѣйствительныя, реальныя условія, которыми была окружена сценическая дѣятельность тогдашняго времени.

Вотъ въ самыхъ общихъ чертахъ направленіе и значеніе англій-

свой критической школы. Возникнувъ еще въ XVIII столѣтїи, вмѣстѣ съ Меломомъ, Стивенсомъ, Теобальдомъ, Босвелемъ и другими, она въ особенности стала богата открытіями съ начала нынѣшняго столѣтія. Было бы совершенно напрасной попыткой стараться опредѣлить дѣйствительную цѣнность всего того, что сдѣлали въ этомъ направленіи Пэнъ Кольтеръ, Найтъ, Газлитъ, Галамъ, Грентъ Уайтъ, Айрландъ, Айнглеби, Дейсъ, Стоутонъ, Боаденъ, Кембель, Галліуэль-Филлипсъ, Форнивалъ, и въ Германіи профессора Деліусъ и Эльце.

Но всего этого казалось мало: хотѣлось болѣе непосредственныхъ свидѣтельствъ и данныхъ. Тогда обратились къ самымъ произведеніямъ Шекспира и тамъ искали какихъ-либо указаній. Сонеты Шекспира въ этомъ случаѣ служили и служатъ комментаторамъ неисчерпаемымъ источникомъ предположеній и соображеній; въ послѣдніе годы, въ особенности въ Германіи, о сонетахъ пишутся и печатаются цѣлые томы и возникаетъ ожесточенная полемика между учеными, защищающими различныя толкованія. Сонеты, дѣйствительно, имѣютъ огромное автобіографическое значеніе, но пользоваться ими слѣдуетъ съ большою осторожностію. На основаніи тѣхъ или другихъ фразъ, встрѣчающихся въ произведеніяхъ Шекспира, комментаторы, иногда съ большимъ остроуміемъ, стараются рѣшать вопросы: Былъ-ли Шекспиръ католикъ или протестантъ? Каковы были его религіозныя убѣжденія? Какъ онъ относился къ народу и къ политикѣ своего времени? Былъ-ли хорошимъ семьяниномъ? Любилъ-ли жену свою? Зналъ-ли толкъ въ юридическихъ наукахъ? Хорошо-ли былъ знакомъ съ греческимъ языкомъ? Читалъ-ли греческихъ трагиковъ въ подлинникѣ?.. Его нравственную личность одни видятъ въ Гамлетѣ, другіе—въ Генрихѣ V, третьи—въ Просперо, а нѣкоторые черты и особенности его природы усматриваютъ въ меланхоліи и скептицизмѣ Джэка („As you like it“), въ мизантропріи Тимона, въ сосредоточенности Винченціо („Measure for Measure“). Извѣстна теорія, отождествляющая Шекспира съ Гамлетомъ. Какъ добавленіе къ этой теоріи существуетъ другая, впервые высказанная Фрейлихратомъ: Гамлетъ—это Германія. Гервинусъ предложилъ другую теорію: онъ отождествляетъ Шекспира съ Генрихомъ V. Эдуардъ Доуденъ, профессоръ исторіи англійской литературы въ Дублинскомъ университетѣ и вице-президентъ новаго шекспировскаго Общества, — недоволенъ ни одной изъ этихъ теорій. По отношенію къ Шекспиру, — говоритъ онъ, — существуютъ два парадокса: по мнѣнію однихъ, онъ былъ первобытнымъ гениемъ, „свободнымъ отъ путъ разума и нравственности“; по мнѣнію другихъ, онъ—нѣчто въ родѣ ловкаго и практическаго ремесленника въ драматической литературѣ, заботившагося лишь о томъ, чтобы хорошо сбывать свой товаръ и нажить состояніе. Доуденъ соединяетъ въ одно

оба парадокса. Онъ замѣчаетъ, что въ 1604 году Шекспиръ подалъ жалобу на нѣкоего Филиппа Роджерса, который задолжалъ ему одинъ фунтъ стерлинговъ, пятнадцать шиллинговъ и десять пенсовъ,—случайъ характеристическій, доказывающій, что Шекспиръ очень хорошо зналъ цѣну деньгамъ и что имѣлъ весьма твердое убѣжденіе въ томъ, что во всей вселенной было только одно законное мѣсто для этихъ денегъ,—въ карманѣ Вильяма Шекспира. Но,—прибавляетъ Доуденъ,—въ этомъ же самомъ году Шекспиръ пишетъ „Отелло“ и обдумываетъ „Короля Лира.“ Забота о деньгахъ нисколько не мѣшаетъ ему вдумываться въ трагическую судьбу Лира, въ терзанія страсти Отелло. Профессоръ заключаетъ, что Шекспиръ жилъ разомъ въ двухъ мірахъ,—въ мірѣ конечномъ, практическомъ, положительномъ, и въ мірѣ идеальномъ, безконечномъ. Онъ умѣлъ согласовать ихъ. Естественнымъ, природнымъ стремленіемъ Шекспира было теряться въ безконечности мысли и въ безконечности страсти. Проза жизни не привлекала его и только силою воли онъ иногда подчинялся ей. Всѣ его произведенія—не болѣе какъ продолжительное самообученіе, личный опытъ, которымъ онъ научаетъ самого себя, противопоставляя идеалистамъ, мечтателямъ, натурамъ страстнымъ и экзальтированнымъ,—людей практическихъ, дѣятельныхъ. Нельзя, поэтому, сказать, вмѣстѣ съ Гервинусомъ, что Шекспиръ больше любитъ Генриха V, чѣмъ Гамлета; напротивъ, всѣ его симпатіи на сторонѣ Гамлета, но Генриха V онъ больше уважаетъ. Любимцы Шекспира—Гамлетъ, Ромео, Брутъ, Тимонъ и всѣ жертвы идеала; но сознательное поклоненіе онъ переноситъ на Генриха V, на Тезея, на Гектора, на Фортинбраса, на Алкивиада и на всѣхъ героевъ дѣйствительности. Если Шекспиръ былъ строгъ къ идеалистамъ, то только потому, что чувствовалъ свою собственную слабость къ нимъ; если онъ питалъ уваженіе (нѣсколько холодное) къ людямъ энергіи и практической дѣятельности, то только потому, что самъ онъ не былъ такимъ человѣкомъ. Онъ страстно любитъ Тимона и Гамлета, потому что оба они имѣютъ одну, общую съ нимъ, натуру; онъ уважаетъ Алкивиада и Фортинбраса, потому что желаетъ походить на нихъ.

Все это, можетъ быть, остроумно, но далеко не убѣдительно. Дѣлая подобнаго рода обобщенія обыкновенно забываютъ, что по существу своему драма—художественная форма, по преимуществу, объективная и что искать въ драмѣ автора—трудъ въ большинствѣ случаевъ совершенно неблагоприятный. И, однако, оправданіе подобныхъ попытокъ заключается въ простомъ соображеніи: Шекспиръ былъ такимъ-же человѣкомъ, какъ и всѣ мы; онъ любилъ и страдалъ, много жилъ, много думалъ, много испыталъ. Къ тому-же поэзія, по существу своему, не можетъ быть вполнѣ безлична. Нельзя предположить, чтобы поэтъ ни-

когда не обнаруживалъ себя, хотя бы въ выборѣ сюжетовъ, разрабатываемыхъ имъ. Почему, напримѣръ, въ извѣстную эпоху своей жизни Шекспиръ по преимуществу занятъ веселыми комедіями? Почему, въ другую эпоху, онъ поглощенъ трагическимъ элементомъ жизни? Не слѣдуетъ-ли заключить, что это зависитъ отъ двухъ различныхъ состояній его нравственнаго я? Ни Гомеръ, ни Шекспиръ не могли отрѣшиться отъ самихъ себя, благодаря какому-то трансцендентальному свойству гевія („Even Shakespear cannot transcend himself“—Доуденъ). Личность поэта всегда присутствуетъ на днѣ всѣхъ его художественныхъ созданій, потому что художественное творчество, по преимуществу, проявленіе индивидуальности и личности. Все дѣло, съ этой точки зрѣнія, сводится лишь къ тому, чтобы выдѣлить эту индивидуальность. По отношенію къ Шекспиру, такъ же какъ и по отношенію къ Гомеру, это — чрезвычайно трудно, если не невозможно.

Если теперь отъ личности поэта, воссоздаваемой на основаніи его произведеній, мы перейдемъ къ самимъ произведеніямъ, то и тутъ встрѣтимся съ большими затрудненіями. Текстъ великаго поэта — довольно темень, и изученіе его не такъ просто, какъ это можетъ казаться на первый взглядъ, и къ тому-же, оно обставлено препятствіями, трудно преодолимыми даже для англичанина. „Языкъ Шекспира, — говоритъ Галамъ, — испещренъ новыми выраженіями, ему лишь свойственными, имѣющими новое значеніе... Въ сущности мы изучаемъ Шекспира какъ изучаемъ неизвѣстный намъ языкъ, или какъ изучаемъ трудное мѣсто греческаго писателя, отыскивая глазами объяснительную замѣтку“. Конечно, Галамъ преувеличиваетъ эти трудности, но тѣмъ не менѣе, онѣ, несомнѣнно, существуютъ. Главная изъ нихъ заключается въ недостовѣрности текста, дошедшаго до насъ. При жизни Шекспира или вскорѣ послѣ его смерти появилось въ печати много его пьесъ въ отдѣльныхъ изданіяхъ in-quarto, но мы не можемъ сказать: появилось ли хоть одно изъ этихъ изданій съ согласія самого автора, или было-ли оно сдѣлано имъ самимъ. Къ тому же, у насъ есть положительныя доказательства того, что нѣкоторыя изъ этихъ изданій in-quarto были напечатаны мошенническимъ образомъ не только безъ вѣдома самого автора, но и помимо его воли. Томасъ Гейвудъ говоритъ въ прологѣ въ одной изъ своихъ пьесъ, что она, вслѣдствіе встрѣченнаго ею одобренія, была записана „стенографически“ и напечатана, но что въ этомъ изданіи не было „почти ни одного вѣрнаго слова“. Понятно, поэтому, что и Шекспировскія in-quarto внушаютъ серьезныя подозрѣнія. При такомъ положеніи вещей, прототиномъ всѣхъ послѣдующихъ изданій является изданіе собранія всѣхъ его драматическихъ произведеній, появившееся черезъ семь лѣтъ послѣ его смерти, — знаменитое изданіе in-folio 1623 года. Оно было сдѣлано

Геминджемъ и Конделемъ, его друзьями и товарищами, которые въ предисловіи удостовѣряютъ, что напечатали это изданіе по собственнымъ рукописямъ поэта. Дѣйствительно, изданіе in-folio неизмѣримо выше и полнѣе всѣхъ изданій in-quarto, но и оно далеко не удовлетворительно. Относительно многихъ пьесъ можно даже отдать преимущество изданіямъ in-quarto. Вслѣдствіе этого, для каждого, изучающаго самостоятельно текстъ поэта предстоитъ чрезвычайно трудная работа сличеній и исправленій, дающихъ поводъ къ самымъ разнообразнымъ соображеніямъ, основаннымъ, по большей части, на личныхъ вѣсуахъ и поэтому только запутывающимъ и безъ того уже запутанный вопросъ.

Вотъ хронологическій списокъ изданій in-quarto (заимствуемъ его у Эльце — „Shakespeare“, стр. 325):

1597. — Три изданія безъ имени автора: „Ромео и Джульета“, „Ричардъ II“ и „Ричардъ III“.

1598. — Два изданія: „Генрихъ IV“, часть первая и „Потерянный усилія любви“, первое безъ имени автора, а второе — съ именемъ.

1600. — Восемь изданій, всѣ съ именемъ поэта: „Много шуму изъ ничего“, „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, другое изданіе „Сна въ лѣтнюю ночь“, „Венеціанскій купецъ“ (въ двухъ изданіяхъ), „Генрихъ IV“, часть вторая, „Генрихъ V“, „Титъ Андроникъ“.

1602. — Одно изданіе, съ именемъ поэта: „Виндзорскія Кумушки“.

1603. — Одно изданіе, съ именемъ поэта: „Гамлетъ“.

1608. — Одно изданіе, съ именемъ поэта: „Король Лиръ“.

1609. — Два изданія, оба съ именемъ поэта: „Троилъ и Крессида“, „Периклъ“.

1622. — Одно изданіе, съ именемъ поэта: „Отелло“.

Въ 1623 году, спустя семь лѣтъ послѣ смерти Шекспира появилось первое собраніе его драматическихъ произведеній in-folio, о которомъ мы уже говорили. Вотъ полное заглавіе этого изданія: *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies. Published according to the True originall Copies. London, Printed by Isaac Ioggard and Ed. Blount, 1623*“. Тутъ-же на заглавной страницѣ, сейчасъ-же послѣ титула, помѣщенъ портретъ Шекспира съ помѣткой: „*Martin Droeshout sculpsit. London*“. Противъ заглавной страницы находится извѣстное стихотвореніе Бена Джонсона: „Къ читателю“. Вотъ оно: „Это изображеніе, какъ ты видишь, передаетъ черты благороднаго Шекспира. Художникъ хотѣлъ превзойти самую жизнь. О, еслибы съ такимъ-же умѣніемъ, съ какимъ онъ передалъ черты лица, онъ могъ изобразить и самый духъ поэта, то подобная картина превзошла бы все, что когда либо осмѣливались вырѣзывать на металлѣ. Но если онъ этого не могъ достигнуть, то ты, читатель, смотри не

на изображеніе поэта, а на его созданіе". — Затѣмъ послѣ посвященія графамъ Пемброку и Монтгомери слѣдуетъ предисловіе издателей, любопытное и важное во многихъ отношеніяхъ: Вотъ точный его переводъ: „Большинству читателей, отъ самаго способнаго до тѣхъ, кто умѣетъ лишь читать по складамъ: Отнынѣ вы всѣ сочтены. Намъ было бы пріятнѣе, если бы вы были оцѣнены. Въ особенности потому, что судьба всѣхъ книгъ зависитъ отъ вашихъ способностей, и не только отъ вашихъ головъ, но также и отъ вашихъ кошельковъ. Прекрасно! Наше изданіе опубликовано и мы знаемъ, что вы будете держаться вашихъ привилегій: читать и осуждать. Дѣлайте это, но сперва купите его. Это лучше всего рекомендуетъ книгу, какъ говорятъ книгопродавцы. Какъ бы ни были странны ваши мозги и ваша мудрость, пользуйтесь вашей свободой и не стѣсняйтесь. Судите же по вашимъ шести пенсамъ, по вашему шиллингу, по вашимъ пяти шиллингамъ сразу, и даже больше; лишь бы вы достигли настоящей цѣнности, — милости просимъ. Но, что бы вы ни дѣлали — покупайте. Осужденіе не помогаетъ торговлѣ и не даетъ хода дѣлу. Будь вы сановникъ ума, засѣдающій на сценѣ Блэкфрайрса или Кокпита, съ тѣмъ, чтобы судить пьесы ежедневно представляемыя, — знайте, что настоящія пьесы (т. е. помѣщаемыя здѣсь) уже получили свой приговоръ, что онѣ выиграли по всѣмъ апелляціямъ и теперь оправданы по распоряженію двора, а не вслѣдствіе корыстныхъ рекомендацій. Было-бы, конечно, лучше, еслибы самъ авторъ, еще при жизни своей, предпринялъ изданіе и пересмотръ своихъ собственныхъ произведеній. Но такъ какъ было суждено иначе, и такъ какъ смерть лишила его этого права, то не завидуйте его друзьямъ, взявшимъ на себя трудное дѣло собрать ихъ и напечатать, хотя еще прежде вы были вводимы въ обманъ различными краденными пьесами, искаженными или обезображенными плутовствомъ и воровствомъ позорныхъ обманщиковъ, которые выпустили ихъ въ свѣтъ: теперь, эти-же самыя пьесы представлены на ваше усмотрѣніе, излеченныя и совершенныя во всѣхъ своихъ частяхъ; а вмѣстѣ съ ними и всѣ другія, въ полномъ составѣ, въ томъ видѣ какъ задумалъ ихъ авторъ. Онъ былъ счастливый подражатель природы и прекраснѣйшій истолкователь ея. Его умъ и его руки дѣйствовали заодно. А то, что онъ задумалъ, онъ выражалъ съ такой легкостью, что въ его бумагахъ мы почти не нашли помарокъ. Однако, не намъ, которые только напечатали его сочиненія, хвалить его. Это ваше дѣло, читатель. И мы надѣемся, что вы, благодаря вашимъ различнымъ способностямъ, найдете въ немъ много привлекательнаго и способнаго приковать къ себѣ: его умъ не можетъ быть ни забытъ, ни потерянъ. Итакъ, читайте его и перечитывайте. И если послѣ этого вы его не полюбите, то безъ сомнѣнія вы нахо-

дитесь въ явной опасности не понимать его. Въ такомъ случаѣ, мы отсылаемъ васъ къ другимъ его друзьямъ, могущимъ быть вашими руководителями, если вы въ томъ нуждаетесь; а если не нуждаетесь, то значить можете руководить самихъ себя и другихъ. Таковы читатели, которыхъ мы желаемъ ему. — Джонъ Геминджъ и Генрихъ Кондель“.

Послѣ предисловія слѣдуетъ стихотвореніе Диггса: „Памяти покойнаго автора, мистера В. Шекспира“. Затѣмъ стихи, подписанные Дж. М.; длинное, очень важное въ біографическомъ и историческомъ отношеніи стихотвореніе Бенъ-Джонсона и наконецъ стихотвореніе: „Upon the lines and life of the famous Scenick Poet“ и проч. Послѣ стихотвореній слѣдуетъ списокъ „лучшихъ актеровъ, принимавшихъ участіе во всѣхъ пьесахъ“. Вотъ этотъ списокъ: „Вильямъ Шекспиръ, Ричардъ Борбеджъ, Джонъ Гемминджъ, Огестейнъ Филиппъ, Вильямъ Кемптъ, Томасъ Цопъ, Джоржъ Брайнъ, Генри Кондель, Вильямъ Слей, Ричардъ Коули, Джонъ Лоуэнъ, Самуэль Кроссъ, Александръ Кукъ, Самуэль Джильбертъ, Робертъ Арминъ, Вильямъ Остлеръ, Натанъ Фильдъ, Джонъ Ундервудъ, Николасъ Тулей, Вильямъ Эвкльстонъ, Джозефъ Тайлоръ, Робертъ Бенфильдъ, Робертъ Гугъ, Ричардъ Робинзонъ, Джонъ Шенкъ, Джонъ Райсъ“. Всего 26 человекъ. О нѣкоторыхъ изъ этихъ актеровъ у насъ имѣются свѣдѣнія: Ричардъ Борбеджъ былъ знаменитый трагикъ того времени, происходилъ изъ Стратфорда, можетъ быть, былъ даже родственникъ Шекспира; Гемминджъ и Кондель — друзья Шекспира и издатели его произведеній; какія ампула они исполняли — мы не знаемъ; вѣроятно, были комики; Слей былъ комикъ и землякъ поэта; Тайлоръ — трагикъ; нѣкоторые полагаютъ, что этотъ послѣдній актеръ занимался и живописью; ему приписываютъ такъ называемый „Чандосскій портретъ“.

Списокъ пьесъ раздѣленъ на три группы. Къ первой принадлежатъ *комедіи*: „Буря“, „Два веронскіе дворянина“, „Виндзорскія кумушки“, „Мѣра за мѣру“, „Комедія ошибокъ“, „Много шума изъ ничего“, „Потерянные усилія любви“, „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, „Венеціанскій купецъ“, „Какъ вамъ угодно“, „Укрощеніе строптивой“, „Все хорошо, что хорошо кончается“, „Двѣнадцатая ночь“, „Зимняя сказка“ (всѣхъ—14).

Во второй группѣ помѣщены *драматическія хроники* (Histories): „Жизнь и смерть короля Джона“, „Жизнь и смерть Ричарда II“, „Первая часть короля Генриха IV“, „Вторая часть короля Генриха IV“, „Жизнь короля Генриха V“, „Первая часть короля Генриха VI“, „Вторая часть короля Генриха VI“, „Третья часть короля Генриха VI“, „Жизнь и смерть Ричарда III“, „Жизнь короля Генриха VIII“ (всѣхъ 10).

Третья группа заключаетъ въ себѣ *tragedii*: „Трагедія о Коріоланѣ“, „Титъ Андроникъ“, „Ромео и Джульета“, „Тимонъ Аѳинскій“, „Жизнь и смерть Юлія Цезаря“, „Трагедія о Макбетѣ“, „Трагедія о Гамлетѣ“, „Король Лиръ“, „Оттелло — венеціанскій Мавръ“, „Антоній и Клеопатра“, „Цимбелинъ—Король Британія“ (всѣхъ 11).

Замѣчательно, что въ этомъ спискѣ нѣтъ „Троила и Крессиды“; тѣмъ не менѣе эта пьеса помѣщена въ текстѣ. Вѣроятно, она была присоединена впоследствии, когда печатаніе было уже окончено; это могло случиться вслѣдствіе того, что, приступая къ печати, издатели, не имѣли рукописи „Троила и Крессиды“, а нашли ее только тогда, когда списокъ, замѣняющій оглавленіе, былъ уже напечатанъ. Предположеніе это подтверждается неправильной нумераціей страницъ: каждая группа имѣетъ свою нумерацію и начинается съ первой страницы; но такъ какъ „Троиль и Крессиды“, занимающая *первое* мѣсто въ первой группѣ, вставлена впоследствии, то означеніе первой страницы начинается „Коріоланомъ“, а въ „Троиль и Крессиды“ нѣкоторыя страницы перенумерованы безъ всякаго порядка. Въ изданіи замѣчаются и другія неправильности, очень любопытныя. Такъ, въ группѣ хроникъ, нумерація идетъ правильно до 102 страницы, слѣдующая страница начинается снова цифрою 69. Можно заключить, что между „Ричардомъ II“ и „Генрихомъ V“, издатели сначала помѣстили пьесу, имѣвшую двадцать двѣ страницы (отъ 45 до 69), а впоследствии, выбросивъ эту пьесу, замѣнили ее двумя частями „Генриха IV“. Въ группѣ трагедій существуетъ внезапный перерывъ въ нумераціи между „Тимономъ Аѳинскимъ“ и „Юліемъ Цезаремъ“: послѣ страницы 98 немедленно слѣдуетъ 109-я. Ф. В. Гюго полагаетъ, что этотъ промежутокъ, оставшійся незанятымъ, былъ первоначально предназначенъ для очень короткой пьесы, напр., такой пьесы, какъ „Йоркширская трагедія“.

Въ 1632 году появилось второе *in-folio*. Это—простая перепечатка перваго *in-folio*, съ такой же нумераціей, за исключеніемъ того, что нумерація „Троила и Крессиды“ правильна. Въ текстѣ встрѣчаются частью случайныя, частью намѣренныя измѣненія. Къ стихотвореніямъ присоединено три новыхъ; изъ нихъ послѣднее принадлежитъ Джону Мильтону и считается его первымъ стихотвореніемъ. Въ этомъ стихотвореніи высказана мысль, что Шекспиръ не нуждается въ каменномъ монументѣ, что наше удивленіе ему есть прочный памятникъ, который онъ самъ себѣ воздвигъ; то же, что и у Пушкина: „Я памятникъ себѣ воздвигъ нерукотворный“...

Въ 1663 году появилось третье *in-folio*. Это—перепечатка второго изданія, но съ прибавленіемъ слѣдующихъ анонимныхъ пьесъ (*Spurious plays*): „Перилья“ (признанный впоследствии подлиннымъ),

„Лондонскій мотъ“, „Исторія Томаса Кромвеля“, „Сэръ Джонъ Ольдкэстль“, „Пуританская дѣва“, „Йоркширская трагедія“, „Трагедія Локрина“. Въ текстѣ этого изданія исправлены нѣкоторыя опечатки, но являются новыя. Въ немъ введена однообразная нумерація для всѣхъ трехъ отдѣловъ; только спорныя пьесы имѣютъ особый счетъ страницъ. Наконецъ, *четвертое in-folio*, появившееся въ 1685, есть перепечатка третьяго, но съ болѣе современной орфографіей. Въ старинныхъ *in-quarto* не существуетъ подраздѣленія пьесы на акты и сцены. Это подраздѣленіе введено въ первомъ *in-folio*, но очень небрежно: въ нѣкоторыхъ пьесахъ указаны акты, но не указаны сцены; въ другихъ — наоборотъ. Только нѣкоторыя пьесы подраздѣлены болѣе точно и на акты, и на сцены. Въ „Гамлетѣ“ это обозначеніе доведено только до второй сцены второго акта, а далѣе прекращается. Дѣйствующія лица въ большинствѣ пьесъ не обозначены. Переменная сцена указана безъ точнаго опредѣленія мѣста словами: „*Scena prima*“, „*Scena secunda*“ и проч. Гдѣ нѣтъ и этихъ указаній, тамъ просто, за удаленіемъ однихъ дѣйствующихъ лицъ, слѣдуютъ другія; такъ въ „Венеціанскомъ купцѣ“ первую сцену заключаетъ выходъ, — „*exiunt*“ — всѣхъ лицъ, а затѣмъ говорится: „*Enter Portia etc.*“. Клоуны часто обозначены по имени только въ текстѣ; въ „Венеціанскомъ купцѣ“ при первомъ появленіи Ланцелотто Гоббо сказано: *Entre the Clowne alone*; затѣмъ слѣдуетъ монологъ и только въ слѣдующей сценѣ съ старикомъ Гоббо указано на имя. Точно также и въ „Снѣ въ Лѣтнюю ночь“ Боттомъ является просто подъ именемъ клоуна.

Собственно къ *критическимъ* изданіямъ приступлено было только въ XVIII столѣтіи. Роу сдѣлалъ первую попытку возстановить текстъ съ критической точки зрѣнія. Онъ исправилъ грамматику, разставилъ болѣе правильно знаки препинанія, улучшилъ орфографію; пробовалъ, точно также, исправлять и очищать текстъ, но далеко не всегда удачно. Изданіе Попа въ 1725 году составляетъ уже значительный шагъ впередъ по отношенію къ изданію Роу. Попъ исключилъ изъ своего изданія всѣ „подозрительныя“ пьесы, попавшія въ *in-folio* случайно и вслѣдствіе книгопродавческой спекуляціи, и даже „Перикла“ не считалъ принадлежащимъ Шекспиру. По его мнѣнію, нѣкоторыя пьесы, какъ напр., „Безплодная усилія любви“, „Зимняя сказка“, „Титъ Андроникъ“ — только отчасти принадлежатъ Шекспиру. Въ текстѣ онъ дѣлалъ много измѣненій, въ большинствѣ случаевъ въполнѣ произвольныхъ и не основанныхъ ни на какомъ критическомъ принципѣ; мѣста, казавшіяся ему недостойными великаго поэта, безжалостно исключались имъ изъ текста, по онъ ихъ помѣщалъ внизу, въ примѣчаніяхъ. Теобольдъ, начавшій еще раньше полемику противъ Попа, выпустилъ въ 1733 году свое изданіе, но при этомъ самъ

впалъ въ ошибку, дѣлая слишкомъ много поправокъ. *Ворбэртонъ* въ своемъ изданіи 1747 года дѣлалъ собственныя вставки (интерполаціи), нынѣ совершенно отвергнутыя. Докторъ *Самуэль Джонсонъ* лѣтъ двадцать трудился надъ текстомъ Шекспира и выпустилъ свое изданіе только въ 1763 году. Въ основаніе своего труда онъ положилъ принципъ, высказанный имъ въ предисловіи слѣдующимъ образомъ: „Работа сводки, конечно, — работа притупляющая; но она необходима, подобно другимъ труднымъ предпріятіямъ. Однако, критикъ, производящій исправленіе, плохо исполнить свою обязанность, если не будетъ обладать свойствами, радикально отличающимися отъ тупости. При изслѣдованіи испорченной пьесы онъ долженъ имѣть въ виду всѣ возможные оттѣнки смысла, которые авторъ могъ придать извѣстному мѣсту, и всѣ выраженія, которыя онъ могъ употребить. Таковы должны быть широта его мысли и богатство его слога. Изъ различныхъ предполагаемыхъ чтеній, онъ долженъ быть способенъ избрать то, которое всего болѣе согласуется съ образомъ жизни, воззрѣніями и языкомъ извѣстнаго столѣтія, а также съ извѣстнымъ характеромъ представленій и выраженій автора. Таковы должны быть познанія и вкусы критики. Критика, руководящаяся предположеніями, требуетъ сверхчеловѣческихъ способностей, и даже тотъ, кто въ состояніи блистательнѣйшимъ образомъ примѣнить ее, тѣмъ не менѣе очень часто нуждается въ снисхожденіи“. — Такой принципъ — важный прогрессъ въ смыслѣ настоящей филологической критики. И дѣйствительно, по отношенію къ шекспировскому тексту, *Джонсонъ* сдѣлалъ очень многое. Вслѣдъ затѣмъ *Стивенсъ* далъ обширный матеріалъ для непосредственнаго знакомства съ различными чтеніями, собравъ всѣ старинныя изданія отдѣльныхъ пьесъ in-quarto, какія можно было найти въ его время. Текстъ *Джонсона* онъ обогатилъ превосходными поправками, историческими объясненіями и филологическими указаніями. *Стивенсу* мы, главнымъ образомъ, обязаны самими важными литературно-историческими замѣчаніями, не утратившими своего значенія даже и теперь. Но вообще критика XVIII столѣтія, за исключеніемъ *Джонсона* и *Стивенса*, впала въ ошибку, свойственную всему XVIII столѣтію и не въ одной только Англій: подчиняясь сухому и узкому раціонализму, лишенная историческаго смысла, прямолинейная въ своей абстрактной логикѣ, она очищала и исправляла текстъ, не замѣчая, что такое „очищеніе“ равняется кастраціи, вытравливанію жизни изъ художественнаго произведенія.

Дѣйствительно научный историческій методъ былъ примѣненъ только въ XIX столѣтіи, высканіями историческими и археологическими. Изъ изданій, появившихся въ началѣ нынѣшняго столѣтія, мы прежде всего должны указать на изданіе *Мелона* и *Босвелля*. Затѣмъ

лучшими считаются изданія Синджера, Найта, Корнуэля, Пэнъ Кольера, Фельпса, Галиуэля, Дейса, Кембриджское изданіе (Кларка и Райта, 1866 г.), Деліуса и, наконецъ, знаменитое изданіе Форнеса: „A New Variorum Edition“, начавшее выходить въ 1875 году, самое обширное и до настоящей минуты, безъ всякаго сомнѣнія, самое лучшее; пока вышло только шесть томовъ, заключающихъ въ себѣ „Ромео и Джульета“, „Гамлетъ“ (два тома), „Отелло“, „Макбетъ“, „Король Лиръ“. Въ 1852 году Пэнъ Кольеръ нашелъ экземпляръ in-folio 1632 года (названный Перкинсово in-folio) съ множествомъ рукописныхъ поправокъ, написанныхъ, надо полагать, въ первой половинѣ семнадцатаго столѣтія частнымъ почитателемъ театровъ, которому принадлежала эта книга. Продолжительные споры, вызванные разъясненіями происхожденія этого экземпляра, очень скоро привели критику къ окончательному заключенію, что рукописныя поправки принадлежатъ лицу вовсе не авторитетному и что большая часть исправленій, которыя на основаніи ихъ предпринялъ Кольеръ, должны быть отвергнуты, какъ совершенно произвольныя, хотя, впрочемъ, нѣкоторыя изъ нихъ можно признать имѣющими достоинство и обогащающими критику. Къ сожалѣнію, Кетчеръ въ своемъ прекрасномъ русскомъ переводѣ Шекспира принялъ большинство поправокъ Перкинсова in-folio. Такъ напр., онъ переводитъ по Кольеру: „Вотъ платокъ, оботри имъ лицо, мой сынъ“ (Here is a napkin; rub the brows, my son, Гамлетъ V, II, 275), вмѣсто признаннаго текста; „Here, Hamlet, take my napkin, rub thy brows“ (Вотъ, Гамлетъ, возьми мой платокъ, оботри свое лицо). Въ этомъ измѣненіи, предложенномъ Кольеромъ, не представляется никакой нужды, не говоря уже о томъ, что фраза Кольера гораздо менѣ сценична, гораздо менѣ подходитъ къ душевному настроенію королевы, которая ее произноситъ. Точно также, знаменитое прощальное восклицаніе Гораціо: „Good night, sweet prince“ (Доброй ночи, милый принцъ), Кетчеръ неудачно переводитъ по Кольеру: „Прощай, будь благословенъ“ („Good night, be blest“).

Всѣ новѣйшіе критическіе издатели какъ въ Англіи, такъ и въ Германіи, приняли за основной принципъ слѣдующія слова Кембриджскаго изданія: „Въ грамматикѣ исправлены только тѣ ошибки, которыя очевидно обязаны своимъ происхожденіемъ типографу; напротивъ, удержаны такія, о которыхъ съ достаточною увѣренностію можно сказать, что онѣ принадлежатъ самому Шекспиру. Къ такого рода собственнымъ погрѣшностямъ поэта принадлежатъ противорѣчія въ употребленіи мѣстныхъ собственныхъ именъ, въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ ошибка легко замѣтна, а истина бросается въ глаза. Такъ напр., въ „Ромео и Джульетѣ“ однажды вслѣдствіе простой поспѣшности смѣшивается Верона и Падуа, и т. п. Что касается орфографіи, то слѣ-

дуетъ принять орфографію XIX столѣтія, потому что, вопервыхъ, во времена Шекспира правописаніе было чрезвычайно измѣнчиво и, во вторыхъ, потому что у насъ нѣтъ никакого свидѣтельства объ орфографіи самого Шекспира, а удерживать орфографію какого-нибудь наборщика или писца нѣтъ смысла. Напротивъ того, неправильности въ стихосложеніи должны быть удержаны, если ихъ нельзя устранить сравненіемъ съ старинными изданіями. Въ размѣщеніи знаковъ препинанія, для которыхъ старыя изданія имѣютъ самое ничтожное значеніе, необходимо дать полную свободу поправкамъ“.

Для болѣе яснаго понятія о томъ критическомъ трудѣ, которому подвергался шекспировскій текстъ въ теченіе послѣднихъ двухъ столѣтій, укажу на кое-какія подробности. Ошибки первоначальныхъ изданій относятся, по преимуществу, къ знакамъ препинанія, къ отдѣльнымъ словамъ, къ стихосложенію. Знаки препинанія разставлены случайно, безъ опредѣленнаго правила, вслѣдствіе чего иногда происходитъ путаница въ смыслѣ. Но и здѣсь необходима большая осторожность, потому что отъ перестановки какой-нибудь запятой измѣняется иногда и самый смыслъ. Такъ напр., слѣдуетъ-ли писать: „To be, or not to be, that is the question; Wather' tis nobler...“ или „to be, or not to be! That is the question, Wather'tis nobler...“ или же наконецъ: To be, or not to be, — that is the question; Wether'tis nobler...“ При каждой изъ этихъ перестановокъ получается особенный смыслъ; послѣднюю редакцію принимаетъ Форнесъ.

Нѣкоторыя искаженные слова легко исправляются, если руководствоваться смысломъ фразы. Такъ напр., *нѣтъ никакого сомнѣнія*, что слѣдуетъ читать: „damned quarrel“ вмѣсто „damned quarry“; „which way they move“ вмѣсто „which may they move“. *Впрямую* нужно читать: „masonry“ вмѣсто „mansory“; „in deed“ вмѣсто „indeed“. Всѣ подобныя исправленія не требуютъ особаго труда и особенной критической проницательности; но бываетъ совершенно другое, когда дѣло касается стихосложенія и исправленій текста на основаніи метрическаго построенія стиха. Въ этомъ отношеніи особенно грѣшили издатели XVIII столѣтія, стремясь прировнять стихи Шекспира къ классической формѣ стиха у Попа, между тѣмъ, какъ между этими двумя формами нѣтъ почти ничего общаго. Такимъ образомъ, замѣняя стихъ неправильный, съ точки зрѣнія Попа, стихомъ правильнымъ съ той-же точки зрѣнія, они правильную шекспировскую форму искажаютъ на классическій ладъ. Такъ напр., въ шекспировскомъ стихѣ, выраженія: „I am, thou art, he is, I will“ и тому подобныя сливаются въ одно слово и произносятся: „I'm, thou'rt, he's, I'll“; при такомъ правописаніи и произношеніи стихъ правиленъ. Затѣмъ, нѣкоторыя саксонскія диссиллабическія слова произносятся (а поэтому и

пишутся у Шекспира), какъ одинъ слогъ; напр., ever, devil, toward пишутся: e'v, dev'l tow'rd. Въ шекспировскомъ стихѣ случается однако и наоборотъ: вмѣсто сокращенія является расширеніе, точно также вслѣдствіе требованій произношенія; напр., слово remembrance пишется и произносится: rememberance, weird пишется we-eird. Дѣлая подобнаго рода исправленія можно привести къ нормальному типу стиха форму, кажущуюся неправильною. Другая особенность шекспировскаго стиха заключается въ томъ, что при задержаніи смысла въ серединѣ стиха, является пауза, моментъ молчанія, столь же продолжительный какъ и слогъ, а потому, этотъ моментъ замѣняетъ собою слогъ. Напр.

Gainst my captivity. Nail, brave friend! (1, 2, 5)*).

Послѣ „captivity“ слѣдуетъ силлабическая пауза, дополняющая недостаточное количество слоговъ. Исправлять, поэтому, этотъ стихъ не представляется надобности.

Вмѣстѣ съ приостановкой, съ задержкой смысла, у Шекспира очень часто стихъ является неоконченнымъ, потому что нѣтъ содержанія, чтобы его заполнить; ритмъ стиха у великаго поэта такъ тѣсно, такъ органически связанъ съ содержаніемъ и идеей, что движеніе ритма не можетъ продолжаться, когда движеніе идеи окончено. Отсюда — тотъ, внезапно оборванный, недоконченный стихъ, начатый, но какъ бы брошенный, который такъ часто встрѣчается въ пьесахъ, особенно послѣдняго періода. Возстановлять шекспировскій текстъ, дополняя этотъ недоконченный стихъ и дѣлая изъ него классически-правильный, значить смѣшивать реальный и живой тонъ рѣчи съ тономъ условнымъ и фальшивымъ, значить мѣрять Шекспира мѣркою Попа. Въ діалогѣ, когда послѣ рѣчи одного лица слѣдуетъ реплика, — трудно опредѣлить: является-ли полный стихъ, или только часть стиха, или же просто проза. Прерывающее лицо не обязано продолжать въ томъ-же тонѣ, въ какомъ говоритъ предшественникъ. Можетъ случиться, что реплика продолжаетъ ритмическое движеніе, но можетъ быть и иначе: она даетъ новый, личный, опредѣляемый внезапно-вспыхнувшимъ чувствомъ, тонъ. Критикъ обязанъ различать эти оттѣнки, если не желаетъ быть тупымъ педантомъ внѣшней формы; онъ обязанъ прислушиваться къ музыкѣ діалога, слѣдить не только

*) „...избавилъ меня изъ плѣна. — Здравствуй, храбрый другъ“. — Кронебергъ, передавая этотъ стихъ такъ:

Что выручилъ меня изъ плѣна.
Здорово, другъ!

совершенно искажаетъ характеръ фразы.

за мыслію, но также и за проявленіемъ мысли, за ея формой, въ которой выразится эмоція дѣйствующаго лица. Только при этихъ условіяхъ сдѣланная поправка будетъ отвѣчать духу сцены и не искажить Шекспира. Къ этимъ замѣчаніямъ я прибавлю еще слѣдующее: господство идеи надъ ритмомъ и формой у Шекспира бываетъ такъ велико и безусловно, что иногда среди вполне правильныхъ ямбовъ срывается стихъ совершенно другого размѣра. Такой случай мы имѣемъ въ разсказѣ воина („Макбетъ“, 1, 11). Продолжительность битвы и ея шумъ какъ бы отражаются въ длинномъ александринскомъ стихѣ:

So they doubly redoubled strokes upon the foe;

но утомленіе разсказчика прерываетъ его рѣчь и онъ оканчиваетъ ее въ самомъ началѣ стихомъ другого размѣра:

I cannot tell.

Въ этомъ отношеніи чрезвычайно замѣчательны всѣ сцены въ „Макбетѣ“, гдѣ появляются вѣдьмы. Обычная форма этихъ сценъ — семистопный ямбъ при четырехъ удареніяхъ. Гармонія, живость этого стиха — поразительны:

When | shall we | three meet | again (1, 1, 1).

Этотъ стихъ перемѣшанъ съ четырехстопнымъ ямбомъ совершеннѣйшей формы:

In thun | der, light — | ning, or | in rain (1, 1, 2).

Потомъ хореемъ:

Double, | double, | toil and | trouble (iv, 1, 10).

И наконецъ двухстопнымъ ямбомъ:

A drum, a drum!
Macbeth doth come (1, 3, 3).

Однимъ изъ самыхъ трудныхъ и запутанныхъ вопросовъ шекспировской критики является опредѣленіе хронологической послѣдовательности пьесъ. Вопросъ этотъ имѣетъ огромную историческую важность, потому что еслибы было возможно точно опредѣлить эту хронологию, то мы бы имѣли послѣдовательный ходъ развитія творчества поэта. Чтобы разобраться въ этомъ вопросѣ, у насъ имѣются два сорта данныхъ: данныя фактическія и данныя формы. Къ первымъ принадлежатъ: 1) дата перваго изданія пьесы; 2) прямое или косвенное свидѣтельство современниковъ, упоминающихъ о пьесѣ, или на-

мекающихъ на нее; 3) намеки въ самой пьесѣ на извѣстный и горическій фактъ.

1) У насъ имѣются даты in-quarto; очевидно, что пьеса, напечатанная въ такомъ-то году, не могла быть написана позже этого года. Такимъ образомъ мы навѣрно знаемъ, что „Король Лиръ“ не могъ быть написанъ позже 1608 года (in-quarto появилось въ этомъ году). Такимъ же точно образомъ мы знаемъ, что „Ромео и Джульета“—одна изъ раннихъ пьесъ Шекспира, потому что у насъ есть издание этой драмы 1597 г. „Гамлетъ“ существовалъ уже въ 1603 году. Отсюда мы можемъ заключить, что эти драмы слѣдовали въ такомъ порядкѣ: „Ромео и Джульета“, „Гамлетъ“, „Король Лиръ“.

2) Прямое или косвенное свидѣтельство современниковъ имѣеть такое-же значеніе. „Макбетъ“ и „Зимняя сказка“ существовали уже въ 1611 году, потому что докторъ Форманъ, записная книжка котораго сохранилась до нашего времени, упоминаетъ въ ней о „Макбетѣ“, котораго онъ видѣлъ на сценѣ, подъ числомъ 20 апрѣля 1611 г., и о „Зимней сказкѣ“ подъ числомъ 15 мая того-же года. „Генрихъ VIII“ былъ написанъ не позже 1613 года, потому что въ тогдашнихъ хроникахъ упоминается о томъ, что театръ Глобусъ сгорѣлъ въ 1613 году, во время представленія „Генриха VIII“. Изъ всѣхъ подобныхъ свидѣтельствъ самое важное находится въ „Palladis Tamia“ Миреса, который еще въ 1598 году перечисляетъ главнѣйшія пьесы Шекспира, извѣстныя въ то время. Вотъ списокъ этихъ пьесъ: „Два веронскіе дворянина“, „Комедія ошибокъ“, „Безплодныя усилія любви“, „Вознагражденныя усилія любви“ (Love labours wonne) „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, „Венеціанскій купецъ“, „Ричардъ II“, „Ричардъ III“, „Генрихъ IV“, „Король Джонъ“, „Титъ Андроникъ“, „Ромео и Джульета“. Упоминаемая въ этомъ списокѣ комедія „Вознагражденныя усилія любви“—не извѣстна намъ; нѣкоторые критики полагаютъ, что это та-же самая пьеса, которая теперь носитъ названіе „All's well that ends well“ (Все хорошо, что хорошо кончается).—Къ тому же роду доказательствъ принадлежатъ подражанія или намеки современниковъ. Намъ извѣстно, на примѣръ, что вторая часть „Генриха IV“ не могла быть написана позже 1599 г., потому что въ этомъ году появилась комедія Бенъ-Джонсона: „Every man out of his Humour“ съ очевидными намеками на эту хронику Шекспира. Точно также „Юлій Цезарь“ не могъ быть написанъ позже 1601 года, потому что въ пьесѣ Уивера: „The mirrour of Martyrs“, появившейся въ этомъ году, существуетъ подобный же намекъ на рѣчи Брута и Антонія.

3) Указанія историческія, находящіяся въ самой пьесѣ. Такъ, въ „Комедіи Ошибокъ“ Дроміо сравниваетъ кухарку съ земнымъ шаромъ.

„Въ какой части ея тѣла находится Франція?“ спрашиваетъ Анти-фоль. Дроміо отвѣчаетъ, играя на двойномъ значеніи звука hair: „In her forehead... making war against her hair“, т. е. „На лбу... поднявшемся войной противъ волосъ или (по другому значенію слова hair) противъ законнаго наслѣдника.“ Это—очевидный намекъ на лигу противъ Генриха Наварскаго, законнаго наслѣдника французскаго престола; эта лига существовала отъ августа 1589 г. до февраля 1594 г. Слѣдовательно, между этими двумя датами была написана „Комедія Ошибокъ“. Раньше она не могла быть написана, потому что самый фактъ еще не существовалъ; позже точно также не могла быть написана, потому что намекъ потерялъ бы всю свою соль.

Доказательства формы менѣе очевидны, чѣмъ доказательства фактическія, но и они имѣютъ свое значеніе. Доказательства формы касаются, преимущественно, стихосложенія. Частое или рѣдкое появленіе рیمованныхъ стиховъ составляетъ особенность, которая даетъ намъ нѣкоторыя указанія на раннее или позднее появленіе пьесы. Въ первыхъ комедіяхъ Шекспира — много рیمованныхъ стиховъ. Такъ, въ „Безплодныхъ усиліяхъ любви“ приходится около двухъ рیمованныхъ строчекъ на каждую строчку бѣлаго стиха. Въ „Комедіи Ошибокъ“ находятся 380 рیمованныхъ стиховъ на 1150 неримованныхъ. Напротивъ, въ послѣднихъ пьесахъ почти совсѣмъ нѣтъ ріемъ. Въ „Бурѣ“ встрѣчаются только двѣ римованныя строчки, въ „Зимней Сказкѣ“ — ни одной. Если предположить, что этотъ перевѣсъ бѣлаго стиха надъ римованнымъ увеличивается правильно вмѣстѣ съ ростомъ и зрѣлостію таланта, то ясно, что у насъ есть вѣрное средство опредѣлить хронологическій порядокъ пьесъ. Однако такой выводъ не всегда вѣренъ. Какъ общее правило можно признать, что въ ранніе годы Шекспиръ чаще прибѣгалъ къ ріемъ; въ зрѣлости онъ, напротивъ, все больше и больше освобождался отъ стѣснительной и искусственной формы римованнаго стиха. Но и въ эпоху высшаго расцвѣта таланта Шекспиръ иногда прибѣгалъ къ ріемъ для достиженія извѣстныхъ, опредѣленныхъ цѣлей. Такъ, напр., въ „Троилѣ и Крессидѣ“ — сцена, гдѣ греки цѣлуютъ Крессиду, написана римованными стихами; нѣтъ никакого сомнѣнія, что она потеряла бы весь свой характеръ живости и легкомыслія, если бы была написана бѣлыми стихами. Здѣсь ріема, значитъ, является не какъ извѣстная манера, отвѣчающая извѣстной зрѣлости таланта, а какъ средство для достиженія извѣстнаго эффекта. На этомъ же основаніи нельзя заключить, что „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ предшествуетъ „Комедіи Ошибокъ“, хотя въ первой изъ этихъ комедій больше римованныхъ стиховъ, чѣмъ во второй. Дѣло въ томъ, что въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“ авторъ пользуется римомъ ради особеннаго эффекта. „Сонъ въ лѣт-

нюю ночь" — поэтическая феерия и рима здѣсь является кстати, украшаетъ форму діалога, между тѣмъ какъ „Комедія Ошибокъ“ — фарсъ, гдѣ рима неумѣстна.

Первоначальная, въ дошекспировскую эпоху стихотворная форма трагедіи заключалась въ римованномъ куплетѣ (два двустопные стиха, римующіеся между собой). Драматическая мысль, заключенная въ эту узкую, однообразную форму, осужденная на симметричность, которая исключаетъ правду и естественность, по необходимости теряла свободу, разнообразіе и жизнь. Марло первый сталъ употреблять въ драмѣ бѣлый стихъ и такимъ образомъ расширилъ рамки драматическаго выраженія. Но бѣлый стихъ Марло, какъ и бѣлый стихъ первыхъ пьесъ Шекспира, отличается отъ стариннаго стиха только отсутствіемъ римы: мысль и стихъ оканчиваются одновременно. Прогрессъ поэтическаго языка у Шекспира заключается въ томъ, что мало-по-малу этотъ музыкальный стихъ уступаетъ мѣсто стиху чисто драматическому. Шекспиръ достигаетъ этого, вопервыхъ, тѣмъ, что у него мысль не оканчивается вмѣстѣ съ стихомъ, а переходитъ въ слѣдующій и тамъ продолжается и, вовторыхъ, тѣмъ, что стихъ по мѣрѣ надобности удлинняется неударяемымъ слогомъ.

1) Въ раннихъ пьесахъ Шекспира преобладающимъ стихомъ является стихъ съ конечной паузой (*end-stop lines*, или *end-pause lines*) и число продолжающихся стиховъ чрезвычайно незначительно. По мѣрѣ зрѣлости таланта продолжающіеся стихи увеличиваются въ количествѣ. Въ первыхъ пьесахъ существуетъ одинъ продолжающійся стихъ на десять правильныхъ; въ послѣднихъ — одинъ на три. Значительное превосходство такой формы очевидно, она содѣйствуетъ разнообразію, живости и легкости діалога; къ тому-же, при оканчивающейся въ концѣ стиха фразѣ является часто наклонность обставать бѣлый стихъ ненужными прилагательными.

Для большей ясности возьмемъ примѣръ:

Besides, this *Duncan*
Hath borne his faculties so meek, hath *been*
So clear in his great office, that his *virtues*
Will plead like angels trumpet — *tongu'd against*
The deep damnation of his taking off.

(„Macbeth“, 1, 7, 16)*).

*) Буквальный переводъ:

Притомъ, этотъ Дунканъ
Пользовался своею властью такъ мягко, былъ
Такъ праведенъ въ своихъ великихъ обязанностяхъ, что его добродѣтели
Возопють, подобно ангельскому гласу трубному, противъ
Глубокаго ужаса его убійства.

Во всѣхъ этихъ стихахъ фраза не оканчивается вмѣстѣ съ окончаніемъ стиха, а продолжается въ слѣдующемъ, но переходъ не такъ внезапенъ послѣ Duncan и послѣ virtues, какъ послѣ against и въ особенности послѣ hath been, которое въ произношеніи безусловно нераздѣльно съ so clear. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ слияніе стиховъ гораздо сильнѣе, чѣмъ въ первыхъ, и такъ бываетъ всегда, когда стихи оканчиваются словами, требующими для своего пополненія другихъ словъ. Таковы слова: to be, can, do, have, I, they, thou, what. Это называется *легкимъ окончаніемъ* (light ending). Въ первыхъ пьесахъ Шекспира нѣтъ ни одного примѣра этихъ окончаній; въ пьесахъ средняго періода они появляются изрѣдка; въ значительномъ количествѣ они впервые встрѣчаются въ „Макбетѣ“ и съ тѣхъ поръ являются все чаще и чаще. Такимъ образомъ, присутствіе этихъ окончаній есть отличительная черта всѣхъ пьесъ, написанныхъ послѣ „Макбета“, и если бы у насъ не было другихъ указаній, то мы все-таки съ увѣренностію могли бы сказать, что пьеса, гдѣ ихъ нѣтъ, написана раньше „Макбета“, и пьеса, гдѣ они появляются — принадлежитъ позднѣйшему періоду.

2) Подобную же перемѣну мы видимъ и въ самой структурѣ отдѣльнаго стиха. У Шекспира стихъ правильно состоитъ изъ десяти слоговъ въ пяти ямбахъ и стихъ оканчивается съ конечнымъ удареніемъ („O, full of scor — pious is my mind, dear wife“). (Подчеркнутыя слова указываютъ на удареніе). Но стихъ несомнѣнно выиграетъ въ свободѣ и разнообразіи, если прибавить одинъ неударяемый слогъ; это не измѣнитъ структуры, потому что число удареній останется то же, но за то измѣнитъ гармонію и ритмъ („Of sor — riest fan — cies your com — panions tak — ing“). Въ первыхъ пьесахъ совершенно нѣтъ этихъ *двойныхъ окончаній* (double endings); они становятся частыми въ среднихъ пьесахъ и совершенно загромаждаютъ собою стихи пьесъ послѣдняго періода. Эта перемѣна формы — не единственная, поражающая въ произведеніяхъ Шекспира; встрѣчаются другія перемѣны, имѣющія одинъ и тотъ-же источникъ: свободу мысли, все больше и больше отступающей отъ всего, что манерно, традиціонно, искусственно, условно. Затѣмъ, въ первыхъ пьесахъ мы встрѣчаемъ сопцетти, игру словъ, эффуизмъ, классическія сравненія во вкусѣ Марло, идея и образъ, развивающіеся до своихъ конечныхъ предѣловъ, монологи, напоминающіе собой греческую параболу, клоунъ и шутъ, играющіе существенную и замѣтную роль, недостаточность обработки характера и преобладаніе интриги. Все это мало-по-малу исчезаетъ съ ростомъ и расцвѣтомъ таланта. Настоящая, реальная страсть выступаетъ на сцену, слогъ становится только искреннимъ выраженіемъ страсти, изученіе характера становится главнымъ интересомъ, интрига

слабѣть. Все это указываетъ, что жизнь для Шекспира прошла не даромъ; его гений все больше и больше проникалъ въ тайники жизни и возвышался до идеала.

Само собой разумѣется, что этотъ методъ, примѣняемый къ изученію Шекспира съ большими усиліями и съ громаднымъ трудомъ, можетъ дать только относительные результаты: въ немъ слишкомъ много гадательнаго, предположительнаго; но имъ не слѣдуетъ пренебрегать. Безъ всякихъ аналитическихъ изслѣдованій совершенно ясно, что между „Ромео и Джульета“ и „Бурей“ лежитъ пѣлая полоса жизни чрезвычайно богатой содержаніемъ. „Ромео и Джульета“ — это лирической порывъ юности и любви; „Буря“, напротивъ, результатъ много-содержательной жизни чловѣка, не павшаго подъ ея бременемъ. Такъ что въ одномъ сравненіи характеровъ можно найти принципъ хронологической классификаціи пьесъ Шекспира, но нельзя забывать, что драматургъ болѣе стѣсненъ внѣшними условіями, чѣмъ поэтъ лирической. Выборъ сюжета не всегда свободенъ; соображенія специально-сценическаго характера, требованія минуты, соперничество между однимъ театромъ и другимъ, заявленія публики, — все это роковымъ образомъ вліяетъ на свободное развитіе генія. Произведенія лирическаго поэта можно въ большинствѣ случаевъ распредѣлить въ хронологическомъ порядкѣ, основываясь на одномъ лишь эстетическомъ изученіи ихъ, потому что лирической поэтъ всегда выражаетъ только одного себя; но драматургъ въ гораздо большей степени зависитъ отъ внѣшнихъ условій. Во всякомъ случаѣ этотъ методъ, указанный Новымъ Шекспировскимъ Обществомъ и принятый почти всѣми шекспирологами, можетъ дать, при рациональномъ его примѣненіи, если не подробный и точный хронологическій порядокъ пьесъ, то, по крайней мѣрѣ, установить извѣстныя группы.

Профессоръ Деліусъ даетъ слѣдующій *предположительный* хронологическій порядокъ возникновенія пьесъ: „Титъ Андроникъ“ — до 1591, „Король Генрихъ VI, часть первая“ — 1591, „Два веронца“ — 1591, „Комедія Ошибокъ“ — 1591, „Венера и Адонисъ“ — 1592, „Король Генрихъ VI“, часть вторая — 1592, „Безплодныя усилія любви“ — 1592, „Ромео и Джульета“ — 1592, „Король Генрихъ VI“, часть третья — 1593, „Луcreція“ — 1593, „Усмирение Своенравной“ — 1594, „Ричардъ III“ — 1594, „Венеціанскій купецъ“ — 1595, „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ — 1595, „Король Джонъ“ — 1596, „Ричардъ II“ — 1596, „Генрихъ IV“, часть первая — 1597, „Все хорошо, что хорошо кончается“ — до 1598, „Генрихъ IV“, часть вторая — 1598, „Много шуму изъ ничего“ — 1599, „Генрихъ V“ — 1599, „Виндзорскія Кумушки“ — 1600, „Двѣнадцатая Ночь“ — 1601, „Какъ вамъ угодно“ — 1601, „Гамлетъ“ — 1602, „Юрій Цезарь“ — 1603, „Мѣра за мѣру“ — 1603, „Отелло“ —

1604, „Король Лиръ“—1604—5, „Макбетъ“—1606, „Тимонъ Аѳинскій“—1607, „Антонійи Клеопатра“—1608, „Периельъ“—1608, „Троилъ и Крессида“—1609, „Кориоланъ“—1609, „Зимняя Сказка“—1610, „Цимбелинъ“—1610—11, „Буря“—1611, „Генрихъ VIII“—1613.

Само собой разумѣется, что такое распредѣленіе не имѣетъ въ себѣ ничего абсолютнаго, оно—гадательно и предположительно, но благодаря ему мы можемъ установить группы произведеній, послѣдовательность которыхъ почти несомнѣнна. Группы эти даютъ общую картину шекспировскаго творчества и могутъ быть представлены въ слѣдующемъ порядкѣ:

Эпоха подражательности и подготовки (1590—1593). Шекспиръ—еще юноша и пробуетъ свои силы сначала какъ передѣлыватель старинныхъ театралныхъ пьесъ, а потомъ и какъ самостоятельный авторъ. Онъ находится подъ вліяніемъ Марло и Пиля, исправляетъ „Тита Андроника“ и пишетъ драматическія хроники изъ эпохи войнъ бѣлой и красной розъ; въ этихъ хроникахъ вліяніе Марло несомнѣнно, но незамѣтно выдвигается и новая струя: болѣе спокойный тонъ и исканіе такихъ драматическихъ положеній, эффектъ которыхъ не былъ бы основанъ на убійствѣ и крови. Определенныхъ отношеній къ историческимъ личностямъ и событіямъ еще не видно, съ историческимъ матеріаломъ юный поэтъ еще не справляется. Дѣйствительное его влеченіе въ этотъ періодъ жизни—къ фантастической комедіи, даже къ фарсу; тутъ молодой поэтъ блещетъ юношескимъ жаромъ, остроумными, итальянскими кончетти. Въ драмѣ онъ подражаетъ Марло; въ комедіи онъ подчиняется господствующей модѣ. Этотъ періодъ творчества характеризуется напыщенностью „Генриха VI“, шутливымъ тономъ „Безплодныхъ усилій любви“, пристрастіемъ къ интригѣ въ „Комедіи ошибокъ“, пробуждающимся стремленіемъ къ изображенію страсти въ „Двухъ веронцахъ“ и, можетъ быть, увлеченіемъ міромъ фантазіи въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“.

Періодъ юности и расцвѣта (1593—1601). Изображеніе страсти начинаетъ окончательно преобладать въ шекспировскомъ творествѣ. Онъ уже освободился отъ подражательности, но собственной манеры еще не выработалъ,—по крайней мѣрѣ, не во всемъ. Онъ пишетъ „Ромео и Джульету“ и „Ричарда III“. Въ предшествующемъ періодѣ уже виденъ значительный поэтический талантъ, но еще незамѣтенъ талантъ драматурга. Теперь проявляется и этотъ талантъ, еще не освобожденный, однако, отъ лиризма. „Ромео и Джульета“—переходный пунктъ въ его развитіи: въ этой драмѣ лиризмъ сливается съ драматизмомъ. Шекспиръ получаетъ извѣстность и приобретаетъ положеніе. Онъ останавливается на изображеніи двухъ страстей, наиболѣе доступныхъ начинающему художнику: на любви и на патриотизмѣ.

Во всѣхъ произведеніяхъ этого періода виденъ такой юношескій порывъ, такой лѣтній разцвѣтъ, которые уже не повторятся впослѣдствіи. Веселость и остроуміе бьютъ черезъ край; комедія проникаетъ въ драму, фарсъ—въ комедію. Онъ въ полномъ расцвѣтѣ жизни безотчетно отдается своему чувству и страсти. Онъ вѣрится въ жизнь. Размышленіе приходитъ по временамъ, но останавливается лишь на вопросахъ этики: философская концепція еще мало ему доступна. Онъ остается на поверхности жизни, не углубляется въ нее, не старается понять ее. Онъ не отдѣлился еще отъ суеты жизни, онъ самъ—дѣйствующее лицо на этой сценѣ, а не посторонній наблюдатель. Онъ—оптимистъ. Конечно, онъ знаетъ, что зло существуетъ въ мірѣ, но знаетъ только теоретически; онъ изображаетъ его, но въ одной лишь его формѣ,—исторической. Въ произведеніяхъ не историческихъ, гдѣ личность поэта выдвигается ярче, зло почти не озабочиваетъ его, онъ мало интересуется имъ. Катастрофа „Ромео и Джульетты“ трагична, но въ ней еще не видно разочарованія, не видно недовѣрія къ жизни, къ натурѣ человѣческой. Прочитайте „Много шума изъ ничего“ и сопоставьте эту комедію съ „Отелло“. Сюжетъ одинъ и тотъ же: Отелло, Дездемона, Яго,—довѣрчивая любовь, правдивость, клевета; всѣ дѣйствующія лица позднѣйшей трагедіи—на лицо въ комедіи: возникаетъ трагедія, но разрѣшается не какъ въ „Отелло“—трагической катастрофой, а общою радостью, бракомъ. Яго исчезаетъ неизвѣстно куда и какъ; однимъ словомъ—много шума изъ ничего. Но и въ этотъ уже періодъ глубокая мысль, временами, проскальзываетъ сквозь обманчивую внѣшность жизни. Въ „Венеціанскомъ купцѣ“ литературная традиція доставила ему типъ Шейлока („Мальтійскій жидъ“ Марло), но этотъ типъ онъ совершенно преобразуетъ: симпатіи зрителя колеблются между Шейлокомъ и его жертвой. Шейлокъ не простой извергъ; это—парія, презираемый всѣми, находящійся въ открытой войнѣ съ цѣлымъ обществомъ; но онъ человѣкъ любящій и страдающій. Незамѣтно прокрадывается мысль, что въ мірѣ не все въ порядкѣ,—мысль, которая въ легкой формѣ уже видна въ „Какъ вамъ угодно“. Вся эта комедія проникнута чуть замѣтной грустью, спокойной горечью: герцогъ, изгнанный своимъ братомъ, забываетъ на лонѣ природы зло, сдѣланное ему; „меланхолическій“ Джекъ остритъ надъ человѣческой пошлостію; пѣсня неблагодарности („Blow, blow, thou winter wind, Thou art not so unkind, As man's ingratitude“) уже предвѣщаетъ негодованіе и стоны Лиры. „Джэзъ,—говоритъ Жоржъ Сандъ,—этотъ Альцестъ Возрожденія, напелталъ на ухо Шекспира нѣсколько горькихъ словъ, прежде чѣмъ открыть свое отчаяніе Мольеру“. „Какъ вамъ угодно“ открываетъ собою слѣдующій періодъ творчества Шекспира,—періодъ трагедій.

Эпоха зрѣлости (1601—1608). Жизнь не выполнила своихъ обѣщаній, горизонтъ поэта омрачился, и вотъ въ его воображеніи встаютъ фигуры: Гамлетъ, Юлій Цезарь, Изабелла, Отелло, Дездемона, Лиръ, Макбетъ, Антоній, Тимонъ. Добро, конечно существуетъ, но зло, несомнѣнно, восторжествовало. Трое пьяницъ, владѣющихъ міромъ, и умирающій Брутъ,—вотъ въ какомъ видѣ теперь поэтъ представляетъ себѣ чело-вѣчество. Дездемона, погибающая благодаря Яго, Корделія — благо-даря Гонерильѣ, честь побѣждаемая страстью, патриотизмъ, улетучи-вающійся при столкновеніи съ честолюбіемъ и тщеславіемъ, пури-танское лицемѣріе, подъ которымъ скрывается грязь, обманчивая лю-бовь,—таковъ міръ въ представленіи поэта. И Шекспиръ выводитъ на сцену такое сборище дикихъ звѣрей и чудовищъ въ чело-вѣчскомъ образѣ, какихъ до него еще не создавало чело-вѣческое вооб-раженіе: Яго, Эдмондъ, Анджело, Макбетъ, Клеопатра. Словно эпиде-мія безумья овладѣваетъ ими, — Лиромъ, леди Макбетъ, Гамлетомъ, Макбетомъ, Отелло, Тимономъ, Антоніемъ. Веселый клоунъ первыхъ комедій, забавный, добродушный шутъ уступаетъ мѣсто разочарован-ному, изстрадавшемуся шуту и онъ-то именно (въ „Лирѣ“) стано-вится единственнымъ представителемъ чело-вѣческаго разума. То, что еще не было уничтожено безуміемъ и преступленіемъ,—погибаетъ теперь отъ ледянаго дуновенія безжалостной ироніи; то, что совре-менное мальчишество („Прекрасная Елена“) пробовало сдѣлать съ гомеровскимъ эпосомъ, то Шекспиръ осуществилъ тремя столѣтіями раньше съ глубиной ироніи и разочарованія, до которыхъ не возвы-шался еще ни одинъ поэтъ. По временамъ только,—точно свѣточки, появляются на подмосткахъ, обгаренныхъ преступленіемъ, идеальныя фигуры,—Офелія, Дездемона, Корделія,—появляются и умираютъ. Всѣ борются съ силой, которая сокрушаетъ ихъ; вездѣ порывы и упадокъ воли, бессильной передъ обществомъ, несчастіемъ, зломъ, исходя-щимъ отъ людей, отъ стихіи, отъ самой себя. Падшая или болѣз-ненно возбужденная, сокрушенная или закаленная, она во всякомъ случаѣ побѣждена и бросается въ отчаяніе или безумье. Вотъ при-чины разочарованія Гамлета, который не смотря на предстоящее ему великое дѣло, отступаетъ передъ совершеніемъ его, который распах-талъ волю подъ болѣзненнымъ напоромъ мысли; такова и причина бѣшенства Тимона, который бросаетъ въ лицо всему обществу свое презрѣніе и отвращеніе: „Все криво; кромѣ прямой гнусности, нѣтъ ничего прямого въ нашихъ проклятыхъ натурахъ, а потому — проклятіе всѣмъ торжествамъ, всѣмъ обществамъ, всѣмъ сборищамъ людей“!

Therefore be abhorr'd

All feasts, societies, and thongs of men! („Timon, IV, 3, 20.“)

Послѣдній періодъ (1608—1613). Но передъ закатомъ солнца, буря миновала. Борьба въ душѣ поэта прекратилась, страсти успокоились, мысль окрѣпла и теперь онъ спокойно, хотя и не безъ нѣкоторой грусти, смотритъ на міръ. Уже въ „Антоніи и Клеопатрѣ“ замѣтно нѣчто въ родѣ успокоенія: тутъ все еще царствуетъ разнузданная страсть, но безъ ненависти. И герой, и героиня такъ всецѣло находятся во власти бессознательнаго инстинкта, такъ безусловно подчинены нравственной случайности, что невмѣняемый рокъ какъ бы защищаетъ ихъ и въ душѣ зрителя чувство состраданія къ нимъ невольно пробуждается и обволакиваетъ ихъ. Въ первый разъ въ жизни поэтъ безусловно отдѣляется отъ своихъ созданий и господствуетъ надъ ними. „Антонія и Клеопатра“, — еще печальнѣе, еще безнадежнѣе, чѣмъ „Король Лиръ“, потому что здѣсь нѣтъ Корделии, а между тѣмъ уже свѣтитя нѣкоторое примиреніе, какъ бы предвѣщающее тихій, свѣтлый вечеръ. И вотъ, этотъ вечеръ наступаетъ во всей роскоши вечерней зари съ появленіемъ „Цимбелина“, „Зимней сказки“ и „Бури“.

„Цимбелина“ и „Зимняя сказка“ — это опять-таки тотъ-же „Отелло“, но только на этотъ разъ торжествуетъ Дездемона. Мы снова возвращаемся къ эпохѣ „Много шуму изъ ничего“, но какой путь прошли мы, и какъ все теперь измѣнилось! Куда дѣлось безуміе юности, забавныя выходки, любезности и шутки Беатриче и Бенедикта, страсть, скользившая по сердцу однимъ лишь легкимъ дуновеніемъ! Теперь она охватила все существо человѣка и бѣдное сердце трепещетъ. Въ „Бурѣ“ мы видѣли возвратъ къ темѣ „Какъ вамъ угодно“, но какая разница между добродушнымъ герцогомъ Арденскаго лѣса, забывающимъ несправедливости людей въ общеніи съ природой, и герцогомъ волшебнаго острова, примирившимся съ человѣчествомъ на почвѣ знанія, которое даетъ ему власть надъ міромъ и людьми! Фантазія украшаетъ вечернюю пору поэта, какъ украшала его юность, но это — фантазія мыслителя, въ которомъ, волшебнымъ видѣніемъ отражается міръ и совѣсть человѣческая! Это — не сонъ въ лѣтнюю ночь, а выстраданный результатъ богатой содержаніемъ жизни. Вѣчная проблема судьбы человѣческой, тревожившая Гамлета, обнаруживавшаяся въ крикахъ ужаса Макбета, уступаетъ мѣсто тихой грусти, спокойной резигнаціи передъ „невѣдомымъ“, резигнаціи, распространяющей на міръ и на людей животворную струю жалости и прощенія: „Мы сами созданы изъ того-же вещества, изъ котораго сотканы наши сны, и маленькая жизнь наша окружена сномъ“.

We are such stuff

As dreams are made on, and our little life

Is rounded with a sleep..

(„The Tempest“, IV, 1, 156)

Таковъ былъ ростъ, въ самыхъ общихъ чертахъ, генія Шекспира. Не многіе поэты (вѣрнѣе, ни одинъ) охватывали въ своемъ творчествѣ такую громадную область духа, такую безконечную гамму чувства, и немногіе изъ нихъ такъ радикально мѣнялись. У Данте мы видѣли только двѣ манеры: до изгнанія изъ Флоренціи и послѣ изгнанія; до изгнанія онъ творецъ любовной итальянской поэзіи, авторъ „Vita nuova“, послѣ изгнанія — творецъ „Божественной комедіи“. У Гёте — одна манера, только подъ конецъ жизни символизмъ преобладаетъ надъ поэтическимъ образомъ. У Шиллера — одна манера: юношескій идеализмъ. У Мицкевича — двѣ манеры: до „Пана Тадеуша“ и послѣ „Пана Тадеуша“. У Виктора Гюго — одна манера. У Шекспира мы замѣчаемъ не то: у него форма измѣняется вмѣстѣ съ содержаніемъ, языкъ — вмѣстѣ съ мыслію, не только въ своей внѣшней оболочкѣ, — въ оболочкѣ стиха, — но также и въ своей сущности, въ движеніи, увлекающемъ мысль. Между языкомъ „Ромео и Джульетты“ или „Ричарда III“ и языкомъ „Цимбелина“ или „Макбета“ лежитъ такая же пропасть, какъ между стихомъ первыхъ пьесъ и послѣднихъ. Въ первыхъ произведеніяхъ мысль, при всемъ своемъ богатствѣ и страстности, развивается правильно; логическая послѣдовательность доходитъ до крайнихъ своихъ предѣловъ, разрѣшается въ метафору; языкъ, при всей своей удивительной смѣлости, все-таки правиленъ, классиченъ, ясенъ. Въ послѣднихъ произведеніяхъ мысль выпираетъ форму, раздробляетъ слишкомъ узкія стѣнки фразы: движеніе фразы слишкомъ медленно, чтобы поспѣвать за потокомъ идей и образовъ; строчка начинается одной идеей, а оканчивается другой, третьей; фраза корчится подъ титаническимъ напоромъ мысли, разражающейся одновременно массой представленій, образовъ, впечатлѣній, чувствъ.

Какъ могла совершиться подобная перемѣна? На это можетъ отвѣчать только исторія жизни Шекспира.

Тѣмъ не менѣе, нашъ очеркъ исторіи шекспировской критики еще не оконченъ. Рядомъ съ указанными нами изысканіями шла другая, не менѣе трудная работа, имѣвшая цѣлью указать на источники, изъ которыхъ Шекспиръ черпалъ свои сюжеты. Эта работа привела къ любопытнѣйшимъ заключеніямъ, о которыхъ я буду еще имѣть случай говорить впоследствии. Затѣмъ, возникло подозрѣніе: всѣ-ли пьесы, помѣщенные въ первомъ in-folio, несомнѣнно принадлежать Шекспиру? Подозрѣніе, возникшее сначала вслѣдствіе эстетическихъ соображеній, вскорѣ подтвердилось фактически. Такимъ образомъ многіе утверждаютъ, что первая часть „Генриха VI“ можетъ принадлежать Шекспиру только условно. Шекспиру, вѣроятно, пришлось быть только однимъ изъ со-авторовъ этой драмы, а „Титъ Андроникъ“, вѣроятно, принадлежить другому писателю (можетъ быть, Киду);

Шекспиръ только кое-гдѣ сдѣлалъ исправленія въ этой пьесѣ. „Периклъ“ не попалъ въ первое in-folio и это обстоятельство говорило въ пользу того, что эта драма не принадлежитъ Шекспиру. Однако, онъ появился при жизни Шекспира въ изданіи in-quarto и съ именемъ великаго поэта; къ тому-же, въ этой драмѣ, довольно слабой и странной, встрѣчаются мѣстами такіа красоты, которыя могли принадлежать одному только Шекспиру. Вслѣдствіе всѣхъ этихъ соображеній, англійская критика ввела „Перикла“ въ число произведеній великаго поэта, хотя болѣе внимательное изученіе драмы показало, что Шекспиру можно приписать только тѣ сцены, въ которыхъ появляется Марина. Во всякомъ случаѣ, „Периклъ“, какъ и „Титъ Андроникъ“, принадлежатъ къ такъ называемымъ „подозрительнымъ“ пьесамъ (spurious plays), — такимъ, принадлежность которыхъ Шекспиру нельзя доказать несомнѣнно.

Этихъ подозрительныхъ, апокрифныхъ пьесъ имѣется довольно много. Исторія этихъ апокрифовъ очень любопытна. Выше мы уже сказали, что въ третьемъ in-folio 1663 года было напечатано шесть пьесъ: „London prodigal“, „Thomas lord Cromwell“, „Sir John Oldcastle“, „The Puritain“, „A Iorkshire“ Tragedie“, „Locrine“. Еще раньше, а именно въ 1634 году, книгопродавецъ Ватерсонъ напечаталъ пьесу „The two Noble Kinsmen“ съ именемъ Шекспира и Флетчера, и въ 1662 году, другой книгопродавецъ, Кирсманъ, выпустилъ, какъ принадлежащую Шекспиру, пьесу „The Birth of Merlin“. Съ тѣхъ поръ апокрифныя пьесы Шекспира слѣдуютъ одна за другой довольно быстро. Въ 1664 году книгопродавецъ Чешвиндъ печатаетъ, кромѣ появившихся въ третьемъ in-folio, еще „Перикла“, остававшагося неизвѣстнымъ до тѣхъ поръ. Затѣмъ, въ послѣдовательномъ порядкѣ были изданы: „The Merry Devil of Edmonton“, „Mucedorus“, „Fair Em“, „King Edouard“, „George-A-Greene“ и наконецъ „The Arrangement of Paris“. Такимъ образомъ, кромѣ „Перикла“ у насъ имѣются пятнадцать пьесъ, которыя приписываются Шекспиру съ большимъ или меньшимъ правомъ. Нѣмецкая критика въ началѣ нынѣшняго столѣтія, въ особенности Тикъ и Шлегель, привѣтствовали съ восторгомъ эти пьесы и провозгласили ихъ принадлежащими Шекспиру. Лессингъ хотѣлъ поставить „London prodigal“ на гамбургской сценѣ; Тикъ перевелъ почти всѣ эти пьесы на нѣмецкій языкъ и помѣстилъ ихъ рядомъ съ несомнѣнными произведеніями Шекспира въ своемъ прекрасномъ изданіи. Шлегель былъ увѣренъ, что „Кромвель“, „Сэръ Джонъ Ольдкестль“ и „Йоркширская трагедія“, — лучшія, самыя зрѣлыя произведенія Шекспира. Ульрици находилъ шекспировскій юморъ въ „Локритѣ“ и спрашивалъ нѣсколько наивно: кто былъ тотъ неизвѣстный намъ Шекспиръ, который могъ написать „Эдуарда III“? Тѣмъ не менѣе, съ

нѣмецкими увлеченіями шекспировская критика давнымъ давно кончила. За исключеніемъ „Эдуарда III“ и „Двухъ благородныхъ родственниковъ“, о которыхъ споръ еще возможенъ и имѣть нѣкоторый смыслъ, всѣ другія „подозрительныя“ пьесы окончательно признаны подложными и сданы въ архивъ. Для выясненія того, на какихъ основаніяхъ все это совершилось, мнѣ приходится сказать нѣсколько словъ о нѣкоторыхъ изъ этихъ пьесъ.

Въ старинной драматической литературѣ Англии давно извѣстна пьеса „Fair Em“ (Прекрасная Эмма). Авторъ этой пьесы неизвѣстенъ. Преданіе приписывало ее попеременно то Грину, то Шекспиру. Библіотекаръ короля Карла I-го, вѣроятно случайно или по незнанію, велѣлъ переплести „Fair Em“ вмѣстѣ съ другими подложными пьесами въ одинъ томъ и написалъ: „Shakespeare, vol. I“. Съ тѣхъ поръ все больше и больше укоренялось мнѣніе, что пьеса эта принадлежитъ перу Шекспира. Особенно горячимъ защитникомъ этого мнѣнія выступилъ Симпсонъ, — одинъ изъ извѣстнѣйшихъ шекспирологовъ. Свою защиту Симпсонъ обставляетъ слѣдующаго рода аргументаціей.

Гринъ въ своемъ предсмертномъ памфлетѣ „Groatsworth of Wit“ обвиняетъ Шекспира въ плагиаторствѣ, называетъ его „Johannes Factotum“, съ сердцемъ тигра подъ кожей актера“. Этотъ злостный отзывъ Грина станетъ понятенъ, когда мы вспомнимъ, что Гринъ видѣлъ въ Шекспирѣ чрезвычайно опаснаго соперника. Опасенія Грина, совѣтовавшаго своимъ братьямъ по перу, — Марло, Нэшу, Пилу, — въ виду возростающей популярности Шекспира, бросить неблагодарное ремесло драматурга, вполне оправдались: не прошло и нѣсколько лѣтъ, какъ Шекспиръ отодвинулъ на задній планъ всѣ „университетскія перья“ (university pen), не исключая и самаго Бенъ-Джонсона. Такимъ образомъ, вражда между Шекспиромъ и кружкомъ Грина можетъ считаться исторически доказаннымъ фактомъ. Слѣды этой вражды замѣтны и въ различныхъ другихъ намекахъ того же Грина. Такъ, въ своихъ предисловіяхъ и посвященіяхъ Гринъ то и дѣло намекаетъ на какихъ-то своихъ литературныхъ враговъ, преслѣдовавшихъ его клеветой, осмѣивавшихъ его бѣдный стихъ и обкрадывавшихъ его произведенія. По мнѣнію Симпсона, однимъ изъ такихъ враговъ былъ Шекспиръ. Въ подтвержденіе этого предположенія, Симпсонъ указываетъ на памфлетъ „Планетомахія“, въ которомъ Гринъ выводитъ на сцену злого и мстительнаго лицемѣра Вальдрако, подкупающаго наемнаго убійцу, чтобы отравить своего зятя и убить его отца, графа Челіо. Симпсонъ обращаетъ вниманіе на то, что Вальдрако надѣленъ тѣми же дурными качествами, которыя Гринъ, въ разныхъ мѣстахъ своихъ сочиненій, приписываетъ неизвѣстному врагу, соединявшему въ своемъ лицѣ актера и драматическаго писателя, т. е. Шекспиру. Въ на-

чалъ своей драматической дѣятельности Гринъ былъ осмѣянъ двумя неизвѣстными драматургами. Однимъ изъ нихъ былъ Марло. Кто былъ другой? Симпсонъ старается доказать, что этотъ другой былъ Шекспиръ. И доказываетъ это слѣдующимъ образомъ: въ предисловіи къ „Farewell to Follie“ Гринъ негодуетъ на какую-то пьесу, авторъ которой заставляетъ героя и героиню подкрѣплять текстами св. писанія свои любовныя объясненія. Бернгардъ доказалъ, что эта пьеса есть „Fair Em“ и что она носитъ на себѣ несомнѣнные слѣды подраженія „Бэкону“ Грина. Слѣдовательно, еслибы можно было доказать, что „Fair Em“ принадлежитъ Шекспиру, то и вражда Грина къ Шекспиру получила бы несомнѣнное фактическое подтвержденіе. Симпсонъ и старается доказать это, ссылаясь на то, что и по языку, и по драматическимъ приемамъ „Fair Em“ достойна назваться Шекспировскимъ произведеніемъ. Но почему эта пьеса возбудила такое негодованіе Грина? Потому,—отвѣчаетъ Симпсонъ,—что это не просто драма, а аллегорическая сатира, гдѣ подъ именемъ Мандевилля, переходящаго отъ одной возлюбленной къ другой и въ концѣ-концовъ отвергаемаго всѣми, изображенъ Гринъ колеблющійся между драмой и романомъ и не успѣвающій ни тутъ, ни тамъ. Гринъ, конечно, узналъ себя въ Мандевиллѣ и отсюда—его негодованіе на „Fair Em“. Никакихъ другихъ доказательствъ принадлежности этой пьесы Шекспиру Симпсонъ не представляетъ.

Всѣ старанія остроумнаго шекспиолога остались напрасными съ тѣхъ поръ, какъ мы узнали, кто былъ дѣйствительный авторъ „Fair Em“. Въ настоящее время несомнѣнно доказано, что авторомъ этой пьесы былъ Робертъ Вильсонъ, актеръ труппы Лейстера, извѣстный комикъ, славившійся своими быстрыми и остроумными отвѣтами; онъ не только былъ талантливый актеръ, но и драматическій писатель, и не разъ защищалъ сцену отъ нападокъ своихъ собратій. Онъ написалъ между прочимъ памфлетъ „Martin Mar-Sixtus“, гдѣ жестоко осмѣялъ Грина. Гринъ въ свою очередь отмстилъ Вильсону не менѣе жестоко, осмѣявши „Fair Em“.

Совершенно такой же родъ доказательствъ былъ примѣненъ и къ другой пьесѣ, приписываемой Шекспиру, къ „Пуританкѣ“. „Пуританка“ есть не болѣе какъ фарсъ, какихъ Шекспиръ никогда не писалъ. Развязкой своей она напоминаетъ мольеровскихъ „Précieuses ridicules“ и является сатирой на пуританское лицемѣріе. Но во всякомъ случаѣ, этотъ фарсъ—любопытная картина англійскихъ нравовъ XVI столѣтія. Сюжетъ взятъ изъ дѣйствительности: аналогическій фарсъ былъ устроенъ въ самомъ дѣлѣ драматургомъ Джоржемъ Пилемъ, однимъ изъ предшественниковъ и враговъ Шекспира. Однажды Пиль съ компаніей друзей остановился на постояломъ дворѣ близъ Оксфорда. Пьяная компанія прини-

мается бражничать. Но у Пила нѣтъ ни копѣйки. Какъ быть? Онъ прячетъ шпагу съ золотой рукояткой одного изъ присутствующихъ подъ скамью. Когда пришло время разставаться, исчезновеніе шпаги обнаружилось. Пиль вызывается найти шпагу во что бы то ни стало. Онъ ѣдетъ верхомъ въ Оксфордъ и привозитъ оттуда одного изъ своихъ пріятелей, который, въ качествѣ колдуна, указываетъ на мѣсто, гдѣ находится шпага. Собственникъ шпаги щедро вознаграждаетъ колдуна, который дѣлится деньгами съ Пилемъ. Все это приключеніе, всѣ эти продѣлки Пила пересказаны въ пьесѣ. „Пуританка“ была напечатана въ 1607 г. Если предположить, что она была написана лѣтъ двадцать раньше, то ея принадлежность Шекспиру вѣроятна. Предположеніе это тѣмъ болѣе допустимо на первый взглядъ, что этотъ фарсъ есть сатира, направленная явно противъ Пила. Пиль одно время пользовался большимъ успѣхомъ и былъ провозглашенъ „Атласомъ поэзій“ своимъ другомъ Нашемъ, который тутъ же издѣвается надъ „Гамлетомъ“. Такимъ образомъ и здѣсь, если вѣрить нѣкоторымъ комментаторамъ, выступаетъ наружу вражда кружка Грина, Наша, Пила къ Шекспиру; предполагается, что на нападки этого кружка Шекспиръ въ свою очередь отвѣчалъ жестокими насмѣшками и съ этой цѣлью, между прочимъ, написалъ и „Пуританку“. Но если принять во вниманіе языкъ, драматическій приѣмъ, слабое изображеніе характеровъ, ничтожество сюжета, то по необходимости придется заключить, что Шекспиръ неповиненъ въ этомъ фарсѣ, тѣмъ болѣе, что великій драматургъ едва ли имѣлъ время и склонность заниматься такой мелкой и личной полемикой съ врагами, которыхъ безсилы и безъ того было очевидно. Никакого другого литературнаго значенія „Пуританка“ неимѣетъ.

Появленіе другой подозрительной пьесы, „Арденъ изъ Февершэма“, объясняется точно также литературными побужденіями, хотя и другого характера. По своимъ литературнымъ приѣмамъ она рѣзко противорѣчитъ классической модѣ того времени. И дѣйствительно, единственное, но значительное достоинство этой драмы заключается въ крайнемъ реализмѣ картины англійскихъ нравовъ. Вся англійская жизнь XVI столѣтія представляется здѣсь точно въ зеркалѣ, со всеми своими мрачными, отрицательными сторонами. Это вполне „бытовая“ драма, въ родѣ „Горькой Судьбины“ Писемскаго, „Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ“ Островскаго или „Власти Тьмы“ графа Л. Н. Тотстого. Не только въ провинціи, но и въ самомъ Лондонѣ жизнь частныхъ лицъ ничѣмъ не была гарантирована, грабежъ практиковался съ ужасающею смѣлостью. Въмѣстѣ съ наступленіемъ сумерокъ запирались всѣ лавки. Улицы не были освѣщены; въ темнотѣ, „старинное воровство“ (old filching) вступало въ свои права. За нѣсколько фунтовъ можно было нанять разбойника, который убивалъ всякаго, на кого ему указывали.

Понятно, что страсти, при такомъ порядкѣ вещей, были разнузданы выше всякой мѣры, тѣмъ болѣе, что и въ высшемъ обществѣ нравы были не лучше. Извѣстно, какъ просто Генрихъ VIII освобождался отъ одной жены, когда намѣревался жениться на другой. Въ одно прекрасное утро лордъ Лейстеръ возимѣлъ намѣреніе жениться на лэди Эссексъ, которая была замужемъ. Не долго думая, онъ отравляетъ лорда Эссекса, и лэди Эссексъ становится лэди Лейстеръ. Понятно, что эти нравы, узаконенныя въ высшемъ обществѣ и даже при дворѣ, пронивали и ниже. Семейная драма, разыгрывавшаяся при дворѣ, распространялась на средній классъ и даже на народъ. Одинъ изъ такихъ случаевъ послужилъ темой для драмы „Арденъ изъ Фервершэма“. Нѣкая провинціалка, подчиняясь всеобщей модѣ, приказываетъ убить своего мужа и выходить за лакея. Въ авторѣ видно много наблюдательности, онъ несомнѣнно человѣкъ очень талантливый, хотя неумѣло, наивно пользуется своимъ талантомъ; литературная неопытность автора видна на каждомъ шагѣ; по манерѣ, языку, приему она, конечно, въ гораздо большей степени напоминаетъ Шекспира, въ особенности юношеской эпохи, тѣмъ Пила или даже Марло. На этомъ основаніи нѣкоторые критики, какъ напримѣръ, Тикъ, Ульрици, Найтъ, приписываютъ ее Шекспиру. Вышла она въ 1592 году безъ имени автора, но написана, вѣроятно, гораздо раньше; значить, во всякомъ случаѣ, она можетъ принадлежать только тому времени, когда были написаны „Титъ Андроникъ“, „Генрихъ VI“ и „Комедія ошибокъ“. Уже одно это обстоятельство рѣшаетъ вопросъ отрицательно: невозможно предположить, чтобы юноша-Шекспиръ, еще совершенно не овладѣвшій своимъ талантомъ, могъ написать произведеніе такой художественной простоты и такой трагической силы одновременно съ „Комедіей Ошибокъ“.

Точно также невѣроятно, чтобы Шекспиръ, достигшій полной зрѣлости своего таланта, могъ написать такую первобытную по своей постройкѣ пьесу, какъ „Юркширская трагедія“. Пьеса эта — въ одномъ актѣ, написана очевидно крайне поспѣшно и небрежно и имѣетъ видъ или сценарія, или, въ крайнемъ случаѣ, эскиза, хотя сюжетъ не такъ богатъ содержаніемъ, чтобы можно было, даже при большой ловкости, выкроить изъ него пяти-актную драму. Тѣмъ не менѣе, въ этомъ эскизѣ встрѣчаются изрѣдка поразительныя красоты, заставившія нѣкоторыхъ критиковъ полагать, что эта трагедія была написана Шекспиромъ. Болѣе подробный и внимательный анализъ драмы доказалъ, однако, ошибочность такого мнѣнія. Не входя въ подробности слишкомъ утомительныя и ненужныя, укажу только на главныя обстоятельства. Напетатанная въ первый разъ въ 1608 году, она могла быть написана ни въ какомъ случаѣ не раньше 1605 года, потому что

драма является не больше как пересказомъ въ драматической формѣ трагическаго событія, дѣйствительно имѣвшаго мѣсто въ Йоркѣ въ этомъ году. Стало быть, если она принадлежитъ Шекспиру, то должна быть отнесена къ эпохѣ высшаго разцвѣта его генія, къ тому времени, когда были написаны „Отелло“ и „Король Лиръ“, спустя нѣсколько лѣтъ послѣ появленія „Юлія Цезаря“, „Гамлета“, Мѣра за мѣру“. Характеръ языка Шекспира того времени намъ хорошо извѣстенъ, но именно онъ-то, главнымъ образомъ, и указываетъ на подложность трагедіи. Въ ней часто встрѣчаются риемованные дагрелли, стихъ въ большинствѣ случаевъ слабъ и не можетъ быть поставленъ на ряду не только со стихомъ „Отелло“, но даже со стихомъ первыхъ комедій. Для доказательства непринадлежности этой трагедіи Шекспиру этого, — въ концѣ концовъ, — было бы вполне достаточно, но существуютъ и другія причины. Шекспиръ никогда не писалъ пьесъ на „злобу дня“, онъ бралъ сюжетъ или изъ англійской исторіи, или изъ средневѣковыхъ хроникъ и новеллъ, или изъ Плутарха. Во-вторыхъ, въ трагедіи встрѣчаются небрежности и несообразности, которыхъ Шекспиръ въ своихъ произведеніяхъ никогда не допускалъ. Такъ, въ первой же сценѣ говорится о дѣвухѣ, очевидно, имѣвшей огромное значеніе въ событіи, а между тѣмъ дальше объ этой дѣвухѣ нѣтъ и помину. Герой и героиня не названы по имени и фигурируютъ въ пьесѣ только въ качествѣ мужа и жены. Ни одинъ изъ поступковъ дѣйствующихъ лицъ не мотивированъ достаточно; все совершается внезапно, безъ опредѣленныхъ причинъ, безъ ясно намѣченнаго плана. Трагическіе моменты нагромождены почти въ такомъ же количествѣ, какъ въ „Титѣ Андроникѣ“. Лицо жены, хотя эскизно, невыяснено, но набросано талантливо, въ тонѣ Дездемоны; но мужъ, — главный герой, — представляетъ изъ себя изверга, въ которомъ нѣтъ ничего человѣческаго. Всѣ его неистовства, всѣ его убійства — не результатъ душевнаго состоянія, не слѣдствіе гибельныхъ условій жизни, а лишь пьянаго бреда, отъ котораго онъ не въ состояніи освободиться. Въ пьесѣ сплошь замѣчается еще вліяніе Кида и Марло. Наконецъ, нельзя забыть и того, что реализмъ въ той формѣ, въ какой онъ появился въ бытовой англійской трагедіи, реализмъ „Йоркширской трагедіи“ и „Ардена изъ Февершэма“, совершенно на гармонировалъ съ шекспировымъ творчествомъ, шелъ въ разрѣзъ съ его художественнымъ идеаломъ. „Драматическое воспроизведеніе недавно совершившихся и всѣмъ извѣстныхъ фактовъ, — замѣчаетъ по этому поводу проф. Стороженко, — непремѣнно стѣсняло бы его фантазію, не позволило бы ему окружать своихъ героевъ поэтическимъ ореоломъ и вложить въ ихъ уста тѣ глубокія нравственныя идеи, которыми мы восхищаемся въ его произведеніяхъ. Вотъ почему всѣ попытки установить связь между Шек-

спиромъ и бытовой трагедіей остаются до сихъ поръ тщетными и, надо полагать, останутся таковыми и навсегда“. Уступку можно сдѣлать только въ одномъ: въ крайнемъ случаѣ можно согласиться, что въ трехъ-четырехъ мѣстахъ „Горкширской трагедіи“ видна рука великаго драматурга. Можно поэтому (предположить, что трагическій случай, имѣвшій мѣсто въ Йоркѣ, сильно заинтересовалъ тогдашнюю публику. Антрепренеры театра Глобусъ хотѣли эксплуатировать этотъ интересъ; одному изъ второстепенныхъ драматурговъ было поручено написать небольшую пьесу на этотъ сюжетъ. Написанная пьеса была прочитана Шекспиромъ, въ трехъ-четырехъ мѣстахъ наскоро исправлена и въ такомъ видѣ попала на сцену, а потомъ—и въ печать. Но это предположеніе не подтверждается никакими фактическими доказательствами.

Нѣсколько въ иномъ видѣ представляется вопросъ объ „Эдуардѣ III“. Въ первый разъ эта пьеса была издана въ 1596 году in-quarto, безъ имени автора. Она обратила на себя вниманіе только въ концѣ XVIII вѣка, но Стивенсъ отвергъ ея принадлежность Шекспиру. Вторично объ ней заговорили въ сороковыхъ годахъ, когда Найтъ въ своемъ „Pictorial Shakespearе“ указалъ на аналогію „Эдуарда III“ съ несомнѣнными пьесами Шекспира. И дѣйствительно, „Эдуардъ III“, несмотря на значительную неровность тона, на слабость нѣкоторыхъ сценъ, представляетъ собою явленіе во всякомъ случаѣ замѣчательное. Три сцены, гдѣ графиня Салисбери является главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, удивительны по языку, по сценическому движенію, по своимъ психологическимъ особенностямъ. По фактурѣ эти сцены напоминаютъ „Ромео и Джульету“ и „Бесплодная усилія любви“: тотъ же ритмъ, то же богатство рѣчмы, та же изысканность и та же картинность. Извѣстно, что тогда была мода на эвфуизмъ. Въ такомъ именно тонѣ говорить и Эдуардъ о графинѣ Салисбери: „Она стала гораздо красивѣе съ тѣхъ поръ какъ я здѣсь. Ея голосъ, съ каждымъ словомъ, произносимымъ ею, становится болѣе серебристымъ, ея умъ — болѣе живымъ... Когда она говоритъ о мирѣ, мнѣ кажется, что ея языкъ посадить въ тюрьму войну; когда она говоритъ о войнѣ, она способна вызвать Цезаря изъ его римской могилы. Мудрость — безумье, если она не на ея устахъ. Красота — ложь, когда ея нѣтъ на ея миломъ лицѣ. Лѣто существуетъ только въ ясности ея взгляда; зима является только тогда, когда она съ презрѣніемъ относится къ вамъ“. Вся эта страстная аффектація находится также и въ шекспировыхъ сонетахъ. Развѣ не тотъ же ли самый образъ встрѣчаемъ мы въ ХСVIII сонетѣ?

Какъ было на зиму похоже это время,
Которое провелъ съ тобой я не вдвоемъ!
Что за морозъ и мракъ спускался, какъ бремя,
И какъ все вокругъ въ глазахъ глядѣло декабремъ! (Пер. Гербеля).

Но кромѣ этихъ аналогій, можетъ быть случайныхъ, въ „Эдуардѣ III“ встрѣчаются мѣста, напоминающія шекспировскіи хроники, въ особенности ранней эпохи. Это-то именно обстоятельство и заставило многихъ критиковъ, и въ томъ числѣ Ульрици, прийти къ заключенію, что „Эдуардъ III“ принадлежитъ Шекспиру. Если это такъ, — въ чемъ, однако, позволительно сомнѣваться, — то эта драма, во всякомъ случаѣ, принадлежитъ къ самой ранней эпохѣ его творчества. Необходимо прибавить, что проф. Делиусъ включилъ ее въ текстъ Шекспира, изданный фирмой Касселя. Желая объяснить причину, почему „Эдуардъ III“ никогда не былъ признанъ Шекспиромъ, хотя и печатался нѣсколько разъ при его жизни, Ульрици предполагаетъ, что Шекспиръ боялся оскорбить щепетильность короля Якова I-го, подписываясь подъ произведеніемъ, въ которомъ такъ много насмѣшекъ надъ шотландцами. По той же причинѣ, — говоритъ Ульрици, — „Эдуардъ III“ не попалъ и въ in-folio 1623 года. Франсуа Гюго къ этому объясненію прибавляетъ еще слѣдующее. Въ „Эдуардѣ III“ насмѣшка направлена не только на шотландцевъ, но также и на весь домъ Стюартовъ, въ лицѣ родоначальника этого дома Давида II. Понятно, что простой актеръ, какимъ былъ Шекспиръ, дорожившій королевскимъ покровительствомъ, не могъ рисковать всеѣмъ своимъ будущимъ изъ-за нѣсколькихъ насмѣшекъ, когда-то сказанныхъ имъ по адресу королевскаго дома, водворившагося теперь на англійскомъ престолѣ.

Сюжетъ „Локрина“, — еще одной апокрифной драмы, — заимствованъ изъ доисторической эпохи. Одна бретонская хроника XI-го столѣтія рассказываетъ, что первая колонія, поселившаяся на островѣ Альбіонѣ, была колонія троянцевъ, подъ предводительствомъ Брута, праправнука Энея. Сынъ этого Брута, — Локринъ, — унаслѣдовалъ послѣ отца всю Легрію, впоследствии названную Англійей. Вскорѣ напали на Британію гунны подъ предводительствомъ короля Гумбера. Локринъ разбилъ гунновъ, одладѣлъ ихъ лагеремъ и взялъ въ плѣнъ дочь скинскаго царя, захваченную Гумберомъ въ Германіи, прекрасную Эстрильду. Въ то время Локринъ былъ уже помолвленъ съ леди Гвендоленъ, дочерью герцога Корнуэльскаго Кориней. Страхась Кориней, побѣдившаго нѣкогда великана Гогмагога, онъ рѣшился повѣнчаться съ Гвендоленъ и скрыть свою любовь къ Эстрильдѣ. Отъ законнаго брака у него родился сынъ Маданъ; отъ Эстрильды родилась дочь Сабренъ или Савернъ. Послѣ смерти Кориней, Локринъ разошелся съ Гвендоленъ и женился на Эстрильдѣ. Сгорая мстью, Гвендоленъ пошла войной на него. Войска Локрина были разбиты на голову и самъ Локринъ убитъ. Торжествующая Гвендоленъ приказала бросить Эстрильду и Савернъ въ рѣку, которая съ тѣхъ поръ получила названіе Саверна.

Этотъ сюжетъ драматизировалъ авторъ „Локрина“, очень впрочемъ неумѣло. Драма написана бѣлымъ стихомъ, въ однообразномъ тонѣ, съ множествомъ эпизодовъ и интермедій, символизирующихъ разныя событія драмы. Сюжетъ усложняется искусственно введеннымъ въ драму фарсомъ въ духѣ до-шекспировской эпохи. Въ этомъ фарсѣ какъ бы отражаются событія драмы, но только въ смѣшномъ и карикатурномъ видѣ, такъ что на первый взглядъ можетъ показаться, что этотъ фарсъ пародируетъ драму. Вся она и по замыслу, и по выполненію рѣзко отличается отъ обычной шекспировой манеры. Невозможно даже и предположить, чтобы Шекспиръ, хотя бы мѣстами, исправилъ эту драму.

Тигъ приписываетъ Шекспиру не только „Локрина“, но и „Лорда Кромвеля“. Англійская же критика, однако, высказалась единодушно за подложность этой пьесы и приписываетъ ее нѣкому Вильяму Смиту, второстепенному, теперь уже совершенно забытому, драматургу, — безъ достаточныхъ, однако, на то оснований. Нельзя, тѣмъ не менѣе, не согласиться съ мнѣніемъ англійскихъ критиковъ. Авторъ „Гамлета“ не могъ написать эту хронику, не имѣющую единства дѣйствія, очень слабую по выполненію, безъ движенія, безъ жизни. Нельзя даже допустить, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые, что Кромвель могъ быть написанъ Шекспиромъ въ самый ранній періодъ его дѣятельности. Однако, характеръ самого Кромвеля задуманъ удачно. Этотъ министр-плебей, обезчещенный, пытаемый, осужденный палатой лордовъ и тайно казненный въ Тоуэрѣ, является дѣйствительно трагической фигурой, тѣмъ болѣе, что авторъ сумѣлъ найти въ этомъ преступникѣ чловѣка независимаго, гордаго, прекраснаго друга, почтительнаго сына, нѣжнаго отца.

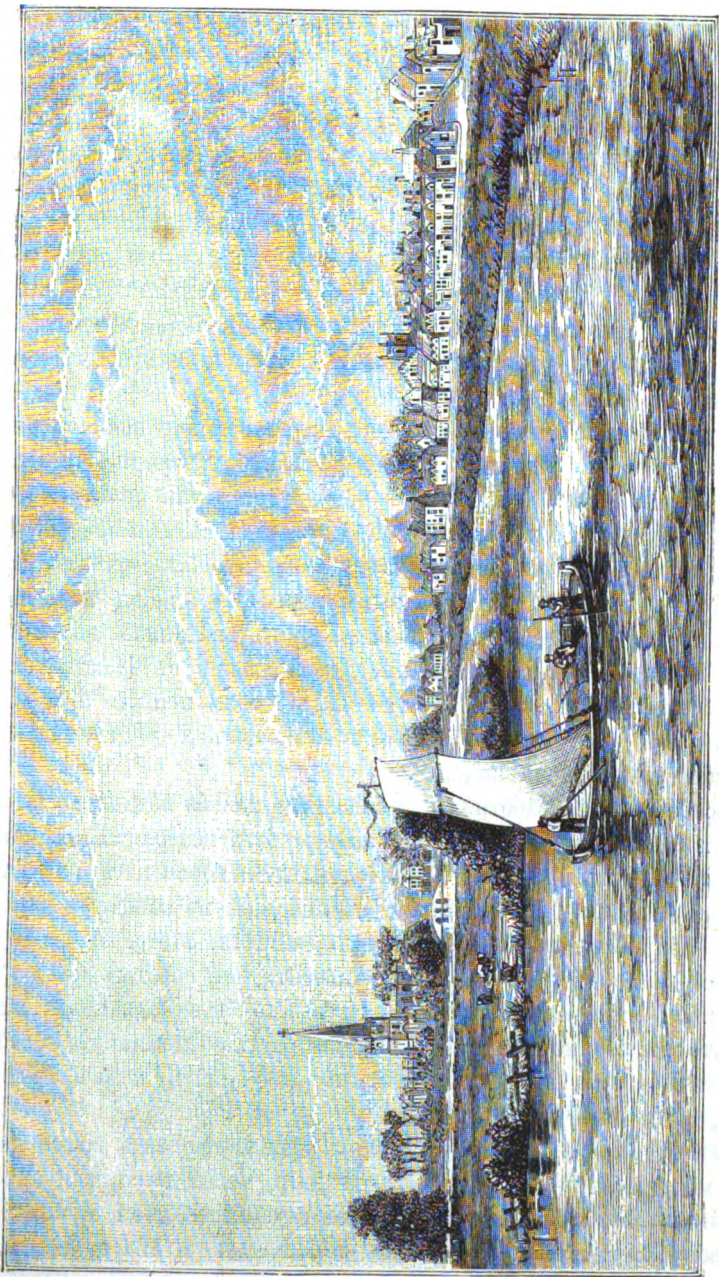
О другихъ апокрифахъ не стоитъ распространяться. Всѣ они, во всякомъ случаѣ, не могли быть написаны Шекспиромъ не только потому, что эти пьесы слабѣе всѣхъ самыхъ слабыхъ первыхъ его опытовъ, но и потому также, что совершенно не подчиняются условіямъ его драматической системы. Между тѣмъ, однако, существуетъ одна драма, — „Два благородные родственника“, признанная почти всѣми критиками, какъ принадлежащая частью Шекспиру. Въ Шекспировой критикѣ установилось мнѣніе, что эта драма написана была Шекспиромъ въ сотрудничествѣ съ Флетчеромъ, передъ смертью великаго поэта. Путемъ анализа стиха удалось даже выдѣлить сцены, написанныя Шекспиромъ, отъ сценъ, написанныхъ Флетчеромъ. Однимъ словомъ, „Два благородные родственника“ находятся въ тѣхъ же самыхъ условіяхъ, въ какихъ находится „Генрихъ VIII“, который только отчасти принадлежитъ Шекспиру. Объ этихъ пьесахъ я буду имѣть еще случай говорить подробнѣе.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Английская культура въ XVI столѣтіи.— Города, провинціи, замки, монастыри.— Кенильвортъ.— Стратфордъ-на-Эвонѣ въ наше время.— Характеръ города.— Церковь Holy Trinity.— Домъ, гдѣ родился Шекспиръ.— Исторія этого дома.— Предки Шекспира со стороны отца и матери.— Мэри Арденъ.— Ореографіи имени Шекспира.— Джонъ Шекспиръ.— Когда именно родился Шекспиръ?— Его дѣтство.— Грамматическая школа и преподаваніе.— Познанія Шекспира въ латинскомъ и греческомъ языкахъ.

Во всей английской исторіи не найдется, можетъ быть, такой блестящей эпохи, какою была эпоха царствованія королевы Елисаветы. Рѣшившись водворить миръ и спокойствіе въ растерзанной религіозными распрями Англій, она цѣлымъ рядомъ жестокихъ, но энергическихъ мѣръ упрочила преобладаніе протестантизма и, благодаря ея находчивости и энергіи, Англія вскорѣ стала во главѣ континентальныхъ государствъ, примкнувшихъ къ реформѣ. Она сдѣлалась какъ бы естественной покровительницей враговъ католицизма во всей Европѣ, — въ Шотландіи, во Франціи, въ Швеціи, въ Нидерландахъ, въ Германіи, въ Даніи, въ Швейцаріи. Въ этомъ заключается главная причина величія Англій того времени: протестантскій фанатизмъ, соединенный съ національной гордостью, — вотъ двигательная пружина того упорнаго англійскаго патриотизма, съ помощью котораго можно было, безъ особенныхъ усилій, поработить Шотландію и Ирландію и занять въ Европѣ такое первенствующее мѣсто.

Заслуга эта тѣмъ болѣе значительна, что королева Елисавета въ своей дѣятельности мало руководствовалась личнымъ религіознымъ чувствомъ и всегда подчиняла это чувство соображеніямъ специально политическаго характера. Дѣйствуя въ духѣ своего времени, она жестоко преслѣдовала католиковъ, мѣшавшихъ упроченію протестантизма въ Англій, но не давала поблажки и протестантамъ, диссидентамъ, пуританамъ, индепендентамъ, переступавшимъ, изъ излишняго усердія, за предѣлы, на которыхъ королева хотѣла остановиться, и не признававшимъ епископства, юрисдикціи духовныхъ судовъ,



Стратфорд-на-Эвонъ.
(Съ гравюры 1806 г.).

обрядности. Какъ противъ однихъ, такъ и противъ другихъ Елисавета обнародовала цѣлый рядъ законоположеній, которыя, несмотря на ихъ жестокость, оправдываются обыкновенно услужливыми историками политической необходимостью. Какъ подобныя мѣры могли отразиться въ будущемъ на государственной жизни націи? На этотъ вопросъ Галламъ, въ своей „Constitutional History“, даетъ слѣдующій отвѣтъ: „Послѣ себя Елисавета оставила церковь въ такомъ положеніи, которое не говоритъ въ пользу государственной мудрости ея руководителей. Сорокъ лѣтъ постоянныхъ преслѣдованій диссидентовъ увеличили ихъ число, ихъ популярность окрѣпла, ихъ вражда противъ власти сдѣлалась еще болѣе непримиримой“. Въ такомъ порядкѣ вещей заключался зародышъ будущей грозной революціи, которая и вспыхнула съ такой страшной силой при второмъ королѣ изъ дома Стюартовъ.

Эта религіозная тираниа была на руку деспотизму политическому, потому что занятая преслѣдованіемъ католиковъ, обѣ протестантскія партіи—англиканская и пуританская,—предоставили полную свободу дѣйствія деспотической власти. Благодаря такъ называемой Звѣздной Палатѣ, оправдывавшей обвиненнаго, когда это было угодно двору, или присуждавшей его къ огромнымъ штрафамъ или къ заключенію въ тюрьму на неопредѣленное время, драгоценнѣйшая изъ англійскихъ политическихъ гарантій, институтъ джюри въ дѣйствительности не существовалъ, такъ что Галламъ имѣлъ полное право сказать, что „въ дѣлахъ политическихъ нашъ судъ мало отличался отъ настоящей разбойничей шайки“.

Елисавета болѣе заботилась о кошелькѣ своихъ подданныхъ, чѣмъ о ихъ свободѣ. Ея чрезвычайная экономяность позволила ей покрывать всѣ расходы обыкновенными доходами короны, и она рѣдко прибѣгала,—если не считать войны съ Испаніей въ концѣ ея царствованія,—къ чрезвычайному кредиту парламента, а это, въ свою очередь, позволяло ей не созывать парламента, не совсѣмъ благопріятнаго ей. По нѣкоторымъ признакамъ можно было, однакоже, заключить, что англичане не совсѣмъ еще потеряли воспоминаніе о своихъ древнихъ привилегіяхъ, и, несомнѣнно, вступились бы за нихъ, если бы не религіозный кризисъ.

Тѣмъ не менѣе, хотя царствованіе Елисаветы есть время деспотизма, мѣсто, занятое Англійей въ Европѣ, было для англичанъ достаточнымъ вознагражденіемъ за потерю общественной и политической свободы. Невольно забываешь парламента и его права, когда видишь королеву, сопровождаемую такими писателями какъ Шекспиръ и Бэконъ, окруженную такими государственными людьми какъ Борлей, такими моряками какъ Дрэкъ, Гаукинсъ, Форбейтеръ, Ралей, Дэвисъ.

Промышленность въ царствованіе Елисаветы также значительно расширилась. Фландрскіе эмигранты, уходя отъ ига испанцевъ, поселились въ Англіи и значительно расширили фабричную дѣятельность. Въ Лондонѣ они замѣнили жалкія лавчонки съ разнымъ хламомъ, богатыми магазинами, наполненными произведениями всѣхъ странъ свѣта. Нельзя также забыть и того, что сама Елисавета открыла 25-го января 1571 года, подъ именемъ Royal Exchange, лондонскую биржу, основанную банкиромъ Томасомъ Грешемомъ.

И однако, еслибы современный читатель могъ перенестись въ эпоху Елисаветы, то всѣ эти признаки величія были бы для него мало замѣтны. За исключеніемъ Ирландіи и Шотландіи, населеніе страны не превышало населенія теперешняго Лондона. Страна была плодородна, но сельское хозяйство находилось въ самомъ первобытномъ состояніи. Большихъ городовъ почти совсѣмъ не было. Лондонъ и Бристоль, Норвичъ и Йоркъ, Плимуть и Ковентри были отдѣлены другъ отъ друга большими пространствами совершенно дикой страны; необработанныя поля, болота, дремучіе лѣса,—вотъ въ общихъ чертахъ видъ, представляемый тогдашней Англіей. Постройка одного изъ теперешнихъ броненосцевъ поглотила бы весь годовой государственный доходъ того времени.

Дворянство, тѣмъ не менѣе, было богато и могущественно, средний классъ пачиналъ приобрѣтать значеніе, народъ былъ бѣденъ и невѣжественъ. Внутренность страны не представляла никакого интереса для путешественника. Города были опоясаны стѣнами и башнями, славились своими церквями, были богаты древностями и образовывали значительные торговые центры. Старые города, въ родѣ Йорка или Бристоля, имѣли цѣлыя предмѣстія монастырей и аббатствъ, съ тѣнистыми, громадными садами; зданія и сады продолжали существовать, но первыя были необитаемы, а вторые—запущены. Дома, вообще были деревянные, съ выступавшими впередъ верхними этажами, старые—съ рѣшетками въ окнахъ, новые—со стеклами. Однако, кирпичъ и камень, уже и тогда начали входить въ общее употребленіе, и для постройки каменныхъ домовъ употреблялись въ большинствѣ случаевъ иностранныя рабочіе, потому что они были дешевы. Въ провинціальныхъ городахъ дома имѣли очень скромный видъ и, по большей части, были покрыты соломой. Дома мѣстныхъ джентри были обнесены стѣной и украшены балконами и башенками. Фасадъ чаще всего разукрашивали юмористическими надписями и рѣзьбой изъ дуба, или же просто онъ былъ выбѣленъ. Улицы были узки, извилисты, грязны, безъ мостовой; по нимъ на свободѣ прохаживались свиньи, всякая домашняя птица, собаки. Нѣкоторые города старались о большей опрятности, но не всегда достигали этого. Вода для

домашняго употребленія добывалась изъ колодець, или же была проведена по открытымъ стокамъ или деревяннымъ трубамъ къ базарной площади или къ публичному фонтану. Свинцовыя трубы были изобрѣтены только въ 1538 году и вскорѣ вошли въ общее употребленіе.

Внѣ городовъ страна представляла открытую, ничѣмъ не защищенную, необработанную мѣстность, заселенную рѣдкими „бѣдными деревушками, овчарнями и мельницами“ („poor pelting villages, sheep cotes and mills“, — какъ говоритъ Шекспиръ). Деревенскіе дома обыкновенно строились въ безпорядкѣ, безъ опредѣленнаго плана, вокругъ широкаго луга съ прудомъ. Кромя деревень и поселковъ, въ близъ-прилежащихъ имѣніяхъ видѣлись барскіе дома и усадьбы мѣстныхъ сквайровъ, крѣпко построенныя резиденціи съ множествомъ фруктовыхъ деревьевъ позади ихъ, со всяческимъ комфортомъ внутри. Красивыя тисовыя деревья, образуя густую тѣнь вокругъ дома и въ садахъ, были драгоценны лѣтомъ. Старинныя деревенскія церкви норманскаго или готическаго стиля, съ хорошо содержимыми могилами и древними памятниками, придавали пріятный видъ ландшафту. Церкви эти зачастую служили убѣжищемъ для бѣглыхъ преступниковъ, которые имѣли право скрываться въ нихъ втеченіе сорока дней, а потомъ, если они были убійцы, могли отправляться въ какую угодно чужую страну. Въ 1575 году было всего 8,911 приходскихъ церквей во всей Англіи, не считая часовень и церквей въ оксфордской и бристольской епархіяхъ.

Между главными городами существовали или считались существовавшими большія дороги; они содержались на счетъ короны, но рѣдко исправлялись, и современники Шекспира, вѣроятно, находили совершенно справедливымъ разсужденіе Граціано въ „Венеціанскомъ купцѣ“:

Why, this is like the mending of high ways
In summer, where the ways are fair enough. V, 1, (264).

т. е. „стоитъ ли лѣтомъ починять большія дороги, когда онѣ и безъ того достаточно прекрасны?“

Выбоины, впадины, ямы вошли въ общую поговорку. Когда Марія Стюартъ была переведена изъ Больтонъ-Кэстля въ Рипонъ, то на дорогу въ какихъ-нибудь шестьдесятъ миль потребовалось времени отъ ранняго утра до поздняго вечера въ январскій день, вслѣдствіе „грязной и тяжелой дороги.“ Такимъ образомъ, удобно путешествовать могли только богатые, и всякое, болѣе или менѣе длинное путешествіе было своего рода подвигомъ.

На нѣкоторыхъ дорогахъ существовали мосты, построенные благочестивыми людьми стараго времени; были и такіе, о происхожденіи

которыхъ ходили легенды, какъ папримѣръ, легенда о мостѣ черезъ рѣку Лѳнъ, въ Вестморландѣ, построенномъ будто бы дьяволомъ. Каменные мосты были узки и круты, за исключеніемъ мостовъ черезъ мелкія рѣчки, — съ арками, домами и часовнями. Въ большихъ центрахъ существовали просторные и хорошо устроенные постоянные дворы, гдѣ легко могли помѣститься триста человѣкъ проѣзжихъ съ ихъ слугами и лошадьми. Въ этихъ постоянныхъ дворахъ, съ ихъ широковыщательными выѣсками, можно было встрѣтить людей всякаго рода, званій и положеній. Здѣсь останавливался джентельменъ съ небольшимъ количествомъ слугъ, таскавшій съ собою половину своего имущества; рыцарь сосѣдняго графства или мѣщанинъ по пути въ Лондонъ, истрачивающій два шиллинга въ день; бѣдный студентъ съ тощей лошадею, отправляющійся въ Оксфордъ или Тэмплъ, — захудалый и заучившійся; епископъ, объѣзжающій свою епархію, ожидаемый подчиненными съ ястребами и гончими собаками для развлечения въ дорогахъ; свѣтскій франтъ, попавшій невзначай въ провинцію; проситель, поспѣшающій въ Вестминстеръ или въ Йоркъ; раненые солдаты, уличные пѣвцы, музыканты, странствующие актеры или утомленные пѣшеходы, платящіе по одному пени за ночлегъ. Многихъ сценъ подобнаго рода могъ быть свидѣтелемъ Шекспиръ въ самомъ Стратфордѣ, — небольшомъ торговомъ центрѣ между Оксфордомъ и Бирмингэмомъ. Одну изъ такихъ дорожныхъ сценъ старой Англии онъ воспроизвелъ съ характерными подробностями въ такъ называемомъ „введеніи“ (induction) къ комедіи „The taming of the shrew“ („Усмиреніе строптивой“); нѣкоторыя сцены этой жизни живо схвачены съ натуры въ „Merry wives of Windsor“ (Веселыя виндзорскія кумушки). Вообще эта жизнь старой Англии отразилась съ необыкновенной яркостью въ тысячѣ подробностей въ его произведеніяхъ.

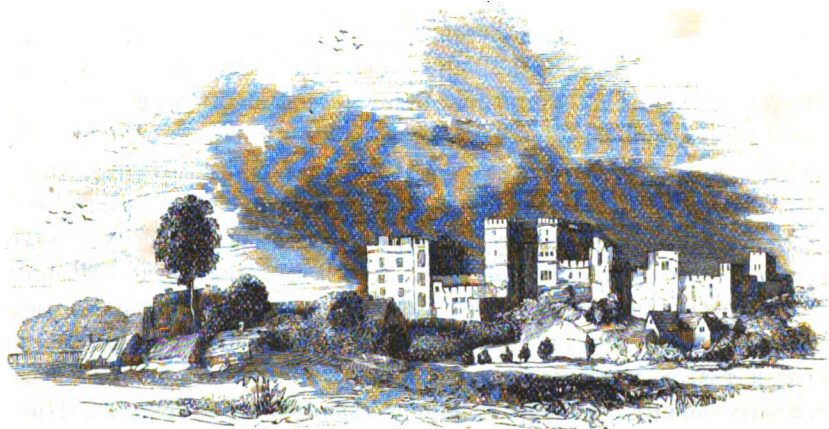
Въ первые годы царствованія Елисаветы почтовые сообщенія находились въ самомъ первобытномъ состояніи. Королева Марія Тюдоръ (прозванная bloody — кровавая) первая устроила правильное почтовое сообщеніе между Лондономъ и Бервикомъ. Второе сообщеніе было устроено между Лондономъ и Дувромъ. Въ большинствѣ случаевъ отправители писемъ посылали ихъ съ своими слугами или съ длинжансами, похожими на фургоны для перевозки мебели, ходившими до Эксетера на западъ и до Йорка — на сѣверъ. Послѣ Армады была устроена лошадиная почта въ каждомъ городѣ и пѣшая въ каждомъ приходѣ для тѣхъ, кто жилъ „поблизости церкви“. Болѣе или менѣе правильное почтовое сообщеніе было устроено, однако, только при Яковѣ 1.

Не болѣе одной четверти пространства земли было обработано; остальная часть земли была занята лѣсами, болотами и пастбищами.

Шекспиръ, устами Цереры въ „Бурѣ“ говорить о „bosky acres and unshrubbed downs“ (о десятинахъ, покрытыхъ лѣсомъ и голыхъ, песчаныхъ холмахъ). Въ Англии въ эпоху Елисаветы считалось до восьмидесяти шести громаднхъ лѣсовъ. Нѣкоторые изъ нихъ тянулись на необозримыя пространства. Арденскій лѣсъ, напримѣръ, тянулся отъ Северна вплоть до Трента; Шервудскій занималъ чуть-ли не весь Горкшайръ.

Если болота и лѣса напоминали современникамъ Елисаветы давнишнее, не особенно блестящее прошлое, то монастыри и аббатства, упраздненные еще Генрихомъ VIII, наводили ихъ на грустныя мысли о сравнительно недавнихъ церковныхъ раздорахъ, между тѣмъ какъ украшенные зубцами стѣны замковъ были единственными свидѣтелями прежняго могущества гордой аристократіи и теперешней силы государственной власти. Сотни монастырскихъ зданій были разбѣяны по Англии, окопанныя рвами, окруженныя прудами, садами и лѣсами. Украшенныя башнями и рѣзными окнами, они разнообразили печальный видъ окружающей ихъ дикой мѣстности, или придавали особенную прелесть цвѣтущимъ равнинамъ. Плодородныя земли, обработанныя трудолюбивыми монахами, перешли въ другія руки. Прекрасныя окна аббатствъ были разбиты, крыши сняты, камни разтасканы на починку дорогъ или постройку домовъ; больницы превращены въ житницы. Старинныя замки точно также встрѣчались тысячами, но и для нихъ прошло цвѣтущее время. Нѣкоторые представляли просто груды развалинъ; другіе еще существовали, но въ нихъ не было обитателей, они были покинуты собственниками для новыхъ резиденцій, съ граціозными башенками, съ видами на озеро, или близь рѣки, съ просѣками въ окружающихъ лѣсахъ, окруженныя садами и парками. Это были настоящія царскія резиденціи со всѣми удобствами и роскошью жизни тогдашняго времени. На громадныя пространства тянулись ихъ парки, съ первобытными столѣтними дубами, подъ сѣнію которыхъ могли найти пріютъ сотни всадниковъ, — парки, наполненные краснымъ звѣремъ и рыbnыми прудами, съ заведеніями для цапель и соколовъ, съ роскошными лугами, на которыхъ паслись цѣлыя стада породистаго скота, съ безконечными аллеями и дорогами, съ красивыми домиками и чудесными итальянскими садами. Таковъ былъ, между прочимъ, Виндзорскій паркъ, прославленный Шекспиромъ, Шенъ, Болье; таковы же были и нѣкоторые парки въ самомъ Лондонѣ. Фальброкскій паркъ, или Чарлькотъ тѣсно связанъ съ юношескою порою жизни Шекспира. Его владѣлецъ, сэръ Томасъ Люси, „a parliament man, a justice of peace“, былъ, какъ предполагають, прототипомъ Шало въ „Merry wives of Windsor“. Джонъ Торпъ, Бернаръ Адамсъ, Лоуренсъ, Бредшо, Смитсонъ были лучшими архитекторами того времени. Домашній комфортъ и новыя

условія жизни упразднили прежніе феодальныя порядки, и новая жизнь водворилась въ замкахъ, съ блестящими представленіями, съ постоянными охотами и всякаго рода увеселеніями. У открытаго окна старый рюмоплетъ сочинялъ пастораль или красиво разодѣтая леди читала Платона въ греческомъ подлинникѣ; на террасѣ, вечеромъ, при лунномъ освѣщеніи, молодой пажъ и влюбленная дѣвушка нашептывали другъ другу свои клятвы; въ столовой, съ потолкомъ изъ рѣзного дуба, украшенной по стѣнамъ всякаго рода оружіемъ, старый солдатъ рассказывалъ свои похождения въ ирландскихъ войнахъ... Лордъ Бэконъ, вспоминая Кенильвортъ, принадлежавшій лорду Лейстеру, одному изъ самыхъ богатыхъ вельможъ того времени и любимцу Елисаветы, говорилъ, что „конечно, Кенильвортъ не можетъ



Кенильвортъ.

сравниться по красотѣ съ раемъ, въ особенности потому, что въ Кенильвортскомъ паркѣ нѣтъ прекрасныхъ рѣкъ; однако, — прибавлялъ онъ, — Кенильвортъ, съ другой стороны, во многомъ превосходитъ рай, такъ какъ въ немъ нѣтъ также и злополучнаго древа познанія добра и зла“.

Неподалеку отъ Кенильворта, въ самомъ центрѣ „веселой“ Англии, въ Варвикшайръ, въ нѣсколькихъ миляхъ отъ Бирмингэма, находится маленькій городокъ Стратфордъ-на-Эвонѣ, которому, милостію судьбы, суждено было быть родиной величайшаго изъ поэтовъ новаго времени. Теперь городокъ этотъ имѣетъ около шести тысячъ жителей и, подобно всѣмъ провинціальнымъ городамъ Англии, отличается необыкновенной чистотой и опрятностію; по окраинамъ красивые коттеджи, въ которыхъ живутъ зажиточные фабриканты, промышленники

и коммерсанты; съ восточной стороны, огибая городъ, вьется лентой красивый Эвонъ, утопая въ зелени и вырываясь на просторъ роскошныхъ луговъ; двѣ-три фабрики съ громадными трубами, находящіяся поблизости станціи желѣзной дороги, нѣсколько портятъ поэтическій характеръ города, въ особенности для путешественника, который, выходя изъ станціи желѣзной дороги, негріятно пораженъ современнымъ видомъ мѣста, украшеннаго его воображеніемъ поэтическими красками прошлаго. Въ топографическомъ отношеніи Стратфордъ напоминаетъ крестъ, составленный изъ двухъ улицъ, — High-street, соединяющей сѣверъ съ югомъ, — и Bridge-street, соединяющей востокъ съ западомъ. Между этими двумя артеріями, раздѣляющими городъ крестна-крестъ, находятся крошечныя улицы, раскинутыя въ беспорядкѣ по всѣмъ направленіямъ. Обѣ главныя улицы пересѣкаютъ другъ друга почти въ центрѣ города близъ дома, называющагося Market-house, съ большой средневѣковой башней, на которой находятся часы, освѣщаемыя вечеромъ; фасадъ этого дома выходитъ на старый каменный мостъ, построенный сэромъ Гугомъ Клоптономъ черезъ Эвонъ, въ царствованіе Генриха VII. Въ южномъ концѣ улицы High-street, нѣсколько въ сторонѣ, на самомъ берегу Эвона находится церковь Holy Trinity (Св. Троицы). Рѣка, журча, протекаетъ у самаго кладбища, окружающаго церковь; вязы, растущіе на берегу, опускаютъ свои вѣтви въ ея прозрачныя воды. Аллея изъ липъ, сучья которыхъ такъ оригинально сплелись, что лѣтомъ образуютъ лиственный сводъ, идетъ отъ воротъ кладбища прямо къ церковной паперти. Могилы заросли травой, и сѣрые памятники, изъ которыхъ многіе уже вросли въ землю, покрыты мхомъ, который облѣпилъ и самую церковь. Птички свили себѣ гнѣзда въ карнизахъ и трещинахъ ея стѣнъ и весело щебечутъ, а грачи каркаютъ и вьются надъ нею... Не безъ внутренняго волненія входимъ въ эту церковь, гдѣ покоится прахъ величайшаго изъ поэтовъ и, вѣроятно, величайшаго изъ людей.

Стратфордская церковь или, вѣрнѣе, главный ея корпусъ принадлежитъ эпохѣ Вильгельма Завоевателя и представляетъ оригинальную смѣсь архитектурныхъ стилей, въ особенности древне-саксонскаго и норманскаго. Нѣкоторыя части зданія относятся къ болѣе близкимъ временамъ. Церковь имѣетъ крестообразную форму съ четырехъ-угольной башней, на которой высится шестисторонній шпигль. Окна — готическаго стиля. Шекспиръ, какъ извѣстно, похороненъ у самаго алтаря вмѣстѣ со многими членами своего семейства. Эта линія надгробныхъ плитъ идетъ отъ сѣверной стѣны до южной. Первая плита принадлежитъ женѣ Шекспира, — она похоронена у самой сѣверной стѣны. Слѣдующая могила — самого Шекспира. Далѣе идутъ могилы Томаса Нэша, мужа Елисаветы Голь, внучки поэта; доктора Джона

Голь, мужа его дочери Сюзанны и наконецъ самой Сюзанны. Всѣ плиты, за исключеніемъ одной, имѣютъ надписи и прекрасно сохранились. Одна могила у южной стѣны принадлежитъ Юдиен, младшей дочери поэта, пережившей всѣхъ своихъ дѣтей и умершей въ 1662 году. Нѣкоторые изъ ученыхъ предполагаютъ, что и другіе родственники Шекспира похоронены въ этой церкви. Отецъ Шекспира и его мать были, безъ всякаго сомнѣнія, похоронены здѣсь, но ихъ надгробныхъ памятниковъ отыскать теперь невозможно. Его сестры, умершія въ дѣтствѣ, — Джоанна, Маргарита, Анна, — а также его братъ Ричардъ покоятся, вѣроятно, тутъ-же. Гдѣ похороненъ другой его братъ Джайлбертъ — неизвѣстно. Его братъ Эдмондъ похороненъ въ Лондонѣ, въ церкви Спасителя, что въ Соотварѣѣ. Единственный сынъ поэта, Гамнетъ, умершій мальчикомъ, точно также, нѣтъ сомнѣнія, похороненъ въ Holy Trinity. Вообще нужно замѣтить, весь родъ Шекспировъ не отличался долговѣчностію, и этимъ обстоятельствомъ можно объяснить, что родъ этотъ такъ быстро пресѣлся. Самъ поэтъ умеръ пятидесяти двухъ лѣтъ отъ роду. У Сюзанны была дочь Елисавета, умершая въ Абингтонѣ. Она не оставила потомства и ею прекратился родъ Шекспировъ. Что-же касается рода Анны Гэсвей, жены поэта, то онъ удержался до нашего времени. Нынѣшняя собственница коттеджа въ деревушкѣ Шотери, миссисъ Тайлоръ, — происходитъ по прямой линіи отъ Гэсвеевъ.

Почти рядомъ съ церковью раскинутъ великолѣпный садъ, окружающій такъ называемый Монументъ Шекспира (театръ, музей, библиотека); на голубомъ небѣ, между деревьями, рисуется граціозный шпицъ церкви Holy Trinity. Громадныя готическія окна сѣрой церкви мелькаютъ черезъ улицу; легкій и пріятный шумъ деревьевъ кажется какою-то таинственною симфоніей. На этомъ крошечномъ пятнышкѣ земли впервые волновался волшебный жезлъ Просперо; здѣсь Аріель воспѣвалъ „человѣческія кости, превращенныя въ жемчуги, и кораллы въ глубокихъ пещерахъ озера“; здѣсь возсталъ изъ предвѣчнаго сна Герміона, — „нѣжная, дѣвственная, граціозная“; здѣсь были созданы Миранда и Пердита. — Въ нѣсколькихъ шагахъ отъ этого сада, на другомъ углу улицы, находится старинное зданіе Грамматической школы, гдѣ по преданію Шекспиръ получилъ свое первоначальное образованіе, гдѣ онъ выучился „немного по-латыни и еще меньше по-гречески“. Зданіе школы замѣчательно по красотѣ и древности. Капелла была построена въ половинѣ XIII вѣка. Это католическое учрежденіе, основанное въ 1269 году епископомъ ворчестерскимъ. Почти по сосѣдству со школой, въ той-же High-Street, находится знаменитая гостинница „Краснаго Коня“. Зданіе было построено, вѣроятно, около 1596 года. Оно до сихъ поръ отлично сохранилось

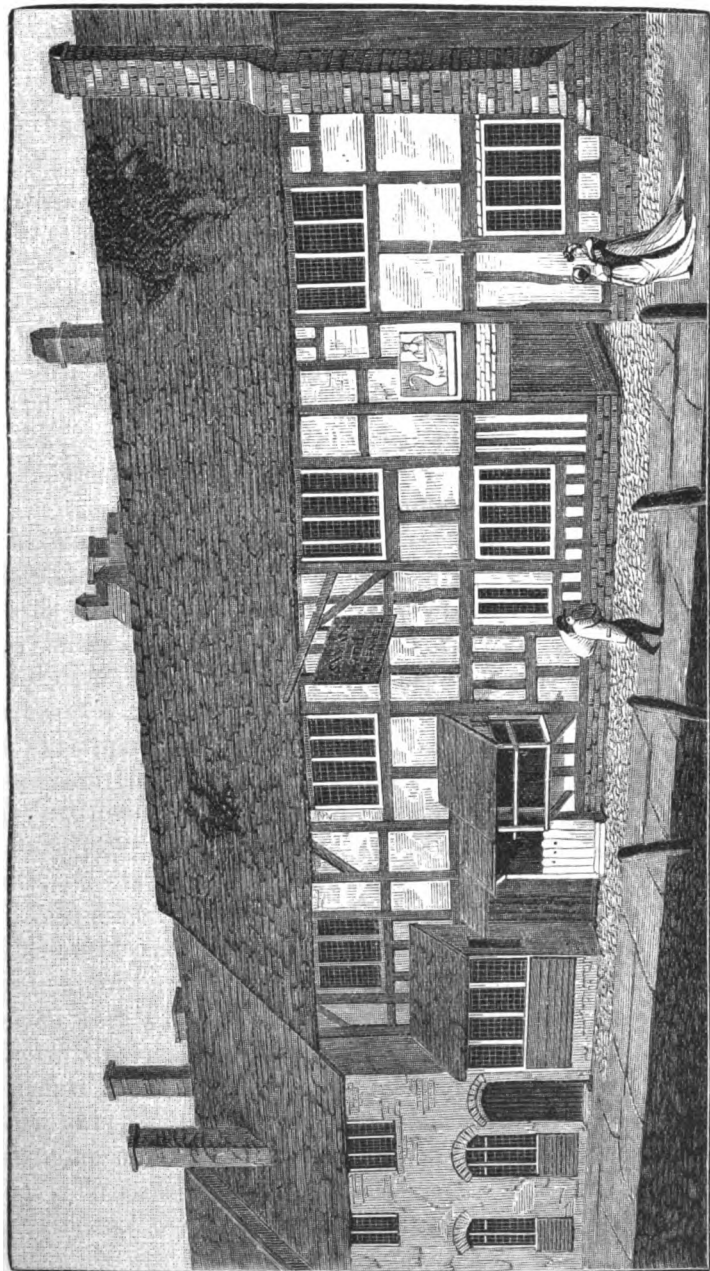
въ своемъ первоначальномъ видѣ и представляетъ превосходный образецъ архитектурнаго стиля эпохи Тюдоровъ. Это трехъ-этажный, очень прочно построенный домъ, весь почернѣвшій отъ времени и состоящій изъ пріемной (она-же и столовая, — Parlour), гостиной (Sitting-room), кухни и нѣсколькихъ номеровъ для пріѣзжающихъ и коморокъ. Въ городѣ можно найти и болѣе древнія постройки, но, къ сожалѣнію, большинство ихъ за-ново отдѣланы на современный ладъ и потеряли свои характерныя особенности. Юліусъ Шау, одинъ изъ пяти свидѣтелей, подписавшихся на завѣщаніи Шекспира, жилъ въ этомъ домѣ, и естественно предполагать, что Шекспиръ не разъ бывалъ здѣсь, желая поговорить съ своимъ другомъ и сосѣдомъ. Вообще необходимо замѣтить, что воспоминаніе о великомъ поэтѣ невольно является въ умѣ, когда вы проходите по маленькимъ улицамъ и переулкамъ; выходящимъ на Эвонъ. Такъ, въ Dead-Lane (нынѣ Chapel-Lane) поэтъ владѣлъ маленькимъ, низенькимъ коттеджемъ, который былъ купленъ въ 1602 году нѣкимъ Вальтеромъ Греемъ и уничтоженъ въ началѣ нынѣшняго столѣтія. Все это, — если можно такъ выразиться, — одни лишь клочки фактовъ, собранные и пополненные современными учеными; они, однако, представляютъ намъ поэта какъ живого человѣка и, сближая его съ нами, придають особенный характеръ впечатлѣніямъ путешественника въ Стратфордѣ. Нѣтъ сомнѣнія, напримѣръ, что Шекспиръ очень часто посѣщалъ таверну „Краснаго Коня“ и проводилъ здѣсь часы досуга съ друзьями и знакомыми. Тутъ-же, по сосѣдству, находятся и другія таверны: „Шекспировская“, „Сокола“, „Бѣлого оленя“, „Розы и Короны“, „Старога краснаго Льва“ и другія; но таверна „Краснаго Коня“ имѣетъ особенный интересъ, благодаря своей древности. Кромѣ того, въ этой тавернѣ жилъ Вашингтонъ Ирвингъ, — одинъ изъ первыхъ американцевъ, посѣтившихъ Стратфордъ въ началѣ нынѣшняго столѣтія. Въ гостиницу вы входите черезъ большія ворота прямо на узкій дворъ; на одной сторонѣ двора расположена курильная комната и кофейная (bar), на другой — кофейная и нѣсколько пріемныхъ комнатъ и комната для пріѣзжающихъ. Вообще, „Краснаго Коня“ можно разсматривать какъ гостиницу перваго разряда стараго времени, напоминающую напримѣръ знаменитую „Board's Head Tavern“ принца Гарри (въ шекспировскомъ „Генрихѣ IV“). Комнаты удобны и хорошо меблированы, но ихъ интересъ, главнымъ образомъ, заключается въ тѣхъ историческихъ воспоминаніяхъ, которыя онѣ вызываютъ. Когда Драйтонъ и Джонсонъ посѣтили въ Стратфордѣ Шекспира, то уже, конечно, они не забыли попробовать съ нимъ знаменитаго варвикшайрскаго элю въ этой тавернѣ. Когда королева Генріетта-Марія была въ Стратфордѣ и жила въ шекспировскомъ домѣ Нью-Плэсъ, то начальникъ военнаго

отряда, сопровождавшаго ее, жилъ въ гостинницѣ „Краснаго Кона“. Въ 1742 году знаменитый Гаррикъ и Маклинъ жили тутъ же; здѣсь же остановился и вторично Гаррикъ, въ 1769 году, когда прѣхалъ устроить извѣстный шекспировскій юбилей. Точно также и Беттертонъ, извѣстный актеръ, жилъ здѣсь. Посѣщеніе Ирвинга окончательно установило репутацію гостинницы, которая съ тѣхъ поръ процвѣтаетъ, благодаря наплыву путешественниковъ. „Для бездомнаго человѣка, — говоритъ между прочимъ Ирвингъ, — не имѣющаго во всемъ обширномъ мірѣ мѣста, которое онъ могъ бы назвать своимъ, бываютъ минуты, когда онъ какъ будто сознаетъ свою независимость и вѣрить, что и у него есть своя собственная территория. Эти минуты случаются въ то время, когда, послѣ утомительнаго путешествія, онъ доберется до гостинницы, стащитъ съ себя сапоги, всунетъ свои ноги въ туфли и расположится у пылающаго камина. Пусть міръ идетъ своимъ порядкомъ, пусть возстаютъ и рушатся царства, — онъ, когда у него есть деньги на неизбѣжные расходы, считаетъ себя царемъ. Кресло — его тронъ, кочерга — скипетръ, а небольшая уютная комната — его неотъемлемое царство. Этотъ надежный ключекъ, вырванный изъ ненадежной жизни — солнечный лучъ, прорвавшійся сквозь облачное небо, а тотъ, кто уже совершилъ порядочный жизненный путь, знаетъ по опыту всю важность этихъ минутныхъ радостей. „Развѣ я не могу отдохнуть въ своей гостинницѣ?“ (Шекспиръ — „Генрихъ IV“), — подумалъ я, пошевеливъ кочергой въ каминѣ, откинувшись на спинку кресла и съ удовольствіемъ оглянувъ комнату въ гостинницѣ „Краснаго Кона“ въ Стратфордѣ-на-Эвонѣ. Слова Шекспира вспомнились мнѣ въ ту самую минуту, когда на башнѣ церкви, гдѣ онъ похороненъ, пробило полночь, а затѣмъ въ мою дверь послышался легкій стукъ. Смазливая служанка, просунувъ свое улыбающееся личико, спросила: „не звонилъ ли а?“ Я понялъ, что это былъ скромный намекъ на то, что надо отправляться спать. Мои мечты объ абсолютномъ владычествѣ кончились и я, какъ разумный властелинъ, чтобъ не быть свергнутымъ съ престола, — самъ отказался отъ него: взялъ подъ мышку „Путеводитель по Стратфорду“, отправился въ постель, и цѣлую ночь видѣлъ во снѣ Шекспира и Давида Гаррика“.

На сѣверной сторонѣ Стратфорда, въ нѣсколькихъ шагахъ отъ Market-house, въ улицѣ Henley-street, находится домъ, гдѣ по преданію родился Шекспиръ. Это — небольшой, двухъ-этажный, деревянный домикъ съ отштукатуренными стѣнами. Первоначально онъ, должно быть, былъ значительно меньше сосѣднихъ домовъ. Домъ этотъ былъ купленъ отцомъ Шекспира въ 1556 году; онъ жилъ въ немъ до самой своей смерти, наступившей въ 1601 году, послѣ чего домъ перешелъ въ собственность поэта; а такъ какъ поэтъ родился въ 1564 году,

то изъ сопоставленія этихъ двухъ датъ заключаютъ, что здѣсь онъ родился. Другихъ доказательствъ этого предположенія у насъ нѣтъ; во всякомъ случаѣ, преданіе это не имѣетъ большой доказательности, тѣмъ болѣе, что Джонъ Шекспиръ, отецъ поэта, въ 1564 году владѣлъ, кромѣ этого дома, еще домами въ Greenhill-street и въ Ingon—маленькой деревушкѣ, отстоящей отъ Стратфорда на полторы мили по варвикской дорогѣ. Такъ что поэтъ съ одинаковымъ вѣроятіемъ могъ родиться въ одномъ изъ этихъ домовъ, но въ которомъ именно—мы не знаемъ. Тѣмъ не менѣе, преданіе настойчиво указываетъ на домъ въ Henley-street.

Исторія этого дома, раскрытая продолжительными археологическими изысканіями англійскихъ ученыхъ, довольно любопытна. По завѣщанію Шекспира, домъ этотъ перешелъ послѣ его смерти въ собственность сестры его Джоанны,—миссисъ Вильямъ Гартъ,—съ условіемъ выплачивать пожизненную ренту въ двѣнадцать пенсовъ его дочери Сюзаннѣ и ея потомкамъ. По всему видно, что Джоанна прожила въ этомъ домѣ до самой своей смерти въ 1646 году. Тогда домъ перешелъ къ Сюзаннѣ,—миссисъ Джонъ Голь,—отъ которой въ 1649 году перешелъ къ ея внучкѣ, леди Барнаръ, оставившей его Томасу и Джорджу Гартъ, внукамъ Джоанны. По этой линіи потомковъ стратфордскій домъ переходилъ изъ рукъ въ руки до 1806 года, когда сэръ Вильямъ-Шекспиръ Гартъ, седьмой побочный потомокъ поэта, продалъ его нѣкоему Томасу Курту, отъ котораго домъ въ концѣ концовъ былъ приобрѣтенъ англійскимъ народомъ. Въ этотъ промежутокъ времени домъ состоялъ изъ двухъ помѣщеній, съ значительными участками смежной земли, которые съ тѣхъ поръ много уменьшились, вслѣдствіе послѣдовательныхъ продажъ. Одна часть дома была превращена въ таверну, первоначально называвшуюся „The Maiden-head“ (Непорочность), затѣмъ „Svan“ (Лебедь) и наконецъ „The Svan and Maiden-head“. Въ другой части зданія помѣщалась мясная лавка. Старыя слуховыя окна и полки исчезли. Надъ мясной лавкой находилась надпись: „Здѣсь родился Вильямъ Шекспиръ. — NB. Можно нанимать лошадей и повозки“. Нѣсколько позднѣе явилась новая надпись, свидѣтельствующая, что „Безсмертный Шекспиръ родился въ этомъ домѣ“. Съ 1793 по 1820 г. жили въ шекспировскомъ домѣ Томасъ и Мэри Горнби, находившіеся въ дальнемъ родствѣ съ Гартами, значить—и съ Шекспиромъ. Мэри Горнби, бывшая сама поэтессой, писавшая трагедіи, комедіи и философскіе трактаты, съ удовольствіемъ показывала туристамъ комнаты. Во время царствованія этой эксцентрической привратницы низенькія стѣны дома покрылись милліонами надписей посѣтителей. Въ 1820 году миссисъ Мэри Горнби принуждена была оставить это помѣщеніе, вслѣдствіе



Домъ, гдѣ родился Шекспиръ.
(Съ гравюры 1806 года).

увеличенія платы за квартиру. Она не могла перенести мысли, что ея мѣсто будетъ занято другими, но принужденная сдаться, она скрала себѣ, подобно Людовику XIV: „après moi le deluge“, забрала съ собою всѣ вещи, принадлежавшія Шекспиру или его потомкамъ, замарала надписи и открыла лавочку напротивъ. Къ счастью, надписи могли быть восстановлены впоследствии. Тутъ между прочими находится надпись отъ 2 іюня 1809 г. Доры Джорджъ, извѣстной актрисы; еще и теперь видны надписи Байрона, Вальтеръ-Скотта, Теккерея, Кина, Теннисона, Диккенса. Наслѣдники Мэри Горнби оберегали коттеджъ съ особенной заботливостью; англійскій народъ все больше и больше интересовался шекспировскимъ домикомъ; въ сороковыхъ годахъ извѣстный Барнумъ хотѣлъ купить этотъ домъ, перенести его въ Америку и показывать въ разныхъ городахъ за деньги. Въ 1847 году домъ перешелъ въ собственность англійскаго народа и окончательно былъ реставрированъ въ томъ видѣ, въ какомъ находился при жизни поэта. Сосѣдній деревянный домъ былъ уничтоженъ, чтобы предохранить англійскую святыню отъ огня.

Вотъ какъ Ирвингъ, въ началѣ нынѣшняго столѣтія, описывалъ этотъ домикъ: „Это—небольшой деревянный, отштукатуренный домъ, истинный пріютъ генія. Стѣны довольно неопрятной комнаты покрыты надписями на всѣхъ языкахъ, именами путешественниковъ всѣхъ странъ и всѣхъ сословій, начиная отъ принца и кончая мужикомъ, и ярко говорятъ о всеобщемъ уваженіи человѣчества къ величайшему поэту на землѣ. Домикъ показываетъ словоохотливая старушка (Мэри Горнби) съ краснымъ лицомъ, голубыми, безпокойными глазками и фальшивыми бѣлокуроыми локонами, выбивающимися изъ подъ грязнаго чепчика. Она съ большой охотой выкладываетъ передъ вами всѣ вещи, хранящіяся въ этомъ знаменитомъ домѣ, такъ что вы вдоволь можете налюбоваться изломаннымъ ложею ружья, которымъ Шекспиръ убилъ ланя въ чужомъ паркѣ; табачницею, доказывающей, что онъ былъ достойнымъ потребителемъ продукта, завезеннаго въ Англію сэромъ Вальтеромъ Ралеемъ; мечемъ, съ которымъ онъ игралъ Гамлета, и наконецъ фонаремъ, съ помощью котораго отецъ Лаврентій отыскалъ въ гробницѣ Ромео и Джульетту! Но самый любопытный предметъ для посѣтителя—это кресло Шекспира. Оно помѣщается въ углу небольшой темной комнаты, позади которой находилась лавка его отца. Здѣсь вѣроятно, поэтъ сживалъ еще ребенкомъ, прислушиваясь по вечерамъ къ разсказамъ разныхъ стратфордскихъ кумушекъ объ ужасныхъ приключеніяхъ и смутныхъ временахъ Англій. Существуетъ обыкновеніе, что каждый посѣтитель считаетъ своею непремѣнною обязанностію посидѣть на этомъ креслѣ. Дѣлается ли это съ намѣреніемъ напитаться вдохновеніемъ барда—я не умѣю сказать, но считаю нужнымъ упомя-

нута объ этомъ фактѣ. Старушка увѣряетъ меня, что это кресло несмотря на то, что сдѣлано изъ прочнаго дуба, чинится и подновляется по крайней мѣрѣ одинъ разъ въ три года. Кромѣ того оно, повидимому, раздѣляетъ одинаковую участь съ пресловутымъ ковромъ-самолетомъ, потому что будучи нѣсколько лѣтъ тому назадъ продано какой-то сѣверной монахинѣ, оно — странно сказать — вновь вернулось изъ отдаленной страны и по прежнему заняло свое мѣсто въ углу комнаты. Я, впрочемъ, вѣрю во всѣ эти рассказы и даже люблю быть обманутымъ; потому что обманъ тутъ приятенъ и ничего не стоитъ. На этомъ основаніи я питаю непреложную вѣру во всѣ другія вещи и мѣстные преданія о привидѣніяхъ, о великихъ людяхъ, и совѣтую всѣмъ туристамъ, путешествующимъ для собственнаго удовольствія, слѣдовать моему примѣру. Какое намъ дѣло до того, справедливы или ложны эти преданія, если мы можемъ убѣдить себя вѣрить въ нихъ и смотрѣть на нихъ, какъ на дѣйствительныя событія? Въ подобныхъ обстоятельствахъ, единственное спасеніе—вѣра, и въ этомъ отношеніи я уже зашелъ такъ далеко, что готовъ былъ даже повѣрить старушкѣ, что будто бы она по прямой линіи происходитъ отъ Шекспира, но къ несчастію, она всунула мнѣ въ руку пьесу своего собственнаго сочиненія, и это разрушило всю мою вѣру въ ея родство съ знаменитымъ бардомъ“.

Зданіе, должно быть, было построено чрезвычайно прочно и матеріалъ былъ превосходный, если послѣ столькихъ лѣтъ, при скверномъ уходѣ, при безпорядочности жителей, дерево не сгнило, стѣны остались, трубы не провалились и одна лишь постилка половъ пережвѣнялась нѣсколько разъ въ теченіе болѣе, чѣмъ трехсотлѣтняго промежутка времени. Домъ запирается со стороны улицы. Войдя черезъ портикъ, путешественникъ входитъ въ маленькую комнату съ каменнымъ поломъ и огромнымъ каминомъ. Здѣсь была въ началѣ нынѣшняго столѣтія мясная лавка. Ничто другое въ этой комнатѣ не останавливаетъ вниманія. Узкая лѣстница ведетъ во второй этажъ, въ комнату, гдѣ, по преданію, родился Шекспиръ. Старое кресло XVI столѣтія стоитъ въ правомъ углу. По лѣвую сторону находится небольшой каминъ, въ видѣ прямоугольника съ дубовой балкой вмѣсто каменной доски. Эта маленькая, низенькая комнатка освѣщается широкимъ большимъ окномъ, выходящимъ на дворъ, со множествомъ маленькихъ переплетовъ и стеколъ. Рама этого окна, стекла, стѣны, потолокъ покрыты безчисленными надписями. На печной трубѣ, по правую сторону отъ камина, названной „Actors Pillar“, множество актеровъ и актрисъ оставили свои имена,—между ними находятся имена Эдмонда Кина и Джона Кембля. Имя сэра Вальтеръ-Скотта виднѣется на самомъ стеклѣ, написанное алмазомъ: W. Scott. На потолокъ мы встрѣ-

чаемъ надпись Теккерея. Вестрисъ подписалась у камина. Имена Марка Лемока и Диккенса находятся рядомъ на противоположной стѣнѣ.

Другая комната Шекспировскаго коттеджа имѣетъ въ нѣкоторомъ родѣ спеціальный интересъ. Это — маленькая комнатка, выходящая окномъ въ садъ; въ ней находится такъ называемый Стратфордскій портретъ. Онъ хранится въ желѣзномъ ящикѣ, который запирается на ключъ. Другое отдѣленіе коттеджа превращено теперь въ музей и библіотеку; до входа сюда необходимо помнить поговорку, гласящую, что „желаніе есть мать мысли“, такъ какъ множество собранныхъ здѣсь предметовъ возбуждаютъ сомнѣнія въ ихъ подлинности. Тѣмъ не менѣе, въ музей находятся вещи, имѣющія несомнѣнный историческій интересъ; напримѣръ, документы, относящіеся къ жизни и біографіи Шекспира. Въ музей, между прочимъ, хранится и еще болѣе любопытный предметъ: золотое печатъ-кольцо, найденное нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ землѣ около стратфордской церкви; на кольцѣ вырѣзаны буквы: W. S. Предполагается, впрочемъ безъ всякихъ основаній, что кольцо принадлежало Шекспиру. Въ музей хранится, наконецъ, и знаменитая классная скамья, перенесенная изъ зданія Грамматической школы. Предполагается, что на этой скамьѣ сживалъ въ школѣ мальчикомъ будущій поэтъ... Уходя, каждый посѣтитель, вручивъ привратнику шиллингъ, взимаемый на поддержку библіотеки, обязанъ написать свое имя въ книгѣ, и тогда онъ можетъ отправиться осматривать садъ, находящійся позади дома, гдѣ между дорожками растутъ небольшіе англійскіе вязы. Вы съ удовольствіемъ гуляете по саду, разсматривая растущіе вокругъ васъ розмарины, веселые глазки, укропъ, голубки, ругу, маргаритки и фіалки, изъ которыхъ былъ сдѣланъ вѣнокъ на гробѣ Офеліи, и запахъ которыхъ долго преслѣдуетъ васъ послѣ того, какъ вы вышли изъ сада... Въ библіотекѣ собраны всевозможныя изданія произведеній Шекспира, отъ самыхъ древнихъ до новѣйшихъ; тутъ вы имѣете и знаменитыя in-quarto восемнадцати пьесъ Шекспира, изданныя при его жизни; и еще болѣе знаменитое изданіе in-folio Геминджа и Конделя 1623 г.; и переводы его сочиненій на разные языки; и комментаріи англійскихъ и иностранныхъ писателей; словомъ — книги, рукописи и художественныя произведенія, имѣющія предметомъ Шекспира и Стратфордъ.

Фамилія Шекспира появилась, по всей вѣроятности, еще въ XIII столѣтіи, когда названія давались вслѣдствіе тѣхъ или другихъ занятій человека, а затѣмъ, уже по привычкѣ, укрѣплялись за цѣлымъ родомъ. Нѣкоторые получали названія отъ такихъ предметовъ, которые обыкновенно носили. Такъ, напримѣръ, возникла фамилія Palmer, обозначающая собою пилигрима, носившаго при себѣ пальму послѣ своего

возвращенія изъ Иерусалима; точно также возникли прозвища Long-Sword (Длинный-мечъ), Broad-speare (Широкое-копье), Fortescu (Крѣпкій-щитъ); подобнымъ же образомъ появились: Break-speare (Ломай-копье), Shake-speare (Потрясай-копье) и пр., даваемые за храбрость. Въ первый разъ имя нашего поэта встрѣчается въ 1279 году, когда, вѣроятно въ Кентѣ, жилъ нѣкто Джонъ Шекспиръ; съ тѣхъ поръ прозвище Шекспировъ все чаще и чаще появляется въ архивныхъ документахъ, а въ шестнадцатомъ и семнадцатомъ столѣтіяхъ мы его видимъ уже въ разныхъ частяхъ Англій, какъ фамилію довольно обыкновенную*).

Орѳографія названія Шекспиръ пишется различно: Shakspeare, Shakespere, Shacskspeyre, Chacsper и проч. Въ 1779 г. встрѣчается фамилія нѣкогого Gulielmus Sexpere, утонувшаго въ рѣкѣ Эвонѣ. Замѣчательно, что во всѣхъ стратфордскихъ и вообще мѣстныхъ документахъ имя это встрѣчается болѣе, чѣмъ въ четырнадцати различныхъ формахъ, но съ одной особенностью: первый слогъ пишется то Shack, то Shak, весьма рѣдко съ буквою *e* на концѣ (Shake); второй слогъ— всегда или *sper*, или *spere*. Не менѣе разнообразная орѳографія встрѣчается и въ подписяхъ самого поэта. Собственноручныхъ подписей Шекспира, относительно которыхъ не существуетъ ни малѣйшихъ сомнѣній, мы имѣемъ всего пять (одна—подъ купчею крѣпостью, относящеюся къ дому въ Блекфрайерсѣ, и четыре подписи на трехъ листахъ его духовнаго завѣщанія. Шестая подпись, — на экземплярѣ „Опытовъ“ Монтеня въ англійскомъ переводѣ Флоріо, — признана апокрифною). Разобрать эти подписи чрезвычайно трудно; несомнѣнно только одно: въ первомъ слогѣ нѣтъ *e*, а потому онъ выговаривается коротко (Skak); во второмъ слогѣ нѣтъ *a*, значитъ онъ звучитъ какъ *sper*. Поэтому можно заключить, что самъ поэтъ писалъ свою фамилію *Shakspeare*. Эта же орѳографія встрѣчается въ стратфордскихъ метрикахъ. Съ другой стороны, во всѣхъ изданіяхъ in-quarto (съ рѣдкими исключеніями), въ знаменитомъ in-folio, у всѣхъ современныхъ писателей, упоминавшихъ о Шекспирѣ, сохранилась орѳографія *Shakespeare*. Отсюда вопросъ: какъ слѣдуетъ писать фамилію поэта? Вопросъ этотъ подалъ поводъ оживленной и во многихъ отно-

*) Въ послѣднее время сдѣлано было предположеніе, что названіе Shakespeare произошло отъ французскаго Jacques Pierre, которое вслѣдствіе англійскаго произношенія съ теченіемъ времени перешло въ Шекспиръ ((Shake-Speare). Если допустить эту теорію, то Шекспиръ окажется нормандскаго происхожденія. Но предположеніе это ни на чемъ не основано. Нѣкто Thomas Iakes of Wonesh упомянутъ въ одномъ спискѣ времени Генриха IV. Въ началѣ царствованія Генриха VII настоятелемъ Кенильвортскаго аббатства былъ нѣкто Simon Iakes (Wilkes' „Shakespeare from an American Point of View“. New York, 1877, стр. 464).

шеніяхъ интересной полемикѣ между Малономъ и Стивенсомъ. И теперь еще вопросъ этотъ окончательно не разрѣшенъ. Новое Шекспировское общество приняло ореографію собственноручныхъ подписей поэта (Shakspere); напротивъ того, лондонская ореографія была принята Кольеромъ, нѣмецкимъ Шекспировскимъ обществомъ, проф. Деліусомъ, Форнесомъ и большинствомъ ученыхъ, послѣдовавшихъ въ этомъ отношеніи древнѣйшей традиціи. И дѣйствительно, едва ли представляется необходимымъ реформа, предложенная новымъ Шекспировскимъ обществомъ. Дѣло не въ томъ, умѣлъ ли правильно писать свою фамилію великій поэтъ или нѣтъ; конечно, умѣлъ. Но въ правописаніи своего имени онъ слѣдовалъ провинціализму, сдѣлавшемуся привычкой съ дѣтства; этотъ провинциализмъ не оправдывается ни этимологически, ни грамматически, такъ что намъ во всякомъ случаѣ приходится слѣдовать лондонской ореографіи (Shakespeare), вполне правильной и имѣющей, кромѣ того, преимущество всеобщаго употребленія.

Въ царствованіе короля Эдуарда VI жилъ въ Варвикшайръ фермеръ по имени Ричардъ Шекспиръ. Онъ арендовалъ коттеджъ и маленькій клочокъ земли у нѣкоего Роберта Ардена въ деревушкѣ Снитерфильдъ. Этотъ Ричардъ Шекспиръ есть предполагаемый дѣдъ поэта; раньше этой эпохи мы ничего не знаемъ о родѣ, изъ котораго вышелъ поэтъ. У Ричарда Шекспира было два сына: одинъ изъ нихъ, Генрихъ, продолжалъ занятія отца и остался жить въ томъ же приходѣ; — Джонъ оставилъ домъ отца приблизительно въ 1551 году и поселился по сосѣдству въ сравнительно многолюдномъ мѣстечкѣ (borough) Стратфордъ-на-Эвонѣ, имѣвшемъ тогда около двухъ тысячъ жителей. Онъ жилъ въ Henley-street, мѣстности извѣстной еще въ среднихъ вѣкахъ и получившей свое названіе вслѣдствіе того, что эта улица была окончаніемъ дороги, ведущей изъ Henley-in-Arden, базарной деревни, отстоявшей отъ Стратфорда на восемь миль.

Санитарныя (какъ говорятъ нынѣ) условія Стратфорда были въ XVI столѣтіи просто ужасны по нашимъ современнымъ понятіямъ. Никакіе дренажи въ то время не были извѣстны. Болотистая мѣстность и ежегодные весенніе разливы Эвона оказывали свое вредное вліяніе и на городъ. Ни о какой мостовой, разумѣется, не могло быть и рѣчи; по улицамъ текли цѣлые потоки или стояли цѣлыя лужи, на подобіе озеръ, въ которыхъ купались гуси и валялись свиньи. Однимъ словомъ, Стратфордъ въ XVI вѣкѣ представлялъ нѣчто въ родѣ того, что представляютъ теперь нѣкоторыя южно-русскія мѣстечки, съ ихъ непролазной грязью. Нечистоты изъ домовъ выбрасывались прямо на улицу, въ отвратительные ручьи, существовавшіе по обѣимъ сторонамъ дороги. Эти нечистоты мало-по-малу скоплялись и подъ ко-

нецъ образовывали цѣлыя зловонныя кучи всякой мерзости. Высшая степень заботливости въ этомъ отношеніи городскихъ властей заключалась въ томъ, что когда эти кучи достигали уже совершенно невѣроятныхъ размѣровъ и превращались въ настоящіе холмы, то жителей заставляли вывозить ихъ за городъ и сваливать въ извѣстныя мѣста, зарабѣ для того приготовленныя. Отъ времени до времени, когда зловоніе слишкомъ заставляло себя чувствовать и становилось просто нестерпимымъ, то жители, допускаяшіе у своихъ домовъ такое скопление нечистотъ, подвергались наказаніямъ. Такимъ образомъ, однажды въ апрѣлѣ 1552 года на Джона Шекспира былъ наложенъ штрафъ въ размѣрѣ двѣнадцати пенсовъ за то, что онъ допустилъ передъ своимъ домомъ въ Henley-street образоваться цѣлой громадной кучѣ нечистотъ. Этимъ не особенно благовоненнымъ событіемъ начинается исторія отца нашего поэта по архивнымъ документамъ. Въ его оправданіе можно однако сказать, что въ этомъ отношеніи онъ вислоько не выдѣлялся отъ своихъ сосѣдей, изъ которыхъ двое, подобно ему, заплатились штрафомъ за тотъ же проступокъ.

Въ теченіе первыхъ годовъ своего поселенія въ Стратфордѣ, Джонъ Шекспиръ былъ мелкимъ торговцемъ, безъ опредѣленнаго положенія въ мѣстечкѣ. Тѣмъ не менѣе, дѣла его, должно быть, были не дурны, если уже въ октябрѣ 1556 года онъ купилъ домъ въ Henley-street, считающійся мѣстороженіемъ поэта, и другой домъ въ Greenhill-street. Въ 1557 году его положеніе еще болѣе улучшилось вслѣдствіе его брака съ Мэри Арденъ, младшей и нѣжно-любимой дочерью Роберта Ардена, богатаго фермера въ деревнѣ Вильмотъ, тоже въ окрестностяхъ Стратфорда, умершаго за нѣсколько мѣсяцевъ передъ тѣмъ. Для своего времени Робертъ Арденъ былъ, дѣйствительно, богатый человекъ: у него были двѣ фермы съ сотней или больше акровъ земли въ Снитерфильдѣ, и одна ферма съ пятьюдесятью акрами въ Вильмотѣ. Снитерфильдскія фермы онъ отдавалъ въ аренду, а въ вильмотской жилъ самъ.

Фамилія Арденовъ считается одною изъ древнѣйшихъ въ Варвикшайрѣ. Догдалъ ведетъ генеалогію этой семьи безъ перерыва отъ времени Эдуарда Исповѣдника, но болѣе или менѣе опредѣленныя свѣдѣнія мы имѣемъ только о Робертѣ Арденѣ; это былъ третій сынъ Вальтера Ардена, женатаго на Элеонорѣ, дочери Джона Гэмпдена; онъ былъ братомъ сэръ Джона Ардена, спальника короля Генриха VII. Сынъ этого Роберта, точно также Робертъ, женился и имѣлъ сына, опять-таки Роберта. Младшая дочь этого послѣдняго была матерью Вильяма Шекспира. Не смотря на это древнее происхожденіе, несмотря даже на сравнительную зажиточность отца Мэри, Арденны жили довольно скромно, подобно всѣмъ другимъ тогдашнимъ фермерамъ. Бѣг-

лая опись имущества Роберта Ардена, сдѣланная вскорѣ послѣ его смерти въ 1556 году, позволяетъ намъ познакомиться въ общихъ чертахъ съ родомъ жизни матери поэта въ то время, когда она была еще дѣвушкой. При полномъ отсутствіи книгъ и какой бы то ни было умственной культуры, ея свѣдѣнія по необходимости должны были ограничиваться сферой фермы и дома. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что дѣвушка, которую впоследствии столько разъ изображали въ видѣ лѣсной нимфы, вся была поглощена сельскими и домашними работами; подобно всѣмъ другимъ дочерямъ фермеровъ, она не разъ, конечно, присутствовала и принимала дѣятельное участіе въ тяжелыхъ сельскихъ работахъ. „Трудно предположить, — замѣчаетъ Галіуэль Филипсъ, — чтобы женщина, не надѣленная крѣпкимъ и здоровымъ тѣлосложеніемъ, могла быть матерью Шекспира“. Мы однако ничего не знаемъ ни о ея характерѣ, ни о ея умѣ, ни о ея способностяхъ. Было бы тѣмъ не менѣе большою ошибкою предполагать, что тяжелая, трудная жизнь ея молодыхъ годовъ была несомнѣнна съ поэтическимъ, даже мечтательнымъ темпераментомъ. А жизнь эта, на современный взглядъ, дѣйствительно, можетъ показаться болѣе животною, чѣмъ человѣческою. Въ домѣ ея отца не было даже такихъ предметовъ, какіе теперь составляютъ абсолютную необходимость самаго скромнаго англійскаго коттеджа; не было ни столовыхъ ножей, ни вилокъ, ни фаянсовой посуды. Пища приготовлялась и подавалась въ плоскихъ посудинахъ изъ толстаго дерева; чашки и ложки, разумѣется, были изъ того же матеріала. Другіе домашніе предметы, какъ напримѣръ, костюмы, дѣлались изъ олова или жести. Всѣ приспособленія къ умыванію ограничивались ведромъ воды; утирались грязными тряпками; никакого, даже самаго первобытнаго умывальника не было въ цѣломъ домѣ. Работники очень рѣдко мыли руки и чесали голову. Все это, однако, не заставляетъ насъ предполагать, чтобы дѣвушка, не умѣвшая ни читать, ни писать, не увлекалась народными пѣснями и сказками о феяхъ, рыцаряхъ, великанахъ, и чтобы эти пѣсни и эти сказки впоследствии она не пересказывала своему великану-сыну, когда онъ былъ еще ребенкомъ. Глубокій народный элементъ, замѣчаемый въ произведеніяхъ Шекспира, основательное знакомство его съ народными обычаями, повѣртіями, суевѣртіями, съ народнымъ міровоззрѣніемъ, неизбежно приводятъ насъ къ мысли, что великій поэтъ вмѣстѣ съ молокомъ матери питался народною жизнію и что онъ, дѣйствительно, и въ переносномъ, и въ прямомъ смыслѣ—сынъ народа.

Дѣвическое имя жены Роберта Ардена намъ неизвѣстно; достоверно, однако, что послѣ смерти первой жены онъ женился вторично на Агнесѣ Гиль, дочери одного зажиточнаго фермера, и что, вслѣдствіе распоряженія, сдѣланнаго имъ при этомъ, Мэри унаслѣ-

довала отъ отца значительную часть земли въ Снитерфильдѣ, съ условіемъ, что мачиха будетъ пользоваться пожизненно доходами съ имѣнія. Нѣкоторыя части этой земли были въ арендѣ у дѣда поэта, Ричарда Шекспира, и это обстоятельство было, вѣроятно, причиною того, что обѣ семьи сблизились и подружились. Въ дополненіе къ этому приданому, Мэри Арденъ, по завѣщанію отца, получила, кромѣ того, извѣстную сумму денегъ и ферму въ Вильмкотѣ, извѣстную подъ названіемъ Ашбайсъ, и состоящую изъ дома съ шестидесятью акрами земли. Такимъ образомъ, бракъ сдѣлалъ Джона Шекспира почти богатымъ человѣкомъ и доставилъ ему значеніе въ городѣ. Его официальная карьера началась съ того, что онъ былъ сдѣланъ ale-taster'омъ, т. е. надзирателемъ, обязаннымъ смотрѣть за доброкачественностію продаваемаго пива. Вскорѣ послѣ этого онъ былъ выбранъ членомъ городской корпораціи и въ теченіе послѣдующихъ двѣнадцати лѣтъ успѣлъ пройти всю лѣстницу городскихъ должностей, начиная съ бургомистра и констебля, и кончая балъифомъ.

Джонъ Шекспиръ, по увѣреніямъ Обри, былъ мясникомъ; по увѣреніямъ Роу — торговцемъ шерсти; другіе называютъ его скотоводомъ и сельскимъ хозяиномъ. Обри въ біографическихъ замѣткахъ о поэтѣ рассказываетъ, между прочимъ, что когда Вильямъ, который долженъ былъ помогать отцу въ его ремеслѣ, убивалъ теленка, онъ дѣлалъ это въ высокомъ стилѣ (in a high stile) и производилъ при этомъ спичъ. Нивакимъ другимъ документомъ это извѣстіе не подтверждается; однако, нѣкоторые ученые указываютъ на нѣсколько строкъ во второй части „Генрихъ VI“, косвенно какъ будто подтверждающихъ рассказъ Обри:

And as the butcher takes away the calf,
 And binds the wretch, and beats it when it strays,
 Bearing it to the bloody slaughter-house;
 Even so, remorseless, have they borne him hence;
 And as the dam runs lowing up and down,
 Looking the way her harmless young one went,
 And can do nought but wail her dearling's loss;
 Even so myself bewalls good Gloster's case,
 With sad unhelpful tears; and with dimm'd eyes
 Look after him, and cannot do him good...

(King Henry VI, Part II, III, I, 210—219).

(„...и какъ мясники схватываютъ теленка, связываютъ его и, увлекая на кровавую бойню, бьютъ бѣднаго, если онъ противится, — такъ же безъ всякаго зазрѣнія увлекли они и тебя отсюда; и какъ мать его съ ревомъ бѣгаетъ назадъ и впередъ, поглядывая на дорогу, по которой шло бѣдное ея дѣтище, и только что стенаетъ о потерѣ своего

любимца,—такъ и я оплакиваю только судьбу добраго Глостера горькими, бесполезными слезами, смотрю омраченными глазами, и не могу помочь...“—Кетчеръ). Въ самомъ дѣлѣ, все это свачено необыкновенно живо, съ натуры, *cela a été vu et senti*, какъ сказалъ бы французъ; но говорить ли подобное свидѣтельство въ пользу слуха, сообщаемаго Обри? Шекспиръ мальчикомъ и молодымъ человекомъ могъ и, навѣрное, не разъ присутствовать при такихъ сценахъ въ своемъ родномъ городишкѣ, не будучи самъ ни сыномъ мясника, ни мясникомъ. Вѣроятно же всего, что Джонъ Шекспиръ былъ просто перчаточникъ, какъ это мы положительно знаемъ не только изъ городскихъ книгъ 1556 года, но и изъ другихъ официальныхъ документовъ, свидѣтельствующихъ, что Джонъ Шекспиръ былъ извѣстенъ въ Стратфордѣ какъ перчаточникъ. Однако, послѣ своего брака, располагая болѣе значительными средствами, онъ сталъ торговать шерстью, скупая ее у сосѣднихъ фермеровъ, а при случаѣ торговалъ также хлѣ-

1564
April 26

Enrolment filius Johannis Shakespeare

Запись въ церковной книгѣ о крещеніи Шекспира.

бомъ и другими предметами. Разсказъ Обри, очевидно, сочиненъ; если Джонъ Шекспиръ, въ качествѣ скотовода и торговалъ мясомъ, то только случайно; вѣроятно же всего, что онъ никогда не былъ мясникомъ. Въ XVI столѣтіи и въ особенности въ небольшихъ провинціальныхъ городахъ Англіи различнаго рода занятія сосредоточивались въ однихъ рукахъ; это было самымъ обыкновеннымъ явленіемъ; производитель былъ въ то-же время и фабрикантомъ. Такимъ образомъ, перчаточникъ часто разводилъ барановъ, доставлявшихъ ему мясо, кожу, шерсть. Дѣйствительно-ли Джонъ Шекспиръ былъ такого рода промышленникомъ—мы не знаемъ, но несомнѣнно, что вмѣстѣ съ производствомъ перчатокъ, которое включало также торговлю и другими предметами, выдѣлываемыми изъ кожи, онъ принималъ участіе и въ другихъ предпріятіяхъ.

Въ метрикахъ стратфордской церкви значится, что 15-го сентября 1558 года у Джона Шекспира и Мэри Арденъ родилась дочь Джоанна; а затѣмъ 2-го декабря 1562 года родилась вторая дочь — Маргарита, умершая въ слѣдующемъ году, проживъ не болѣе пяти мѣсяцевъ. Наконецъ, 26-го апрѣля 1564 года въ стратфордской церкви

былъ крещенъ старшій сынъ ихъ Вильямъ. Но когда онъ родился? На этотъ вопросъ мы можемъ отвѣчать только предположительно. Сравнительно довольно поздно установилось мнѣнiе, что великiй поэтъ родился 23-го апрѣля; установилось оно на томъ основанiи, что по тогдашнему обычаю, какъ полагаютъ, крещенiе обыкновенно совершалось черезъ три дня послѣ рожденiя ребенка, а также и по преданiю, гласящему, что онъ родился въ самый день своей смерти, а умеръ онъ, несомнѣнно, 23-го апрѣля 1616 года. Однако это — не болѣе, какъ догадка, которая къ тому же противорѣчитъ надписи надъ могилой Шекспира: на памятникѣ, послѣ указанiя дня его смерти, — 23 апрѣля 1616 года, — прибавлено: „на 53 году жизни.“ Но этотъ годъ не наступилъ бы еще для него, если бы день его смерти совпалъ съ днемъ его рожденiя. Къ этому слѣдуетъ прибавить, что Болтонъ Корней утверждаетъ (ссылаясь на „The Booke of Common Praier, Anno 1559), что крещенiе на третiй день послѣ рожденiя совершалось далеко не всегда; обычай или, вѣрнѣе, правило, напротивъ того, требовало крестить ребенка въ воскресный или праздничный день, ближайшiй послѣ рожденiя. Такимъ образомъ, согласно этой теорiи, день 26-го апрѣля 1564 г. былъ или воскресенiемъ или праздникомъ. Но какъ согласовать этотъ выводъ съ указанiемъ Дюканжа („L'art de vérifier les dates“), что 23 апрѣля въ этомъ году пришлось въ воскресенье, слѣдовательно Вильямъ Шекспиръ былъ крещенъ въ среду? Весьма вѣроятно, что самъ поэтъ, такъ же какъ и члены его семьи, не лучше знали день его рожденiя. Правда, существовалъ обычай записывать въ семейной библии дни рожденiя членовъ семьи, но въ семьѣ Шекспира этотъ обычай, конечно, не исполнялся, такъ какъ отецъ и мать были безграмотны. Къ тому же, естественно, что въ такой многочисленной семьѣ въ теченiе года легко было забыть день рожденiя того или другого члена, тѣмъ болѣе, что со введенiя реформы у англичанъ вышло изъ употребленiя праздновать день рожденiя. De Quinsey въ свою очередь первый, если не ошибаюсь, указалъ на 22 апрѣля какъ на день рожденiя Шекспира, ссылаясь на то, что внучка поэта, Елисавета Голь (впослѣдствiи леди Барнаръ) вѣнчалась съ Томасомъ Нэшемъ 22-го апрѣля 1626 года; весьма вѣроятно, что этотъ день, какъ день рожденiя дѣда, былъ выбранъ для вѣнчанiя. Мнѣнiе, будто бы Вильямъ Шекспиръ умеръ въ самый день своего рожденiя распространилось только въ половинѣ прошлаго вѣка и ни на чемъ серьезно не основано. Такое странное, рѣдко встрѣчающееся событiе, конечно, не могло пройти незамѣченнымъ, а между тѣмъ въ раннихъ стратфордскихъ преданiяхъ объ немъ вовсе не упоминается. Такимъ образомъ, вопросъ о томъ: родился-ли поэтъ 23-го апрѣля (въ воскресенье), какъ хочетъ старая критика, или 22-го апрѣля (въ субботу), какъ утвер-

ждасть новая, — остается нерѣшеннымъ. Впрочемъ, это довольно безразлично; многочисленные почитатели поэта могутъ выбрать для празднованія годовщины дня его рожденія любой изъ этихъ дней. Они, однако, должны помнить, что грегорианскій календарь былъ введенъ въ Англiю только въ 1754 году, такъ что всѣ даты, относящiяся до жизни Шекспира, принадлежать старому стилю; по новому стилю 23-е апрѣля приходится на 3-го мая.

Годъ рожденія великаго поэта былъ въ то же время годомъ страшнаго бѣдствiя для Стратфорда: чума посѣтила этотъ уголокъ, какъ впрочемъ и большую часть Англiи. Въ книгахъ погребенiй стратфордскаго прихода записано въ промежутокъ времени между 30 iюня и 31 декабря до двухсотъ тридцати восьми погребенiй; значить, въ теченiе полугода вымерла почти шестая часть города. Ужасъ объялъ жителей. Двери домовъ, гдѣ оказывался смертный случай, обозначались краснымъ крестомъ съ надписью: „Lord, have mercy upon us“ (Господи, помилуй насъ). Красный крестъ, однако, не коснулся дверей дома Джона Шекспира. „Бъ счастiю для блага человѣчества, — говоритъ Мэлонъ, — смерть не вошла въ домъ, въ которомъ только-что родился будущiй поэтъ: въ погребальной книгѣ не встрѣчается ни разу имя Шекспировъ. Хочется вѣрить, что онъ, подобно Горацию, былъ оберегаемъ, среди заразы и смерти, Музами, которымъ его будущая жизнь была посвящена:

...sacra

Lauroque, callataque myrto,
Non sine diis animosus infans“.

Здѣсь я долженъ упомянуть объ одномъ обстоятельстве, которое долгое время изощряло остроумiе комментаторовъ. Былъ ли Вильямъ Шекспиръ хромъ или нѣтъ? Вопросъ этотъ вытекаетъ изъ двухъ мѣстъ въ сонетахъ поэта. Въ 87 сонетѣ мы, дѣйствительно, читаемъ слѣдующее: „Скажи, что ты меня оставила вслѣдствiе какого-нибудь моего недостатка, и я прибавлю объясненiе къ твоему обвиненiю. Говори о моей *хромотѣ* — и я немедленно стану хромать, не защищаясь отъ такихъ аргументовъ *). Еще болѣе непосредственный намекъ на хромоту мы встрѣчаемъ въ 37 сонетѣ: „Подобно отцу въ старчество радующемуся, что его дитя игриво и молодо, — я, котораго настойчивое преслѣдованiе судьбы сдѣлало *хромымъ*, я вижу все мое утѣшенiе въ твоихъ

*) Переводъ Гербеля совершенно искажаетъ смнслъ этихъ словъ:

Скажи, за что меня покинула, родная —
И оправдать себя сумѣю я, клянусь!
Скажи мнѣ, что я хромъ, — и я смолчу, смирюсь,
На доводы твои ничѣмъ не возражая.

заслугахъ и въ твоёмъ совершенствѣ *)“.—Эти мѣста были комментированы въ томъ смыслѣ, что Вильямъ Шекспиръ былъ дѣйствительно хромъ отъ рожденія, и что вслѣдствіе своей хромоты онъ принужденъ былъ ограничиться ролями стариковъ, когда поступилъ актеромъ на сцену, несмотря на его предполагаемый сценическій талантъ. Любопытно, что еслибы дѣйствительно эти сонеты можно было объяснить такимъ образомъ, то оказалось бы, что три величайшихъ англійскихъ поэта—Шекспиръ, лордъ Байронъ и сэръ Вальтеръ-Скоттъ страдали однимъ и тѣмъ же физическимъ порокомъ—хромотою. Къ сожалѣнію, для любителей подобнаго рода сопоставленій едва ли представляется возможнымъ такъ буквально объяснять эти сонеты. Для всякаго не предубѣжденнаго читателя очевидно, что слова: хромой, хромота, Шекспиръ употребляетъ не въ прямомъ, а въ переносномъ смыслѣ. Выраженіе „made lame by fortune's dearest spite“— по общему смыслу сонета,—означаетъ только то, что поэтъ жалуется на судьбу, которая дѣлаетъ его безпомощнымъ (хромымъ). Слова: „Speak of my lameness, and I straight will halt!“—еще болѣе подтверждаютъ наше предположеніе: поэтъ просто хочетъ сказать, что какую бы недѣлю отъ него ни потребовала его возлюбленная, онъ ее сдѣлаетъ: захочетъ ли она, чтобы онъ былъ хромъ,—и онъ станетъ хромать. Такимъ образомъ я восстанавливаю репутацію поэта, котораго слишкомъ усердные комментаторы усиленно старались сдѣлать хромымъ.

О первыхъ дѣтскихъ годахъ Вильяма Шекспира у насъ не сохранилось никакихъ свѣдѣній. Иначе, впрочемъ, и быть не могло. Стратфордскія преданія и первые біографы, писавшіе на основаніи преданій,—ничего не знаютъ о его дѣтствѣ, а въ официальныхъ документахъ и архивныхъ данныхъ было бы, какъ это само собой разумѣется, совершенно излишне искать какихъ либо указаній на этотъ счетъ. Только по догадкамъ мы предполагаемъ, что Шекспиръ мальчикомъ учился нѣкоторое время въ стратфордской грамматической школѣ (Grammar School). Отецъ Шекспира, человекъ зажиточный, имѣвшій вліяніе и

*) У Гербеля:

Какъ сгорбленный отецъ огнемъ очей живыхъ
Привѣтствуетъ шаги окрѣпнушаго сына,
Ахъ, такъ и я, чью жизнь разрушила судьбина,
Отраду нахожу въ достоинствахъ твоихъ.

Къ сожалѣнію, всѣ лирическія произведенія Шекспира,—сонеты, Лукреція, Венера и Адонисъ, Влюбленный Пилигримъ, Жалоба влюбленной,—переведены такимъ образомъ. Подобные переводы не даютъ не только приблизительнаго понятія о подлинникѣ, но прямо искажаютъ его, совершенно измѣняя смыслъ, не передавая формы
в. в. чуйко.

вѣсь въ городѣ, — въ то время онъ былъ уже альдерменомъ, — безъ всякаго сомнѣнія, желалъ, чтобы сынъ его получилъ какое либо образование, зная по личному опыту, до какой степени недостатокъ въ образованіи, хотя бы и самомъ первоначальномъ, мѣшаетъ въ жизни; и вѣроятно, на этомъ основаніи отдалъ его въ школу; но полной достовѣрности этого факта у насъ нѣтъ. Одинъ изъ первыхъ біографовъ Шекспира, Роу, упоминаетъ между прочимъ и о томъ, что Вильямъ былъ отданъ въ Грамматическую школу, но упоминаетъ объ этомъ по



Грамматическая школа въ Стратфордѣ.

слухамъ, вскользь, не придавая, очевидно, этому факту никакого значенія; онъ говоритъ только: „He (т. е. his father) had bred him for some time at a free-shool“. Съ другой стороны, мы знаемъ, что свободная Грамматическая школа, дѣйствительно, существовала въ XVI столѣтіи въ Стратфордѣ; зданіе ея существуетъ до сихъ поръ; оно находится на углу Chapel-street и High-street. Теперь зданіе школы, имѣя вообще значительный археологическій интересъ, — по отношенію къ Шекспиру любопытно только по ассоціаціи людей. Здѣсь поэтъ, вѣроятно, получилъ свое первоначальное образование; здѣсь на дворѣ школы онъ игралъ и бѣгалъ, вѣроятно, съ другими мальчиками,

своими сверстниками; здѣсь же, *вѣроятно*, онъ получилъ и первые уроки опыта и жизни.

Предсѣдатель Новаго Шекспировскаго Общества, г. Форнивалъ въ своей любопытной книгѣ „Babee's book, Early English Text Society“, 1868 г., перепечаталъ чрезвычайно рѣдкую и въ высшей степени интересную книжку 1577 года нѣкоего Фрэнсиса Сиджера (Seager) подъ заглавіемъ: „Schoole of Virtue and booke of good Nourture for chyl dren“. Сиджеръ между прочимъ сообщаетъ намъ, какъ въ его время долженъ былъ вести себя и держаться примѣрный школьникъ. Онъ долженъ былъ вставать рано, одѣваться, приводить въ порядокъ свою постель, спускаться внизъ, здороваться съ своими родителями и другими членами семьи, мыть руки, чесать голову, надѣвать шапку, снимая ее всякій разъ, когда говорилъ съ кѣмъ нибудь. Затѣмъ онъ долженъ былъ застегивать свой кафтанъ. Надѣвать аккуратно поясъ, чистить чулки и штаны, осмотрѣть чистъ-ли его башмакъ, вытирать носъ платкомъ, обрѣзывать ногти, если это нужно было, мыть уши, чистить зубы, чинить платье, если оно разорвано. Послѣ этого онъ долженъ былъ брать сумку, книги, перья, бумагу, чернила и отправляться въ школу. По дорогѣ онъ долженъ былъ снимать шапку и здороваться со встрѣчающимися, давая имъ дорогу. По приходѣ въ школу ему вмѣнялось въ обязанность здороваться съ учителями и товарищами, садиться на свое мѣсто, открывать сумку, брать книги и все время прилежно учиться. Послѣ ученія онъ немедленно долженъ былъ отправляться домой, не шлеясь по улицамъ и не глазѣя по сторонамъ. Дома онъ долженъ былъ здороваться со своими родителями и ждать обѣда, произнося молитву. Послѣ множества церемоній, предшествующихъ обѣду и описываемыхъ подробно Сиджеромъ, мальчику дозволяется, наконецъ, сѣсть за столъ и приняться за ѣду, но „медленно, съ разстановкой, потому что такое поведеніе есть признакъ вѣжливости“. Соль онъ долженъ брать ножомъ, рѣзать хлѣбъ, а не ломать его, не наполнять до краевъ ложку супомъ, чтобъ не запачкать платья, не говорить, погрузивъ свою голову въ чашку; его ножъ долженъ быть острый, онъ изящно долженъ рѣзать имъ мясо и его ротъ не долженъ быть слишкомъ полонъ пищи. Его пальцы должны быть чисты и вытирать ихъ онъ долженъ салфеткой, и прежде чѣмъ ѣсть изъ общей чашки, онъ обязанъ вытереть ротъ, чтобы не оставить жиру по краямъ, подобно „Принцессѣ“ Чоусера. За столомъ его языкъ не долженъ болтать, онъ не долженъ ковырять въ зубахъ, или слишкомъ много плевать, ибо „такая привычка молодыхъ людей — отвратительна“. Онъ долженъ умѣренно смѣяться и прилежно изучать хорошія манеры, ибо

Аристотель, философъ, справедливо сказалъ,
Что манеры въ ребенкѣ гораздо нужнѣе,

Чѣмъ игра на инструментахъ и другія пустыя удовольствія.
Для добродѣтели, хорошія манеры — великое сокровище.

Насколько этотъ кодексъ приличій и строгаго воспитанія при-
мѣнялся въ жизни Йоменовъ, какимъ былъ отецъ Шекспира,—мы не
знаемъ; мы, однако, имѣемъ возможность заключить, что и Вильямъ,
въ общемъ, не избѣжалъ этого воспитанія, хотя вѣроятно никогда
не былъ тѣмъ примѣрнымъ школьникомъ, о которомъ такъ красно-
рѣчиво распространялся Сиджеръ. Кто не помнитъ великолѣпнаго
монолога Джекка: „All the world's a stage“ (въ „As you like it“, —
11, VII), гдѣ поэтъ говоритъ о томъ, какъ въ жизни человѣкъ играетъ
последовательно, подобно актеру, одну и ту же роль въ семи дѣй-
ствіяхъ.

At first, the infant,
Muling and puking in the nurse's arms.
Then, the whining school-boy, with his satchel,
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school.

(„Въ началѣ, роль дитяти, вскрикивающаго и визжащаго на ру-
кахъ кормилицы. Потомъ, плаксиваго мальчика, съ свѣжимъ, утрен-
нимъ личикомъ и съ сумкой, неохотно, улиткою, ползущаго въ школу“ —
Кетчеръ). Не разъ, конечно, и самъ поэтъ чувствовалъ себя такой
улиткой, когда отправлялся въ Грамматическую школу; тѣмъ болѣе,
что пребываніе тамъ не представлялось ему особенно пріятнымъ, если
судить по даннымъ, имѣющимся у насъ о тогдашней школьной сис-
темѣ, и по свидѣтельству самого поэта. У насъ сохранились, благо-
даря изысканіямъ Галиуэля („Life of Shakespeare“, 92, Note) фамилии
учителей школы за періодъ 1572—77. Это были: Томасъ Гонтъ (Hunt),
въ то же время и пасторъ сосѣдней деревни Люддингтонъ, а послѣ
него — Томасъ Дженкинсъ, валліецъ, какъ показываетъ его фамилія, и
вслѣдствіе этого, вѣроятно, коверкавшій англійскій языкъ безо-
щадно. Весьма возможно,—какъ предполагаютъ нѣкоторые ученые,—
что Томаса Гонта поэтъ впоследствии изобразилъ въ лицѣ Олоферна
(„Безплодныя усилія любви“), а Томаса Дженкинса въ лицѣ сэра Гуга
Эванса (въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“). Олофернъ типъ тогдашняго
педагога, пересыпающаго рѣчь латинскими словами и выраженіями,
ограниченнаго, самодовольнаго, глупаго. Онъ между прочимъ говоритъ:
„Многоуважаемый Натаниель, haud credo (не вѣрю).— *Тупица*: Со-
всѣмъ не haud credo, а просто двулѣтокъ (рѣчь идетъ объ оленѣ).
Олофернъ: Крайне варварское замѣчаніе! и въ то же однако время,
родъ внушенія, какъ бы in via, путемъ объясненія facere, какъ бы
выраженіе, или вѣрнѣе, ostentare, обнаружить, какъ бы склонность,—
въ силу своего необразованнаго, невоспитаннаго, нечесаннаго, неот-

саннаго, невѣжественнаго, или вѣрнѣе, безграматнаго, или еще вѣрнѣе, неразвитаго состоянія,— замѣнить мое *haud credo* оленемъ.— *Тупица*: Говорю, это былъ не *haud credo*, а *двулѣтокъ*.— *Олофернъ*: Дурь дважды скверная, *bis coctus!* О, чудовищное невѣжество, какъ безобразно ты!“ (Кетчеръ.—VI, 11). Нѣсколько далѣе, Жакета говоритъ ему: „Будьте, такъ добры, добрый отецъ, прочтите мнѣ это письмо; его передалъ мнѣ Башка отъ Донъ Армадо; прочтите, пожалуйста“.— *Олофернъ*: *Fauste presor gelido quando pecus omne sub umbra guminat* (счастливый, я молю, когда весь скотъ пасется въ прохладной тѣни)*),— и такъ далѣе. О, дивный, дивный Мантуанецъ! Какъ путешественники говорятъ о Венеціи: „*Venigia, Venigia, chi non te vede, si non te pregia!* (Венеція, Венеція, только тотъ, кто тебя не видѣлъ,— не восхваляетъ тебя); такъ и я могу сказать о тебѣ: старый, старый Мантаунецъ! только тотъ, кто тебя не понимаетъ — не любитъ тебя! *Ut, re, sol, la, mi, fa!*“ (Кетчеръ).— Это несомнѣнно списано съ природы, точно такъ же, какъ списанъ съ природы и сэръ Гугъ Эвансъ, экзаменующій мальчишка миссисъ Пэдждъ въ „Виндзорскихъ кумушекъ“ (IV, 1). Нѣтъ никакого сомнѣнія, что юный Вильямъ не разъ былъ свидѣтелемъ подобнаго рода сценъ; вѣроятно, онъ и самъ принималъ дѣятельное участіе въ нихъ, въ качествѣ экзаменуемаго. Сэръ Эвансъ немилосердно коверкаетъ англійскій языкъ.— „А отъ шефо саимствуются шлены, Фильямъ?— спрашиваетъ онъ.— *Вильямъ*: Члены заимствуются отъ мѣстоимѣній и склоняются такъ: *singulariter, nominativo hic, haec, hoc.*— *Эвансъ*: *Nominativo, hic, haec, hoc;* прошу, самѣшай: *genetivo, hujus.* Карашо, какже *accusativo?*— *Вильямъ*: *Accusativo, hinc.*— *Эв.* Прощу, фспомни, титя мое, карашенько; *accusativo, hinc, haec, hoc.*— *Квикли*: Хингъ, хангъ,— да это просто свиное хрюканье.— *Эв.*: Остафъ свои глупости, шеншина, какъ *focativus, Фильямъ?*— *Вильямъ*: *Vocativo... vocativo...*— *Эв.*: Помни, Фильямъ, *focativus caret.*— *Кв.*: Карета — дѣло хорошее.— *Эв.*: Фостершись, шеншина.— *Миссисъ Пэдждъ*: Молчи.— *Эв.*: Какъ-же родительный патешъ *pluralis, Фильямъ?*— *Вильямъ*: *Genitivus casus?*— *Эв.*: Да.— *Вильямъ*: *Genitivo: horum, harum, horum.*— *Кв.*: Ну, можно-ль ему толковать о падежѣ и о родахъ козы Дженни? Никогда и не поминай даже 'объ этой мерзавкѣ.— *Эв.*: Што ты, што ты, шеншина! какъ неситно тепѣ?— *Кв.*: Какъ вамъ-то не стыдно учить ребенка такимъ пакостямъ, которымъ и безъ васъ успѣетъ научиться; стыдитесь вы!— *Эв.*: Шеншина, ты софсѣмъ съ ума сошла! не имѣешь расфи никакихъ понятіи о патеши, шисла и роди?. Ты глупѣй-

*) Изъ елоги Балтиста Спаніола, прозваннаго, по мѣсту рожденія, Мантуанцемъ.

шее сосдани во всемъ христіанствѣ.—*Мис. Пэджъ*: Молчи, пожалуйста. *Эв.*: Теперь, скажи, Фильямъ, какъ мѣстоимѣни склоняются?—*Виль.*: Право, забылъ какъ.—*Эв.*: qui, quae, quod; а сапутешъ сфой quis, сфой quod, сфой quods — полючишь роска. Ступай“ (Кетчеръ).

При такой системѣ преподаванія, при такихъ педагогахъ, многоли знавій могъ приобрѣсти поэтъ? Ученый Бенъ Джонсонъ, на основаніи личнаго знакомства съ Шекспиромъ, утверждалъ, что поэтъ зналъ „мало по латыни и еще меньше по гречески“ (Small latin and less greek). Однако, если судить по тѣмъ знаніямъ, которыя обнаруживаются въ его пьесахъ, то приходится заключить, что Шекспиръ былъ знакомъ съ латинскимъ языкомъ довольно основательно. О тогдашнемъ преподаваніи Лептопъ говоритъ слѣдующее: „Насколько я могу судить обстоятельно объ этомъ предметѣ, то въ такой школѣ, какъ стратфордская, около 1570 года, преподаваніе состояло: 1) изъ „А, В, С,“ книжки для преподавателей, или изъ „A. B. C—darius“, книжки, бывшей во всеобщемъ употребленіи; 2) Изъ Катихизиса на англійскомъ и латинскомъ языкахъ, вѣроятно, Ноуэлла (Nowell); 3) Изъ латинской грамматики Лили, рекомендованной официально для всѣхъ англійскихъ школъ; 4) Изъ какой-нибудь легкой латинской объяснительной книги, въ родѣ „Colloquies“ Эразма, „Colloquies“ Кордеріуса или Баптиста Мантуанца, о которомъ, какъ мы видѣли, самъ Шекспиръ упоминаетъ въ „Безплодныхъ усиліяхъ любви“; и „Disticha de Moribus“, которая часто рекомендуется въ Статутахъ; наконецъ, изъ греческой грамматики, если только греческій языкъ преподавался въ Стратфордѣ,—напр. Кленардо: „Institutiones absolutissime in graecam linguam“.

Съ другой стороны, Галиуэль-Филлипсъ утверждаетъ, что все свое знаніе латинскаго языка Шекспиръ почерпнулъ изъ двухъ, хорошо извѣстныхъ въ его эпоху, книгъ: „Accidentiae“ и „Sententiae Pueriles“. Воспоминаніе о первой изъ этихъ книгъ удивительно точно запечатлѣлось въ приведенной нами сценѣ изъ „Виндзорскихъ кумушекъ“. Это—почти буквальное воспроизведеніе нѣкоторыхъ мѣстъ книги, если оставить въ сторонѣ діалогическую форму и введенный поэтомъ комизмъ. Нѣкоторыя другія заимствованія изъ этой книги встрѣчаются мѣстами также и въ другихъ пьесахъ Шекспира, болѣе поздняго періода. „Sententiae Pueriles“ было, по всей вѣроятности, небольшое руководство, съ помощью котораго Шекспиръ учился разбирать латинскія фразы при буквальномъ переводѣ, и изъ котораго онъ впоследствии заимствовалъ нѣкоторыя сентенціи для своихъ пьесъ. Книга въ это время стоила одинъ пенни, т. е. при теперешней цѣнности—одинъ шиллингъ, и заключала въ себѣ довольно полное собраніе сентенцій различныхъ латинскихъ авторовъ, съ особымъ

отдѣломъ нравственныхъ и религіозныхъ максимъ. Изъ всего этого, можно кажется съ увѣренностью заключить, что нѣкоторое знаніе латинскаго языка Шекспиръ приобрѣлъ въ школѣ, но что вообще его знанія въ этомъ отношеніи, какъ въ юности, такъ и въ послѣдствіи, въ теченіе всей его жизни, были весьма ограничены. Такъ, по крайней мѣрѣ, заключаетъ Галиуэль-Филлипсъ. Грамматика Лили и нѣкоторые другіе учебники, по которымъ учились дѣти въ Грамматической школѣ, были, по всей вѣроятности, единственными книгами этого рода, существовавшими тогда въ цѣломъ Стратфордѣ-на-Эвонѣ. За исключеніемъ библии, книгъ по богослуженію, псалтыря, — никакихъ другихъ книгъ нельзя было отыскать въ городѣ. Къ счастью для насъ, будущій драматургъ имѣлъ передъ собой въ своей юности одну великую книгу, которую изучалъ съ любовью, — книгу природы; ея страницы быстро передъ нимъ раскрывались по полямъ и дорогамъ, среди рощъ Снитерфильда, на берегу Эвона, въ огородахъ и садахъ его дяди.

Вообще вопросъ о размѣрахъ образованія Шекспира является однимъ изъ любопытнѣйшихъ вопросовъ критики. Вопросъ этотъ еще въ XVIII столѣтіи вызвалъ самую ожесточенную полемику между учеными, и эта полемика, съ нѣкоторыми, болѣе или менѣе продолжительными перерывами, тянулась почти вплоть до нашего времени. Предлогомъ спора послужилъ стихъ Бенъ Джонсона, уже приведенный мною. Въ стихотвореніи, помѣщенномъ въ in-folio 1623 года, Бенъ Джонсонъ восклицаетъ, что великій поэтъ, котораго Англія потеряла, — выше всѣхъ поэтовъ древности, „хотя онъ зналъ не много по латыни и еще меньше по гречески“, — *small latin, and less greek*. Этотъ стихъ подвергался всевозможнымъ изслѣдованіямъ. Что хотѣлъ сказать Бенъ Джонсонъ выраженіемъ: „не много по латыни?“ — спрашивали одни. Такой латинистъ, какъ Бенъ Джонсонъ, могъ находить ничтожной, въ сущности, для всякаго другого, довольно порядочную дозу латинскаго языка. Потомъ замѣтили, что Бенъ Джонсонъ сказалъ не „ничего по гречески“, а „меньше по гречески“, хотя размѣръ стиха позволялъ ему сказать: *po greek*. Наконецъ, несмотря на искренній тонъ стихотворенія, заключили, что „*small latin, and less greek*“ явилось подъ его перомъ, какъ выраженіе тайной зависти, и съ тѣхъ поръ вопросъ о стихотвореніи Бенъ Джонсона былъ сданъ въ архивъ.

Въ XVIII вѣкѣ первый, если не ошибаюсь, Вербортонъ, находя въ произведеніяхъ поэта какъ бы откликъ произведеній Софокла, Эврипида, Лукана и другихъ, пришелъ къ заключенію, что Шекспиръ читалъ греческихъ писателей и мѣстами даже подражалъ имъ. Какъ бы въ отвѣтъ на это утвержденіе, въ 1767 году появился извѣстный памфлетъ доктора Фермера „*An essay on the learning of Shakespeare*“.

Сравнивая текстъ римскихъ трагедій Шекспира съ текстомъ Плутарха, переведеннаго на англійскій языкъ Томасомъ Норттомъ съ французскаго перевода Амю, докторъ Фермеръ доказалъ, что Шекспиръ все заимствовалъ изъ перевода и ничего изъ подлинника, что онъ воспроизводилъ буквально фразы и даже дѣля страницы, и что онъ рабски слѣдовалъ англійскому переводу даже тогда, когда этотъ переводъ очевидно ошибоченъ и лишентъ смысла. Такъ напр., въ третьемъ дѣйствіи „Антонія и Клеопатры“, Октавій говоритъ: „Клеопатрѣ Антоній отдалъ Египеть; затѣмъ сдѣлалъ ее неограниченной царицей Нижней Сирии, острова Кипра и Лидіи“. Слово: „Лидіи“ — ошибка; Плутархъ говоритъ о Ливіи, но эта ошибка находится у Амю и у Норта.

Цѣлымъ рядомъ подобнаго рода сопоставленій докторъ Фермеръ старается доказать, что Шекспиръ не зналъ ни латинскаго, ни греческаго языковъ; но такой выводъ очевидно нелогиченъ: сопоставленія доктора Фермера доказываютъ только, что поэтъ въ большинствѣ случаевъ пользовался переводами, а не оригиналами, что для поэта, не занимающагося буквѣдствомъ, весьма простительно; кромѣ того, Фермеръ показалъ, что независимо отъ всякаго перевода, поэтъ почерпалъ свои познанія въ литературѣ среднихъ вѣковъ и Возрожденія, т. е. изъ вторыхъ рукъ, весьма къ тому же ненадежныхъ.

Реакція противъ этой школы критики наступила только въ XIX столѣтіи, когда Шлегель и Кольриджъ показали, что Шекспиръ вовсе непервобытное дитя природы, какъ думали въ XVIII столѣтіи, а дѣйствительно высокообразованный, сознательный художникъ, знающій очень хорошо, что онъ дѣлаетъ. Школа Шлегеля и Кольриджа, въ концѣ концовъ, пришла къ такимъ же абсурдамъ, какъ и противоположная школа. Шекспиръ оказался не только великимъ поэтомъ, но, кромѣ того, великимъ философомъ, великимъ ученымъ. Произведенія Шекспира сдѣлались, въ особенности у нѣмцевъ, предметомъ самыхъ глубокомысленныхъ соображеній. Нѣмцы (и въ томъ числѣ Гервинусъ) разсматриваютъ Шекспира не столько какъ поэта, сколько какъ мыслителя, государственнаго человѣка, историка. Они видятъ въ немъ глубочайшаго теоретика, хотя у Гете они могли бы узнать, что поэтъ и мыслитель — далеко не одно и то же. Они извлекаютъ изъ его произведеній юриспруденцію, психіатрію, теорію сельскаго хозяйства, орнитологію, фауну насѣкомыхъ, ботанику. Основываясь на томъ, что въ произведеніяхъ Шекспира попадаются техническія выраженія охоты, военнаго искусства, юриспруденціи, они заключаютъ, что Шекспиръ былъ браконьеръ, солдатъ, клеркъ у адвоката. Въ Англійи самымъ яркимъ защитникомъ всевѣдѣнія и мудрости Шекспира явился Найтъ. Онъ во что бы то ни стало старается доказать глубокія познанія поэта въ латинскомъ языкѣ и его спеціаль-

ное знакомство съ латинскими писателями въ подлинникѣ. Онъ между прочимъ говоритъ: „Докторъ Фермеръ написалъ *An essay on the learning of Shakespeare*“; въ этой книгѣ нельзя отыскать ни одной строки настоящей критики. Если-бъ имя и произведенія поэта по какому-нибудь случаю погибли, и еслибы осталась только книга доктора Фермера, то можно было бы заключить, что Шекспиръ былъ человѣкъ темный и невѣжественный, которому ограниченные поклонники сдѣлали мишурную репутацію, а что Фермеръ, напротивъ того, былъ человѣкъ въ высшей степени образованный и умный, который сорвалъ маску съ этого узурпатора славы“. Такимъ образомъ, по Найту оказывается, что Шекспиръ узурпировалъ бы свою славу, еслибы было справедливо все то, что Фермеръ говоритъ о плохомъ знаніи поэта въ древнихъ языкахъ. Вотъ до какихъ, болѣе чѣмъ странныхъ, увлеченій, можетъ дойти даже такой солидный ученый, какимъ считается Найтъ. Защищая въ этомъ тонѣ Шекспира, Найтъ между прочимъ указываетъ на слова Полонія во второмъ дѣйствіи „Гамлета“: „И Сенека не будетъ для нихъ (актеровъ) слишкомъ тяжелъ, и Плавтъ — слишкомъ легокъ“; т. е., какъ объяснилъ эту фразу проф. Деліусъ въ своихъ комментаріяхъ: „они съ одинаковой легкостью могутъ играть какъ комика Плавта, такъ и трагика Сенеку“. Совершенно очевидно, что слова: тяжелый и легкій, — *heavy* и *light*, — не заключаютъ въ себѣ никакого тонкаго намека; но Найтъ находитъ въ этихъ словахъ чрезвычайно глубокое опредѣленіе таланта Сенеки и Плавта. Въ „Гамлетѣ“, — говоритъ онъ, — Шекспиръ характеризовалъ однимъ словомъ двухъ драматическихъ писателей древности съ поразительной глубиной, и этотъ примѣръ окончательно рѣшаетъ вопросъ о знакомствѣ поэта съ подлинниками“. Едва-ли такая защита можетъ кого либо убѣдить.

Относительно греческихъ писателей Найтъ далеко не такъ утвердителенъ, но и тутъ видно, что онъ склоняется къ мысли, что Шекспиръ читалъ греческихъ авторовъ въ подлинникѣ. Въ „Генрихѣ V“ (I, II) мы читаемъ: „Между тѣмъ какъ вооруженная рука сражается внѣ государства, осмотрительная голова защищаетъ себя дома; потому что правленіе, какъ бы оно ни дробилось, все-таки хранить созвучіе, сливаясь въ полный и естественный финалъ, какъ музыка“. Затѣмъ слѣдуетъ сравненіе государства съ устройствомъ пчелинаго общества и архіепископъ приходитъ къ убѣжденію, что и тысячи разнообразныхъ дѣйствій, нисколько не мѣшая и не вреда одно другому, приводятъ къ одному прекрасному концу. Та же самая мысль встрѣчается и въ „Республикѣ“ Платона, и въ отрывкѣ, сохраненномъ блаженнымъ Августиномъ изъ трактата Цицерона подъ тѣмъ же заглавіемъ. Найтъ дѣлаетъ по этому поводу слѣдующее замѣчаніе: „Вопросъ заключается въ томъ: читалъ ли Шекспиръ

этот отрывок у блаженного Августина или же нашел эту мысль у Платона? Изъ всего, что мы знаемъ объ этомъ предметѣ, оказывается, что „Республика“ Цицерона была подраженіемъ „Республикѣ“ Платона, цитированная нами фраза находится почти буквально у Платона; и кромѣ того, любопытно, что стихи Шекспира больше пропитаны философіей Платона, чѣмъ то-же мѣсто у Цицерона... Къ этому необходимо прибавить, что въ эпоху Шекспира ни одно изъ сочиненій Платона не было переведено на англійскій языкъ, за исключеніемъ одного діалога, переведеннаго Спенсеромъ.“ И дѣйствительно, фраза Шекспира пропитана вполне платонизмомъ и такъ прекрасно выражена, что кажется, будто она написана самимъ Платономъ. Но слѣдуетъ ли изъ этого, что англійскій поэтъ заимствовалъ ее изъ греческаго подлинника? Ни въ какомъ случаѣ. Сравненіе государственнаго управления съ концертномъ, въ которомъ каждый отдѣльный инструментъ исполняетъ свою часть, или съ пчелинымъ обществомъ, — общее мѣсто въ литературѣ съ тѣхъ поръ, какъ Платонъ и Цицеронъ высказали его. Къ тому же, платонизмъ былъ въ большой модѣ у англійскихъ поэтовъ Возрожденія; такъ напр., романъ Лили: „Euphues“ есть въ сущности только скучное и длинное развитіе этой мысли, и Шекспиръ могъ встрѣтиться съ этой идеей у англійскихъ поэтовъ, совершенно не зная источника, изъ котораго эта идея взята.

Подобныя случайныя совпаденія часто бывають, въ особенности когда мысль, о которой идетъ дѣло, сама по себѣ глубока и есть лишь синтезъ жизненнаго опыта, обобщеннаго великимъ умомъ. У Шекспира такія совпаденія съ другими поэтами встрѣчаются часто. Такъ напримѣръ, при похоронахъ Офеліи, Лаэртъ говоритъ: „Пускайте-же ее въ землю и да выростутъ изъ ея прекраснаго, дѣвственнаго тѣла благоухающія фіалки!“ Эту мысль раньше высказалъ Персій:

Non nunc e manibus istis,
Non nunc e tumulo fortunataque favilla
Nascentur violae?

Есть-ли это заимствование или совпаденіе? Полоній говоритъ о сумасшествіи Гамлета: „Сумасшествіе, но послѣдовательное“ („Though this be madness, yet there's method in it“). Одинъ изъ комментаторовъ замѣтилъ, что эта фраза — почти буквальный переводъ стиха Горация: „Insanire paret certa ratione modoque“. Можно съ увѣренностію сказать, что еслибы Гораций и не высказалъ этой мысли, то все-таки фраза Полонія существовала бы: это не болѣе, какъ непосредственный результатъ наблюденія. — Сонъ есть изображеніе смерти, — вотъ мысль, которая очень часто встрѣчается у Шекспира въ „Макбетѣ“ и „Цимбелинѣ“, въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“. Коріоланъ говоритъ: „Меня

полюбить, когда потеряют"; та же мысль встрѣчается въ „Антоніи и Клеопатрѣ.“ Но еще раньше ее высказалъ Гораций: „*Extinctus amabitur idem.*“ Можетъ быть, это и заимствованіе, но надо помнить, что существуетъ старинная англійская пословица, гласящая: „*When people are miss'd, then they are mourn'd*“, — „когда нѣтъ людей, тогда ихъ больше всего любить“, — такъ что Шекспиръ могъ заимствовать эту мысль прямо изъ „народной мудрости“, не прибѣгая къ латинскимъ поэтамъ.

Полемика эта, несмотря на всѣ свои странности, была, однако, полезна тѣмъ, что установила болѣе правильный взглядъ на поэта. Въ XVI столѣтіи латинскій языкъ былъ почти живымъ языкомъ; въ особенности въ Англии, въ эпоху Возрожденія, онъ былъ чрезвычайно распространенъ, — можетъ быть больше, чѣмъ распространенъ французскій языкъ въ Россіи въ наше время; поэтому, нѣтъ причинъ полагать, чтобы и Шекспиръ не былъ съ нимъ знакомъ, по крайней мѣрѣ настолько, что могъ читать латинскихъ авторовъ. Весьма вѣроятно, что „Менехмы“ Плавта онъ читалъ въ подлинникѣ, такъ какъ англійскій переводъ этой комедіи былъ напечатанъ спустя нѣсколько лѣтъ послѣ появленія „Комедіи Ошибокъ.“ Что-же касается греческаго языка, то безъ всякаго колебанія можно утверждать, что Шекспиръ не зналъ его, если даже и допустить, что онъ учился въ школѣ греческимъ склоненіямъ и спряженіямъ. Всѣмъ извѣстно, что въ школѣ нельзя выучиться греческому языку. Галамъ утверждаетъ, что при огромномъ распространеніи латинскаго языка въ XVI столѣтіи, греческій языкъ въ Англии преподавался тогда не лучше, чѣмъ теперь, такъ что знаніе Шекспира въ этомъ языкѣ можно сравнить съ знаніями гимназиста нашего времени: другими словами, онъ ровно ничего не зналъ.

Особенно соболѣзновать объ этомъ не представляется нужнымъ. Шиллеръ и Гете, какъ доказываетъ ихъ переписка, читали Гомера, Аристотеля и греческихъ трагиковъ въ нѣмецкомъ переводѣ. Для нихъ и этого было достаточно. Шекспиръ такъ великъ въ своемъ творчествѣ, что было бы смѣшно сожалѣть о томъ, что онъ не читалъ греческихъ трагиковъ въ подлинникѣ, а Аристотеля зналъ только по наслышкѣ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Мистеріи, ихъ сценическая обстановка и характеръ.— Моралитэ.— Кенильвортъ.— Западная весталка.— Семейныя обстоятельства.— Былъ-ли Шекспиръ писцомъ у адвоката?—Лордъ Кембелъ и его теорія юридическихъ познаній Шекспира.— Католическое вліяніе семьи Шекспира.— „Исповѣданіе вѣры“ Джона Шекспира.— Бракъ Шекспира.— Обстоятельства, сопровождавшія этотъ бракъ.— Свидѣтельство самого Шекспира.— Анна Гэсвей.— Шотери.— Исторія съ сэромъ Томасомъ Люси.— Чарлькотскій паркъ.

Страсть къ сценическимъ представленіямъ для многихъ является инстинктомъ, и въ этомъ отношеніи можно съ увѣренностію сказать, что у отца Шекспира была эта страсть. Несомнѣнно, что первыя представленія актеровъ въ Стратфордѣ восходятъ до того времени, когда онъ былъ бальифомъ города; вѣроятно, что къ нимъ онъ относился съ сочувствіемъ, поощрялъ ихъ, такъ какъ въ противномъ случаѣ представленія не были бы дозволены безъ его разрѣшенія. Такъ, мы знаемъ, что 1568 или въ 1569 годахъ посѣтили городъ двѣ труппы актеровъ: „Queen's players“ и „Earl of Worcester's players“ и дали нѣсколько представленій для городского совѣта; за первое представленіе первая труппа получила девять шиллинговъ, а вторая двадцать пенсовъ. Затѣмъ, эти-же самыя труппы появляются въ Стратфордѣ въ 1573 и 1574 годахъ, и съ тѣхъ поръ въ записяхъ города мы встрѣчаемъ ежегодно извѣстія о появленіи актеровъ въ этомъ городѣ. Чаще всего встрѣчаются труппы графа Ворчестера, потомъ актеры лорда Бартлета, графа Эссекса и проч. Въ 1584 году въ Стратфордѣ были актеры Ворчестера и Эссекса, а въ 1587 году упоминается пять различныхъ труппъ.

Такимъ образомъ, само собой является любопытный вопросъ: присутствовалъ ли на этихъ представленіяхъ поэтъ въ своей юности или въ дѣтствѣ? Прямыхъ указаній на этотъ счетъ у насъ нѣтъ, но если можно было бы доказать, что какой-нибудь житель одного изъ провинціальныхъ городовъ, находившійся въ тѣхъ-же условіяхъ, въ ка-

кихъ находился Вильямъ Шекспиръ, и въ одну и ту-же эпоху, былъ зрителемъ подобныхъ представлений, то это обстоятельство позволило бы намъ отвѣчать на вопросъ утвердительно. И дѣйствительно, такой фактъ былъ. Нѣкто Виллисъ оставилъ намъ описаніе театральнаго представленія въ городѣ Глостерѣ, „которое онъ видѣлъ будучи ребенкомъ“; это описаніе онъ помѣстилъ въ своей автобіографіи, которую написалъ уже въ старости для своей семьи. Вотъ этотъ любопытный документъ: „Въ городѣ Глостерѣ, какъ впрочемъ и въ другихъ городахъ, существуетъ обычай, что когда актеры являются въ городъ, то они прежде всего представляются мэру, чтобы объявить какому лорду они принадлежать и затѣмъ получить позволеніе играть. Если мэру актеры нравятся, или если онъ желаетъ показать свое уваженіе ихъ лорду или господину, то заставляетъ ихъ играть въ своемъ присутствіи, альдерменовъ и городского совѣта. Такія представленія называются представленіями мэра; на нихъ можетъ являться всякій бесплатно, такъ какъ мэръ вознаграждаетъ актеровъ по своему усмотрѣнію. На одно изъ такихъ представлений отецъ мой взялъ и меня съ собой, онъ поставилъ меня къ себѣ на колѣни, когда сѣлъ на скамью, чтобы я могъ лучше видѣть. Представленіе называлось „Cradle of Security“ (Колыбель безопасности). Изображался король или какой-нибудь великій принцъ съ своими придворными всякаго рода, между которыми въ особенной милости у него были три леди, постоянно занимавшія его различными удовольствіями и развлеченіями и удалявшія его отъ его первыхъ совѣтниковъ. Онъ совершенно поддавался ихъ вліянію до такой степени, что однажды онъ легъ въ колыбель, приготовленную на сценѣ, а три леди своими пѣснями усыпили его и онъ сталъ храпѣть. Тогда онѣ подсунули подъ одѣяло, которымъ онъ былъ покрытъ, маску на подобіе свиного рыла и надѣли на его лицо; къ маскѣ были прижрѣплены три цѣпи, другой конецъ которыхъ онѣ вѣрноп держали въ своихъ рукахъ; онѣ снова начали пѣть и открыли тогда его лицо, чтобы зрители могли видѣть, какъ онѣ его преобразили во время своихъ пѣснопѣній. Когда все это происходило, вошли изъ другой двери, помѣщавшейся въ отдаленномъ концѣ сцены, два старыхъ человѣка; одинъ изъ нихъ былъ въ синемъ платьѣ, съ жезломъ королевскаго служителя (a serjeant-at-arms) на плечѣ; другой — въ красномъ; у него въ одной рукѣ была обнаженная шпага, а другую онъ положилъ на плечо перваго. Они подвигались впередъ тихимъ шагомъ, обходя сцену, пока не дошли до колыбели. И тогда, первый старый человѣкъ ударилъ своимъ жезломъ такъ сильно по колыбели, что придворные съ тремя леди и маской исчезли, а оставленный принцъ вскочилъ съ блѣднымъ лицомъ, и догадавшись, что надъ нимъ сейчасъ свершится судъ, сталъ пла-

чевно жаловаться на свою несчастную судьбу, и въ такомъ видѣ былъ унесенъ нечестивыми духами. Этотъ принцъ олицетворялъ Нечестіе въ мірѣ; три леди—Гордость, Скупость и Сладострастіе; два старика—Конецъ міра и Страшное судбище. Это представленіе произвело на меня такое сильное впечатлѣніе, что оно свѣжо у меня и теперь, какъ будто я видѣлъ его недавно". (Willis's Mount Thabor, 1639).

Изъ этого описанія видно, что представленіе, о которомъ говоритъ Виллисъ, есть моралитѣ. Эти моралитѣ были въ то время въ Англіи



Представленіе у бальифа.

въ большой модѣ. Виллисъ находился въ то время въ тѣхъ же самыхъ условіяхъ, что и Вильямъ Шекспиръ, слѣдовательно, мы имѣемъ право допустить, что и поэтъ въ своемъ дѣствіи могъ видѣть подобныя моралитѣ. Но видѣлъ ли онъ болѣе древній родъ драматическихъ представленій, называемый мистеріями? Вѣроятно видѣлъ, и эти представленія, несомнѣнно, не разъ вспоминались ему, когда онъ уже былъ драматургомъ.

У насъ сохранились различнаго рода документы, по которымъ можно судить довольно обстоятельно о сценической постановкѣ англій-

ских мистерій въ XV вѣкѣ. Театръ мистерій состоялъ обыкновенно изъ балагана (pageant), поставленнаго на колеса. Онъ состоялъ изъ двухъ помѣщеній: нижнее замѣняло уборную для актеровъ и было завѣшено холщевыми занавѣсками, верхнее составляло въ собственномъ смыслѣ сцену. Когда по условіямъ пьесы, нужно было перенести сцену дѣйствія изъ одной страны въ другую, то рядомъ съ первымъ балаганомъ ставили другой, и въ него переходили актеры. „Актеры, говоритъ проф. Стороженко („Предшественники Шекспира“) получали плату, смотря по величинѣ исполняемой ими роли, при чемъ не обращалось никакого вниманія на художественность исполненія. Впрочемъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ специализированіе ролей было доведено до послѣдней степени: цехъ нерѣдко нанималъ особаго артиста, чтобъ трижды прокричать пѣтухомъ или причесать дьявола пострашнѣе. Кромѣ платы актерамъ за труды, цехъ обязывался содержать на свой счетъ приглашенныхъ имъ актеровъ во все время представленія мистерій. Расходныя книги городскихъ обществъ свидѣтельствуютъ, что житье актерамъ было привольное и что граждане Ковентри не скупились на угощеніе. Въ дни представленій, когда, разукрашенная флагами театральная колесница, торжественно катилась отъ одного пункта города до другого, актеры останавливались чуть не у каждой таверны и пили на счетъ тароватыхъ горожанъ; по этому поводу въ расходныхъ книгахъ мы встрѣчаемъ лаконическія отмѣтки: выпито актерами въ антрактѣ на столько-то. Нѣкоторые изъ этихъ отмѣтокъ своей комической несообразностью между истребленнымъ громаднымъ количествомъ элю и гомеопатической дозой хлѣба напоминаютъ знаменитый трактирный счетъ, вытасченный Пойнсомъ изъ кармана спящаго Фальстафа“. О декорацияхъ, въ нашемъ значеніи этого слова, не могло быть, разумѣется, рѣчи, но нѣкоторыя грубыя попытки были и въ этомъ отношеніи. Особенное вниманіе, между прочимъ, обращалось на такъ называемую „адскую пасть“ (Hell-mouth). Пасти эти дѣлались изъ большого куска холста, выкрашеннаго на подобіе человѣческаго лица съ ослѣпительными громадными глазами, краснымъ носомъ необычайной величины, подвижными челюстями и выступающими впередъ зубами; все было придумано такъ, что когда открывался ротъ, пламя было видно сквозъ ужасную открывшуюся пасть; огонь, вѣроятно, изображался искусно разставленными факелами, находившимися среди раскрашенной холстины. Другія декорации были въ томъ же родѣ. Нѣкоторыя изъ нихъ были большихъ размѣровъ; онѣ состояли по большей части изъ деревянныхъ рамъ съ натянутымъ на нихъ выкрашеннымъ холстомъ. Тамъ изображались города съ башнями и укрѣпленіями, королевскіе дворцы, храмы, замки и проч. Облака точно также дѣлались изъ

выкрашеннаго холста и такъ были устроены, что могли раздвигаться, и тогда въ отверстіе были видны ангелы на небѣ. Лошади и другія животныя дѣлались изъ обручей и брусковъ, завернутыхъ въ холстъ, выкрашенный какъ подобаеть. Устраивались также искусственныя деревья, на сценѣ находились корабли, лѣстницы, кровати и другіе предметы. Въ нижнемъ помѣщеніи устанавливались механическія приспособленія для опусканія и поднятія тяжелыхъ декораций.

Костюмы были первобытны и большею частью эксцентричны и имѣли традиціонный характеръ. Одежда Иисуса Христа состояла изъ бѣлаго камзола изъ овечьей кожи, покрытаго позолотой и разными символическими изображеніями; голова его въ парижѣ изъ волосъ золотистаго цвѣта напоминала скульптурныя изображенія Спасителя въ средневѣковыхъ храмахъ. Анна и Каиафа носили епископское облаченіе. Въ костюмѣ дьявола допускалась большая свобода и разнообразіе; иногда его наряжали въ полотняный камзолъ, покрытый волосами и перьями, иногда въ кожаную разрисованную куртку; онъ всегда былъ съ рогами, хвостомъ и раздвоенными копытами. О женскихъ костюмахъ у насъ сохранилось меньше свѣдѣній; извѣстно только, что три Маріи имѣли на головахъ короны и что платье жены Пилата бралось на прокатъ, вѣроятно, у одной изъ первыхъ шеголихъ въ городѣ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, напр., въ мистеріи „Адамъ и Ева“ пытались приводить костюмы въ гармонію съ сюжетомъ. Это обстоятельство объясняется нѣкоторыми учеными слишкомъ буквально; утверждали напримѣръ, что Адамъ и Ева появлялись на сценѣ нагими. Этого, конечно, не было. Обыкновенно, эти дѣйствующія лица носили одѣяніе, сдѣланное изъ бѣлой кожи или тѣлеснаго цвѣта холста. Несомнѣнно, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ костюмы были такъ просты, что на современный взглядъ могли бы показаться слишкомъ первобытными, но нельзя забывать, что каждое время имѣетъ свои условныя понятія о приличіи. Адамъ и Ева, одѣтые въ тѣлеснаго цвѣта холстину, могли, конечно, съ нѣкоторымъ трудомъ дать понятіе зрителю о наготѣ, но во всякомъ случаѣ, при всей странности этихъ костюмовъ, въ нихъ не было ничего неприличнаго. Иродъ всегда выходилъ въ огромныхъ красныхъ рукавицахъ, а платье его и головной уборъ поражали своей пестротой. Понцій Пилатъ былъ драпированъ въ широкой плащъ зеленаго цвѣта; онъ распахивался спереди для того, чтобы Пилатъ могъ размахивать своей громадной палицей. Нѣкоторыя дѣйствующія лица (какъ напр., дьяволъ) носили маски, но иногда маски замѣняли гримировкой. Парики изъ фальшивыхъ волосъ, позолоченные или красные, желтые и другихъ цвѣтовъ, были въ большомъ употребленіи.

При восшествіи на престолъ Елисаветы, мистеріи были запрещены наравнѣ съ религіозными процессіями, какъ остатокъ католическаго суевѣрія, но онѣ существовали еще въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, не смотря на запрещеніе. Въ особенности въ этомъ отношеніи славился Ковентри; тамошнія представленія привлекали множество зрителей изъ всей Англіи, потому что актеры этого города славились своимъ сценическимъ искусствомъ. Они играли не въ одномъ лишь Ковентри, а странствовали и по другимъ городамъ, давая представленія. Не извѣстно, посѣтили-ли они когда нибудь Стратфордъ, но вѣроятно, что они побывали и тамъ, куда они могли попасть по дорогѣ въ Бристоль, въ которомъ они играли, какъ извѣстно, въ 1670 году. Среди мистерій, воспоминаніе о которыхъ могъ сохранить въ своей памяти Шекспиръ, была одна, въ которой изображался царь Иродъ; на сценѣ виледемскіе младенцы были варварски убиваемы, солдаты не обращали вниманія на отчаянные крики матерей и продолжали свое ужасное дѣло. Въ собраніи коventрійскихъ мистерій, одинъ солдатъ появляется передъ Иродомъ съ ребенкомъ на копьѣ для доказательства, что онъ исполнилъ приказаніе царя; не смотря на грубую и нелѣпую куклу, которая должна была изображать умерщвленнаго младенца, сцена должна была производить сильное впечатлѣніе на зрителей, точно такъ же, какъ и безсмысленное звѣрство еврейскаго царя. Хотя все это скорѣе могло вызывать смѣхъ, чѣмъ ужасъ, однако въ голову тогдашняго зрителя никогда не приходило смѣяться, чему способствовалъ вѣроятно и самый костюмъ Ирода. Воспоминаніе объ этой сценѣ сохранилось довольно отчетливо у Шекспира въ „Генрихъ V“ (III, III). „Вы тотчасъ увидите,—говоритъ король Генрихъ,—какъ гнусная рука ослѣпшаго, окровавленнаго солдата начнетъ сквернить локоны вашихъ громко-волюющихъ дочерей, рвать серебристые волосы вашихъ отцовъ, разбивши почтенныя ихъ головы о стѣны, поднимать обнаженныхъ дѣтей на копьѣ, между тѣмъ, какъ обезумѣвшія матери будутъ раздирать небо своими отчаянными воплями, подобно женамъ Іудей во время кровавой охоты палачей Ирода“.

Рядомъ съ этимъ намеками великаго драматурга на Ирода коventрійской мистеріи, въ его произведеніяхъ существуютъ указанія и на другія представленія того-же рода, случайно сохранившіяся въ его памяти, какъ на примѣръ, на тѣ мистеріи, гдѣ изображались „Черныя души“. У Шекспира мы находимъ нѣсколько мѣстъ съ намекомъ на „проклятыя души“, имѣющія этотъ цвѣтъ, а въ одной его пьесѣ есть даже прямое указаніе на языкъ этихъ мистерій. Фальстафъ видитъ блоху на красномъ носѣ Бардольфа и говоритъ по этому поводу что это — черная душа, которая жарится въ аду на огнѣ. Въ ковен-

ихъ мистеріяхъ черныя или проклятыя души появляются съ вымазаннымъ сажей, въ пестромъ желто-черномъ костюмѣ. Конечно, возможно, что эта концепція Ирода и черныхъ душъ могла быть заимствована Шекспиромъ и изъ другихъ источниковъ, но вѣроятнѣе всего, что она была простымъ воспоминаніемъ коventрійскихъ представлений.

Въ эпоху дѣтства и юности великаго драматурга, мистерія уже вышла изъ употребленія. Правда, что нѣсколько мистерій были даны и въ царствованіе Якова 1-го, но онѣ вышли изъ моды еще въ 1580 году. До этого времени мистеріи были средствомъ распространенія въ народѣ религіознаго образованія. Въ тѣ дни, когда всякое образованіе было рѣдкостью, а тѣмъ болѣе религіозное, эти наглядныя изображенія священныхъ событій были могущественнымъ воспитательнымъ рычагомъ и покровительствовались церковью. Впечатлѣнія, оставляемыя на грубой и невѣжественный умъ такого рода представленіями должны были быть, какъ это само собой разумѣется, гораздо сильнѣе, чѣмъ скульптурныя или живописныя изображенія. „Въ среднія вѣва, — говоритъ г. Стороженко, — когда св. писаніе, не переведенное еще на народныя языки, было доступно не многимъ, мистеріи были великимъ орудіемъ христіанской пропаганды, и чтобы еще болѣе побудить народъ присутствовать при ихъ представленіи, церковь признала посѣщеніе мистерій дѣломъ богоугоднымъ, за которое она отпускала грѣхи. Послѣдствія оправдали ожиданія этой, столько-же мудрой, сколько и гуманной политики. По мѣрѣ распространенія христіанскихъ идей, языческія воспоминанія блѣднѣли въ умахъ народа, первоначальный миѳическій смыслъ праздниковъ и обрядовъ съ каждымъ поколѣніемъ все болѣе и болѣе забывался и они мало по малу замѣнялись христіанскими... Но въ первое время терпимость духовенства подала поводъ къ разнымъ безчинствамъ, которыя въ глазахъ невѣжественной толпы могли уронить святость христіанскаго храма и возвышенное значеніе религіозныхъ представлений. Языческій элементъ ворвался въ церковь съ своими пѣснями, плясками и оглушающимъ хохотомъ народнаго шута. Такъ какъ народныя симпатіи были на его сторонѣ, то онъ скоро завоевалъ себѣ право участія въ представленіяхъ мистерій. Есть основаніе думать, что нѣкоторыя комическія роли (какъ-то дьяволовъ, палачей и т. п.) по преимуществу были исполняемы не клериками, а лицами, вышедшими изъ среды народа. Само духовенство, — особенно молодые клерики, — заразились веселымъ духомъ язычества; священники и дьяконы не только допускали во время праздничнаго богослуженія свѣтское пѣніе, шутки (*risus paschalis*) и пляски, но и сами въ нихъ участвовали. Епископы, аббаты, аббатисы до того пристрастились къ свѣт-

скому веселью и шутовскимъ выходкамъ скомороховъ, что стали заводить у себя домашнихъ шутовъ“.

Всѣ эти излишества не могли, въ концѣ концовъ, не обратить на себя вниманія церковной власти. Среди духовенства раздались голоса противъ представленій мистерій; они были преслѣдуемы и въ концѣ концовъ запрещены. Тѣмъ не менѣе, несомнѣнно, что мистеріи были чрезвычайно могущественнымъ рычагомъ распространенія знанія священной исторіи и ученія церкви. Въ такъ называемыхъ „Hundred Mary Talys“,—собраніи очень популярномъ въ Англіи около XVI вѣка,—мы находимъ исторію одного деревенскаго священника изъ Варвик-шайра, который говорилъ проповѣдь о символѣ вѣрѣ; свою проповѣдь онъ заключилъ словами: „Если вы мнѣ не вѣрите, то для большей увѣренности и достаточной авторитетности отправляйтесь въ Ковентри и тамъ посмотрите, что играется въ мистеріи Тѣла Господня.“ Даже и въ произведеніяхъ самого Шекспира невозможно съ точностію указать, что взято великимъ драматургомъ непосредственно изъ священнаго писанія, и что было ему навѣяно коventрійскими мистеріями, тѣмъ болѣе, что намеки Шекспира на религіозныя событія носятъ на себѣ, въ большинствѣ случаевъ, явныя слѣды стиля и манеры мистерій.

Англійскія мистеріи, дѣйствительно, никогда не отказывались отъ своей просвѣтительной роли,—фактъ, который вмѣстѣ съ любовью къ старой вѣрѣ, можетъ объяснить, почему мистеріи такъ долго просуществовали безъ значительныхъ измѣненій и продолжали интересовать народъ даже въ то время, когда другія формы драмы стали быстро развиваться въ свою очередь. Съ XVI столѣтія и до самаго конца юности Шекспира мистеріи были простымъ поэтическимъ воспроизведеніемъ въ драматической формѣ религіозныхъ событій различнаго рода, съ прибавленіемъ, по временамъ, юмористическихъ сценъ и комическихъ положеній. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ священный разсказъ былъ подчиняемъ комическому дѣйствію, но вообще въ мистеріяхъ на первый планъ выступали персонажи и событія религіознаго характера. Аллегорическія олицетворенія были вводимы только случайно, и только около половины XV вѣка появляется новый родъ англійской драмы, вѣроятно, вывезенной изъ Франціи,—драмы, въ которой дѣйствующія лица—не болѣе, какъ олицетворенія различныхъ отвлеченныхъ понятій. Когда главная цѣль такой драмы заключалась въ нравственномъ урокѣ, то такая драма называлась Moral-play, терминъ, употреблявшійся даже въ XVII столѣтія и неправильно при-мѣняемый нѣкоторыми писателями къ драмамъ, написаннымъ съ нравственной или воспитательной тенденціей. Такой образецъ Moral-play, моралитѣ, мы видѣли въ „Cradle of Security“, описанной Виллисомъ. Моралитѣ не только давались въ шекспировское время, но были

всѣми признанной формой драматической композиціи. Нѣкоторыя изъ нихъ были такъ же первобытны, какъ и мистеріи, но между ними были также пьесы дѣйствительно оригинальныя по замыслу, съ яркимъ очерченіемъ характеровъ и индивидуальности. Тѣмъ не менѣе, нельзя сказать, чтобы въ исторіи англійской драмы мы замѣчали правильное, систематическое развитіе одной формы драмы изъ другой, — моралитѣ изъ мистеріи, исторической или романтической драмы изъ моралитѣ. Каждый изъ этихъ родовъ драмы является самостоятельно, та же самостоятельно развивается и, въ концѣ концовъ, уступаетъ новой формѣ, возникающей независимо отъ первой, вслѣдствіе новыхъ условій жизни и умственной культуры. Точно также и шекспировская драма со всѣмъ богатствомъ своихъ формъ, со своими приемами и техническими особенностями не есть плодъ разлагающейся мистеріи или моралитѣ, какъ это обыкновенно думаютъ, а возникла какъ результатъ сложныхъ проявленій новой жизни, при условіяхъ совершенно специальныхъ.

Говоря о первыхъ драматическихъ впечатлѣніяхъ будущаго поэта, впечатлѣніяхъ, которыя несомнѣнно имѣли рѣшающее вліяніе на все его будущее, — нельзя не вспомнить знаменитыхъ кенильвортскихъ праздниковъ, бывшихъ лѣтомъ 1575 года. Дѣтскія впечатлѣнія — великое дѣло: изъ нихъ создается грань будущей дѣятельности чловека. Самъ поэтъ, — вѣроятно вспоминая эти впечатлѣнія, — говоритъ,

O now, for ever,
Farewell the tranquil mind! farewell content!
Farewell the plumed troops and the bigs wars,
That make ambition virtue!.. (Othello, 111, 3, 348 — 351).

(„А теперь — прощай навсегда спокойствіе духа; прощай довольство; прощайте пернатые дружины, гордые битвы, дѣлающія и честолюбіе добродѣтелью!“) Уже на склонѣ лѣтъ, перебирая въ памяти эти впечатлѣнія, вспоминая начало своей карьеры, онъ могъ сказать:

This morning, like the spirit of a youth
That means to be of note, begins betimes.
(Antony and Cleopatra, IV, 4, 26—27).

(„Утро это, какъ духъ многообѣщающаго юноши, засіяло раньше обыкновеннаго“). Оно засіяло въ 1575 году, когда поэту шелъ двѣнадцатый годъ, на кенильвортскихъ празднествахъ. Знаменитый Робертъ Дудлей, лордъ Лейстеръ, любимецъ Елисаветы, мечтавшій сдѣлаться ея мужемъ и хорошо извѣстный читателямъ изъ „Маріи Стюартъ“ Шиллера и изъ „Кенильворта“ Вальтеръ Скотта, принималъ королеву въ своемъ замкѣ. Болѣе чѣмъ вѣроятно, что молодой Шекспиръ былъ въ числѣ зрителей спектаклей, дававшихся тогда въ Кенильвортѣ,

отъ котораго Статфордъ отстоитъ всего на пять миль. Приготовленія къ этимъ празднествамъ были такъ великолѣпны, роскошь такъ невѣроятна, что обо всемъ этомъ долго говорили въ Англии. Къ этимъ празднествамъ относится одно чрезвычайно поэтическое мѣсто въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“. Вотъ оно: „Оберонъ. Ко мнѣ, любезный Пукъ. Помнишь, какъ я, сидя, однажды на мысу, слушалъ, какъ несшаяся на спинѣ дельфина сирена, растъвала такъ сладостно-блаозвучно, что и бурлившее море стихло отъ звуковъ ея голоса, и не одна звѣздочка стремглавъ вылетѣла изъ своей сферы, чтобы послушать ея пѣнье? Пукъ. Помню. Обер. Въ это самое время, я видѣлъ, — но ты не могъ видѣть, — между хладнымъ мѣсяцемъ и землей летѣлъ во всеоружьи Купидонъ; онъ цѣлмилъ въ прекрасную весталку, царившую на западѣ, и пустилъ свою стрѣлу съ такой силой, что она пронзила бы, казалось бы, и сто тысячъ сердець; но я видѣлъ, огненная стрѣла юнаго Купидона потухла въ цѣломудренныхъ лучахъ влажнаго мѣсяца, и царственная жрица прошла въ дѣвственномъ раздумьи, несколько не пораненная. Замѣтилъ, однакожъ, я куда стрѣла Купидона упала: упала она на маленькій западный цвѣтокъ — прежде молочнотѣлый, теперь отъ любовной раны пурпуровый; „Любовь въ праздности“ называютъ его дѣвы (Кетчеръ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ 11, 2).

Критика выдѣлила изъ этого поэтическаго разсказа историческую правду, скрывавшуюся въ немъ. Весь разсказъ Оберона относится къ кенильвортскимъ празднествамъ. Извѣстно („Gascoynes princely pleasures“, „Lanchamis letters“), что между различными представленіями и фейерверками, сопровождавшими эти празднества, важную роль играла плавающая сирена, которая плыла по водѣ на спинѣ дельфина и пѣла хвалебный гимнъ Елисаветѣ, сочиненный самимъ Лейстеромъ. Все это цѣликомъ воспроизвелъ Шекспиръ. *Прекрасная весталка, царившая на западѣ* — сама Елисавета; *западный цвѣтокъ, раненный стрѣлой Купидона* — графиня Летиція Эссексъ, съ которой Лейстеръ былъ въ тайной связи. Теперь весь разсказъ Оберона становится совершенно ясенъ: это — прозрачный намекъ на кенильвортскія празднества и на игру интересовъ, скрывавшихся подъ этими празднествами. Но объясненіе будетъ не полно, если къ этому мы не прибавимъ таинственной исторіи, о которой говоритъ Лэнсгэмъ. Елисавета была чрезвычайно польщена любезностью Лейстера; въ Кенильвортѣ она провела цѣлыхъ восемнадцать дней. Эта милость показала всѣмъ такъ необычайна, что весь дворъ сталъ поговаривать о возможности брака между королевой и Лейстеромъ. Это предположеніе подтверждалось и тѣмъ, что въ это именно время были прерваны переговоры о бракѣ королевы съ герцогомъ Алансонскимъ, братомъ французскаго короля Генриха III. Но вмѣстѣ съ этимъ, среди

придворных ходилъ тайно слухъ объ интригѣ Лейстера съ графиней Эссексъ. Одинъ изъ придворныхъ, болѣе смѣлльнй чѣмъ другіе, сталъ громко говорить объ этой связи. Придворный этотъ былъ Эдуардъ Арденъ,—дальній родственникъ матери Шекспира. Лейстеръ, вскорѣ послѣ того, жестоко отомстилъ Ардену: подѣ предлогомъ католическаго заговора, Арденъ былъ схваченъ, судимъ и казненъ. Но разоблаченія Ардена принесли свои плоды: королева узнала объ интригѣ и отказалась отъ мысли выйти замужъ за Лейстера. Вскорѣ послѣ того Лейстеръ женился на леди Эссексъ, мужъ которой былъ тайно отравленъ по приказанію Лейстера. Въ поэтическомъ разсказѣ Оберона замѣчается одна особенность: Оберонъ говоритъ, что только онъ видѣлъ то, что передаетъ Пуку. По всей вѣроятности, Шекспиръ намекаетъ здѣсь на то, что только *ему* могли быть извѣстны всѣ тѣ подробности, такъ какъ онъ находился въ близкихъ отношеніяхъ съ семей Эссексовъ, тѣмъ болѣе, что эти обстоятельства были причиной казни одного изъ его родственниковъ.

Что Шекспиръ могъ быть свидѣтелемъ этихъ празднествъ доказывается еще и тѣмъ, что въ комедіи „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ встрѣчаются и другіе намеки. Весь эпизодъ Пирама и Тисбы—очевидно, пародія на представленіе коventрійскихъ актеровъ, данное въ это время въ Кенильвортѣ. Если вѣрить Лэнсгэму и Гасконю, то эта труппа очень напоминала труппу, предводительствуемую Боттомомъ-ткачомъ—толпу грубыхъ неотесанныхъ ремесленниковъ и подмастерьевъ. Капитанъ Коксъ, управлявшій труппой Ковентри, очевидно, преобразился въ Боттома подѣ перомъ Шекспира. Съ другой стороны, когда Тезей, увѣщевая Ипполиту, разсказываетъ о смущеніи тѣхъ, которые во время его путешествія обращались къ нему съ привѣтствіями, когда онъ изображаетъ этихъ наивныхъ ремесленниковъ-актеровъ дрожащими, блѣднѣющими, внезапно останавливающимися среди недоконченной фразы,—онъ въ сущности только намекаетъ на случай, бывшій въ Кенильвортѣ: одна изъ богинь, долженствующая привѣтствовать королеву, такъ смутилась, что не докончила своего привѣтствія. Наконецъ, въ рукописи сэра Лестранжа мы читаемъ: „Въ честь Елисаветы былъ устроенъ спектакль на водѣ; среди актеровъ былъ нѣкто Гарри Гольдингэмъ, обязанный изображать Аріона на спинѣ дельфина. Когда ему пришлось играть, онъ почувствовалъ, что его голосъ охрипъ и очень непріятенъ; тогда онъ разорвалъ свой костюмъ и объявилъ, что онъ—вовсе не Аріонъ, а честный Гарри Гольдингэмъ. Это внезапное открытіе болѣе понравилось королевѣ, чѣмъ еслибы онъ продолжалъ исполнять свою роль до конца.“ Не то-же ли самое читаемъ мы въ монологѣ Боттома? (111, 1). Такъ предполагаетъ, безъ малѣйшихъ на то основанийъ, что Шекспиръ на кенильвортскихъ празднествахъ игралъ роль

эхо въ озерной пасторали, а Вальтеръ-Скоттъ идетъ дальше, предполагая, въ своемъ романѣ, что королева Елисавета обласкала молодого поэта, сказавъ ему одинъ изъ его стиховъ!

Въ октябрѣ 1566 года у Джона Шекспира родился второй сынъ Джильбертъ. Этотъ Джильбертъ впослѣдствіи учился, какъ и братъ его Вильямъ, въ Грамматической школѣ, затѣмъ поселился въ Лондонѣ, гдѣ и управлялъ мелочной торговлей и наконецъ возвратился на родину и занимался дѣлами своего старшаго брата. Имя Джильберта, вѣроятно, было дано ему въ честь одного изъ сосѣдей его отца, Джильберта Брэдлея, тоже перчаточника, жившаго на той-же самой Henley-street и на той-же сторонѣ улицы. Въ сентябрѣ 1567 года, Робертъ Перотъ — пивоварь, Джонъ Шекспиръ, и Ральфъ Каудри — мясникъ состояли кандидатами на должность баллифа. Былъ избранъ Каудри. По этому случаю въ документахъ города отецъ поэта названъ „мистеромъ Шекспиромъ;“ прежде его называли или Джономъ Шекспиромъ или просто Шекспиромъ; а употребленіе титула „мистеръ“ имѣло въ то время большое значеніе и доказывало, что въ сравнительно короткое время Джонъ Шекспиръ достигъ важнаго положенія въ городѣ. И дѣйствительно, въ слѣдующемъ году Джонъ Шекспиръ, — „мистеръ Шекспиръ“, какъ его теперь называли, — былъ сдѣланъ баллифомъ, и такимъ образомъ занялъ высшую городскую должность. Въ 1569 году у Джона Шекспира родилась еще одна дочь — Джоанна. Изъ того обстоятельства, что она названа была Джоанной, подобно старшей своей сестрѣ, родившейся въ 1558 году, намъ неизбѣжно приходится заключить, что эта первая Джоанна умерла въ самомъ раннемъ дѣтствѣ. Джоанна — имя очень популярное въ Англіи, такъ что руководствуясь только этимъ именемъ, трудно рѣшить, кто была ея крестная мать; вѣроятнѣе всего — миссисъ Ламбертъ, тетка ребенка съ материнской стороны. Черезъ годъ Джонъ Шекспиръ уступилъ свое мѣсто баллифа своему наслѣднику Роберту Салисбери, богатому йомену, жившему въ большомъ домѣ въ улицѣ Church-street. Въ мартѣ 1574 года (Вильяму было тогда десять лѣтъ), — „Richard, Sonne to Mr. John Shakspeer“ былъ крещенъ въ Стратфордѣ. Недостаточность классическаго образованія поэта объясняется, какъ мы уже видѣли, не столько плохими учителями школы, сколько тѣмъ обстоятельствомъ, что отецъ взялъ Вильяма изъ школы прежде, чѣмъ мальчикъ прошелъ положенный курсъ. Роу по этому поводу пишетъ: „Онъ отдалъ его на нѣкоторое время въ свободную школу, но плохія обстоятельства и необходимость имѣть сына при себѣ заставили его взять мальчика домой и такимъ образомъ прекратить возможность дальнѣйшаго изученія языковъ.“ Обстоятельства Джона Шекспира стали приходить въ упадокъ въ 1577 году и, по всей вѣроятности, онъ взялъ Вильяма изъ школы,

когда будущему поэту было лѣтъ тринадцать, хотя Джилбертъ, имѣвшій десять лѣтъ, продолжалъ учиться, — взялъ его съ тѣмъ, чтобы сынъ помогалъ ему въ его занятіяхъ. Но какого рода были эти занятія? На этотъ счетъ у насъ существуютъ одни лишь предположенія. Мы уже видѣли исторію, рассказанную Обри по слухамъ, какъ будущій поэтъ, убивая теленка, произносилъ спичъ. Мы пришли къ заключенію, что къ этому рассказу нужно относиться съ большимъ недоумѣніемъ. Затѣмъ у насъ есть извѣстіе Беттертона, пересказанное Роу, что Джонъ Шекспиръ былъ значительнымъ торговцемъ шерсти и что будущій драматургъ, оставивъ школу, помогалъ въ этомъ дѣлѣ отцу до самаго своего отъѣзда въ Лондонъ. Въ пользу этого извѣстія можно привести то сообщеніе, что въ то время въ Англіи старшій сынъ продолжалъ дѣло отца. Докторъ Франелинъ утверждаетъ, что этотъ обычай былъ однимъ изъ самыхъ неизмѣнныхъ правилъ тогдашней англійской жизни.

Наконецъ у насъ есть предположеніе, что Вильямъ Шекспиръ нѣкоторое время находился при какомъ-нибудь адвокатѣ въ должности писца. Предположеніе это слѣдали Мэлонъ и Кольеръ, на томъ единственномъ основаніи, что Шекспиръ обнаруживаетъ въ своихъ пьесахъ „обширныя“ юридическія познанія. Само собой разумѣется, что это предположеніе, такимъ образомъ обоснованное, не заслуживаетъ вниманія, но оно возбудило довольно любопытный споръ о размѣрахъ юридическаго образованія поэта. Въ утвердительномъ смыслѣ первый, если не ошибаюсь, высказался Чальмерсъ. Мэлонъ принялъ его взглядъ, а Пенъ Кольеръ впоследствии поддержалъ ихъ. Поднялся споръ. На помощь Кольеру явился лордъ Джонъ Кембель, lord Chief Justice, извѣстный юристъ, который въ своей брошюрѣ „Shakespeare's Legal Attainments“ рѣшительно утверждаетъ, что Шекспиръ имѣлъ такія обширныя юридическія познанія, которыя слѣдали бы честь любому современному англійскому юристу. Свидѣтельство такого специалиста, очевидно, заслуживаетъ вниманія; на этомъ основаніи я позволю себѣ привести нѣсколько образчиковъ его аргументаціи.

Первый примѣръ этихъ юридическихъ познаній, лордъ Кембель находитъ въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“. Фальстафъ спрашиваетъ Форда: „Какого-же свойства была любовь ваша?“ *Фордъ*: „Она была подобна прекрасному зданію, построенному на чужой землѣ; я потерялъ мое зданіе по ошибкѣ въ мѣстѣ, на которомъ возвелъ его“ (11, 2). Что, казалось бы, такого мудренаго, специальнаго въ этой фразѣ? Но лордъ-канцлеръ разсуждаетъ не такъ просто; онъ говоритъ, что не-юристъ можетъ предположить, что если по ошибкѣ человѣкъ построилъ домъ на чужой землѣ, то открывъ свою ошибку, онъ имѣетъ право перенести весь матеріалъ постройки, но Шекспиръ, — прибавляетъ лордъ, —

знакомъ съ юридическимъ закономъ и знаетъ, что домъ принадлежитъ не тому, кто его строилъ, а тому, кому принадлежитъ земля.

Другой примѣръ онъ находитъ въ „Мѣра за мѣру“ (1, 2). Нѣкая старая леди, содержащая извѣстнаго рода домъ, приходитъ въ ужасъ, узнавъ о распоряженіи правительства, которымъ приказывается закрывать всѣ подобнаго рода дома въ предмѣстіяхъ. Клоунъ утѣшаетъ ее, говоря: „Не бойтесь, сударыня; хорошіе стряпчіе никогда не имѣютъ недостатка въ кліентахъ“.— „Это сравненіе, — говоритъ лордъ Кембель, — не особенно лестно для сословія адвокатовъ, но оно доказываетъ знакомство съ обѣими профессіями, на которыя здѣсь намекается“.— Въ „Макбетъ“ онъ находитъ слѣдующія строки: „Или нѣтъ! Я обезпечу себя, вдвойнѣ закабалу свою судьбу“ (IV, 1).— Это называется доказательствомъ того, что Шекспиръ былъ юристъ! Но это еще ничего. Въ поэмѣ „Венера и Адонисъ“, лордъ находитъ слѣдующіе стихи: „Но какъ только *адвокатъ* сердца замолчитъ, *клятвы* уничтоженъ отчаяніемъ“. Если эта фраза доказываетъ юридическія познанія Шекспира, то почему не утверждать, что онъ былъ зеркальныхъ дѣлъ мастеромъ, основываясь на словахъ Гамлета, что цѣль театра—быть зеркаломъ природы? Такихъ сближеній можно отыскать миллионы не только у Шекспира, но и у всякаго другого писателя. Попробуемъ еще взять примѣръ. Въ „Много шуму изъ ничего“, Догберри (у Кетчера — Крушина, въ изданіи Гербеля — Клюква) разговариваетъ со сторожемъ: „*Догберри*: Встрѣтите вора — можете, въ силу вашей обязанности, заподозрить, что онъ недобрый человѣкъ, а съ людьми такого рода чѣмъ меньше будете имѣть дѣла, чѣмъ меньше будете съ ними связываться, тѣмъ честнѣе будете. — *2-й сторожь*: А узнаемъ, что онъ воръ—схватить намъ его?—*Догб.*: По своей обязанности, конечно, можете; но я думаю, тотъ кто касается дегтя — замазается; самый безмятежный для васъ способъ, когда схватите вора, дать ему возможность объяснить, что онъ за штува и затѣмъ — улизнуть отъ васъ“ (III, 3). Лордъ Кембель совершенно справедливо замѣчаетъ, что поэтъ въ этомъ мѣстѣ юмористически обличаетъ невѣжественныхъ приходскихіхъ констеблей, „для которыхъ все дѣло заключалось въ томъ, чтобы ограждать себя отъ всякаго волненія, опасности и отвѣтственности, не обращая никакого вниманія на общественную безопасность“, но говоритъ, какъ это дѣлаетъ лордъ Кембель, что „даже самъ лордъ Кокъ не могъ бы лучше и правильнѣе опредѣлить власть полицейскаго“, — согласитесь сами, — нѣсколько рискованно.

Большій интересъ представляетъ выдержка изъ „Короля Лира“. Въ третьемъ дѣйствіи (сцена 6), помѣшанный король устраиваетъ воображаемое судбище надъ Гонерилей и Реганой (см. Кетчеръ, томъ 8, стр. 79). „Лиръ, — говоритъ почтенный лордъ, — сажаетъ двухъ судей,

т. е. Эдгара и шута на скамейку. Къ первому онъ прямо обращается: „ты, облеченный въ мантию судьи“; но хотя и послѣдній (т. е. шутъ) принадлежитъ къ „суду“, я не вполне понимаю, почему Лиръ называетъ его „спареннымъ съ нимъ ярмомъ правосудія“ (yoked fellow), если только не предположить, что по мысли Лира, этотъ судъ есть нѣчто въ родѣ спеціальнаго суда надъ Маріей Стюартъ, королевой Шотландской, въ которомъ участвовалъ и лордъ-канцлеръ Одли. Лиръ требуетъ суда прежде всего надъ Гонерильей и свое свидѣтельское показаніе такъ составляетъ, что оно прямо является доказательствомъ акта открытой государственной измѣны: „Передъ лицомъ почтеннаго этого собранія клянусь, что она вытолкала бѣднаго короля, отца своего“. Но судъ не можетъ быть правильно продолжаемъ вслѣдствіе помѣшательства Лира, и не дожидаясь вердикта, онъ самъ присуждаетъ Регану къ растерзанію: „Такъ вскрыйте же грудь Реганѣ, посмотрите, что зарождаетъ ея сердце“.

Несмотря на все юридическое искусство разбора этой сцены, лордъ Кембель или упустилъ изъ виду, или намѣренно скрылъ другое мѣсто въ томъ же „Королѣ Лирѣ“, дѣйствительно доказывающее, что Шекспиръ зналъ отлично, если не юридическую премудрость, то по крайней мѣрѣ судебные порядки и нравы старой Англіи. Король говоритъ Глостеру: „Гляди ушами; смотри какъ вонъ тотъ судья издѣвается надъ этимъ глупымъ ворихвой. Скажу тебѣ на ушко: перемѣсти ихъ и тогда попробуй отгадать, который судья, который воръ“? И нѣсколько дальше: „Сквозь дырявую одежду видны и маленькія продѣлки; богатая, подбитая мехомъ—все скрываетъ. Облеки преступленіе въ золото, и крытое копье правосудья переломится, не поранивъ; облеки его въ рубище—прозритъ и соломенка пшмля. Никто не виновенъ; никто, говорю я, никто; всѣхъ защищу. Узнай это, любезный другъ, отъ меня, имѣющаго силу замякать уста обвинителя“ (IV, 6). Конечно, ни въ сценѣ суда, приведенной лордомъ Кембелемъ, ни въ грозномъ обвинительномъ актѣ, только что указанномъ мною, не видно особеннаго знанія юриспруденціи и даже судебной практики, но видно нѣчто значительно большее: величье ума, который пытался не сухой теоріей, столь любезной ученымъ педантамъ, а живымъ, глубокимъ наблюденіемъ самой жизни. Въ этихъ словахъ говорить не его юридическая ученость, которой у него не было,—чтобы тамъ ни говорилъ лордъ Кембель, — а его негодующее сердце. Все то не значительное знаніе юридической терминологіи, которое обнаруживается при внимательномъ чтеніи произведеній Шекспира, объясняется очень просто, не прибѣгая ни къ великимъ теоріямъ (въ родѣ теоріи бэконизма), ни къ произвольнымъ предположеніямъ (въ родѣ предположенія Колъера), а простымъ обстоятельствомъ: во время своей лондон-

ской жизни Шекспиръ постоянно бывалъ въ тавернѣ Сирены, которая была тогда чѣмъ-то въ родѣ клуба лондонскихъ beaux-ésprits, гдѣ онъ встрѣчалъ не только художниковъ, писателей, молодыхъ аристократовъ, но также и юристовъ. Мы знаемъ, что тамъ бывали: Бенъ Джонсонъ, сэръ Вальтеръ Ралей, лордъ Соутгемптонъ, Бомонтъ, Флетчеръ, Сельдонъ, Коттонъ, Карью, Бэконъ, графъ Эссексъ, — однимъ словомъ, вся умственная аристократія тогдашняго Лондона. Частыя бесѣды съ ними были вполне достаточны, чтобы познакомить великаго драматурга съ юридической терминологіей и судебной процедурой, тѣмъ болѣе, что его познанія въ этомъ отношеніи, въ концѣ концовъ, сводятся на самое поверхностное знаніе терминовъ. Вездѣ, гдѣ Шекспиръ идетъ далѣе терминологіи, онъ дѣлаетъ ошибку на ошибкѣ, какъ это могутъ засвидѣтельствовать не предубѣжденные юристы: въ „Венеціанскомъ Кушцѣ“, въ „Мѣра за Мѣру“, въ „Зимней Сказкѣ“. Но намъ нѣтъ никакого дѣла до этихъ ошибокъ, или до его специальныхъ знаній, если таковыя и оказались бы; онъ пользуется нѣкоторыми юридическими терминами, потому что при извѣстномъ строѣ общественной жизни, при извѣстной культурѣ, эти термины входятъ въ самую жизнь, но ни людей, ни жизнь, ни міръ онъ никогда не судилъ съ точки зрѣнія педанта-юриста. Для него формальный законъ есть лишь виѣшность, маска, подъ которой скрывается дѣйствительная сущность жизни; и вотъ на эту-то именно сущность и устремлено его постоянное вниманіе.

Но, возвращаясь къ юности поэта, мы принуждены сказать, что намъ ровно ничего неизвѣстно о характерѣ его занятій въ промежутокъ между четырнадцатью и восемнадцатью годами жизни, т. е. между 1577 и 1582 годами; тѣмъ не менѣе, мы можемъ съ полной увѣренностью утверждать, что онъ быстро освободился отъ всего того клама, который невольно приобрѣлъ въ убійственной атмосферѣ школьнаго воспитанія. Провелъ ли онъ эти годы какъ мясникъ или какъ продавецъ шерсти—для насъ, въ сущности, безразлично. Въ каждомъ изъ этихъ занятій, точно такъ же какъ и во всякомъ другомъ, которое онъ могъ найти въ Стратфордѣ, будущій поэтъ все больше и больше, безсознательно для себя, приобрѣталъ знаніе міра и людей. Въ теченіе всего этого періода своей жизни, онъ, кромѣ того, имѣлъ возможность посѣщать театральныя представленія, дававшіяся въ Стратфордѣ или въ окрестностяхъ, — и это незамѣтно приготавливало его къ его будущему поприщу драматурга. Но горе и печаль стали посѣщать отцовскій домъ. Осенью 1578 года его отецъ заложилъ за 40 фунтовъ землю въ Вильмотъ, и документы послѣдовавшихъ затѣмъ сдѣлокъ доказываютъ, что онъ сильно нуждался въ деньгахъ. Среди всѣхъ этихъ домашнихъ заботъ онъ потерялъ въ 1579 году свою дочь Анну, ко-

торая умерла на восьмомъ году жизни. Въ слѣдующемъ, 1580 году, родился у Джона Шекспира послѣдній ребенокъ. Ему дано былъ имя Эдмонда, безъ сомнѣнія, въ честь мужа миссисъ Ламбертъ, тетки ребенка и сестры его матери. У этого мистера Ламберта находилась въ закладъ вильмотская земля; по этой закладной Джонъ Шекспиръ предлагалъ произвести уплату въ слѣдующемъ году, но Ламбертъ не согласился, говоря, что эта сдѣлка не можетъ совершиться до тѣхъ поръ, пока другія суммы, должныя Джономъ Шекспиromъ Ламберту, не будутъ внесены. Все это, конечно, сильно огорчало несчастнаго перчаточника, который только за годъ передъ тѣмъ продалъ женину землю въ Снитерфильдѣ, чтобы расплатиться съ Ламбертомъ и такимъ образомъ освободить вильмотскую землю.

Наслѣдство, раздѣлъ котораго произошелъ въ 1579 году, состояло изъ порядочнаго земельного участка, принадлежавшаго дѣду съ материнской стороны, — участка, во владѣніе которымъ Джонъ и Мэри Шекспиръ вступили только послѣ смерти Агнессы Арденъ, которая въ 1580 году была „стара и немощна“, а спустя нѣсколько мѣсяцевъ померла. Во всякомъ случаѣ, не смотря на видимый упадокъ благосостоянія Джона Шекспира, онъ былъ тѣмъ не менѣе настолько состоятеленъ, что могъ бы какъ нибудь извернуться, еслибы не пускался въ слишкомъ обширныя и рискованныя предпріятія. Предположеніе это подтверждается еще и тѣмъ, что онъ былъ уволенъ отъ должности альдермена, потому что почти совсѣмъ пересталъ посѣщать засѣданія городского совѣта. Спустя нѣсколько лѣтъ, въ 1592 году, когда Вильямъ Шекспиръ находился уже въ Лондонѣ, отецъ его былъ записанъ, вмѣстѣ со многими другими жителями Стратфорда, какъ лицо, не посѣщавшее церкви на томъ, будто бы, основаніи, что старался избѣгать встрѣчи съ кредиторами. Такъ, по крайней мѣрѣ, сказано въ отчетѣ комиссіи, назначенной королевой. Комиссія эта была обязана разыскивать *іезуитовъ* и *рекузантовъ*. Она посѣтила Стратфордъ, какъ мы уже сказали, въ 1592 году и составила тамъ списокъ лицамъ, непосѣщавшимъ церкви по какимъ-либо причинамъ. О Джонѣ Шекспирѣ мы читаемъ, что онъ не посѣщалъ церкви „изъ боязни долговыхъ процессовъ“ (for feare of processe for debtt). Но была-ли это дѣйствительная или, по крайней мѣрѣ, единственная причина непосѣщенія имъ церкви? Онъ могъ дать такое показаніе, желая скрыть свое нерасположеніе къ протестантизму, будучи тайно приверженъ къ католицизму, тогда преслѣдуемому. Мы сейчасъ увидимъ, что догадка эта, какъ бы она ни казалась странною, имѣетъ нѣкоторое основаніе.

Благодаря этой догадкѣ въ шекспировской критикѣ заговорили о „католицизмѣ“ Шекспира. Какихъ религиозныхъ убѣжденій придерживался поэтъ и его семья? Таковъ былъ вопросъ, поставленный кри-

тикой еще въ XVIII вѣкѣ. Мнѣнія раздѣлились главнымъ образомъ потому, что одни (католики) желали во что бы то ни стало видѣть въ Шекспирѣ католика, между тѣмъ какъ другіе (протестанты) — протестанта. Этотъ субъективный элементъ, замѣшанный въ споръ, придавъ полемикѣ страстный и рѣзкій характеръ; и теперь еще, когда этотъ вопросъ подымается, многіе считаютъ дѣломъ своей совѣсти отстаивать то или другое мнѣніе, согласное съ ихъ религіозными убѣжденіями. При такой ненаучной постановкѣ вопроса мало было надежды на его разрѣшеніе; путаница тѣмъ болѣе еще увеличилась, что и самый вопросъ былъ поставленъ дурно и нераціонально. Въ этомъ вопросѣ существуютъ двѣ совершенно различныя стороны: религіозное мировоззрѣніе поэта, какъ оно выработалось въ послѣдствіи самостоятельно и совершенно свободно, и то религіозное воспитаніе, тѣ религіозныя привычки, которыя онъ могъ получить дома въ то время, когда былъ ребенкомъ. Его религіозное мировоззрѣніе могло не совпадать съ той религіозной атмосферой, среди которой онъ былъ воспитанъ. Такимъ образомъ, являются два вопроса: во первыхъ, можемъ ли мы уловить строй и характеръ религіозной мысли поэта въ его произведеніяхъ? и во вторыхъ, — въ чемъ заключалась религіозная атмосфера его домашняго очага, — была ли она католическою или протестантскою, и не остались ли въ произведеніяхъ поэта какіе либо слѣды этихъ привычекъ? На первый вопросъ я постараюсь отвѣтить въ послѣдствіи, когда буду говорить о нравственныхъ идеалахъ Шекспира. Теперь же я долженъ сказать нѣсколько словъ о второй сторонѣ дѣла и выяснить, если это окажется возможнымъ, къ какому вѣроисповѣданію принадлежала семья Шекспировъ: были-ли они тайными католиками, какихъ въ то время было много въ Англіи, или они сдѣлались, благодаря реформѣ, искренними протестантами и приверженцами англиканской церкви? Русская критика тѣмъ болѣе имѣетъ права взяться за разрѣшеніе этого вопроса, что она находится въ этомъ отношеніи въ болѣе благоприятныхъ условіяхъ, чѣмъ критика нѣмецкая, французская или даже англійская. Не заинтересованная лично въ разрѣшеніи вопроса въ ту или другую сторону, она болѣе спокойно, болѣе безпристрастно можетъ взвѣсить аргументы обѣихъ сторонъ.

Робертъ Арденъ, отецъ жены Джона Шекспира, оставилъ завѣщаніе, начинающееся словами: „Во первыхъ, поручаю свою душу Всевышнему Господу Богу и Пресвятой Дѣвѣ Маріи и всѣмъ небеснымъ угодникамъ“ (I bequeath my Soul to Almighty God, and to our blessed Lady S-t Mary, and to all the holy company of heaven). Необходимо замѣтить, что Мэри Шекспиръ получила львиную долю въ наслѣдствѣ; она очевидно была любимицей отца. Найтъ, который старается доказать, что Шекспиръ былъ протестантъ, думаетъ, что слова завѣщанія

еще не доказываютъ католическихъ убѣжденій Роберта Ардена; но Галиуэль, который также твердъ въ своемъ протестантизмѣ, принужденъ сознаться, что завѣщатель „несомнѣнно былъ католикъ, что ясно обнаруживается изъ его упоминанія о Богоматери.“ Нельзя не согласиться съ этимъ послѣднимъ мнѣніемъ. Итакъ, мы можемъ принять за дѣло рѣшенное, что Робертъ Арденъ, а слѣдовательно и его дочь Мэри, вышедшая за Джона Шекспира, — были католики.

Что же касается Джона Шекспира, отца нашего поэта, то Галиуэль и большинство биографовъ выражаютъ увѣренность, что онъ принадлежалъ къ англиканской церкви, а слѣдовательно былъ протестантъ. Увѣренность эту они, въ большинствѣ случаевъ, основываютъ на томъ, что Джонъ Шекспиръ долгое время занималъ муниципальныя должности въ Стратфордѣ, а для этого необходимо было быть протестантомъ и признать королеву Елисавету главой церкви. На первый взглядъ этотъ аргументъ кажется неопровержимымъ; но если мы обратимъ вниманіе на то, что историческій моментъ, о которомъ идетъ рѣчь, былъ моментомъ страстныхъ религіозныхъ и церковныхъ раздоровъ, если мы вспомнимъ, что само католическое духовенство, изъ-за политическихъ видовъ, изъ желанія сохранить вліяніе, поощряло внѣшнее отступничество отъ церкви тѣхъ, кто могъ играть какую-либо общественную роль (разумѣется, при условіи тайной преданности католической церкви),—то аргументъ потеряетъ большинство своей силы. Исторія каждой гражданской войны можетъ дать намъ многочисленныя примѣры того, какъ католики, желая сохранить власть, наружно отказывались отъ своей церкви. Періодъ кавалеровъ и круглыхъ головъ полонъ подобнаго рода случаями. Царствованіе Елисаветы и Якова I-го также изобилуетъ ими.

Болѣе прямое доказательство того, что Джонъ Шекспиръ былъ католикъ, находится въ такъ называемомъ „Исповѣданіи вѣры“, которое онъ оставилъ послѣ себя. Это „исповѣданіе“ начинается словами: „Во имя Бога Отца, Сына и Святаго духа, пресвятой богословенной Дѣвы Маріи, Матери Бога, святыхъ архангеловъ, ангеловъ, патріарховъ, пророковъ, евангелистовъ, апостоловъ, святыхъ, мучениковъ и проч.“ Оканчивается это „Исповѣданіе“ словами: „Моя воля и мое желаніе заключается въ томъ, чтобы это исповѣданіе было погребено вмѣстѣ со мною послѣ моей смерти. Pater noster, Ave Marie, Credo, Iesu, сынъ Давида, помилуй меня. Аминь“. Исторія этого страннаго документа — слѣдующая: „Около 1770 года, одинъ каменщикъ, по имени Мозели, былъ нанятъ Томасомъ Гартомъ, пятымъ потомкомъ по прямой линіи сестры поэта Джоанны Гартъ, исправить черепицу дома, въ которомъ Гартъ жилъ и который считается домомъ, гдѣ родился поэтъ. Между балками крыши дома, каменщикъ

нашелъ рукопись, состоявшую изъ шести листовъ, спитыхъ вмѣстѣ на подобіе небольшой книжечки. Эту рукопись онъ передалъ мистеру Малону, черезъ посредство мистера Девенпорта, стратфордскаго викарія. (Drake,—„Shakspeare and his Times“). Малонъ, напечатавшій впервые документъ въ своемъ изданіи Шекспира, говоритъ: „я употребилъ всевозможныя усилія, чтобы удостовѣрить подлинность рукописи, и теперь принужденъ заявить, что рукопись подлинна“. Въ 1796 году, нѣсколько лѣтъ спустя, Малонъ, однако, измѣнилъ свое мнѣніе: „Впослѣдствіи я удостовѣрился, — говоритъ онъ, — что этотъ документъ не могъ быть написанъ ни однимъ изъ членовъ семьи Шекспира“. Тѣмъ не менѣе, онъ не прибавилъ никакихъ другихъ разъясненій по этому поводу, такъ что вторичное заявленіе Малона, ничѣмъ не подтвержденное, мы можемъ считать какъ-бы несуществующимъ. Съ другой стороны, Чальмерсъ, — другой извѣстный изслѣдователь, — настаивалъ на подлинности документа. „По чувствамъ, по языку, это „Исповѣданіе“ имѣетъ характеръ вполне католическій... Предположеніе, что семья Шекспировъ была предана католицизму, подтверждается еще и тѣмъ фактомъ, что Джонъ Шекспиръ избѣгалъ появляться на городскія собранія и, въ концѣ концовъ, оставилъ городскую должность. Но, — прибавляетъ Чальмерсъ, — это соображеніе поддѣрживается, кромѣ того, тѣмъ, что время царствованія Елисаветы было временемъ *щегольства* благочестіемъ, а время царствованія Якова 1-го временемъ *религіозныхъ мудрствованій*. Всякія исповѣданія вѣры сдѣлались чрезвычайно модными въ теченіе обоихъ періодовъ. Весьма вѣроятно, что и лордъ Бэконъ написалъ свое „Исповѣданіе вѣры“ изъ желанія понравиться монарху, который и самъ интересовался религіозными вопросами“. Наконецъ, Чальмерсъ добавляетъ: „Простая логика требуетъ заключить, что если въ семьѣ Шекспировъ былъ обычай оставлять послѣ себя исповѣданіе вѣры, то этому обычаю, которому отецъ остался вѣренъ, весьма вѣроятно послѣдовалъ и сынъ, который при условіяхъ тогдашняго времени могъ скрыть свою вѣру только въ своихъ пьесахъ. Но такой исповѣди Вильяма Шекспира у насъ нѣтъ. Это дало поводъ заключить, что большой лондонскій пожаръ, нѣсколько пожаровъ въ Стратфордѣ и въ особенности пожаръ, во время котораго сгорѣлъ театръ Глобусъ, уничтожая другія рукописи поэта, могли уничтожить и его „Исповѣданіе“. Прибавимъ къ этому, что мода на „Исповѣданія“ въ шекспировское время всегда окружалась торжественною таинственностью и что слѣдовательно „Исповѣданіе“ поэта могло быть погребено вмѣстѣ съ нимъ. Къ этому заключенію, между прочимъ, пришелъ Дрекъ. Не придавая всѣмъ этимъ соображеніямъ, догадкамъ и намекамъ особеннаго значенія, мы должны прибавить что вопросъ о подлинности „Исповѣданія“ Джона Шекспира

остался не рѣшеннымъ, хотя самый документъ и имѣеть открыто католическій характеръ. Но независимо отъ этого существуетъ и еще одно доказательство приверженности семьи Шекспировъ католической церкви. Нѣкто Вильямъ Фульманъ, умершій въ 1688 году, оставилъ своему другу Ричарду Дэвису, ректору Сапертона, свое біографическое собраніе. Дэвисъ умеръ въ 1708 году и всѣ его рукописи попали въ бібліотеку Corpus Cristi College въ Оксфордѣ, гдѣ находятся и понынѣ. Подъ статьей „Шекспиръ“ Дэвисъ сдѣлалъ нѣсколько замѣчаній, въ большинствѣ случаевъ не имѣющихъ интереса; но его біографическая замѣтка оканчивается словами: „Онъ (Шекспиръ) умеръ папистомъ“. Подлинность этой замѣтки оспаривается на томъ основаніи, что говоря объ извѣстной исторіи поэта съ сэромъ Люси и о томъ, какъ поэтъ отомстилъ ему въ одной изъ своихъ пьесъ, Дэвисъ называетъ одно изъ дѣйствующихъ лицъ этой пьесы „Clodpate“, а такого дѣйствующаго лица нѣтъ ни въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“, ни въ другихъ пьесахъ. Но Галиуэлъ основательно замѣтилъ, что кличка Clodpate есть терминъ, обозначающій въ то время вообще олуха, болвана и Дэвисъ могъ употребить этотъ терминъ именно въ такомъ смыслѣ.

Если теперь мы обратимся къ произведеніямъ поэта и въ нихъ станемъ искать указаній, не оставила ли семья или воспоминанія дѣтства въ душѣ его какихъ либо слѣдовъ, какихъ либо умственныхъ привычекъ, которыя не оставляютъ насъ никогда, и въ языкѣ нашемъ проскальзываютъ невольно, хотя, можетъ быть, мы давно уже вышли изъ круга этихъ понятій, ушли впередъ или въ сторону; если, однимъ словомъ, мы будемъ искать въ его пьесахъ слѣдовъ его религіознаго воспитанія, то придемъ къ довольно любопытнымъ выводамъ. Въ этомъ анализѣ прежде всего насъ поразитъ одна особенность: Шекспиръ не любитъ протестантовъ и, въ особенности, не любитъ пуританъ. *Единственный* протестантъ, который вышелъ цѣлъ и невредимъ изъ подъ пера Шекспира, есть Кранмеръ, крестившій королеву Елисавету; поэтъ относится къ нему съ нѣкоторымъ почтеніемъ. Всѣ же прочіе являются у него лишь какъ предметъ насмѣшекъ, иногда очень извительныхъ. Сэръ Гугъ Эвансъ, пасторъ въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“, изображенъ тщеславнымъ болваномъ, туницей, развратникомъ, пьянствующимъ въ тавернахъ, драчуномъ, прибѣгающимъ къ интригѣ, чтобы помѣшать одному браку. То же самое можно сказать о двухъ персонажахъ въ „Бесплодныхъ усиліяхъ любви“, о Натаньелѣ — пасторѣ и Олофернѣ — протестанскомъ педагогѣ, а также о сэрѣ Оливерѣ Мэртекстѣ — викаріѣ въ „Какъ вамъ угодно“. Всѣ трое — шуты, которыхъ обязанность — потѣшать публику. Еще болѣе насмѣшекъ надъ протестантами мы встрѣчаемъ въ „Двѣнадцатой Ночи“; можно сказать, что вся эта комедія написана съ единственною цѣлью осмѣять

пуританизмъ въ лицѣ сэра Топаса и Мальволио. Словомъ, вездѣ въ произведеніяхъ Шекспира, гдѣ выведены протестанты, какъ *протестанты*, а не просто какъ люди (помимо ихъ принадлежности къ протестантской церкви), они являются цѣлью насмѣшекъ и даже глумленія со стороны поэта. Если этотъ фактъ не доказываетъ, что Шекспиръ былъ искреннимъ католикомъ, то онъ во всякомъ случаѣ несомнѣнно доказываетъ, что онъ питалъ въ теченіе всей своей жизни нерасположеніе къ протестантамъ, внушенное ему еще тогда, когда онъ былъ ребенкомъ. Та же самая причина,—католическая атмосфера его домашнего очага,—объясняетъ и то обстоятельство, что вездѣ, гдѣ у Шекспира являются лица католическаго духовенства, онъ относится къ нимъ съ нескрываемымъ уваженіемъ. Въ его произведеніяхъ нѣтъ *ни одной* комической фигуры католическаго священника. Отецъ Лаврентій въ „Ромео и Джульетъ“ — лицо, внушающее глубокое уваженіе къ себѣ своимъ высоко нравственнымъ характеромъ. Въ „Генрихъ VIII“ королева Екатерина является идеаломъ католическаго благочестія и возвышенности, когда она говоритъ, что „клубокъ не дѣлаетъ еще монахомъ“ (All hoods make not monks) и когда она отвѣчаетъ кардиналамъ Волсею и Кампезу саркастически: „Еслибы вы были хотя что-нибудь побольше священническихъ одеждъ“.

Но, можетъ быть, спросятъ, какъ согласовать съ этимъ католическимъ строемъ привычекъ обстоятельное знакомство съ библіей, которую, какъ извѣстно, не дозволено читать католикамъ? Это обстоятельство объясняется очень просто. Отецъ поэта былъ баллифомъ, занималъ долгое время официальное положеніе, наружно былъ протестантомъ; отсутствіе въ его домѣ библіи могло внушить сомнѣніе въ искренности его протестантизма, могло даже быть причиной большихъ неприятностей и преслѣдованій. Слѣдовательно, въ домѣ была библія. Будущій поэтъ, при его страсти къ чтенію, набросился на эту книгу, какъ только она ему попалась въ руки. Но съ другой стороны, замѣчательно, что онъ гораздо лучше знакомъ съ католической обрядностью, чѣмъ съ протестантской, какъ это доказывается постоянными техническими выраженіями и намеками на догматы въ его произведеніяхъ. Такъ, онъ часто намекаетъ на *чистилище*; напримеръ въ „Ричардъ III“, королева Елисавета говоритъ: „О бѣдныя, бѣдныя дѣти мои! цвѣтики еще нерасцвѣтшіе, прелести только что развернувшіяся, *если прекрасныя души ваши все еще витаютъ въ воздухъ, не проникли еще въ тѣчныя селенія*, носитесь надо мной на вашихъ воздушныхъ крылышкахъ, внимайте стонамъ вашей матери“ (IV, 1). И нѣсколько далѣе (V, 1), когда Бокингэмъ, отправляясь на казнь, обращается къ душамъ тѣхъ, кого Ричардъ, по его собственному наущенію, умертвилъ: „Всѣ, погибшіе отъ гнусной несправедли-

восте, если ваши гнѣвныя, негодующія души могутъ видѣть изъ-за облаковъ, что здѣсь дѣлается,—смѣйтесь, въ отместку, надъ моей гибелью“.

Фризенъ въ своей книгѣ „Alt England und William Shakespeare“, вышедшей въ 1874 году (стр. 286—7), замѣтилъ, что выраженіе „evening mass“, употребленное Шекспиромъ въ „Ромео и Джульетѣ“ (IV, 1), не могло быть употреблено католикомъ; въ католической церкви нѣтъ вечерней мессы (обѣдни); такое незнаніе, непростительное для католика, вполне понятно, если предположить, что Шекспиръ былъ протестантъ. Для тезиса, защищаемого нами, это возраженіе на первый взглядъ кажется, дѣйствительно, серьезнымъ; но оно разрѣшается, какъ намъ кажется, очень просто. Нельзя забывать, что въ XVI вѣкѣ въ Англіи католицизмъ былъ запрещенною религіей; слѣдовательно, болѣе чѣмъ вѣроятно, что Шекспиру даже въ дѣтствѣ никогда не приходилось присутствовать на католической обѣднѣ, развѣ только тайно. Все его знаніе обрядности, догматовъ католической церкви могло быть внушено ему его матерью. Несомнѣнно, что искренніе католики во время преслѣдованій совершали обѣдню вечеромъ или ночью; то же самое могло быть и въ домѣ Джона Шекспира, такъ что „вечерняя месса“, несомнѣнно, есть единственная месса, на которой нашъ поэтъ, будучи ребенкомъ, могъ присутствовать. Съ другой стороны, замѣчательно, что Вальтеръ-Скоттъ сдѣлалъ ту же самую ошибку въ своемъ романѣ „Ivanhoe“, когда сказалъ, что Ронена опоздала на пиръ, потому что была на „вечерней мессѣ“, въ сосѣднемъ приходѣ. Наконецъ, можно дать и еще одно объясненіе этой знаменитой фразѣ, вызвавшей столько толковъ въ критикѣ; оно находится въ томъ обстоятельствѣ, что въ католическихъ странахъ и теперь еще самой модной мессой считается послѣдняя, начинающаяся въ два часа пополудни. Въ XVI вѣкѣ день кончался именно около этого времени, потому что вставали въ пять часовъ утра, завтракали въ шесть, обѣдали между десятью и одиннадцатью и ужинали въ семь часовъ вечера. Поэтому, Шекспиръ имѣлъ, до известной степени, право назвать послѣднюю мессу „вечерней“, — она была, въ самомъ дѣлѣ, вечерней, вслѣдствіе самаго расположенія дня. И это тѣмъ болѣе вѣроятно, что въ текстѣ Джульета говорить, что будетъ ждать мессы одна, въ монастырской кельѣ, чего она не могла бы сказать, какъ дѣвушка ея лѣтъ и ея воспитанія, еслибы день, дѣйствительно клонился къ вечеру или къ ночи *).

*) У Кетчера эта фраза, на которой основана вся аргументація, передана такъ: „Свободны вы теперь, отецъ святой, или придти передъ *вечерней*?..“ У г. Соколовскаго (въ изданіи Гербеля) она является въ другомъ видѣ:

Свободны-ль вы, отецъ мой, или лучше
Прийти мнѣ будетъ къ вамъ въ *вечерній часъ*?

Такимъ образомъ, оба переводчика *исправили* Шекспира, каждый по своему. Не

Но возвратимся къ разсказу о жизни поэта. Въ концѣ 1582 года, когда Вильяму Шекспиру было около девятнадцати лѣтъ, онъ женился на миссъ Аннѣ Гэсвей. Въ эту эпоху, прежде чѣмъ бракъ могъ быть совершенъ, необходимо было подать въ консисторію заявленіе, подписанное двумя свидѣтелями, которые своею подписью ручались, что между женихомъ и невѣстой нѣтъ родства и что не существуетъ никакихъ препятствій для заключенія предварительнаго брачнаго контракта. Это заявленіе помѣчено 28 ноября 1582 годъ; между тѣмъ, уже въ маѣ слѣдующаго года, т. е. черезъ пять мѣсяцевъ отъ этого брака родилась дочь Сусанна. Въ книгахъ стратфордскаго прихода бракъ Шекспира не записанъ; по всей вѣроятности, онъ происходилъ гораздо раньше выдачи дозволенія консисторіи, въ одномъ изъ сосѣднихъ приходоу, и не въ самомъ городѣ, и не въ церкви Holy Trinity. Эти факты подали поводъ къ самымъ разнообразнымъ заключеніямъ, по большей части очень неблагоприятнымъ для поэта и его жены. Заключали, между прочимъ, о бывшемъ до брака проступкѣ, и что именно вслѣдствіе этого бракъ былъ совершенъ съ особенной поспѣшностью, оказавшись необходимымъ. Но становясь на строго историческую точку зрѣнія, мы не имѣемъ права дѣлать подобнаго рода заключеній. Подписаніе предварительнаго брачнаго контракта (нѣчто въ родѣ нашей помолвки, обрученія, или французскихъ fiançailles, signature de contrat), который обыкновенно праздновался въ то время въ Англии за два или за три мѣсяца до свадьбы, было не только признаваемо закономъ, но кромѣ того, дѣлало педѣйствительнымъ всякій послѣдующій союзъ одной изъ сторонъ съ другимъ лицомъ. Всѣ факты, относящіеся къ браку Шекспира, указываютъ на то, что въ данномъ случаѣ существовалъ предварительный контрактъ,—торжество, которое какъ бы замѣняло самую свадьбу, и что вслѣдствіе этого свадьба совершилась безъ всякой таинственности, при самыхъ обыкновенныхъ условіяхъ.

Двумя свидѣтелями при этомъ были Фулькъ Сандельсъ и Джонъ Ричардсонъ; они были жителями деревни Шотери (откуда происходила и невѣста); на единственной, приложенной къ документу, печати видны инициалы R. H., такъ что можно заключить, что свидѣтели были только со стороны невѣсты. Изъ этого обстоятельства нельзя выводить никакого особеннаго заключенія, такъ какъ это случилось довольно

говоря уже о всей неумѣстности подобныхъ исправленій, господа переводчики должны были бы знать, что именно эту фразу, больше чѣмъ всякую другую, необходимо было оставить во всей ея неприкосновенности, такъ какъ она является исходнымъ пунктомъ дѣлага спора, имѣющаго несомнѣнную важность при изученіи Шекспира.

часто; но, принимая во вниманіе нѣкоторые другія обстоятельства, можно прийти къ выводу, что бракъ былъ устроенъ единственно семьей Гэсвей и что родителями поэта онъ былъ встрѣченъ не особенно благосклонно. Но возможно и другое объясненіе. Могло случиться, что свадьба Шекспира, какъ это часто случалось въ то время, была совершена частнымъ образомъ, за нѣсколько мѣсяцевъ раньше, нелегально, въ католической церкви, и что родители боялись огласки подобнаго обстоятельства.

Обыкновенно празднованіе помолвки или предварительнаго брачнаго контракта совершалось торжественно, въ присутствіи всѣхъ родственниковъ; но бывало и такъ, что оно совершалось отдѣльно каждой изъ сторонъ, безъ участія родственниковъ и друзей. Такъ мы имѣемъ, между прочимъ, случай, что въ 1585 году нѣкто Вильямъ Гольдеръ и Алиса Шау, заключивъ между собой предварительный брачный контрактъ, явились самостоятельно передъ двумя свидѣтелями съ тѣмъ, чтобы заявить, что они окончательно вступаютъ между собой въ бракъ. Молодая, очевидно, считала себя вполне законной супругой и сказала Гольдеру при свидѣтеляхъ: „Объявляю, что я ваша жена, что я покинула всѣхъ моихъ друзей для васъ и надѣюсь, что вы будете поступать со мной хорошо“, и послѣ этого она подала ему руку. Тогда, „вышеупомянутый Гольдеръ, *mutatis mutandis*, отвѣчалъ ей подобными же словами, взявъ ея руку и поцѣловалъ ее въ присутствіи свидѣтелей.“

Мы имѣемъ поводы предполагать, что въ концѣ XVI столѣтія сожителство въ промежутокъ времени между предварительнымъ контрактомъ и свадьбой считалось дѣломъ не особенно приличнымъ, но для насъ единственное средство прийти къ правильному выводу, по отношенію къ браку Шекспира, заключается въ томъ, чтобы руководствоваться тѣми взглядами и установившимися правилами, которыя существовали въ Варвикшайрѣ въ дни юности поэта. Если antecedенты брака Шекспира съ миссъ Гэсвей не вызывали неодобрительныхъ отзывовъ ихъ современниковъ и друзей, то на какомъ основаніи современный критикъ будетъ оспаривать правильность ихъ поведенія? А что дѣло именно такъ происходило, — въ этомъ нѣтъ никакого сомнѣнія: Была-ли мать поэта хоть сколько-нибудь недовольна бракомъ своего сына? Нѣтъ; всю свою жизнь она провела въ обществѣ, которое было убѣждено, что предварительный брачный контрактъ имѣетъ всю важность настоящаго брака, и что, въ дѣйствительности, онъ гораздо важнѣе самого вѣнчанія. Когда ея собственный отецъ, Робертъ Арденъ, передавалъ часть земли своей дочери Агнессѣ, въ іюль 1550 г., онъ писалъ: „*nunc ixor Thome Stringer, as nuper ixor Iohannis Hewyns*“, а между тѣмъ ея свадьба была отпразднована только спустя

три мѣсяца послѣ этого. Что самъ Шекспиръ именно такъ смотрѣлъ на предварительный контрактъ и что его взглядъ въ этомъ отноше- нии вполне совпадалъ съ общественнымъ мнѣніемъ его времени,—видно, между прочимъ, изъ одного очень любопытнаго мѣста въ „Мѣра за мѣру“ (IV, 1). Герцогъ говоритъ Маріанѣ:

Nor, gentle daughter, fear you not at all:
He is your husband on a pre-contract:
To bring you thus together, 't is no sin;
Sith that the justice of your title to him
Doth flourish the deceit. Come, let us go:
Our corn's to reap, for yet our tithe's to sow. (71—77).

(„Не бойтесь нисколько и вы, дочь моя. Онъ вашъ мужъ по пред- шествовавшему договору. Такое соединеніе васъ—нисколько не грѣхъ, потому что ваше несомнѣнное право на него—оправдываетъ обманъ. Идемъ-же: чтобы пожать, необходимо прежде посѣять“) *). Даже подробности брака, какъ мы изобразили ихъ по официальнымъ докумен- тамъ вполне подтверждаются словами самого Шекспира, который го- воритъ устами Клавдіо („Мѣра за мѣру“, I, 3): „По договору самому вѣрному приобрѣлъ я право на ложе Джульеты; ты вѣдь знаешь ее: она вполне жена моя,—недостаетъ только оглашенія этого внѣшнимъ обрядомъ; не совершили же мы его единственно для выручки при- данаго, остающагося въ сундукахъ ея ближнихъ, отъ которыхъ, пока время не расположить ихъ къ намъ, полагали нужнымъ хранить нашу любовь въ тайнѣ. Но случилось, что тайна нашей связи обнаружи- лась въ Джулетѣ слишкомъ крупными чертами“. Въ этихъ словахъ мы имѣемъ всю исторію брака Шекспира. Если этимъ словамъ при- давать автобіографическое значеніе (а мы думаемъ, что имѣемъ на это право), то изъ нихъ мы узнаемъ даже и тѣ тайныя причины, ко- торыя руководили поэта и его жену, когда они старались не огла- шать этого брака: вопреки нашему предположенію, высказанному нѣ- сколько раньше, оказывается, что родные невѣсты не были распо- ложены къ этому браку (что очень понятно, такъ какъ они были люди за- житочные, между тѣмъ, какъ молодой Шекспиръ былъ сыномъ разорив- шейся семьи); желая выждать пока они не перемѣнятъ свое мнѣ- ніе, молодые супруги скрывали бракъ, но тайна обнаружилась сама собой.

Какъ родители самого Шекспира смотрѣли на этотъ бракъ, мы точно также, отчасти, имѣемъ свидѣтельство самого поэта. Въ „Зим- ней сказкѣ“ (IV, 3) Поликсенъ говоритъ Флоризелю: „Сынъ имѣетъ

*) О. Миллеръ (въ изданіи Гербеля) переводитъ: „по данному обѣту“. Выра- женіе неопредѣленное и двусмысленное: данный обѣтъ не есть еще формальный контрактъ.

право выбирать себѣ жену; но вѣдь и отецъ, поставляющій все свое счастье въ достойномъ потомствѣ, вправѣ участвовать хоть совѣтомъ въ такомъ дѣлѣ". Въ этихъ словахъ звучитъ какъ бы отдаленный отголосокъ тѣхъ раздражительныхъ сценъ и семейныхъ раздоровъ, которые, по всей вѣроятности, имѣли мѣсто, когда сынъ объявилъ родителямъ о своемъ желаніи жениться. Поэтъ написалъ эти слова уже при концѣ своей жизни, когда онъ могъ взглянуть уже вполне трезво на свое прошлое и это прошлое онъ осудилъ, какъ бы признаваясь въ своей несправедливости по отношенію къ отцу. Но если для насъ ясно, почему родители невѣсты были противъ этого брака, то какъ объяснить себѣ нерасположеніе къ нему родителей поэта? Это объясняется очень просто. Невѣста была старше своего жениха на *восемь лѣтъ*. Собственно, мы не знаемъ точно года, когда она родилась, но изъ записи о ея смерти мы узнаемъ, что она померла 67 лѣтъ отъ роду (въ 1623 году); слѣдовательно, она вышла замужъ 26 лѣтъ въ то время, какъ поэту было только девятнадцать. Сомнительно, чтобы Джонъ Шекспиръ, какъ вообще и всякій другой отецъ, могъ особенно радоваться союзу своего сына, мальчика девятнадцати лѣтъ, который къ тому-же былъ бѣденъ и не имѣлъ никакого опредѣленнаго положенія, съ дѣвушкой восьмью годами старше его. Кромѣ того, досада отца могла увеличиться еще и отъ того обстоятельства, что исправить дѣло оказалось невозможнымъ и приходилось только спѣшить съ формальнымъ бракомъ.

Какого рода былъ этотъ союзъ? Были-ли въ немъ задатки будущаго семейнаго счастья? Явился-ли онъ вслѣдствіе любви или нѣтъ? На всѣ эти и тому подобные вопросы у насъ нѣтъ прямыхъ отвѣтовъ; но и по отношенію къ этимъ вопросамъ мы можемъ найти нѣчто въ родѣ косвенныхъ отвѣтовъ въ произведеніяхъ Шекспира. Въ своей молодости, когда пылъ страсти еще не потухъ, когда поэтъ только еще отживалъ свою бурную молодость, онъ себя оправдывалъ такими словами (41-й сонетъ): „ты вѣженъ, слѣдовательно долженъ быть прельщенъ; ты красивъ, слѣдовательно, долженъ быть обольщаемъ. А когда женщина ухаживаетъ за нимъ, то какой сынъ женщины настолько нечувствителенъ, чтобы бросить ее, прежде, чѣмъ она побѣдитъ?“ Въ pendant къ этимъ словамъ, у насъ есть двустишье изъ „Генриха VI“ (часть первая):

She's beautiful, and therefore to be wooed;
She is a woman, therefore to be won.

(„Она — прекрасна, значить, создана для того, чтобы ей поклоняться; она — женщина, значить, создана для того, чтобы быть прельщеною“). Что бы ни говорили англійскіе и нѣмецкіе моралисты, но

въ этихъ словахъ нельзя видѣть любви, — чувства, которое всегда зиждется на какомъ-нибудь нравственномъ началѣ; мы тутъ видимъ только одну страсть, молодой, страстный порывъ, не всегда совпадающій съ любовью. Какъ бы комментарий къ этимъ словамъ, а слѣдовательно и къ своему прошлому, мы видимъ въ слѣдующихъ словахъ *послѣдней* пьесы Шекспира, написанной, вѣроятно, не задолго до смерти („Бура“, IV, 1): „Возьми-же какъ даръ и какъ свое честное приобрѣтеніе дочь мою; но если ты расторгнешь дѣвственный ея поясъ прежде, чѣмъ совершатся во всей полнотѣ всѣ обычные, священные обряды, — не пошлетъ небо благодатнаго дождя, чтобы росъ союзъ этотъ; засуха ненависти, злое презрѣніе и раздоръ усилуютъ ложе ваше сорными травами, до того противными, что оба возненавидите его; а потому берегись, если хочешь, чтобы лампа Гименея свѣтила вамъ“. Здѣсь опять мы встрѣчаемся съ несомнѣннымъ (по крайней мѣрѣ, на нашъ взглядъ) автобіографическимъ элементомъ. Только-что приведенныя слова являются, говоря строго, не болѣе какъ лишней вставкой въ роль Просперо; ни драматическое положеніе, ни логическая необходимость не требовали этихъ словъ; а такъ какъ и вся роль Просперо имѣетъ замѣтно субъективный и личный характеръ, то мы вправѣ заключить, что эти слова выдались какъ личное признаніе самого поэта, — признаніе своихъ прежнихъ ошибокъ, а можетъ быть, и слишкомъ позднее раскаяніе. Замѣчательно, что подъ конецъ своей жизни Шекспиръ измѣнилъ взглядъ на отношенія между мужчиной и женщиной. Въ молодости онъ смотрѣлъ на эти отношенія какъ на увлеченіе страсти, которое находитъ свое оправданіе въ самомъ себѣ, и для котораго не существуетъ никакого нравственнаго закона. На склонѣ лѣтъ онъ, напротивъ, прежде всего видитъ въ этихъ отношеніяхъ нравственное начало, которое не только скрѣпляетъ ихъ, но и придаетъ имъ смыслъ и значеніе. Въ „Зимней сказкѣ“ онъ признаетъ значеніе семейнаго начала, въ „Бурѣ“ онъ идетъ еще дальше и находитъ необходимымъ присутствіе этого начала въ самомъ бракѣ, причемъ даже и предварительный брачный контрактъ ему не кажется уже достаточно крѣпкой гарантіей семейнаго счастья. Въ этомъ процессѣ развивающейся мысли, которую намъ удалось подмѣтить въ произведеніяхъ Шекспира, видны какъ бы слѣды продолжительнаго жизненнаго опыта, долгихъ и мучительныхъ страданій, всякаго рода разочарованій и болѣзненнаго настроенія. И если съ этой точки зрѣнія посмотрѣть на признанія, вырвавшіяся повременамъ изъ подъ-пера Шекспира, то мы невольно принуждены будемъ прійти къ заключенію, что его бракъ былъ ошибкой, что надежды поэта, если онѣ у него были, не осуществились, что пользоваться семейнымъ счастьемъ ему не было дано.

Отсюда своеобразный пессимизм поэта по отношенію къ женщинамъ, который мѣстами несомнѣнно даетъ себя сильно чувствовать. Развѣ можно объяснить случайностью,— какъ замѣтилъ вполне справедливо Гервинусъ,— то, напримѣръ, обстоятельство, что въ первыхъ драмахъ своихъ великій поэтъ съ особенной полнотою фантазіи рисовалъ образы злыхъ и властолюбивыхъ женщинъ? Въ „Генрихъ VI“, при вторичной обработкѣ этой пьесы, онъ такъ много прибавилъ ужаснаго къ характеристикѣ женъ Генриха VI и Глостера, и безъ того уже мрачно изображенныхъ раньше, что кажется, будто онъ хотѣлъ облегчить свою душу отъ собственныхъ своихъ тяжелыхъ впечатлѣній. Съ другой стороны, не любопытны ли слѣдующія слова Валентина („Два веронца“, I, 1): „Въ любви вздохами покупается только пренебреженіе, жеманные взгляды — сердце раздирающими стопами, одно летучее мгновеніе радости—двадцатью тяжелыми, безконечными, бессонными ночами. Достигъ — и достигъ, можетъ быть, собственного несчастія; не достигъ — жертва горя и страданій. Во всякомъ случаѣ: или пожертвовалъ разсудкомъ глупости, или глупость превозмогла разсудокъ... Любовь—твоя владычица, потому что она властвуетъ надъ тобой; а того, кто находится подъ ярмомъ глупости, надѣюсь, нельзя назвать мудрымъ... Какъ и самая зрѣлая распуколка подъѣдается червемъ прежде, чѣмъ успѣетъ распуститься, такъ и юный умъ обращается иногда любовью въ безумье, засушивается еще въ почкѣ, лишается свѣжей весенней зелени и всѣхъ прекрасныхъ надеждъ въ будущемъ“.

Не лучше поэтъ смотрѣлъ и на собственный бракъ, какъ это можно видѣть изъ многочисленныхъ намековъ на браки, въ которыхъ мужъ моложе жены. Съ какими горячими убѣжденіями, какъ бы вслѣдствіе личнаго опыта, поэтъ говоритъ устами герцога въ „Двѣнадцатой ночи“ (II, 4): „Женщина должна выходить замужъ за старшаго себя: съ такимъ она свыкается, царить тутъ вровень въ сердцѣ мужа своего. Потому что наши привязанности, какъ мы тамъ ни превозносимъ себя,—слабѣе, непостояннѣе, требовательнѣе, измѣнчивѣе и переходящѣе, чѣмъ женскія... А потому, предметъ твоей любви долженъ быть моложе тебя; не удержаться иначе любви твоей на склонѣ. Женщины вѣдъ розы; только что распустятся, тотчасъ же и осыпаются“. Не были-ли обстоятельства, сопровождавшія бракъ Шекспира, тою „оплакиваемой виною“, о которой онъ говорилъ впоследствии въ своихъ советахъ? По крайней мѣрѣ, въ его груди глубоко запечатлѣлось суровымъ опытомъ добытое убѣжденіе, что стремительность сильной страсти и скрытность тайнаго союза—постоянные источники несчастій, которыя человекъ самъ себя причиняетъ, какъ это изобразилъ поэтъ съ ужасающею силою въ „Ромео и Джульеттѣ“ и въ „Отелло“, и нѣсколько легче въ „Двухъ веронцахъ“ и въ „Зимней сказкѣ“.

Анна Гэсвей была родомъ изъ деревни Шотери, близъ Стратфорда. Ея отецъ, Ричардъ Гэсвей, былъ земледѣльцемъ (yeoman), и изъ его завѣщанія, написаннаго въ 1581 году, въ которомъ онъ самъ называетъ себя „husbandman“ (хозяиномъ, землевладѣльцемъ), видно, что у Анны было много братьевъ и сестеръ. Деревушка Шотери находится въ одной англійской милѣ отъ Стратфорда, къ югу, въ прелестной мѣстности, утопающей въ зелени и цвѣтахъ; среди вазовъ и какъ бы укутанный въ дикій виноградъ и розы, прячется коттеджъ, въ которомъ дѣвушкой жила Анна Гэсвей. Этотъ коттеджъ, вѣроятно, гораздо древнѣе шекспировскаго дома въ Стратфордѣ. Подобно стратфордскому дому, онъ—деревянный, отштукатуренный, но покрытъ соломой. Онъ—одноэтажный и продолговатый; одной своей стороною, короткой, онъ выходитъ на дорогу; другая—выше первой. Первоначально зданіе это было раздѣлено на два отдѣленія, теперь въ немъ находится три. Позади—довольно большая терраса и красивый садъ. Онъ скорѣе имѣетъ видъ дикій, чѣмъ заустѣлый. Войдя въ первую комнату, вы видите каменный полъ, широкій каминъ и тутъ-же—старую, деревянную скамью, очень обветшалую, но могущую еще служить,—скамью, на которой еще молодой Шекспиръ не разъ, конечно, сиживалъ рядомъ съ Анной. Отштукатуренныя стѣны обнаруживаютъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ прочную дубовую обшивку. Потолокъ—очень низокъ. Это, очевидно, была ферма зажиточнаго йомена. Гэсвей поселились въ Шотери лѣтъ за сорокъ до женитьбы Шекспира. У насъ нѣтъ никакихъ свѣдѣній о томъ, гдѣ молодые супруги жили въ первые годы брака. Вѣроятнѣе всего въ этомъ коттеджѣ въ Шотери, или вмѣстѣ съ Гамнетомъ и Юднью Садлеръ, въ честь которыхъ названы были два близнеца, родившіеся у нихъ въ 1585 году. Домъ ихъ, вѣроятно, служилъ убѣжищемъ для миссисъ Шекспиръ, когда будущій поэтъ принужденъ былъ оставить жену и дѣтей и отправиться въ Лондонъ искать счастья. Во всякомъ случаѣ, вѣроятно, что Анна Шекспиръ съ дѣтьми никогда не покидала Стратфорда или его окрестностей. Здѣсь поэтъ, вѣроятно, жилъ когда возвращался на родину, послѣ трудовой жизни въ Лондонѣ. Какого рода были его занятія въ короткій промежутокъ между его женитьбой и отъѣздомъ въ Лондонъ, мы не знаемъ; всѣ догадки о томъ, что онъ былъ писцомъ у адвоката или школьнымъ учителемъ—не заслуживаютъ вниманія. Гораздо вѣроятнѣе нѣкоторые предположенія о его бойкомъ и нѣсколько разгульномъ характерѣ въ молодости. По этому поводу собрано довольно много любопытныхъ анекдотовъ. Будучи молодымъ человѣкомъ, Шекспиръ, какъ по всему видно, не отличался строгостью нравовъ. „Я не сомнѣваюсь,—говоритъ Ирвингъ,—что, шатаясь въ юности по окрестностямъ Стратфорда, онъ

находился въ обществѣ самыхъ разгульныхъ людей, отъявленныхъ негодяевъ, и принадлежалъ къ числу тѣхъ несчастныхъ юношей, глядя на которыхъ, старики покачиваютъ головами и въ будущемъ пророчать имъ висѣлицу“. — О юношескихъ похожденияхъ Шекспира упоминаетъ, между прочимъ, Айрландъ въ своихъ „Живописныхъ видахъ Эвона“: „Въ семи миляхъ отъ Стратфорда, — рассказываетъ онъ, — находится торговое мѣстечко Бедфордъ, знаменитое своимъ элемъ. Тамъ, однажды, образовалась цѣлая компанія бедфордскихъ пьяницъ и приглашала всѣхъ любителей хорошаго эля изъ окрестныхъ мѣстъ явиться на состязаніе, заключавшееся въ томъ, кто кого перепьетъ. На это испытаніе крѣпости головъ были приглашены стратфордскіе ребята, и въ числѣ бойцовъ находился Шекспиръ. Въ самомъ началѣ битвы стратфордскіе рыцари дрогнули и обратились въ бѣгство. Но при нетвердости ногъ имъ удалось пройти не болѣе полумили, и они повалились подъ одною яблонью, гдѣ проспали всю ночь. Это дерево цѣло до сихъ поръ и извѣстно подъ именемъ „Шекспирова дерева“. Поутру товарищи разбудили поэта и предложили ему возвратиться въ Бедфордъ и продолжать бой, но онъ отказался наотрѣзъ, сказавъ, что достаточно пилъ съ

Свирѣльщикомъ Певвортомъ, плясуномъ Марстономъ,
Многолюднымъ Гильбро и голоднымъ Грифтономъ,
Сварливымъ Энголемъ, папистомъ Вискфордомъ,
Нищимъ Брумомъ и пьяницею Бедфордомъ.

„Селенія, названныя въ этомъ четверостишіи, — продолжаетъ Айрландъ, — и до сихъ поръ сохранили эпитеты, данныя имъ поэтомъ; ибо жители Певворта славятся своимъ искусствомъ игры на свирѣли, а Грифтонъ извѣстенъ своею бесплодною почвою“. Необходимо прибавить, что всѣ эти анекдоты не имѣютъ никакой исторической основы.

Болѣе достовѣренъ фактъ, бывшій причиной удаленія Шекспира изъ Стратфорда. Роу рассказываетъ, что Шекспиръ попалъ въ дурное общество и допустилъ склонить себя къ участию въ браконьерствѣ, которое и было произведено во владѣніяхъ сэра Томаса Люси, въ Чарлькотѣ близъ Стратфорда. Пойманный на мѣстѣ, онъ подвергся строгому преслѣдованію со стороны Люси, которому затѣмъ отомстилъ, написавши на него пасквиль, который и прибилъ къ воротамъ Чарлькота; можетъ быть, прибавляетъ Роу, этотъ пасквиль былъ первымъ его опытомъ*). Когда месть браконьера дошла до слуха могуществен-

*) Стивенсъ приводитъ его по списку Ольдиса:

A parliament member, a justice of peace,
At home a poor scare-crowe, at London an assee;

наго судьи, тотъ усилилъ свои преслѣдованія и наконецъ принудилъ поэта оставить Стратфордъ. Англійскіе изслѣдователи Шекспира принимали самыя тщательныя розысканія, чтобы возстановить истину по этому случаю. Мэлонъ, Найтъ и др. старались представить дѣло не заслуживающимъ довѣрія, но въ новѣйшее время ихъ аргументы были опровергнуты въ особенности Галиуалемъ. Извѣстіе Роу, сообщенное имъ, вѣроятно, по разсказу Беттертона, является тѣмъ болѣе достовѣрнымъ, что найдены и другія свидѣтельства о томъ-же самомъ, свидѣтельства, относящіяся ко времени, предшествующему появленію книги Роу, но которыя лишь позднѣе сдѣлались извѣстными. Прежде всего мы имѣемъ свидѣтельство Дэвиса, который разсказываетъ, что Томасъ Люси много разъ тѣлесно наказывалъ Шекспира и нѣсколько разъ держалъ его подъ арестомъ, за что тотъ изобразилъ его олухомъ (cladpate) и помѣстилъ въ его гербъ трехъ вшей, дѣлая такимъ образомъ намекъ на его имя. Другой свидѣтель ссылается на нѣкоего Джонсона, умершаго въ 1703 году, который разсказывалъ, что слышалъ исторію о браконьерствѣ отъ стратфордскихъ старожиловъ. Во всякомъ случаѣ эта исторія была давнишнимъ, очень распространеннымъ преданіемъ въ Стратфордъ.

Къ этимъ свидѣтельствамъ необходимо присоединить еще и свидѣтельство самого Шекспира. Въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“ и въ первой части „Генриха VI“ онъ жестоко осмѣиваетъ Люси. Въ первой сценѣ „Виндзорскихъ кумушекъ“ Эвансъ говоритъ о гербѣ мирового судьи Шалло (Люси), въ которомъ находится дюжина бѣлыхъ щуекъ (luses) и изъ дюжины щуекъ дѣлаетъ дюжину вшей (louses). Такъ какъ въ гербѣ сэра Люси, дѣйствительно, были три щуки и такъ какъ здѣсь мировой судья, указывая въ смѣшныхъ выраженіяхъ на значеніе своей особы и на свой гербъ, обвиняетъ Фальстафа въ томъ, что онъ „поколотилъ его людей и стрѣляетъ его дичь“, — то намекъ въ самомъ дѣлѣ является довольно прозрачнымъ. Другой намекъ имѣетъ совершенно иной характеръ. Въ первой части „Генриха VI“, въ концѣ четвертаго дѣйствія, во французскій лагерь приходитъ сэръ Вильямъ Люси, чтобы получить свѣдѣнія о судьбѣ великаго полководца Тальбота, причемъ произноситъ титулы павшаго героя съ такой смѣшной напыщенностью, что Орлеанская Дѣва под-

If lowsie is Lucy, as some volke miscall it,
Then Lucy is lowsie, what ever befall it:
He thinks himselfe greate,
Yet an asse in his state,
We allowe by his eares bot with asse to mate.
If Lucy is lowsie, as some volke miscall it
Sing lowsie Lucy, what ever befall it.

смѣивается надъ этимъ „глупо-великолѣпнымъ“ стилемъ. Это, конечно, не имѣетъ ничего общаго съ исторіей о браконьерствѣ, но показываетъ, что сэръ Люси, стратфордскій мировой судья, былъ нелюбимъ не однимъ только поэтомъ, но что онъ своей служебной должностью сдѣлалъ себя отчасти смѣшнымъ, отчасти ненавистнымъ во всемъ Стратфордѣ и даже Варвикшайрѣ.

Чарлькотскій паркъ и замокъ находятся въ трехъ миляхъ отъ Стратфорда, къ сѣверу, по прелестнѣйшей дорогѣ. При самомъ выходѣ изъ Стратфорда, путникъ проходитъ черезъ старый мостъ, у мельницы, построенный въ 1592 году. Граціозная, тихая мельница, одѣтая мхомъ и плющемъ, которые придаютъ ей удивительную прелесть, въ шекспировскія времена была, конечно, новая и не имѣла этого романтическаго характера; но какъ бы она ни была красива въ то время, она все-таки не могла производить такого впечатлѣнія, какъ теперь. Глазъ Шекспира, во всякомъ случаѣ, съ удовольствіемъ останавливался на этой мельницѣ. Онъ не разъ, конечно, прогуливался по этой дорогѣ, возлѣ которой находилось старое зданіе конгрегаціи (разрушенное въ 1799 году), въ которомъ жилъ его другъ Джонъ Комбъ. Нѣсколько въ сторонѣ находится деревушка Велькомбъ, гдѣ у него была земля, близъ большого дома Клоптона.

Вся эта мѣстность полна очаровательной поэзіи, всякій предметъ невольно напоминаетъ Шекспира; каждая хижина, встрѣчаемая на дорогѣ была, кажется, пріютомъ, гдѣ онъ знакомился съ деревенскою жизнію и обычаями, и подслушивалъ тѣ легендарныя и суевѣрныя рассказы, которые отличаются такимъ волшебнымъ колоритомъ въ его драмахъ. Дорога поэта все время идетъ въ виду Эвона, который, причудливо извиваясь, протекаетъ по обширной плодородной долинѣ, то сверкая между ивъ, окаймляющихъ его берега, то скрываясь за деревьями и затѣмъ снова появяясь во всей своей красѣ. Вся эта прелестная мѣстность называется долиною „Краснаго Кона“. Вдали она какъ бы замыкается рядомъ волнистыхъ холмовъ, такъ что весь лежащій передъ вами ландшафтъ кажется окруженнымъ серебряной цѣпью Эвона.

Дорога прямо упирается въ ворота Фольброкскаго парка. Паркъ громаденъ и очень красивъ: широкія аллеи, вѣковыя деревья, неожиданныя виды, — все это полно поэзіи, даже зимой. Вашингтонъ Ирвингъ слѣдующимъ образомъ, описываетъ этотъ паркъ: „Эти аллеи отличаются величавымъ характеромъ, напоминающимъ готическую архитектуру. Въ нихъ выражаются достоинство и независимая гордость древняго рода, и мнѣ случалось слышать замѣчанія нѣкоторыхъ аристократовъ относительно великолѣпныхъ замковъ, что „съ деньгами можно все сдѣлать изъ камня и извести, но нѣтъ такой вещи

въ мірѣ, которая бы внезапно могла создать цѣлую дубовую аллею". Многие комментаторы полагаютъ, что Шекспиръ, бродя среди этихъ роскошныхъ картинъ и наслаждаясь романтическимъ уединеніемъ со-сѣднаго Фольброкскаго парка, составлявшаго также нѣкогда владѣніе Люси, въ такой степени былъ очарованъ ими въ юности, что впоследствии изобразилъ ихъ волшебною кистью въ своей комедіи „As you like it“ (Какъ вамъ будетъ угодно). И дѣйствительно, путникъ, любуясь этой уединенной, живописной мѣстностью, вдохновляется самъ и невольно сознаетъ всю красоту и величіе природы. Дивныя фантазіи тѣшатся въ его головѣ, встаютъ причудливые образы, длинною



Чарлькотъ.

Замокъ сэра Томаса Люси.

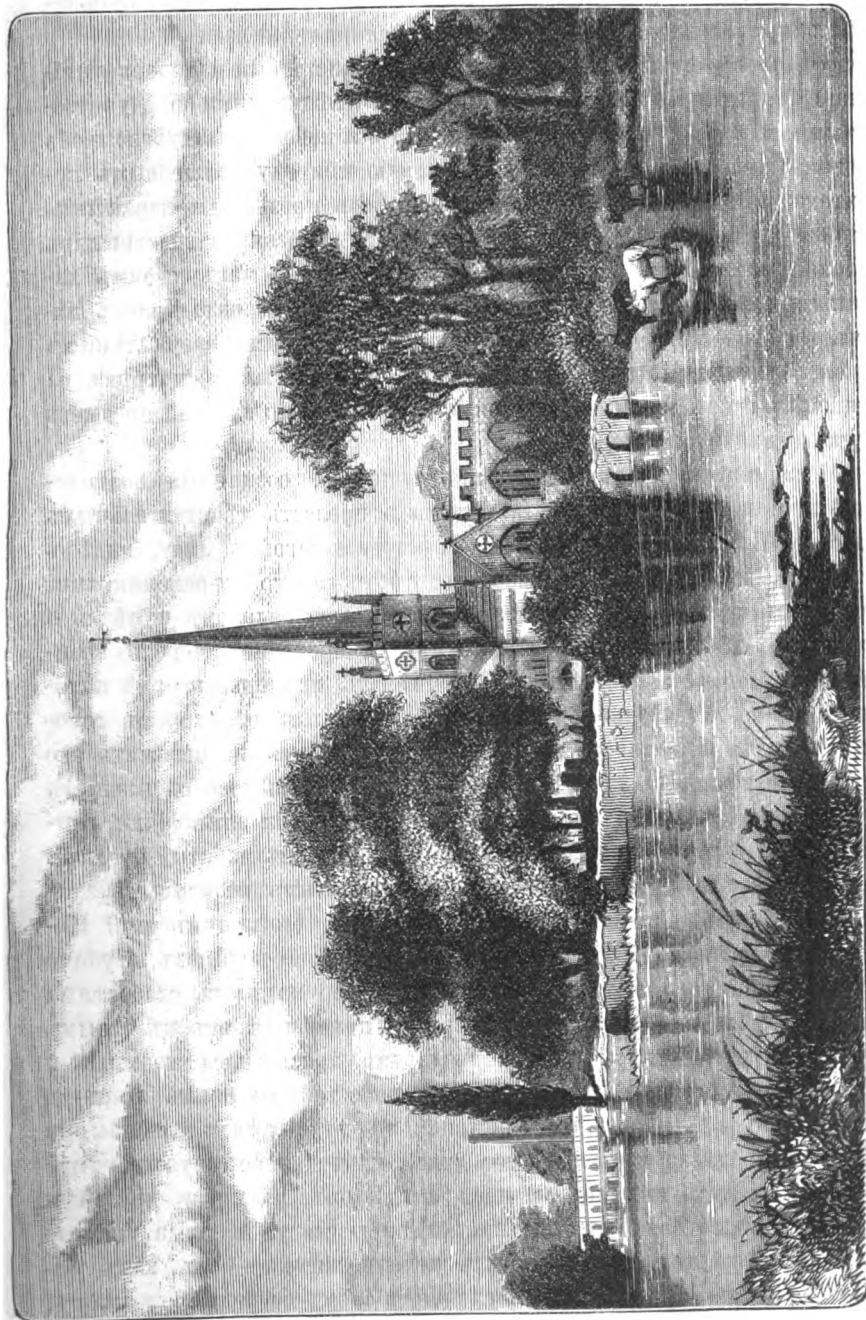
вереницей таятся разнообразныя думы. По всему вѣроятію, подъ влияніемъ подобнаго настроенія, — можетъ быть, подъ однимъ изъ этихъ деревьевъ, которыя отбрасываютъ тѣнь на зеленые берега и журчащія воды Эвона, фантазія поэта создала эту пѣсенку, дышащую всею прелестью деревенской пѣсни:

Кто подъ зеленой листвою
Любитъ валиться со мною,
Пѣсню веселую радъ
Съ птичками пѣть въ одинъ ладъ,
Иди тотъ сюда, иди тотъ сюда, иди тотъ сюда;

Не узреть никогда
Здѣсь онъ врага,
Кромѣ развѣ зими да ненастной погоды.

Домъ или, вѣрнѣе, замокъ нѣсколько испорченъ современными украшениями и добавленіями къ строгому стилю архитектуры временъ королевы Елисаветы. Онъ выходитъ на западный берегъ Эвона. Это — длинное, нѣсколько безпорядочное по формамъ, трехъ-этажное каменное зданіе, столь-же граціозное, какъ и старый Сентъ-Джемскій дворецъ въ Лондонѣ, и нѣсколько напоминающее его по общему характеру, — конечно, въ мишьятурѣ, — съ восьмигранными башенками, остроконечными крышами, балюстрадами, окнами въ тюдоровскомъ стилѣ; и все это зданіе такъ укутано гигантскими вязами, что трудно замѣтить его среди этой густой зелени. Замокъ былъ построенъ въ 1558 году сэромъ Томасомъ Люси, который, посвященный въ рыцари королевой Елисаветой въ 1578 году, былъ шерифомъ Варвикшаира.

Замокъ и паркъ до сихъ поръ находятся во владѣніи потомковъ Люси; жаль, однако, что внутренность замка не сохранила своего первоначального, стараго вида. Большинство комнатъ передѣланы на современный ладъ и украшены по новому. Одна лишь прекрасная дубовая лѣстница и огромная пріемная зала напоминаютъ еще времена Шекспира. Хоры съ органомъ, огромный старинный каминъ, большое готическое окно съ каменнымъ подоконникомъ необыкновенно украшаютъ залу. На стеклахъ окна вырѣзаны гербы Люси съ датой 1558 года. Въ гербѣ, дѣйствительно, находятся три щуки, какъ въ „Виндзорскихъ кумушвахъ“, — и это лучшее доказательство, что судья Шало срисованъ съ сэра Томаса Люси. „Я пожалѣлъ, — говоритъ Ирвингъ, — что старая мебель въ залѣ исчезла; мнѣ сильно хотѣлось видѣть то парадное кресло, съ котораго деревенскій сквайръ прежняго времени правилъ своими владѣніями, и на которомъ онъ, можетъ быть, воссѣдалъ въ тотъ день, когда къ нему привели пойманнаго Шекспира.“ Въ моемъ воображеніи уже рисовалась картина, какъ деревенскій владыка, окруженный дворецкими, гайдуками въ голубыхъ ливреяхъ, ожидалъ появленія преступника, котораго наконецъ ввели въ залу, убитаго горемъ и стыдомъ, съ понишей головой и въ сопровожденіи лѣсничихъ, егерей и цѣлой ватаги любопытнаго люда, труниваго и осыпавшаго оскорбительными эпитетами бѣднаго поэта. Изъ полуотворенныхъ дверей высовывались улыбающіяся лица горничныхъ, а съ хоровъ, граціозно облокотившись на перила, смотрѣли на юнаго плѣнника прекрасныя дочери сквайра съ состраданіемъ, свойственнымъ женскому сердцу. Кто могъ бы подумать въ то время, что этотъ бѣдняга, дрожащій передъ властью всесильнаго помѣщика, сдѣлается вскорѣ утѣхою королей, любимцемъ всѣхъ странъ и вѣковъ,



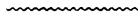
Видъ Стратфорда со стороны Эвона.

диктаторомъ челоѣческаго ума, и обезсмертитъ въ своихъ произведеніяхъ притѣснителя, теперь глумящагося надъ нимъ“.

Свой превосходный очеркъ (хотя далеко не полный и теперь устарѣвшій) Стратфорда Ирвингъ оканчиваетъ слѣдующими прочувствованными строками: „Возвратясь въ городъ, я невольно задумался объ оригинальномъ дарѣ поэта надѣлать самую природу волшебнымъ колоритомъ, придавать мѣстности и предметамъ прелесть и характеръ, несвойственные имъ, и превращать нашъ трудовой, прозаическій міръ въ волшебное царство. Да и дѣйствительно, онъ — магъ; своимъ дарованіемъ онъ не только чаруетъ нашъ взоръ, но овладѣваетъ нашимъ воображеніемъ и сердцемъ. Подъ обаятельнымъ впечатлѣніемъ Шекспира я цѣлый день бродилъ какъ очарованный и смотрѣлъ на ландшафтъ сквозь поэтическую призму, украшавшую каждый предметъ радужнымъ цвѣтомъ“.

„Мени окружали фантастическія существа, созданныя поэтическимъ гениемъ, но имѣвшія для меня всю прелесть дѣйствительныхъ существъ. Я слышалъ Джэка, философствовавшего въ лѣсу, видѣлъ Розалинду, любовался толстымъ Фальстафомъ и его современниками, начиная съ судьи Шало и кончая мистеромъ Слендеромъ и нѣжною Анною Педжъ. Когда на обратномъ пути я проходилъ черезъ эвонскій мостъ, то остановился, чтобы взглянуть на церковь, гдѣ похороненъ поэтъ, и невольно порадовался проклятью, о которомъ говорить эпитафія и вслѣдствіе котораго не рѣшились потревожить его прахъ. Что выиграло бы его имя, еслибы оно смѣшалось съ именемъ другихъ истлѣвшихъ людей, украшенныхъ громкими эпитафіями, гербами и королевскими коронами? Что значитъ биткомъ набитый „уголь“, Вестминстерскаго аббатства въ сравненіи съ этимъ величавымъ зданіемъ, гордымъ мавзолеемъ, единственно принадлежащимъ ему? Нелицемѣрно чтить и уважать могилу можетъ только челоѣкъ, глубоко сочувствующій покойнику, а большинство людей надѣлены слабостями и предубѣжденіями, которыя они нерѣдко примѣшиваютъ къ своимъ лучшимъ душевнымъ порывамъ. Тотъ, кто прославился въ мірѣ и снялъ полную жатву со всѣхъ благъ и почестей, въ концѣ концовъ пойметъ, что ни любовь, ни удивленіе, ни рукоплесканія толпы не будутъ такъ сладки и отрадны его душѣ, какъ теплое сочувствіе того скромнаго уголка, гдѣ онъ родился и гдѣ онъ, въ кругу друзей и родныхъ, обрѣлъ покой и позналъ истинную славу. А когда усталое сердце шепнетъ ему, что наступилъ вечеръ жизни, — онъ, какъ ребенокъ на рукахъ матери, заснетъ сладкимъ сномъ посреди тѣхъ мѣстъ, гдѣ протекло его дѣтство. Могъ-ли предвидѣть юный поэтъ, удаляясь изъ родного города и покидая отцовскій кровъ, что черезъ нѣсколько лѣтъ онъ вернется домой, покрытый славой, что родина будетъ гор-

даться его именемъ, будетъ хранить его прахъ, какъ драгоцѣннѣйшее сокровище въ мѣрѣ, а церковный шпиль, на который онъ, можетъ быть, устремлялъ свои глаза, полные слезъ, сдѣлается современемъ маякомъ, чтобы каждому литературному страннику указывать путь къ его могилѣ!..

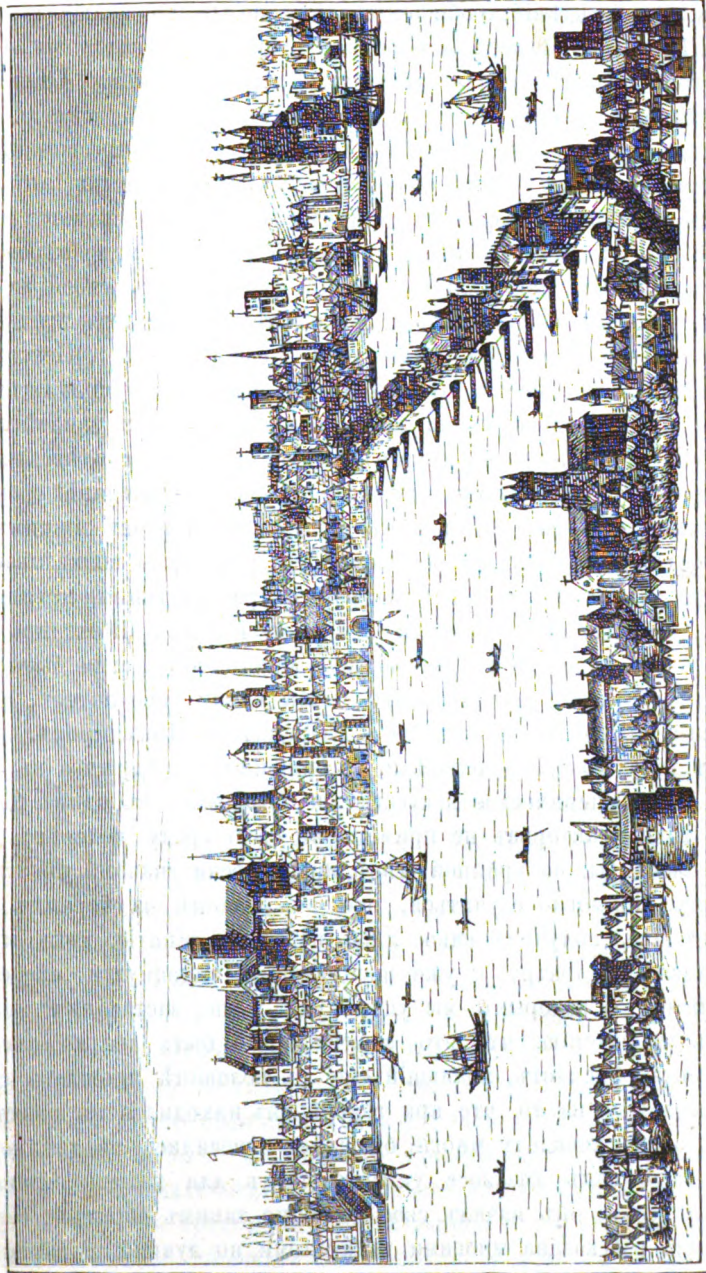


ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Шекспиръ въ Лондонѣ.—Shakespeare's boys и первая занятія. — Преданіе о томъ, какъ Шекспиръ былъ суфлерскимъ слугой.—Къ какой актерской труппѣ онъ принадлежалъ?—Тарльтонъ.—Театръ въ эпоху Елисаветы.—Труппы актеровъ.—Блэкфрайерскій театръ.—Устройство залы.—Сцена и декорациа.—Театральные нравы.—Публика и ея характеръ.—Женскія роли.—Насмѣшки Сиднея.—Друзья и враги театра.—Госсонъ.—Характеръ англійскаго Возрожденія.—Нравы и чувства толпы.—Драматическая литература до Шекспира.—Классики и романтики.—Секвиль, Бенъ-Джонсонъ, Лиля, Марло, Кидъ.—Кровавая драма.

О томъ, когда отправился Шекспиръ въ Лондонъ, у насъ нѣтъ никакихъ положительныхъ свѣдѣній; объ этомъ обстоятельствѣ мы можемъ судить только приблизительно и гадательно. Въ началѣ 1585 г. онъ, несомнѣнно, былъ еще въ Стратфордѣ: въ мартѣ этого года, какъ мы уже знаемъ, у него родились близнецы Гамнетъ-Юдиѣ. Съ другой стороны, мы знаемъ, что около 1589 года онъ уже исправлялъ старыя пьесы для одного изъ лондонскихъ театровъ, слѣдовательно, находился въ Лондонѣ. Сопоставляя эти цифры съ нѣкоторыми другими обстоятельствами, о которыхъ мы упомянемъ въ свое время, Дрэкъ приходитъ къ заключенію, что Шекспиръ покинулъ Стратфордъ и отправился искать счастья въ Лондонъ не позже 1587 года, т. е. когда ему было около 23 лѣтъ.

Для людей, искавшихъ счастья и занятій въ англійской столицѣ, Лондонъ того времени представлялъ множество затрудненій. Объ этихъ затрудненіяхъ мы можемъ себѣ составить довольно определенное понятіе изъ разсказа нѣкаго Джона Садлера, вѣроятно, друга Шекспира, который, подобно поэту, отправился въ Лондонъ. Этотъ юноша, присоединившись къ одному возницѣ, пріѣхалъ въ Лондонъ, продалъ свою лошадь и, не имѣя въ столицѣ никого, къ кому бы онъ могъ обратиться за помощію, ходилъ изъ улицы въ улицу, изъ дома въ домъ, спрашивая: не требуется ли работникъ? Послѣ долгихъ странствованій такого рода, продолжавшихся, вѣроятно, не ма-



Лондонъ въ 1610 году.
Старинная гравюра.

лое количество дней, а можетъ быть и недѣль, Садлеръ набрелъ, наконецъ, на какого-то купца, который взялъ его въ „ученіе“ на восемь лѣтъ. Изъ свѣдѣній, сообщаемыхъ Роу, не трудно заключить, что молодой Шекспиръ, бѣглець изъ родного города, очутился въ Лондонѣ въ гораздо болѣе неблагоприятныхъ условіяхъ, чѣмъ Садлеръ, хотя послѣднему, можетъ быть, было труднѣе отыскать занятіе. Во всякомъ случаѣ, будущаго поэта въ Лондонѣ ожидали чрезвычайныя затрудненія. Что онъ былъ почти совсѣмъ безъ средствъ, это мы знаемъ изъ преданія, которое въ данномъ случаѣ подтверждается плохимъ положеніемъ дѣлъ его отца; съ другой стороны, мало вѣроятія, чтобы онъ получилъ какую либо помощь отъ родныхъ своей жены. Джонсонъ, который, безъ сомнѣнія, вполне точно передаетъ преданіе, ходившее въ его время (въ 1765 году), говорить, что „Шекспиръ явился въ Лондонъ вполне нуждающимся искателемъ приключеній (adventurer) и нѣкоторое время жилъ самыми низкими занятіями“. То же самое встрѣчаемъ въ другомъ, очень раннемъ свидѣтельствѣ одного странствующаго актера, который писалъ въ назиданіе своимъ товарищамъ, что и онъ (Шекспиръ) явился въ Лондонъ нищимъ и только впоследствии сдѣлался богатымъ“. Не разъ было высказываемо мнѣніе, что частыя посѣщенія Стратфорда странствующими труппами актеровъ въ достаточной степени объясняютъ связи Шекспира съ театромъ; тѣмъ не менѣе трудно понять, какого рода могли быть эти связи. Едва ли можно предположить, чтобы какой либо актеръ, принадлежавшій къ той же мѣстности и знакомый съ Шекспиромъ, принялъ въ труппу молодого человѣка, совершенно несвѣдущаго въ актерскомъ дѣлѣ. Сценическое искусство не познается въ одинъ день; ни какая труппа актеровъ не приметъ въ свою среду человѣка, который не былъ бы, по крайней мѣрѣ, практически знакомъ съ этимъ искусствомъ. Но могло случиться, что въ Лондонѣ на первыхъ порахъ Шекспиръ получилъ какое либо побочное занятіе, какъ либо „пристроился“ къ театру, и уже впоследствии выдвинулся впередъ. Обстоятельства, о которыхъ мы упомянули выше, заставляютъ насъ прийти къ заключенію, что это занятіе могло быть только самаго низкаго сорта. Анекдотъ, ходившій еще въ половинѣ прошлаго столѣтія, указываетъ на то, что при театрѣ онъ находился въ качествѣ слуги. Къ этому анекдоту многіе біографы относились вполне недоброжелательно, такъ какъ казалось унижительнымъ для памяти великаго драматурга, чтобы онъ началъ свое поприще такимъ образомъ. Исторія эта была разсказана многими писателями, но лучшій ея вариантъ находится у доктора Джонсона, который передалъ ее въ 1765 г. слѣдующимъ образомъ: „Во времена Елисаветы кареты не были въ употребленіи, поэтому, люди со средствами ѣздили обыкновенно верхомъ;

многіе ѣздили такимъ образомъ и въ театрѣ. Когда Шекспиръ прибылъ въ Лондонъ, спасаясь отъ преслѣдованій въ родномъ городѣ, то его первымъ дѣломъ было ждаты у дверей театра и держать лошадей тѣхъ, у кого не было собственныхъ слугъ; въ этой должности онъ вскорѣ приобрѣлъ такую извѣстность за свою ловкость и быстроту, что многіе, слѣзая съ лошадей, требовали Шекспира и неохотно довѣряли своихъ лошадей другимъ, если Шекспира не оказывалось или онъ былъ занятъ. Это было начало успѣха; види, что у него дѣла больше, чѣмъ онъ можетъ исполнить, Шекспиръ завелъ мальчишекъ, которые подъ его присмотромъ держали лошадей и, когда посѣтители звали Шекспира, они немедленно являлись со словами: „Я мальчикъ Шекспира, сэръ!“ (I am Shakespeare's boy, sir!). Со временемъ Шекспиръ нашель себѣ другія занятія, но до тѣхъ поръ, пока существовалъ этотъ обычай, слуги, державшіе лошадей, назывались шекспировскими мальчиками“. Докторъ Джонсонъ узналъ этотъ анекдотъ отъ Попа, которому передавалъ его Роу; весьма вѣроятно, что Роу зналъ его отъ Давенанта и Беттертона.

Многіе біографы, какъ мы уже замѣтили, отрицаютъ подлинность этого анекдота, но во всякомъ случаѣ нужно помнить, что онъ исходитъ отъ сэра Вильяма Давенанта и принадлежитъ, въ своей простѣйшей формѣ, къ первой половинѣ XVII вѣка. То обстоятельство, что анекдотъ основанъ на обычѣ, который исчезъ только во время реставраціи Стюартовъ, въ достаточной степени указываетъ на древность его. Нѣкоторые изъ біографовъ возражали, что Роу въ своемъ „Очерки жизни Шекспира“, напечатанномъ въ 1709 году, не упоминаетъ о немъ; но могло случиться, что въ то время Роу еще не зналъ его. Отсутствіе въ „Очеркахъ“ этого анекдота можно объяснить еще и иначе, но во всякомъ случаѣ невозможно отвергать его, если принять во вниманіе, что это преданіе — одно изъ древнѣйшихъ, что его генеалогія очень почтенна и что оно вполне согласуется съ другими преданіями, изъ которыхъ видно, что поэтъ, по прибытіи своемъ въ Лондонъ, занималъ самыя низкія должности.

Слѣдуетъ замѣтить, что во всѣхъ древнѣйшихъ преданіяхъ, заслуживающихъ довѣрія, не упоминается о томъ, что Шекспиръ оставилъ родной городъ съ опредѣленною цѣлью сдѣлаться актеромъ. Такъ, по всей вѣроятности, и было въ дѣйствительности, но весьма вѣроятно, что любовь къ драматическимъ представленіямъ развилась въ немъ такъ сильно, что онъ предпринялъ рискованное и трудное путешествіе съ слабой, туманной надеждой какъ-нибудь попасть въ актеры при случаѣ; могло также случиться, что выборъ этой спеціальности былъ сдѣланъ уже по прибытіи въ Лондонъ. Въ своей ранней молодости онъ имѣлъ всякую возможность пристраститься къ театру, и выборъ, сдѣ-

ланный имъ по прибытіи въ Лондонъ, выборъ слуги, присматривающаго за лошадьми посѣтителей, могъ быть сдѣланъ съ намѣреніемъ дойти этимъ путемъ и до актерства. Мы думаемъ, что это самое простое и естественное объясненіе, такъ какъ едва-ли возможно предположить, что молодой человѣкъ двадцати трехъ лѣтъ бросилъ родину, жену и дѣтей съ слабой надеждой достигъ нищенскаго положенія слуги на берегахъ Темзы.

И дѣйствительно, несомнѣнно, что очень скоро онъ переступилъ двери театра и водворился за кулисами. Всѣ свидѣтельства, однако, сводятся къ тому, что за кулисами будущій поэтъ занялъ болѣе, чѣмъ скромное положеніе. Лучшимъ авторитетомъ, въ данномъ случаѣ, является Вильямъ Кэстль, дьячокъ стратфордской церкви, жившій въ концѣ XVII столѣтія и рассказывавшій посѣтителямъ, что „поэтъ былъ принятъ въ театръ въ качествѣ слуги“— другими словами, въ качествѣ прислуживающаго актерамъ. Съ другой стороны, Мэлонъ (въ 1780 г.) сообщаетъ, что въ театрѣ сохранилось преданіе, что первымъ его занятіемъ была должность суфлерскаго служителя, который долженъ былъ предупреждать актеровъ, когда имъ нужно выходить на сцену.

Мы не знаемъ названія того перваго театра, куда поступилъ Шекспиръ по своемъ прибытіи въ Лондонъ, но въ эту эпоху (около 1586 г.) въ Лондонѣ были только два театра, оба на сѣверной сторонѣ Темзы. Первый дозволенный театръ на южномъ берегу былъ театръ „Розы“, который хотя и былъ построенъ въ 1587 году, но открылся только въ 1592 г.,— что мы знаемъ изъ дневника Генслоу. Циркъ „Paris Garden“, хотя служилъ иногда для драматическихъ представленій, не былъ однако правильно устроеннымъ театромъ. Если даже и допустить, что труппы актеровъ по временамъ и нанимали для своихъ представленій этотъ театръ, то во всякомъ случаѣ нельзя допустить, чтобы анекдотъ Давенанта могъ относиться къ этому театру въ Соутваркѣ. Средствомъ передвиженія лицъ, отправлявшихся изъ Лондона въ Соутваркъ на представленія была, въ большинствѣ случаевъ, вода. Лодочники, нѣсколько позднеѣ, постоянно утверждали, что ихъ существованіе вполне зависитъ отъ поддержки театровъ въ Соутваркѣ и отъ упраздненія ихъ въ самомъ Лондонѣ, т. е. на сѣверной сторонѣ Темзы. Нѣкоторые изъ посѣтителей, конечно, могли прїѣзжать и верхомъ, дѣлая кругъ и проѣзжая по Лондонскому мосту, но несомнѣнно, что большинство пользовалось перевозомъ черезъ рѣку. Единственные театры, существовавшіе на сѣверномъ берегу Темзы въ эпоху прибытія поэта въ Лондонъ, были „Театръ“ и „Занавѣсъ“, такъ какъ Блэкфрайерскій театръ не существовалъ еще. Оба находились въ приходѣ Шоредичъ, и тутъ-то, по всей вѣроятности, поэтъ началъ свою столичную жизнь. Но это былъ не настоящій городъ. Шоредичъ

въ то время не принадлежалъ къ чертѣ города, онъ находился на жидко населенной окраинѣ, отстоявшей отъ стѣнъ города на полъ мили,— мѣстность, имѣвшая видъ деревни, но пропитанная развратомъ и пороками города.

Изъ сообщений Роу мы легко можемъ заключить, что Шекспиръ возвратился въ родной городъ, какъ только прекратились преслѣдованія сэра Люси. Тотъ-же писатель прибавляетъ, что его посѣщеніе Стратфорда совпало съ присоединеніемъ поэта къ одной изъ труппъ. Точное время этихъ событій намъ неизвѣстно, но весьма трудно предположить, чтобы Вильямъ Шекспиръ рискнулъ появиться въ сосѣдствѣ сэра Томаса Люси, пока его продѣлки въ паркѣ не были забыты. Мѣстное правосудіе того времени относилось съ чрезвычайной строгостію ко всякаго рода даже незначительнымъ проступкамъ. Въ эпоху королевы Елисаветы не было еще газетъ, которыя бы доводили до всеобщаго свѣдѣнія, а слѣдовательно и до свѣдѣнія центральной администраціи, о несправедливостяхъ и злоупотребленіяхъ мѣстныхъ властей; произволъ былъ полный и безконтрольный. Не мудрено, поэтому, что молодой человѣкъ, написавшій язвительный пасквиль на вліятельнаго судью и человѣка богатаго, находился въ очень критическомъ положеніи и долженъ былъ дѣйствовать чрезвычайно осторожно, если не хотѣлъ попасть въ еще худшую бѣду. Какъ бы страстно ни желалъ Шекспиръ повидаться съ своими родными и близкими,— трудно предположить, чтобы онъ могъ появиться въ Стратфордѣ раньше 1587 года. Но въ этомъ году посѣтили городъ нѣсколько труппъ (въ томъ числѣ труппы Queen's players, лордовъ: Эссекса, Лейстера и Стафорда). Это обстоятельство дало поводъ къ различнаго рода заключеніямъ о томъ, къ какой изъ этихъ труппъ поэтъ принадлежалъ въ это время. Но въ дѣйствительности у насъ нѣтъ никакихъ данныхъ рѣшить этотъ вопросъ хоть сколько нибудь удовлетворительно. Меньше всего вѣроятно, чтобы онъ принадлежалъ къ труппѣ, въ которой состоялъ Борбеджъ. Этотъ знаменитый актеръ положилъ себѣ за правило оставлять одинъ театръ и переходить въ другой, какъ только этотъ послѣдній предлагалъ ему лучшее вознагражденіе или участіе въ самомъ предпріятіи; такъ что Борбеджъ долгое время не считался принадлежащимъ къ какой либо одной изъ тогдашнихъ труппъ. Точно также мы не имѣемъ никакого основанія заключать, чтобы въ описываемую нами эпоху Шекспиръ принадлежалъ къ труппѣ Queen's players, такъ какъ въ спискѣ актеровъ этой труппы мы не встрѣчаемъ его имени; если же онъ принадлежалъ къ этой труппѣ, то занималъ во всякомъ случаѣ такое скромное въ ней положеніе, что не могъ попасть въ списокъ. Тѣмъ не менѣе, мы почти съ увѣренностію можемъ сказать, что въ Стратфордѣ ли, въ Лон-

донѣ ли, но онъ присутствовалъ на представленіяхъ свѣтила этой труппы, — знаменитаго комика Ричарда Тарльтона. Тарльтонъ былъ однимъ изъ талантливѣйшихъ актеровъ своего времени, однимъ изъ тѣхъ природныхъ юмористовъ, которому стоило лишь появиться на сценѣ, чтобы вызвать веселое настроеніе въ зрителяхъ. Весьма вѣроятно, что когда роль Дерика, клоуна, перешла къ нему, то Шекспиръ имѣлъ случай его видѣть въ „Famous Victories of Henry the Fifth“, — веселой и остроумной пьесѣ, многими эпизодами которой поэтъ впоследствии воспользовался весьма широко, когда принялся обрабатывать въ драматической формѣ жизнь королей Генриха V и Генриха IV. Приблизительно въ то же время въ Лондонѣ производила большой фуроръ другая драма, въ которой Тарльтонъ игралъ безпутнаго молодого человѣка; въ этой роли онъ долгое время очень нравился. Въ драмѣ была сцена, дающая довольно вѣрное представленіе о тѣхъ драматическихъ эпизодахъ, которые особенно нравились тогдашней публикѣ. Богатый отецъ, находящійся при смерти, призываетъ своихъ сыновей и сообщаетъ имъ содержаніе своего духовнаго завѣщанія. Свои земельныя владѣнія онъ оставляетъ своему старшему сыну, который, поборовъ свое волненіе, выражаетъ горячее желаніе, чтобы отецъ выздоровѣлъ и могъ самъ пользоваться своими помѣстьями. Слѣдующему сыну, ученому, онъ оставляетъ ежегодный доходъ и большую сумму денегъ на покупку книгъ. Возмущенный, подобно своему брату, второй сынъ заявляетъ, что не желаетъ этого дара и надѣется, что завѣщатель поправится и будетъ самъ пользоваться всеми своими доходами. Третьяго сына изображалъ Тарльтонъ; отецъ приглашаетъ наконецъ и своего безпутнаго, младшаго сына, и вотъ онъ является въ комическомъ костюмѣ, въ оборванной и грязной рубашкѣ, въ кафтанѣ, у котораго недостаетъ одного изъ рукавовъ, со спущенными чулками, въ странной шляпѣ съ перьями. „А что касается тебя, — говоритъ ему больной, — то ты знаешь какъ часто выручалъ я тебя изъ тюрьмы; ты — негодяй и я оставляю тебѣ въ наслѣдство висѣлицу и веревку“. Слѣдуя примѣру старшихъ братьевъ, Тарльтонъ раздражается потокомъ слезъ, падаетъ передъ отцомъ на колѣни и, рыдая, восклицаетъ: „О, дорогой отецъ! Я не желаю этого! Молю небо, чтобы ты остался въ живыхъ и самъ могъ всѣмъ этимъ пользоваться“.

Во всякомъ случаѣ, такъ ли, иначе ли, но Шекспиръ, приблизительно начиная съ 1587 года, принадлежалъ уже къ одной изъ лондонскихъ труппъ и, можетъ быть, былъ уже актеромъ, хотя объ этомъ достовѣрныхъ свѣдѣній у насъ нѣтъ. Почти всѣ тогдашнія труппы имѣли бродячій характеръ; онѣ переѣзжали изъ одного мѣста въ другое, давая представленія, затѣмъ возвращались въ Лондонъ, остава-

лись тамъ нѣкоторое время и опять принимались странствовать. Въ общихъ чертахъ исторія этихъ труппъ, какъ и вообще состояніе тогдашняго англійскаго театра довольно подробно выступаетъ въ статутахъ, прокламаціяхъ и приказахъ правительства, обнаруживающихъ почти постоянныя столкновенія между городскими властями и актерами. Такъ, офиціальныи документъ Елисаветы „о наказаніи бродягъ и покровительствѣ бѣдныхъ и немощныхъ“ есть въ сущности не болѣе, какъ мѣра болѣе правильнаго устройства и организаціи актерскихъ труппъ. Тутъ мы имѣемъ на первый разъ опредѣленіе плутовъ и бродягъ; къ нимъ принадлежать не только тѣ, „которые не могутъ объяснить какими законными средствами они живутъ, но также и фехтовальщики, поденщики, актеры интерлюдій, менестрели, не принадлежащіе никакому барону въ королевствѣ или какому либо извѣстному лицу; всѣ фокусники, мелкіе продавцы, котельщики и разношники“. Такъ какъ немногіе изъ актеровъ имѣли возможность получать дозволеніе мировыхъ судей, въ эту эпоху начинавшаго пріобрѣтать силу и значеніе, пуританства, то правильныя труппы записывались въ „слуги“ того или другаго вельможи, и такимъ образомъ получали покровительство. Одна изъ такихъ труппъ, труппа слугъ лорда Лейстера, черезъ два года послѣ этого законодательнаго акта, получила важную привилегію отъ королевы. Въ 1574 году, Джемсу Борбеджу и четверемъ другимъ лицамъ, слугамъ графа Лейстера, было разрѣшено „играть комедіи, трагедіи, интерлюдіи и другія пьесы, когда либо ими игранныя и изученныя, для увеселенія возлюбленныхъ нашихъ подданныхъ, а также и для нашей собственной утѣхи и увеселенія, когда мы заблагоразсудимъ посѣтить ихъ представленія“. Этотъ патентъ возбудилъ однако неудовольствіе лордъ-мэра, какъ нарушавшій права городского совѣта. „Между городскимъ совѣтомъ и министромъ двора (Lord Chamberlain) возникли пререканія. Съ юридической точки зрѣнія, конечно, городской совѣтъ былъ правъ, такъ какъ верховная власть не имѣла права вторгаться въ предѣлы его юрисдикціи. Пока это дѣло разбиралось въ тайномъ совѣтѣ королевы, городской совѣтъ, фанатизируемый пуританскими проповѣдниками, всячески тѣснилъ актеровъ, запрещалъ имъ собираться для репетицій, разгонялъ публику и т. д. Тогда актеры подали въ верховный совѣтъ жалобу на притѣсненія городскихъ властей, не дозволяющихъ имъ упражняться въ своемъ искусствѣ и тѣмъ добывать себѣ кусокъ хлѣба. На это члены городского совѣта возразили, что никто не мѣшаетъ актерамъ заниматься какимъ либо ремесломъ, лишь бы это ремесло было честное, но что они въ первый разъ слышатъ, будто такимъ ремесломъ можетъ быть театральное искусство“ (г. Стороженко). Въ верховномъ совѣтѣ дѣло это было, однако, рѣшено не въ пользу актеровъ; они были подчинены

надзору лорда-мера и альдерменовъ Лондона и, кромѣ того, городу было предоставлено право получать половину сбора съ представленийъ въ пользу благотворительныхъ учреждений. Въслѣдствіе этого, въ 1575 г. Джемсъ Борбеджъ и другіе слуги графа Лейстера приобрѣли земельный участокъ, принадлежавшій нѣкогда доминиканскому монастырю (Blackfriars) и находившійся за чертой города, и построили тамъ новый театръ, названный имъ Блэкфрайерскимъ театромъ; такимъ образомъ они избавились отъ надзора городскихъ чиновниковъ. Въ слѣдующемъ году, этотъ театръ былъ уже открытъ для публики. Лѣтъ черезъ четырнадцать послѣ основанія такимъ образомъ Блэкфрайерскаго театра, Шекспиръ былъ уже однимъ изъ его собственниковъ. Королевскій патентъ 1574 года уполномочивалъ пользоваться своимъ искусствомъ „Джемсу Борбеджу, Джону Перкину, Джону Лэнгему, Вильяму Джонсону и Роберту Вильсону“, которые были слугами лорда Лейстера. Безъ сомнѣнія, въ ихъ труппѣ были и другіе актеры, но только эти были собственниками или участниками въ предпріятіи. Въ числѣ этихъ почти первоначальныхъ собственниковъ недостаетъ имени одного только Джона Перкина въ свидѣтельствѣ, данномъ 1589 года верховнымъ совѣтомъ въ томъ, что труппа, игравшая въ Блэкфрайерсѣ, „никогда не подавала повода къ неудовольствіямъ нападками въ своихъ пьесахъ на государство и религію“. Это свидѣтельство даетъ намъ полный списокъ актеровъ-пайщиковъ: Джемсъ Борбеджъ, Ричардъ Борбеджъ, Джонъ Лэнгемъ, Томасъ Гринъ, Робертъ Вильсонъ, Джонъ Тайлоръ, Вадесонъ, Томасъ Попъ, Джорджъ Пиль, Августинъ Филиппсъ, Николасъ Тоули, Вильямъ Шекспиръ, Вильямъ Кемпъ, Вильямъ Джонсонъ, Баптистъ Гудаль, Робертъ Армайнь.

Ульрици слѣдующимъ образомъ описываетъ тогдашнюю театральную обстановку: „Въ древнѣйшихъ театрахъ первоначально вовсе не было декораций; подвижная сцена явилась всего только съ возвращеніемъ Ствартовъ. Все убранство сцены заключалось въ ковровой драпировкѣ, которая оставалась безъ измѣненій. Простой занавѣсъ въ углу отдѣлялъ часть сцены, представлявшую болѣе отдаленныя мѣстности. Имя страны или народа, выставленное на доскѣ обозначало мѣсто дѣйствія, переимѣна котораго выражалась переимѣною доски. Свѣтлоголубые ковры, привѣшенные къ потолку, служили знакомъ дня; если они были потемнѣе, зрители понимали, что теперь ночь. Столъ съ чернильницей и перьями превращалъ сцену въ кабинетъ, два стула вмѣсто стола означали трактирную комнату. При переимѣнѣ или уборкѣ подобныхъ признаковъ, актеры часто спокойно стояли и такимъ образомъ легче всего переходили отъ одного мѣста дѣйствія въ другое. Даже съ употребленіемъ декораций все еще удерживалась доска, обозначавшая въ какомъ городѣ, мѣстности, лѣсу и т. д. происходить

дѣйствіе, потому что не было различныхъ декораций для однородныхъ мѣстностей. Въ равномъ разстояніи отъ боковыхъ стѣнъ и недалеко отъ авансены возвышался родъ балкона или вышки на двухъ столбахъ, стоявшихъ на нѣсколькихъ широкихъ ступеняхъ. Послѣднія вели къ маленькой внутренней сценѣ, образуемой пространствомъ между двумя столбами подъ выступомъ балкона; она закрывалась занавѣсомъ и служила для самаго разнообразнаго употребленія (такъ напр., она представляла театръ, на которомъ въ „Гамлетѣ“ дается пьеса въ присутствіи короля со дворомъ); двѣ лѣстницы по бокамъ, справа и слѣва, вели на балконъ снаружѣ. Придворныя представленія отличались, конечно, большею пышностью. Особенную роскошь любили въ нарядахъ актеровъ, костюмъ которыхъ былъ, какъ кажется, великолѣпнѣе и въ народномъ театрѣ. По крайней мѣрѣ, набожныхъ людей скандализировало то, что двѣсти актеровъ разгуливали по улицамъ Лондона въ шелку и бархатѣ. „Свобода, которую позволяли себѣ зрители, соотвѣтствовала поэтической вольности, являвшейся въ обстановкѣ сцены, а весьма часто и въ игрѣ актеровъ. Народъ занималъ самыя дешевыя мѣста—партеръ и галерею. Знатные люди являлись въ ложи, устроенныя подъ галереей нѣсколько выше партера и находящіяся въ непосредственной связи со сценой. Владѣльцы этихъ мѣстъ имѣли вмѣстѣ съ тѣмъ во многихъ театрахъ право помѣщаться на авансценѣ; здѣсь они сидѣли на стульяхъ или лежали на тростниковыхъ циновкахъ, покуривая трубки, тогда какъ народъ въ антрактахъ проводилъ время въ чтеніи книгъ, шелканіи орѣховъ, куреніи табаку, игралъ въ карты, ѣлъ яблоки, пилъ эль. Эта неприужденность, вмѣсто того чтобы затруднять или оскорблять писателей и актеровъ, скорѣе возвышала поэтическое настроеніе. Умный актеръ могъ вставить иное острое слово, иной меткій намекъ въ свою роль и тѣмъ индивидуализировать ее, оживить представляемый характеръ. Цѣлое получало болѣе видъ свѣтлой, освѣжающей и возвышающей игры фантазіи,—чѣмъ оно и должно было быть,— между тѣмъ, какъ гнетущею тяжестью нашего строго-однообразнаго, полицейскаго этикета оно падаетъ на одну доску съ тѣмъ чопорно-щекотливымъ кругомъ общества, который, какъ полиція, можетъ быть всѣмъ, чѣмъ угодно, только не поэтичнымъ. Когда не существовало такого рѣзкаго разграниченія между сценой и публикой, то все казалось родственнѣе, фамиллярнѣе; уже одинъ внѣшній видъ окружающаго возбуждалъ въ писателяхъ и актерахъ благотворное чувство тѣснаго общенія съ народомъ, о которомъ наши писатели и артисты едва-едва знаютъ, — и затѣмъ единственно отъ нихъ и отъ ихъ дарованія зависѣло внушить къ себѣ настолько уваженія, чтобы предупредить выходки, переступающія надлежащія границы“.

Въ общемъ, мысль Ульрици объ этомъ общеніи сцены съ народомъ можетъ быть и справедлива; отчасти, можетъ быть, этимъ и можно объяснить роскошный расцвѣтъ драматической литературы въ Англіи въ эпоху Возрожденія; но стоитъ взглянуть нѣсколько пристальнѣе въ эти нравы, чтобы значительно умалить значеніе этого общенія. Изысканія Мэллона, Чальмерса, Газлита, Лэмба, Пена Кольера,



Представленіе во дворцѣ Вольсея.

Джифорда сближаютъ насъ съ этой эпохой и раскрываютъ передъ нами такую картину, которая не можетъ не удивить насъ.

Начало представленія, обыкновенно, возвѣщалось звукомъ трубъ; въ народныхъ театрахъ спектакль начинался въ три часа дня и оканчивался засвѣтло; въ менѣе помѣстительныхъ театрахъ, называвшихся частными, private (въ нимъ принадлежалъ Блэкфрайерскій театръ), иногда играли поздне, но это случалось рѣдко, такъ какъ

городскія власти бдительно слѣдили за тѣмъ, чтобы всякое представленіе оканчивалось до заката солнца. Театръ „Глобусъ“, построенный въ 1599 году, о которомъ мы имѣемъ больше свѣдѣній, чѣмъ о другихъ театрахъ, имѣлъ видъ шестисторонняго высокаго зданія, съуженнаго къ верху, съ двумя входными дверями. Актеры и „чистая“ аристократическая публика входили въ однѣ двери; другія двери были предоставлены „вонючкамъ“ (strinkards), т. е. простонародію. Надъ входомъ статуя Геркулеса, грубо размалеванная, держитъ глобусъ, на которомъ красуется надпись: „Totus mundus agit histrionem“ (Весь міръ играетъ комедію). У входныхъ дверей толпятся люди всѣхъ сословій и положеній: франты, пріѣхавшіе верхомъ или на лодкѣ, мастеровые, женщины легкаго поведенія (cockatrices), лодочники, солдаты, слуги въ голубой ливреѣ, констебли съ палкой въ рукѣ. Вдали отъ этой толпы виднѣется челоуѣкъ въ черной одеждѣ,—это пуританинъ, проклинающій театръ, отдающій въ долгъ деньги на огромныя проценты и презираемый всѣми. Въ этой толпѣ снуютъ продавцы табаку и плодовъ, продавцы книгъ, на латкахъ которыхъ размѣщены всякаго рода памфлеты. Вездѣ раздаются крики: „Купите новую книгу! Кто желаетъ новый памфлетъ? Вотъ „Алфавитъ Болвана!“ (Gull's Hoop-book); „Альманахъ вороны“ (Raven's Almanack); „На два гроша ума“ (Groat's worth of wit); „Венера и Адонисъ“ Вильяма Шекспира; „Къ чорту рубашка!“ (Untruss of the time); Мольбы Перси Пустой-Кошелекъ“ (Supplications of Pierce Pennyless); „Извѣстія изъ ада“ (News from hell); „Семь лондонскихъ грѣховъ“ (Seven Deadly sins of London). Нѣкоторые покупаютъ книгу, которую собираются читать во время антрактовъ.

„Чистая“ публика входитъ прямо на сцену; тутъ она располагается какъ попало, садясь на треножки, которые можно взять на прокатъ за шиллингъ, или ложась просто на циновкахъ, растянувъ ноги почти до середины сцены, если треножниковъ не достаетъ; за нѣкоторыми изъ „модниковъ“ слѣдуетъ пажъ, несущій за бариномъ стулъ. Фойе (tiring-room) отдѣляется отъ сцены простой занавѣской; сцена запружена публикой; „вонючки“, находящіяся въ самой залѣ, терпѣть не могутъ этихъ франтовъ, мѣшающихъ актерамъ играть; по временамъ они ихъ громко ругаютъ; если занавѣсъ долго не открывается, публика негодуетъ, бросаетъ на сцену яблоки и булыжники; зрители, находящіяся на сценѣ отъ времени до времени приподнимаютъ занавѣсъ и отвѣчаютъ ругательствами. Сцена отдѣлена отъ партера или „двора“ (Yard) рѣшеткой и занавѣсомъ. На этомъ „дворѣ“, въ стоячемъ положеніи находится простонародье, подверженное всѣмъ случайностямъ погоды, такъ какъ „дворъ“ не имѣетъ крыши. Этихъ зрителей франты называютъ „understanders“, что въ одно и то же время означаетъ и

„люди, стоящіе ниже“, и „ничего не смыслящіе“ — дешевый каламбуръ, отъ котораго толпа приходитъ въ ярость. Между чистой публикой и „understanders'ами“ существуетъ постоянная война, доходящая иногда до настоящей драки.

Но вотъ раздвигается занавѣсъ; театральнй лакей привѣшиваетъ доску съ надписью, положимъ, „Лондонъ“; другой привѣшиваетъ къ старому ковру кусокъ холста, на которомъ намалевано нѣчто въ родѣ окна; все это должно обозначать домъ въ Лондонѣ. Пьеса почти всегда начинается съ пролога, который декламируется актеромъ, одѣтымъ въ черное. Въ двухъ ложахъ по бокамъ сцены находятся музыканты; обыкновенно весь оркестръ состоитъ изъ десяти человѣкъ; большая часть этихъ музыкантовъ — итальянцы на службѣ у ея величества. Партеръ или „дворъ“, видимый со сцены, похожъ на глубокой ровъ, вырытый посреди зданія; головы всѣхъ этихъ „groundlings“, „understanders“, „stinkars“ едва достигаютъ до уровня сцены. Въ публикѣ шумъ, крики, брань. По временамъ можно разслышать голоса продавцовъ яблокъ, табаку, вина, эля: „Pippins! pippins! Nuts! Nuts! Canary-wine! Tabacco-pudding!“ — Одни курятъ, другіе играютъ въ карты, третьи пьютъ вино или эль. Надъ „дворомъ“, по сторонамъ, находится два ряда ложъ, гдѣ сидятъ болѣе чистая публика и дамы; во время антрактовъ тамъ занимаютъ тѣмъ-же, чѣмъ занимается и простонародная публика. Дымъ табаку, винныя испаренія переполняютъ пространство и отравляютъ воздухъ; этотъ дымъ и эти испаренія, въ видѣ густого столба, поднимаются и медленно выходятъ наружу черезъ верхнее отверстіе. Лондонскія мѣщанки, засѣдающія въ театрѣ, имѣютъ на лицахъ маски и курятъ, подобно мужчинамъ. Иногда передъ началомъ спектакля выходитъ передъ публикой сконфуженный актеръ и докладываетъ: „Джентльмены, извините, что мы опоздали. Офелія еще бѣгается!“ И дѣйствительно, роли женщинъ исполнялись молодыми людьми, юношами и даже мальчиками. Молодые аристократы, любители театра (въ родѣ графа Соутгемптона, Эссекса, Монгомери, Пемброка) являются, обыкновенно, на сцену только послѣ пролога, когда занавѣсъ раздвинутъ и спектакль начался. Они ловко проскальзываютъ изъ-подъ ковра, съ треножникомъ въ одной рукѣ, съ тестономъ (монета; плата за мѣсто) между двухъ пальцевъ въ другой, обзываютъ мимоходомъ публику партера „сволочью“, садятся, вынимаютъ изъ ножонъ шпагу, съ помощью ея приближаютъ къ себѣ свѣчку, зажженую неподалеку отъ нихъ, требуютъ трубку у своего пажа, въ то время какъ stinkars'ы ругаются и бросаютъ на сцену корки апельсинъ. Нѣкоторые изъ франтовъ, ради особеннаго шика, бросаютъ въ партеръ мелкую монету, вслѣдствіе чего въ партерѣ зачастую возникаетъ драка. Въ залѣ, не смотря на то, что она открыта

сверху, царствуетъ самый удушливый, невыносимо зловонный воздухъ; это отъ того, что въ сторонѣ стоитъ чанъ (деталь изъ комедіи Бенъ Джонсона „Every man in his humour“), къ которому то тотъ, то другой изъ зрителей подходятъ за извѣстной надобностію. Отсюда нестерпимое зловоніе и по временамъ крики: „Покурите жежевелъникомъ“! На сцену приносятъ небольшую жаровню и запахъ жежевелъника смѣшивается съ этимъ зловоніемъ. Много разъ пробовали уничтожить этотъ безобразный обычай, но „ужасные парни“ (terrible boys), — всякій сбродъ лондонской черни, состоящій къ тому-жъ изъ самыхъ горячихъ поклонниковъ театра, — всякій разъ препятствовали этому. Сэръ Джонъ Гаррингтонъ написалъ по этому поводу цѣлый памфлетъ подъ заглавіемъ, скрывающимъ довольно неудачную игру словъ: „Metamorphosis of Ajax“ (A jack—чанъ; Ajax — извѣстный герой древности). Въ этой, болѣе чѣмъ „вольной“ брошюрѣ встрѣчается множество самыхъ безперемонныхъ намековъ на королеву-дѣвственницу, о которой король французскій Генрихъ IV говорилъ: „Elle était vierge comme je suis catholique“, — и на дворцовые нравы. Между другими болѣе, чѣмъ смѣлыми выходками, которыхъ королева не простила автору, онъ требовалъ уничтоженія этихъ чановъ, не только въ театрахъ, но и при дворѣ, или ихъ „превращенія“ (metamorphosis). За то, что онъ раскрылъ эту подробность и непочтительно отзывался о дворцовыхъ нравахъ, королева Елисавета сослала его въ его помѣстья. Вся эта исторія съ изытіемъ памфлета изъ продажи, съ заключеніемъ въ тюрьму издателя, съ каламбурами и насмѣшками, посыпавшимися вслѣдъ за этимъ на бѣднаго автора, — могла бы составить любопытную страничку англійскихъ нравовъ XVI вѣка.

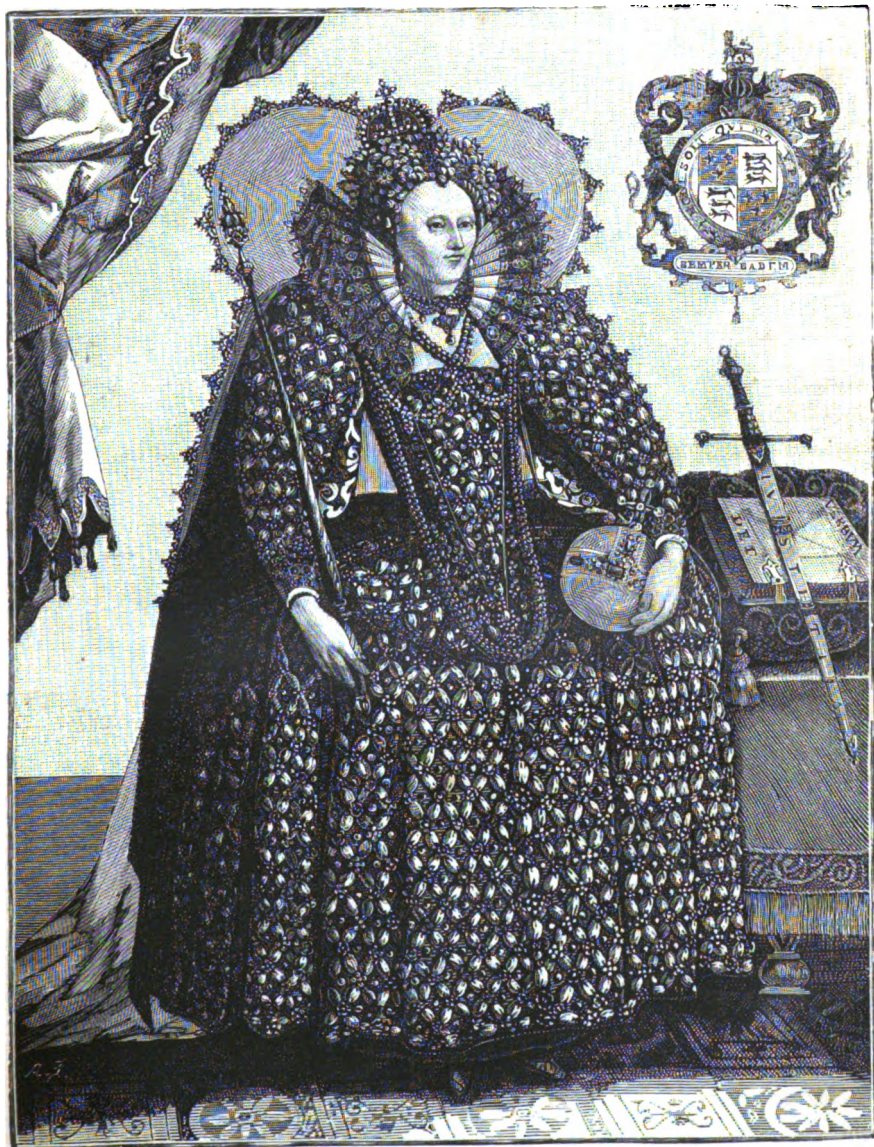
Изъ числа тогдашнихъ извѣстнѣйшихъ актеровъ, игравшихъ въ пьесахъ Шекспира и виѣстѣ съ нимъ, мы можемъ упомянуть о Вильямѣ Кемпѣ, Габріелѣ Синджерѣ, Попѣ, Филиппсѣ и Вильямѣ Слеѣ. О Кемпѣ Гейвудъ говоритъ, что „онъ также высоко стоялъ въ благосклонности ея величества, какъ и у простой публики“. Сохранилось преданіе, что онъ игралъ Догберри въ „Много шума изъ ничего“ и Петра (слуги Капулета) въ „Ромео и Джульеттѣ“. Вѣроятно, онъ преимущественно исполнялъ роли клоуновъ. Кемпъ славился также какъ сочинитель джигговъ (jiggs), — нѣчто въ родѣ комической импровизаціи, съ намеками на современныя событія, сопровождавшейся пѣніемъ и танцами. Аक्टरъ, исполняющій джигъ, обыкновенно сопровождался мальчиками (одѣтыми также въ театральныи костюмъ), съ дудкой и барабавомъ. Ричардъ Борбеджъ, — знаменитый тогдашній трагикъ и другъ Шекспира, игралъ Гамлета, Ромео, Генриха V, Макбета, Брута, Кориолана, Шейлока, Лира, Перикла, Отелло. Это мы узнаемъ

изъ одного стихотворенія на смерть этого трагика. О Шекспирѣ, какъ объ актерѣ, мы будемъ говорить впоследствии.

Мы уже говорили, что роли женщинъ исполнялись юношами и даже мальчиками. Участіе женщинъ въ качествѣ актрисъ считалось неприличіемъ до такой степени, что когда уже въ 1629 г. (т. е. черезъ тринадцать лѣтъ послѣ смерти Шекспира) пріѣхала въ Лондонъ французская труппа, гдѣ были между прочимъ и женщины-актрисы, то лондонская публика освистала труппу. Само собой разумѣется, что такія роли, какъ роли Джульеты, Дездемоны, Корделии, Иможены, въ исполненіи молодыхъ людей не только теряли все свое обаяніе, но и были ниже всякой возможной критики. Публика, однако, мирилась съ этими неблагоприятными для сценическаго искусства обстоятельствами. Тѣмъ не менѣе, дѣлать изъ этого какія-либо заключенія въ пользу тогдашней публики, какъ это дѣлаютъ многіе, едва-ли справедливо. Публика мирилась съ исполненіемъ женскихъ ролей мальчиками не потому, что ея фантазія была богаче нашей, и не потому, что она обращала больше вниманія на поэтическій вымыселъ и меньше нуждалась въ красивомъ для глазъ зрѣлищѣ, а потому лишь, что таковы были нравы и что вообще на роль женщинъ мало обращалось вниманія. Этимъ обстоятельствомъ можно объяснить и то, что даже у Шекспира женскія роли (за исключеніемъ очень немногихъ) не имѣютъ тѣхъ характерныхъ индивидуальныхъ чертъ, какими переполнены мужскія роли. Даже самый приемъ обработки женскихъ ролей у Шекспира отличается совершенно не тѣмъ характеромъ, какой мы видимъ въ обработкѣ мужскихъ ролей. Объ этой особенностн, — очень любопытной съ эстетической точки зрѣнія, — я буду имѣть случай говорить подробно въ другомъ мѣстѣ.

То же самое можно сказать и о сценической обстановкѣ. Что эта обстановка была совершенно первобытна, что не существовало декораций, что зритель долженъ былъ дополнять внѣшнія условія пьесъ собственнымъ воображеніемъ, — въ этомъ, конечно, нѣтъ никакого сомнѣнія. Филиппъ Сидней въ своей „Апологии поэзіи“ говоритъ между прочимъ: „Какой ребенокъ, пришедшій глазѣтъ на представленіе, видя ворота, на которыхъ большими буквами написано: „Эйвы“, въ самомъ дѣлѣ повѣрилъ бы, что это Эйвы?.. Съ одной стороны, — продолжалъ тотъ же писатель, — у насъ Африка, съ другой — Азія или какое нибудь королевство, такъ что актеръ, являясь на сцену, долженъ начать съ объясненія, гдѣ именно онъ находится... Вотъ являются три дамы, которыя рвутъ цвѣты, а потому мы должны принимать сцену за садъ. Вслѣдъ затѣмъ мы слышимъ о кораблекрушеніи, и мы должны были бы стыдиться, если бы не признали сцену за скалу. Но вотъ изъ-за скалы показывается отвратительное чудовище, извергающее пламя

Ъ
Л
Ъ
С
Ъ
Н,
ГО
Д,
ГО
Ъ
И.
ЗУ
О.
НЕ
НА
К.
ИИ
НА
К.
ГЬ
Ж-
РА
ВЬ
ЛГ
ПО-
ЭТА
КО-
СЬ
ВЪ-
РО-
ДИ
ИТЬ
НИ-
АТЬ
ИИ,
ДЪ
ОИ-
ЗЪ-
ИИИ



Английская королева Елисавета
Съ портрета того времени, писаннаго Оливье.

и дымъ, и мы принуждены вообразить передъ собой пантеру. Минуту спустя появляются двѣ арміи, представляемыя четырьмя мечами и щитами, и кто же будетъ такъ жестокосердъ, что не приметъ театр за поле сраженія?“ Все это совершенно справедливо, но было бы, я думаю, большою ошибкой дѣлать какія либо заключенія изъ этой первобытной обстановки, которою довольствовалась англійская публика XVI столѣтія, о ея превосходствѣ передъ нашей, а отсюда косвеннымъ образомъ выводить и расцвѣтъ драматической литературы того времени. Публика эта нисколько не отличалась отъ той публики, которую мы видимъ въ нашихъ престонародныхъ балаганахъ; какъ теперь, такъ и тогда публика довольствовалась малымъ, но изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы она была лучшимъ эстетическимъ судьей, чѣмъ наша современная публика, требующая болѣе роскошной сценической обстановки. Напротивъ того, она по существу своему должна была быть та же. Когда все вниманіе зрителя обращено на то, чтобы возстановить въ воображеніи внѣшнія условія сцены, то нѣтъ возможности, при самой богатой фантазіи, слѣдить за сценой, наслаждаться художественными красотою, изображеніемъ характеровъ и проч. Тогда же, когда обстановка въ декоративномъ отношеніи раціональна, когда она находится въ внѣшнемъ соотвѣтствіи съ сюжетомъ, то воображенію зрителя легче отвлечься отъ зрѣлища и внимательно слѣдить за самымъ дѣйствіемъ. Конечно, нужна мѣра; слишкомъ роскошная обстановка точно также вредитъ впечатлѣнію, потому что зритель занятъ этой обстановкой и интересуется ею для нея самой, и такимъ образомъ перестаетъ слѣдить за тѣмъ, что говорятъ и дѣлаютъ актеры; это уже не сценическое представленіе, а зрѣлище, феерія; декоративное искусство выступаетъ на первый планъ, а драматическій элементъ нисходитъ до служебной, вспомогательной роли.

Мы уже говорили о покровительствѣ, оказываемомъ правительствомъ королевы Елисаветы и знатными вельможами театру. Покровительство это тѣсно связано съ торжествомъ протестантизма въ Англии. Въ прежнія времена театр преслѣдовался жестоко за то, что былъ пропитанъ духомъ реформаціи и относился неблагопріятно къ католицизму. Въ извѣстные періоды въ году, театральныя представленія безусловно запрещались по религіознымъ причинамъ. Съ восшествіемъ на престолъ Елисаветы и съ окончательнымъ торжествомъ реформаціи отношенія между верховною властью и театромъ радикально измѣнились. Верховною властью взятъ былъ подъ свою защиту театр; но за то въ самомъ протестантизмѣ отыскивались элементы, враждебно настроенные къ театру; этими элементами были, главнымъ образомъ, пуритане, въ то время имѣвшіе уже значительное вліяніе. Среди пуританъ поднялись голоса противъ „безнравственнаго“ вліянія театраль-

ныхъ представленій и на этой почвѣ возникла борьба между правительствомъ и пуританами; она вскорѣ проникла и въ общество, и въ печать. Госсонъ въ своей знаменитой „Школѣ злоупотребленій“ („School of Abuse“), выступилъ ожесточеннымъ врагомъ театра. „Ригоризмъ автора, — говоритъ г. Стороженко, — доходитъ до того, что онъ безъ всякаго колебанія соединяетъ въ одномъ общемъ осужденіи всѣ изящныя искусства и называетъ актеровъ, поэтовъ и музыкантовъ гусеницами общества. Замѣчательно, что въ защиту своихъ возрѣній Госсонъ не приводитъ, подобно Норсбруку и другимъ пуританскимъ проповѣдникамъ, текстовъ изъ св. писанія и не прикрывается авторитетомъ отцовъ церкви; въ принципѣ онъ даже допускаетъ искусство, но безусловно осуждаетъ всѣ уклоненія отъ истинныхъ цѣлей искусства, а съ его пуританской точки зрѣнія художественныя цѣли всегда должны подчиняться цѣлямъ нравственнымъ... Переходя вслѣдъ затѣмъ къ театру, авторъ прежде всего оговаривается, что онъ не думаетъ считать всякаго, посвятившаго себя драматическому искусству, потеряннымъ человѣкомъ. „Мнѣ, говоритъ онъ, очень хорошо извѣстно, что нѣкоторые изъ актеровъ — люди трезвые, скромные и ученые, честные домовладѣльцы и пользующіеся хорошей репутаціей граждане, хотя за послѣднее время невыносимое чванство ихъ спутниковъ (я разумѣю наемниковъ, которымъ они платятъ жалованье) сдѣлало то, что объ нихъ начинаютъ уже дурно поговаривать. Подобно тому, какъ нѣкоторые авторы чужды злоупотребленій, такъ и нѣкоторые изъ ихъ пьесъ не заслуживаютъ ни малѣйшаго упрека. Впрочемъ, этихъ послѣднихъ такъ мало, что ихъ легко сосчитать...“ Госсонъ заключаетъ свой памфлетъ обращеніемъ къ лорду - мэру, прося его, какъ хозяина города, обратить вниманіе на безчинства, существующія въ лондонскихъ театрахъ, а если можно, то и совсѣмъ уничтожить театральныя представленія, подающія постоянный поводъ къ этимъ безчинствамъ.

Госсону отвѣчалъ Лоджъ, извѣстный драматическій писатель: „Лоджъ не удивляется, что Госсонъ, ослѣпленный своей неразумной ненавистью къ театрамъ, упустилъ изъ виду ихъ нравственное значеніе. По его мнѣнію, все зависитъ отъ взгляда, съ которымъ мы подходимъ къ извѣстному предмету. „Изъ одного и того же цвѣтка мудрый вмѣстѣ съ пчелой можетъ извлечь медь, а невѣжда вмѣстѣ съ паукомъ — ядъ. Конечно, съ одной стороны люди умные, понимающіе сущность трагедіи и комедіи, всегда будутъ хвалить ихъ, но, съ другой стороны, вполне извинительно невѣждѣ бранить то, чего онъ не въ состояніи понять“... Одновременно съ отвѣтомъ Лоджа актеры выставили въ защиту своей профессіи другое произведеніе, гдѣ доказывалась необходимость театра съ другой точки зрѣнія. Это была пьеса „The Play of Plays“, не дошедшая до насъ, но основная мысль ко-

торой, по показанію Госсона, заключалась въ томъ, что театральныя представленія доставляютъ наслажденіе, а наслажденіе никоимъ образомъ не можетъ быть исключено изъ человѣческой жизни. Въ этихъ словахъ слышится протестъ старой веселой Англій противъ мрачныхъ аскетическихъ воззрѣній пуританизма, исказившихъ національный характеръ англичанъ и грозившихъ превратить жизнь народа въ какое-то, исполненное подвижничества и самоистязаній, одиночное заключеніе. Актеры попали въ самое сердце вопроса. Не злоупотребленія театра, но самое существованіе этого увеселительнаго учрежденія, отвлекавшаго народъ отъ заботъ о спасеніи души, приводило въ негодованіе пуританъ. Основной принципъ пуританизма — это культура нравственнаго чувства. Полный вѣры въ свое предъизбраніе, каждый пуританинъ считалъ себя отиѣченнымъ божьей благодатью и старался вести образъ жизни, достойный своего великаго назначенія. Онъ зналъ одно наслажденіе — исполненіе долга; одинъ страхъ — прогнѣвить Господа, не спускающаго глазъ съ своихъ избранныхъ. Пламя релігіознаго энтузіазма, охватившее душу пуританина, выжгло изъ него все живое и поэтическое. Всѣ законныя наслажденія человѣческой природы, все что проливаетъ отрадный свѣтъ на наше земное существованіе, казалось ему суетнымъ и безнравственнымъ... Съ такими-то противниками приходилось бороться начинающему драматическому искусству, и нѣтъ никакого сомнѣнія, что они сумѣли бы задушить его въ самой колыбели, если-бъ съ одной стороны оно не опиралось на симпатіи народныхъ массъ, съ другой стороны, если-бъ власть не поддерживала его своимъ вліяніемъ.

Но были и другія причины развитія драматическаго искусства, — болѣе глубокія, какъ намъ кажется. Если власть поддерживала театръ, если народныя массы симпатизировали ему, то только потому, что въ самомъ характерѣ XVI столѣтія лежали задатки громадной творческой силы, которая должна была проявиться такъ или иначе. И дѣйствительно, нравы англійскаго Возрожденія представляютъ много особеннаго, спеціальнаго, никогда не повторявшагося съ тѣхъ поръ въ исторіи культуры. Они явились результатомъ отчасти тѣхъ общихъ теченій, которыя возникли въ Европѣ вообще въ XV столѣтіи, отчасти же были плодомъ спеціальныхъ условій англійской культуры. Нельзя забывать, что Европа въ то время только-что проснулась отъ долгаго, мучительнаго кошмара, душившаго ее почти тысячу лѣтъ. Люди, потерявшіе энергію и волю, одряхлѣвшіе въ мистическомъ бредѣ, въ первый разъ раскрыли глаза на міръ божій, когда передъ ними стали воскресать чудеса древней культуры, когда, благодаря путешественникамъ, передъ ними стали открываться новые міры, невѣдомые, полныя жизни и юности, чарующіе воображеніе, прибавляв-

шіе свѣжіе соки въ старую кровь. Въ виду всёхъ этихъ чудесъ средневѣковой человѣкъ раскрылъ глаза съ невыразимымъ удивленіемъ и точно впервые сталъ разсматривать тотъ міръ природы и жизни, который всегда окружалъ его, но котораго прежде онъ не замѣчалъ. Это было своего рода откровеніе, благотворно подѣйствовавшее на одрахлавившій умъ. Человѣкъ съ жаромъ принялся за изученіе древняго міра, въ которомъ было столько энергіи, жизни, молодости; передъ нимъ раскрылся удивительный міръ красоты, знанія, величія; онъ помолодѣлъ отъ соприкосновенія съ этимъ молодымъ міромъ, въ немъ проснулись новыя силы и новая энергія, и вотъ онъ, возвратомъ къ античному, начинаетъ новую жизнь,—жизнь богатую содержаніемъ и энергіей, съ такими порывомъ творческой силы, какого не запомнить міръ.

Въ Англіи къ этому общему характеру умственного движенія присоединились и другія болѣе спеціальныя причины, могущественно вліявшія на быстрый ростъ культуры. Средніе вѣка только-что канули въ вѣчность. Религіозные споры и раздоры еще памятны всёмъ, еще живутъ въ сердцахъ; національная гордость, быстрый ростъ промышленности и народнаго богатства; нравы суровые, полныя энергіи; быстро слѣдующія другъ за другомъ открытія новыхъ міровъ; необыкновенное значеніе, пріобрѣтенное государствомъ; особенности англосаксонской расы, упорной въ преслѣдованіи дѣли, практической въ жизни, съ глубокимъ поэтическимъ инстинктомъ, съ порывами грубой чувственности, съ мрачнымъ фономъ воображенія; даже деспотизмъ королевы Елисаветы, не подавлявшій умственной свободы, но отдалявшій умы отъ религіозныхъ споровъ и политической вражды,—вотъ почва, на которой возникла драматическая литература въ Англіи.

Въ XIX столѣтіи, покрайней мѣрѣ начиная съ тридцатыхъ годовъ, драматическій геній точно потухъ; порывы страсти, великія движенія души, драматическіе характеры, трагизмъ положеній,—все потонуло въ мѣщанскомъ безразличіи современнаго общества. Все, чѣмъ прежде люди жили, во что вѣрили, за что отдавали жизнь, за что боролись,—мы знаемъ не по опыту, а теоретично, въ безцвѣтной, безплодной абстрактной формулѣ; и все это кажется намъ старой сказкой, постоянно повторяемой, потерявшей для насъ всякій жизненный интересъ. „Tous les voiles de l'âme se sont déchirés“, говорила г-жа Сталь. Какое бы драматическое положеніе вы ни придумали,—оно извѣстно; какое бы чувство вы ни пробовали пробудить,—оно потеряло всю свою свѣжесть, всю свою новизну, всю свою звучность. Поверхностное образованіе, газетныя сплетни, память, переполненная всякою пошлостію, разочарованіе вслѣдствіе злоупотребленія наслажденіемъ,—все это извратило чувство и притупило воспримчивость чувства. „Книга

сердца съ ея страстными и темными страницами“ (The red-leaved and confused book of the heart),— какъ выразился Гейвудъ,— потеряла для насъ всякій смыслъ; мы ее не знаемъ и потеряли ключъ къ ней. Талантъ искалъ новыхъ путей; сцена понизилась и упала; въ поискахъ за какимъ-либо выходомъ, она превращалась попеременно то въ трактатъ о нравственности, то въ зрѣлище сладострастїи и цинизма, то въ выставку костюмовъ; она пробовала развивать съ подмостковъ философскія теорїи, возвращаться къ реминисценціямъ древности, прибѣгать къ феерїи и музыкѣ, — и обнаружила одно лишь безсилье творческой мысли.

Совершенно не то мы видѣли въ Англіи XVI столѣтія. Тамъ, если можно такъ выразиться, вся жизнь, весь бытъ сложились драматически. Въ этой доброй старой, веселой Англіи, только-что вышедшей изъ средне-вѣкового мрака, не было никакихъ готовыхъ, законченныхъ нравовъ; напротивъ, все дышало жизнію, ростомъ, молодостію; нравы еще не успѣли застыть въ опредѣленные формы, они были полны юношеской жизни; противорѣчивые, грубые и изнѣженные въ одно и то же время; никакихъ внѣшнихъ, законченныхъ формъ цивилизація не успѣла еще выработать. Съ лихорадочной горячностію и дѣтской наивностію, англичане того времени бросались на все и усвоивали себѣ все, что выработывала и давала тогдашняя континентальная Европа,— романсеро Каталонїи и Арагонїи, итальянскій сеичентизмъ, пасторали Санацаро, кончетти Петрарки, Ронсара, Дюбарта, „павану“ испанскую, „контредансъ“ французскій. Еще не совсѣмъ подавленный католицизмъ, новый духъ реформы, платонизмъ итальянскихъ академїи овладѣли умами, проникали одновременно въ нравы и образовывали странную, живописную смѣсь.

Демократія, аристократія, торговля, духъ предприимчивости, всѣ общественныя силы, которыя теперь какъ бы исключаютъ другъ друга или враждуютъ между собой, — существовали тогда бокъ-о-бокъ, мирно сливаясь въ одно цѣлое. Каждый изъ этихъ общественныхъ элементовъ жилъ своей собственной жизнію, энергической и могучей. Богатые купцы Темплъ-бара и Черингъ-кросса разыгрывали роль маленькихъ царьковъ и дѣйствительно ими были. Бэконъ отрывалъ путь анализа. Вѣрованїа поэтически-суевѣрныя еще жили въ сердцахъ; никто не сомнѣвался въ томъ, что аметистъ излечиваетъ подагру, что рубинъ имѣетъ свойство возбуждать любовь. Каждая профессїя имѣла свое внѣшнее опредѣленіе въ костюмѣ, такъ что даже прозаическая дѣйствительность превращалась какъ бы въ оживленную сцену. Доктора носили черную одежду, обшитую золотымъ галуномъ, съ черной, бархатной четырехугольной шапкой на головѣ. Лакея легко было узнать по его голубому кафтану, торговца — по темно-каштановой одеждѣ;

управляющаго по его золотой венеціанской цѣпи, красующейся на черной, шелковой курткѣ; молодаго свѣтскаго франта по его панталонамъ съ буфами, трехъ-этажнымъ фрезамъ, кружевамъ. Это была своего рода поэзія для глазъ. Въ одной пьесѣ Деккера (*Honest Whore*) встрѣчается длинный перечень драгоценныхъ вещей, цѣпочекъ и браслетовъ, носимыхъ тогдашними женщинами; безъ сомнѣнія, въ сравненіи съ этими англичанками Возрожденія, наши современныя щеголихи показались бы бѣдно одѣтыми. И всѣ эти тогдашнія франтики, съ руками, обремененными золотомъ и алмазами, платившія какому-нибудь итальянцу огромныя деньги за то, чтобы онъ училъ ихъ играть на вириналѣ или на гитернѣ (мандолина), пробовавшія ввести въ Англію нѣчто въ родѣ итальянскаго сиджисбензма, — съ удовольствіемъ посѣщали театръ, гдѣ все было дозволено, гдѣ каждый предметъ назывался своимъ именемъ. Жизнь, какая бы она ни была, передавалась смѣло и нелицепріятно; авторъ не отступалъ даже отъ такихъ сценъ, о которыхъ не заикнется теперь самый безцеремонный циникъ, — однимъ словомъ, театръ этотъ представлялъ то, что Лукреціей называлъ *postscenia vitae*, — закулисной стороной жизни. Шекспиръ, котораго и теперь еще упрекаютъ въ непристойности и грубости, — самый скромный изъ поэтовъ того времени. Одни названія пьесъ обнаруживаютъ уже характеръ литературныхъ нравовъ того времени: „*The honest whore*“ Деккера, „*What a pity she's a whore*“ Форда, „*Dutch Courtezan*“ Мидльтона. Непристойность, цинизмъ, грубость, базарныя выраженія, все что намъ внушаетъ отвращеніе и идетъ въ разрѣзъ съ нашими нравами, — все это нисколько не возмущало англичанъ XVI столѣтія. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, все это скрашивалось точнымъ наблюденіемъ дѣйствительности, яркимъ изображеніемъ нравовъ, искренностію, энергіей выраженій, возвышеннымъ порывомъ, краснорѣчіемъ чувства, блескомъ поэтической фантазіи.

Самое сильное доказательство любви, какое могъ дать вздыхатель своей дамѣ, заключалось въ томъ, чтобы глотать сѣру въ винѣ. „Развѣ не напивался я въ вашу честь? — говоритъ одинъ такой поклонникъ въ пьесѣ Мидльтона „*Duk of Milan*“; — развѣ не пилъ я за ваше здорье, стоя на колѣняхъ, и не глоталъ сѣры въ кларетѣ?“ — Аббатъ карнавала, король безпорядка (*king of misrule*) не потерялъ еще своего значенія; придворный шутъ все еще былъ въ чести; въ каждомъ богатомъ домѣ былъ свой „забавникъ“, украшенный островоконечнымъ колпакомъ, одѣтый въ шутовской пестрый костюмъ, получавшій за свои остроты лишній стаканъ вина, отъ времени до времени новое платье и палочную расправу, если давалъ слишкомъ много воли своему языку. Лицемеріе, которое теперь называется *cant*, не заразило еще тогдашней Англіи. Пиршества и праздники слѣдовали другъ за другомъ. Перваго

мая каждаго года Генрихъ VIII, превращенный въ миловиднаго пастушка, отправлялся въ лѣсъ съ несчастной Екатериной Арагонской, своей супругой, праздновать весну. Одинъ старый писатель (John Strutt) оставилъ намъ любопытное описаніе этого сельскаго маскарада: читая его кажется, что видишь передъ собой пастораль à la Watteau, въ которой главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является палачъ. Елисавета, достойная дочь этого короля, умертвившаго Анну Болейнъ и Томаса Моруса; Елисавета, каздившая Эссекса и Марію Стюартъ, любила, — подобно отцу своему, — костюмироваться въ сантиментальную пастушку, но будучи начитана и образована значительно больше своего батюшки, предпочитала роль дриuidессы или весталки. Придворные старцы превращались въ фавновъ и силеновъ; Ралей носилъ пастушескій посохъ; Бэконъ сочинялъ аллегорическіе диѳирамбы въ честь королевы-дѣвственницы на греческомъ языкѣ, а дворцовые пажи, украшенные лентами (на подобіе пастушковыхъ Теоокрита), сновали въ Кенильвортской Аркадіи въ то время, какъ въ какомъ нибудь грязномъ углу Лондона ставили къ позорному столбу какого-нибудь несговорчиваго католика.

Главная характеристическая особенность времени заключается, однако, не въ этомъ. Шестнадцатое столѣтіе, — говоритъ Тэнъ, — похоже на пещеру со львами. Здѣсь всѣ страсти вспыхиваютъ съ необыкновенной силой. Природа обнаруживается во всей своей разнужданности, но также и во всей своей полнотѣ. Въ человѣкѣ ничего не было подавлено, ничего не было искажено. Онъ весь тутъ — его сердце, умъ, тѣло, чувство, — съ лучшими и великодушнѣйшими своими стремленіями, но въ то же время съ наиболѣе дикими и животными своими инстинктами. Онъ еще не окончилъ подъ вліяніемъ пуританства; онъ еще не ступевался, какъ ступевался потомъ во время Реставраціи. Послѣ пустоты и скуки пятнадцатаго столѣтія, онъ проснулся, возродился; какъ прежде въ Греціи, и теперь, какъ и прежде, внѣшнія условія способствовали тому, что его способности расцвѣли и стали дѣятельны. Нѣчто въ родѣ благотворной теплоты окружило ихъ и благопріятствовало ихъ возрастанію. Возникли миръ, благосостояніе, довольство; вновь появляющіеся роды промышленности, растущая дѣятельность удесатерила предметы удобства и роскоши; Америка и Индія раскрыли передъ глазами сокровища, скрытыя за неизвѣстными морями; вновь открытый античный міръ, возрожденіе наукъ, возникновеніе реформы, распространеніе книгъ, благодаря книгопечатанію, удвоили возможность наслажденія, творчества, мышленія. Всѣ хотятъ наслаждаться, творить, мыслить, ибо желаніе растетъ вмѣстѣ съ приманкой, а теперь приманка — на всякомъ шагу. Есть чувственная приманка въ комнатахъ, которыя начинаютъ отапливаться, въ постеляхъ

надѣленныхъ подушками, въ каретахъ, входящихъ въ употребленіе. Есть приманка для воображенія въ новыхъ дворцахъ, убранныхъ въ итальянскомъ вкусѣ, въ цвѣтныхъ коврахъ, привозимыхъ изъ Фландріи, въ богатыхъ костюмахъ, шитыхъ золотомъ, постоянно мѣняющихся, отражающихъ на себѣ живописныя вкусы и роскошь тогдашней Европы. Есть приманка для ума въ великихъ, полныхъ красоты произведеніяхъ, которыя, въ переводахъ и комментаріяхъ, вносятъ съ собой философскія ученія, краснорѣчіе и поэзію древнихъ. Подъ вліяніемъ этихъ приманокъ всѣ человѣческіе инстинкты обнаруживаются сразу: инстинкты самыя возвышенныя и самыя низкія, идеальная любовь и любовь чувственная, грубая жадность и самое утонченное великодушіе. Вспомните, что сами вы чувствовали, когда изъ ребенка вы стали молодымъ человѣкомъ, какая потребность счастья, какія надежды, какой разгулъ сердца толкали васъ въ сторону всѣхъ наслажденій, съ какими неудержимыми порывами ваши руки, точно помимо вашей воли, протягивались къ каждой вѣткѣ дерева и не хотѣли оставить на немъ ни одного плода. Въ шестнадцать лѣтъ, подобно Шерюбену (лицо въ комедіи Бомарше: „Le mariage de Figaro“) желаешь обладать служанкой, поклоняясь мадоннѣ, человѣкъ готовъ на всѣ возжелѣнія, но и на полное самопожертвованіе, добродѣтель прекрасна, но и ужины превосходны; сладострастіе заманчиво, но и героизмъ привлекателенъ; всякое желаніе чувствуется до боли... Таковы были люди того времени — Ралей, Эсексъ, Елисавета, даже Генрихъ VIII, крайніе въ во всемъ, не уравновѣшенные, готовые на самопожертвованіе и на преступленіе, крайніе въ добрѣ и злѣ, герои съ странными слабостями, смиренныя въ внезапномъ порывѣ гнѣва, никогда не бывая сознательно низкими и подлыми, подобно кутиламъ Реставраціи, никогда не бывая непреклонными и прямолинейными по принципу, подобно пуританамъ Революціи, способные плакать по дѣтски и умирать по геройски; по временамъ рыцари, по временамъ падшіе, и, среди всѣхъ этихъ противорѣчій, обнаруживающіе однако удивительную душевную полноту. Такимъ образомъ предрасположенные, они могутъ все понять, — самую безжалостную жестокость и самое возвышенное великодушіе, грубость самаго низкаго разврата и самыя цѣломудренныя аспираціи любви, развратныхъ и невинныхъ дѣвъ, принцевъ и скомороховъ, переходить внезапно отъ уличнаго фарса къ величайшему лиризму, слушать попеременно каламбуры клоуна и изліянія влюбленнаго... Въ этомъ всестороннемъ и свободномъ расцвѣтѣ — страсти, однако, принимаютъ особый оттѣнокъ, потому что эти страсти — англійскія... Англичане XVI столѣтія считались самымъ храбрымъ народомъ во всей Европѣ, самыми страшными въ сраженіяхъ, самыми заклятыми врагами всего, что могло казаться рабствомъ... Нація вооружена, всякій воспитывается какъ

солдатъ; онъ обязанъ имѣть оружіе и упражняться въ военномъ дѣлѣ по воскреснымъ и праздничнымъ днямъ. Въ государствѣ, похожемъ на армію, нужна такая же ужасная строгость, какъ и въ арміи; и эта строгость усилена тѣмъ обстоятельствомъ, что безобразная война Бѣлой и Алой Розъ, могущая при всякомъ династическомъ колебаніи снова вспыхнуть,—на памяти еще у всѣхъ. При такихъ инстинктахъ, при такой государственной организаціи, при такой исторіи представленіе о жизни является въ трагическихъ формахъ; страданіе, плаха, казни, смерть идутъ бокъ-о-бокъ и сопровождаютъ каждого. Блестящій пурпуровый плащъ итальянскаго Возрожденія, разстилающійся точно праздничная одежда,—здѣсь запятнанъ кровью и обрамленъ троуромъ. Вездѣ—самая строгая дисциплина; вездѣ—топоръ готовый подняться при малѣйшемъ призракѣ измѣны; люди всеильные, епископы, канцлеры, принцы крови, родственники короля, королевы, протекторы, колѣнопреклоненные на соломѣ, обливаютъ своею кровью булыжникъ Тоуэра; они слѣдуютъ другъ за другомъ и подставляютъ шею подъ топоръ; герцогъ Бокингемъ, королева Анна Болейнъ, королева Екатерина Говардъ, графъ Соррей, адмиралъ Сеймуръ, герцогъ Соммерсетскій, леди Джанна Грей и ея мужъ, герцогъ Нортумберландскій, королева Марія Стюартъ, графъ Эсексъ,— всѣ, бывшіе или на тронѣ или на ступеняхъ трона, на высотѣ почестей, красоты, молодости, гения... Когда внимательно всматриваешься во всю эту кровавую исторію, въ костры королевы Елисаветы, то убѣждаешься, что нравственная атмосфера этой страны по преимуществу сурова. Радость чувствуется тамъ далеко не такъ, какъ на югѣ; такъ называемая *Merry England* — это Англія въ животной разнузданности страстей, лелѣемой обильной пищей, благосостояніемъ, храбростью и вѣрою въ себя; нѣги нѣтъ въ этой странѣ и подъ этимъ климатомъ. Среди полныхъ красоты народныхъ повѣрій являются мрачныя грезы и дикій кошмаръ колдовства. Епископъ Джебелъ объявляетъ передъ королевой, что „за послѣдніе годы замѣтно чрезвычайное размноженіе колдуновъ и колдуній“. Пасторы утверждаютъ, что „въ ихъ приходахъ было сразу до семнадцати или до восемнадцати колдуній, считая только тѣхъ, которыя могутъ производить чудеса“... Наученныя діаволомъ, онѣ приготавливаютъ снадобія изъ дѣтскихъ внутренностей и членовъ, чтобы летать по воздуху... Присоедините къ этому грязь, всякія безобразія, пошлое шутство, кухонныя подробности, всѣ мерзости, наполняющія истасканное воображеніе истеричной старухи,— и вы будете имѣть сцены, которыми угощаютъ васъ Мидльтонъ и Шекспиръ, и эти сцены самымъ точнымъ образомъ соотвѣтствуютъ чувствамъ времени и народному строю мысли. Сквозь блескъ остроумія и роскошь поэзіи чувствуется неизлечимая печаль. Въ народѣ

жить самые мрачные легенды. По ночамъ, — рассказываютъ, — появляется карета, везомая лошадьми безъ головъ, съ кучеромъ безъ головы. Ихъ грезы о смерти принимаютъ самый мрачный оттѣнокъ. „Умереть, отправиться невѣдомо куда; лежать и гнить подъ холодной насыпью; утратить эту теплую, полную ощущеній жизненность, чтобы обратиться въ сваленный комъ, между тѣмъ какъ ликовавшему духу придется купаться въ огненныхъ волнахъ или пребывать въ бросающихъ въ дрожь пространствахъ толсто-ребраго льда, или заключенному въ незримые вѣтры носиться безъ устали вдругъ висящаго въ воздухѣ міра; или сдѣлаться худшимъ изъ тѣхъ худшихъ, которыхъ своевольное, беспорядочное воображеніе представляетъ воющими... о, это слишкомъ ужасно!“ („Мѣра за Мѣру“). Величайшіе ихъ поэты говорятъ съ мрачной резигнаціей о безконечномъ мракѣ, окружающемъ нашу бѣдную, колеблющуюся жизнь, о жизни, которая въ сущности только лихорадка, о печальномъ человѣческомъ существованіи, въ которомъ знаешь только страсти, безуміе, страданіе, о человѣческомъ существѣ, которое и само, быть можетъ, не болѣе какъ призракъ... На ихъ взглядъ, мы катимся по роковой наклонной плоскости, бросаемые изъ стороны въ сторону случаемъ, толкаемые судьбой... За тѣмъ, все остальное—безмолвная могила, гдѣ ничего не слышно, „ни веселаго шага друга, ни голоса возлюбленной, ни нѣжныхъ увѣщаній отца, гдѣ нѣтъ ничего, гдѣ все—одно лишь забвеніе, прахъ, вѣчная тьма“. Если бы только это, но нѣтъ: „Умереть—заснуть! Заснуть? но можетъ быть и сны видѣть?“ Мучительно грезить, впасть въ кошмаръ, подобный тому кошмару жизни, въ объятяхъ котораго мы мечемся и задыхаемся, кричимъ. Вотъ ихъ представленіе о человѣкѣ и о жизни,—представленіе народное. И это представленіе водворяется на ихъ театральной сценѣ, куда оно вводитъ несчастіе и отчаяніе, казни и кровь, безумье и преступленіе, и, какъ лучший выходъ — смерть. Грозный черный туманъ точно траурной пеленой покрываетъ ихъ умъ, подобно тому, какъ онъ покрываетъ ихъ небо, и радость, подобно ихъ солнцу, сіяетъ у нихъ только изрѣдка и случайно. Они — не то, что латинскія расы; во всеобщемъ Возрожденіи они возрождаются не такъ, какъ латинскія расы. Полное, свободное и гармоническое развитіе природныхъ способностей, которое въ Греціи и Италіи пришло къ изображенію идеальной красоты и могучей силы, въ Англіи привело къ изображенію грозной энергіи, агоніи и смерти“.

Драматическая литература XVI столѣтія въ Англіи—самый вѣрный и точный отголосокъ этихъ нравовъ и этого умственного состоянія. Поэтому-то она, несмотря на свои грубыя формы, на весь свой цинизмъ, полна энергіи и пропитана идеями, волновавшими тогдашнее общество. Театръ знакомилъ съ жизнью, съ исторіей, съ новыми от-

крытіями; онъ былъ трибуной, съ которой раздавалась проповѣдь; онъ былъ школой великихъ идей; онъ былъ мѣстомъ споровъ и полемики, но главнымъ образомъ, онъ былъ зеркаломъ, въ которомъ общество видѣло самого себя въ своихъ сокровеннѣйшихъ инстинктахъ, въ лучшихъ стремленіяхъ своего духа, въ своихъ страданіяхъ и въ своихъ радостяхъ. Не успѣла еще высохнуть кровь на улицахъ Парижа послѣ Варооломеевской ночи, какъ Марло писалъ уже пьесу на эту тему, — вотъ до какой степени это общество было чутко къ всемірнымъ событіямъ. На сценѣ все воспроизводилось живо и быстро, — человѣческіе характеры, чувства, страсти, великія нравственныя идеи. Еслибы критика и существовала тогда какъ нѣчто организованное, имѣющее свои опредѣленные принципы и задачу, еслибы она и пробовала указывать на недостатки этой сцены, ее бы публика не послушала; для этой публики театръ замѣнялъ и всякую другую литературу, и пластическое искусство, и трибуну, и храмъ. Въ этомъ заключается тайна не только удивительнаго расцвѣта драматической литературы XVI столѣтія, но и того глубокаго вліянія, которое она имѣла.

Конечно, теперь, на разстояніи почти четырехъ столѣтій, мы замѣчаемъ только корифеевъ этой литературы, между которыми Шекспиръ высится какъ колоссъ, но этотъ колоссъ великъ именно тѣмъ, что онъ съ поразительной яркостію, съ изумительной полнотою воплотилъ въ себѣ всѣ стремленія вѣка. вмѣстѣ съ нимъ и рядомъ съ нимъ работали въ томъ же самомъ направленіи, пропитанные тѣми же элементами культуры, десятки другихъ поэтовъ, которые кажутся намъ пигмеями въ сравненіи съ нимъ. Но и они вносили свою долю творческой силы; они до извѣстной степени расчистили тотъ путь, по которому пошелъ Шекспиръ. Между ними, — опять-таки за исключеніемъ Шекспира, — нѣтъ геніевъ, которые бы, какъ маяки, освѣщали путь цивилизаціи. Въ ихъ талантахъ нѣтъ цѣльности, они не уравновѣшены; они не только не овладѣли вполне техникой своего искусства, но зачастую сами не сознавали своей силы и своего значенія; они шли ощупью, инстинктивно. Въ нихъ нѣтъ того высшаго разума, той всемірной глубины идей, которыя и теперь еще поражаютъ въ Шекспирѣ, и которыя составляютъ высшую печать творчества, потому что только при этихъ условіяхъ, вмѣстѣ съ воспроизведеніемъ жизни, является и судъ надъ нею. Ихъ качества — скорѣе отрицательныя, чѣмъ положительныя. Симпатичные умы, иногда значительные таланты, они только обнаруживаютъ стремленія, жившія въ обществѣ, но повліять на это общество въ томъ или другомъ смыслѣ они не могли. Они черпаютъ изъ того же источника, изъ котораго черпалъ Шекспиръ, но черпаютъ неумѣлой рукой, не погружаясь въ глубь, оставаясь всегда на поверхности. Въ

нихъ, бесспорно, есть сила, но замѣчается что-то дробное, недоконченное, несовершенное, не опредѣлившееся. И все-таки нельзя не сказать, что въ ихъ циническихъ прозвѣдѣніяхъ меньше безнравственности, чѣмъ въ современныхъ намъ пьесахъ модныхъ драматурговъ. Они обнаруживаютъ передъ нами самый разнузданный развратъ, куртизанка и падшая женщина играютъ въ ихъ пьесахъ первенствующую роль, это—*persona grata* ихъ произведеній. Нашъ изиѣженный вкусъ возмущается этой голой правдой; но авторъ счелъ бы себя недобросовѣстнымъ, если бы попробовалъ скрыть порокъ. Онъ ничего не скрашиваетъ, ничего не утаиваетъ, ничего не маскируетъ. Порокъ и преступленіе разсматриваются имъ какъ трагическія и позорныя страницы человѣческой жизни. Онъ изображаетъ ихъ въ ихъ непосредственной правдѣ, но никогда, подобно Реньяру, онъ не осмѣлится узаконить ихъ на сценѣ; никогда, подобно Коцебу, не позволитъ себѣ ослабить социальныя основы, издѣваясь надъ святостью брака.

Было бы, однако, большою несправедливостью (въ сожалѣнію, эту несправедливость совершаетъ большинство историковъ литературы), если бы мы только въ этомъ видѣли значеніе драматической литературы XVI столѣтія. Оно гораздо глубже и шире. Эта литература, при всѣхъ своихъ уклоненіяхъ отъ признанныхъ эстетическихъ формъ, опредѣлила собой съ удивительной ясностію направленіе и строй англійской мысли до нашихъ дней. Въ этомъ замѣчается ея дѣйствительное, *національное* значеніе. Не потому велика эта литература, что созидатели черпали свою творческую силу въ пародной жизни, а потому что они сумѣли понять и выразить тѣ существенныя, основныя, примордіальныя особенности расы, которыя находятся на днѣ всякой національной культуры. Толчокъ, данный ею, не только опредѣлилъ дальнѣйшее развитіе умственной жизни Англии, но указалъ, кромѣ того, въ государственной жизни, въ общественномъ строѣ, въ философіи, на тѣ элементы, на которыхъ зиждется и по сей день англійскій характеръ. Если исключить литературу и искусство Греціи времени Перикла, то съ увѣренностію можно сказать, что ни одинъ народъ никогда не представилъ такой удивительной гармоніи между литературой и сокровеннѣйшими особенностями народной жизни. Возьмите для примѣра современную англійскую литературу. Къ этой литературѣ, бесспорно, примѣшались элементы, которыхъ не было въ XVI столѣтіи, но иначе и быть не могло: народъ не даромъ пережилъ реставрацію Стюартовъ, республику Кромвеля, господство пуританъ и круглыхъ головъ, не даромъ вынесъ на своихъ плечахъ эпоху Георговъ. Если, однако, вы устранили эти пришлые элементы, не существенные уже потому, что они мѣняются чуть ли не каждую четверть столѣтія, если вы взглянете на англійскую литературу въ ея дѣйствительной сущности, если

вы попытаете опредѣлить разницу, отличающую ее отъ всякой другой европейской литературы, то наткнетесь на тѣ самые элементы, которые существуютъ въ совершенно опредѣлившейся формѣ уже въ XVI столѣтіи. Выдѣлите изъ „Потеряннаго Рая“ Мильтона его несговорчивый прямолинейный пуританизмъ, и вы увидите тамъ то же подавленное клочотаніе страсти, тотъ же мрачный оттѣнокъ воображенія и фантазіи, что и у Марло или Вэбстера. Шелли, Вортсвортъ, вся школа лэкистовъ нѣкоторыми сторонами своей поэзіи напоминаютъ Шекспира. Забудьте оппозиціонный и потому временный характеръ поэзіи Байрона, остановитесь на глубинѣ его Weltschmerz'a, на его отчаяніи, на его ядовитой, смертоносной насмѣшкѣ—и вы невольно вспомните Мидльтона и того же Вэбстера. Наконецъ, обратите вниманіе на богатую школу англійскаго романа въ ея лучшихъ представителяхъ: Ричардсонъ, Стернъ, Фильдингъ, Смолеттъ, Вальтеръ Скоттъ, Диккенсъ, Теккереъ, миссъ Эліотъ, съ ихъ глубокой жизненной правдой, теплою чувства, гуманнымъ строемъ мысли, которые такъ напоминаютъ правду и чувство XVI вѣка (высшее гуманное чувство встрѣчается только у Шекспира),—и вы принуждены будете согласиться, что XVI столѣтіе дало основной тонъ, характеръ и національную сущность всей англійской литературѣ.

Въ самомъ началѣ драматической эпохи англійскаго Возрожденія замѣчаются два направленія, довольно рѣзко отличающіяся другъ отъ друга. Одно направленіе, которое можно было бы назвать классическимъ, идетъ по слѣдамъ Сенеки и вообще классической древности, другое,—его слѣдуетъ назвать народнымъ,—вырабатываетъ своеобразную форму драмы, которая имѣетъ отдаленную аналогію съ средневѣковыми моралитѣ. Было бы, однако, большою ошибкой заключить, что это второе направленіе имѣетъ какую-либо органическую связь съ средневѣковыми театральными представленіями: оно только напоминаетъ внѣшнимъ образомъ мистерію и моралитѣ, потому что какъ средневѣковое представленіе, такъ и народное направленіе драмы развились на одной и той же почвѣ народной бытовой жизни. Мистеріи и моралитѣ, по существу своему, были осуждены на бесплодье. То же, по всей вѣроятности, случилось бы и съ англійской драмой, еслибы она остановилась съ одной стороны на формахъ средневѣковой мистеріи, или же съ другой—на формахъ классической драматургіи. Къ счастью, ни того, ни другого не случилось; между двумя школами очень скоро образовался своеобразный и естественный компромиссъ, и этотъ компромиссъ въ дѣйствительности создалъ англійскую драму. Нѣкоторыя внѣшнія особенности англійская драма усвоила себѣ отъ Сенеки, но въ сущности осталась народною въ томъ смыслѣ, что не подчинялась законамъ античной драмы въ выборѣ сюжета, въ отношеніи къ нему

автора, въ вопросѣ объ единствахъ: во всемъ этомъ она продолжала быть народной. Съ другой стороны, содержаніе и форма, данныя народной жизнію, скоро подчинились образцамъ классической древности и это обстоятельство позволило драмѣ усовершенствовать технику, придать стройность цѣлому, разнообразить тонъ діалога. Впрочемъ, этотъ компромиссъ между двумя чуждыми другъ другу элементами достигъ полнаго своего сліянія только у Шекспира; у всѣхъ же прочихъ драматурговъ—предшественниковъ, современниковъ, и наслѣдниковъ Шекспира, безъ всякаго исключенія, перевѣсъ всегда является на сторонѣ одного изъ элементовъ, и потому можно сказать до известной степени, что въ XVI и отчасти въ XVII столѣтіяхъ параллельно существуютъ двѣ школы, по временамъ жарко враждующія между собой. Къ школѣ классической принадлежалъ: Секвиль (лордъ Бокгорстъ), Ричардъ Эдварсъ, Робертъ Вильмотъ, Вэтстонъ, Даніель, графиня Пемброкъ, Брандонъ, Мерстонъ, Бенъ Джонсонъ, Бомонтъ, Флетчеръ, Фильдъ, Мэ, Девенпортъ, Картрайтъ, Мэссинджеръ. Ко второй, народной школѣ слѣдуетъ причислить: Лили, Пиля, Нэша Марло, Грина, Лоджа, Кида, Шекспира, Вэбстера, Мондэ, Четля, Т. Гейвуда, Деккера, Мидльтона.

Вліяніе Теренція, Плавта и Сенеки на англійскую драму было чрезвычайно значительно и, несомнѣнно, принесло чрезвычайно благотворные плоды *). При Елисаветѣ знаніе греческой и, въ особенности римской литературы было очень распространено. Первый известный намъ переводъ „Троянокъ“ Сенеки вышелъ въ 1559 г. Въ 1560 и 1561 гг. появились: „Оіестъ“ и „Геркулесъ“; въ 1563 г. „Эдипъ“ въ 1566 г. „Медея“ и „Агамемнонъ“. Въ томъ-же году Гасконъ написалъ трагедію „Юкаста“ въ подражаніе „Финикійкамъ“ Эврипида. Всѣ эти попытки указываютъ на постоянно увеличивающееся вліяніе классической литературы. И дѣйствительно, вскорѣ мы видимъ, что кромѣ переводовъ и подражаній, являются болѣе самостоятельныя попытки въ этомъ направленіи. Въ прологѣ къ одной изъ старѣйшихъ англійскихъ комедій: „Ralph Roister Doister“, Юдоль призываетъ покровительство двухъ великихъ комическихъ писателей Рима, которымъ онъ не болѣе какъ подражаетъ,—прибавляетъ онъ. Въ другой тоже старинной пьесѣ „Misogonus“, прологъ произносится самимъ Го-

*) Здѣсь я принужденъ ограничиться самой краткой и самой общей характеристикой главнѣйшихъ фазисовъ исторіи англійской драмы; болѣе полный историческій очеркъ не входитъ въ мои задачи. Подробности свѣдѣній читателя, интересующіеся этимъ предметомъ, найдутъ: у г. Стороженко: „Предшественники Шекспира“ (1872) и „Робертъ Гринъ“ (1878); у Collier—„History of English Dramatic Poetry“ (1879), у Ward—„English Dramatic Literature“ (1876) и у Mézières—„Prédécesseurs de Shakespeare“ и „Contemporains de Shakespeare“ (1864).

меромъ, и всѣ дѣйствующія лица носятъ греческія и латинскія названія. Однако, на драмѣ болѣе, чѣмъ на комедіи отразилось вліяніе античной литературы. „Колыбелью англійской трагедіи была школа, а воспріемницею ея отъ купели — классическая муза“, — говоритъ г. Стороженко. Первая „правильная“ трагедія „Горбодукъ“ или „Fergex and Rogrex“ Томаса Секвила носитъ уже явные слѣды латинскаго вліянія. Напыщенность тона, разсказъ и монологъ вмѣсто дѣйствія, отсутствіе комическаго элемента — все напоминаетъ Сенеку. На сценѣ, передъ зрителями, не проливается ни одной капли крови. Всѣ убійства происходятъ за кулисами и публика узнаетъ объ нихъ только при помощи „вѣстниковъ“, а ихъ потребовалось многое множество, потому что трагедія, въ буквальномъ смыслѣ этого слова, — жестоко убійственна. Секвиль очевидно убѣжденъ, что трагедія должна быть трагичной и потому наполняетъ свою трагедію такимъ количествомъ ужасовъ, какое только можетъ себѣ вообразить: отъ его трагическаго ража не ускользаетъ ни одно изъ дѣйствующихъ лицъ, всѣ умираютъ насильственной смертью. Секвиль, человекъ большого образованія и начитанности, былъ во всякомъ случаѣ недюжиннымъ писателемъ; онъ прекрасно владѣетъ англійскимъ языкомъ; благодаря путешествію по Италіи, постоянному чтенію римскихъ и итальянскихъ поэтовъ, онъ выработалъ въ себѣ тонкій музыкальный слухъ, литературный вкусъ до такой степени, что даже въ официальныхъ отчетахъ онъ замѣчалъ и исправлялъ малѣйшую ошибку противъ правильности языка. Его стиль ученъ, ясенъ, правиленъ; по временамъ онъ даже краснорѣчивъ. А между тѣмъ его „Горбодукъ“ — трагедія чрезвычайно скучная и не интересная; это зависитъ отъ того, что въ ней нѣтъ никакого драматическаго движенія, нѣтъ очертаній характеровъ. Его дѣйствующія лица слишкомъ много говорятъ и слишкомъ мало дѣйствуютъ. Грубымъ вкусомъ толпы ученый авторъ дѣлаетъ только одну уступку: передъ каждымъ актомъ является пантомима, какъ остатокъ стараго народнаго театра.

Англійскіе псевдо-классики, однако, въ общемъ не дѣлали уступокъ; они считали себя пионерами новой литературной эры, они хотѣли облагородить вкусъ народа и познакомить его съ истинными принципами драматическаго искусства. Писатели этой школы, искренно преданные своему ученію, не ограничивались тѣмъ, что сочиняли пьесы по „правиламъ“, они пробовали также излагать свои теоріи и доказывать, что только трагедія Сенеки можетъ быть названа истинной трагедіей. Эту попытку, между прочимъ, сдѣлалъ извѣстный Филиппъ Сидней въ своемъ памфлетѣ: „An Apologie of Poetrie“ съ большимъ остроуміемъ. Другой писатель, Вэтстонъ (Whetstone) въ посвященіи къ своей пьесѣ: „Promos and Cassandra“ говоритъ: „Въ противополож-

ность итальянцамъ и нѣмцамъ, соблюдающимъ извѣстныя правила, англичанинъ поступаетъ самымъ нелѣпымъ и беспорядочнымъ образомъ: прежде всего онъ строитъ свое произведеніе на цѣломъ рядѣ невозможностей, — въ три часа пробѣгаетъ весь міръ, женится, рождаетъ дѣтей, которыя въ свою очередь вырастаютъ и дѣлаются героями, способными покорять царства и побивать чудовищъ, и въ довершеніе всего вызываетъ самихъ боговъ съ неба и чертей изъ преисподней“. Однако, несмотря на остроуміе Сиднея, на бранный тонъ Вэтстона, толпа не убѣждалась въ превосходствѣ классической системы; она по прежнему любила частую перемѣну мѣста дѣйствія, сложную, длинную интригу и смѣсь комическаго съ трагическимъ. Большинство драматическихъ писателей, желавшихъ пожинать лавры и пользоваться успѣхомъ, не обращали вниманія на классическую систему и продолжали писать въ народномъ вкусѣ. Но, вліяніе классиковъ все-таки сказалось въ развитіи и усовершенствованіи техники. Небольшая кучка чистыхъ классиковъ оказалась изолированной, безъ поддержки и не имѣла успѣха. Потомство отнеслось къ нимъ такъ же холодно, какъ и современники, и вскорѣ совершенно забыло ихъ, за исключеніемъ одного Бенъ Джонсона, который обнаружилъ, дѣйствительно, замѣчательный сатирическій талантъ.

Бенъ Джонсонъ—не только драматическій писатель; онъ—весьма солидный ученый, превосходный знатокъ греческой и римской литературы и, кромѣ того, человекъ упорныхъ, независимыхъ мнѣній, которыя онъ отстаивалъ съ чрезвычайной настойчивостію и съ крайней послѣдовательностію, никогда не дѣлая своимъ литературнымъ врагамъ никакихъ уступокъ. Онъ писалъ очень много и въ различныхъ родахъ; писалъ комедіи, трагедіи и маски. Отличительная, вѣшняя черта его таланта, — непримиримый классицизмъ, отстаиваемый имъ и теоретически, и практически. Какъ трагикъ, Бенъ Джонсонъ не представляетъ ничего замѣчательнаго. Сюжеты, избираемые имъ для трагедіи (онъ написалъ двѣ трагедіи: „Сеянъ“ и „Катилина“) — дѣйствительно трагичны и мѣстами онъ обнаруживаетъ замѣчательную силу, но ему недостаетъ движенія и паюса, безъ которыхъ драмы въ собственномъ смыслѣ слова не существуетъ. Въ трагедіи эрудиція мѣшаетъ ему гораздо больше, чѣмъ въ комедіи. При случаѣ онъ не можетъ отказать себя въ удовольствіи перевести отрывокъ изъ Салюстія, Ювенала или Тацита и вставляетъ его въ свою трагедію, ни сколько не заботясь: будетъ-ли это кстати или нѣтъ. Къ тому-же, онъ не обращаетъ ни малѣйшаго вниманія на точку зрѣнія публики, къ которой обращается. Ему кажется, что онъ пишетъ для римлянъ перваго или втораго вѣка. Вслѣдствіе этого онъ предполагаетъ извѣстными такіе факты и такія мелочи нравовъ, которыя однако совер-

шенно непонятны его зрителямъ. Предметы, изображаемые имъ, конечно, интересны для современниковъ Сеяна и Катилины, но несколько не любопытны для англичанъ XVII столѣтія. Несмотря, однако, на всѣ эти крупные недостатки, благодаря которымъ его трагедіи растануты и скучны, Бенъ Джонсонъ обнаруживаетъ замѣчательную силу, когда встрѣчаетъ трагическое положеніе. Въ изображеніи мужественныхъ, энергическихъ характеровъ онъ также не уступитъ и лучшимъ трагикамъ.

Въ комедіи онъ скорѣе сатирикъ, чѣмъ комическій писатель. Презирая въ высшей степени всякаго рода банальности и всякую пошлость, Бенъ Джонсонъ въ своихъ комедіяхъ останавливается съ особеннымъ интересомъ на характерахъ исключительныхъ, на рѣдко встрѣчающихся индивидуальностяхъ съ крупными недостатками или крупными пороками. Онъ похожъ на библіофила, который особенно цѣнитъ рѣдкія книги, не безпокоясь объ ихъ содержаніи; поэтому, и большинство его комедій мало кого могутъ въ наше время интересовать. Въ нихъ чувствуется писательское усиліе; мысль обнаруживается медленно и съ трудомъ. Его исключительные характеры требуютъ и исключительной среды, въ которой они могли-бъ дѣйствовать; отсюда сложный планъ комедіи, невѣроятныя событія, невозможныя положенія. Но если мы забудемъ о его недостаткахъ, то замѣтимъ далеко недюжинныя достоинства. Онъ великолѣпно изучилъ окружавшій его міръ; знаетъ его слабости и его пороки и изображаетъ ихъ съ ироніей и сарказмомъ, по временамъ, неподражаемыми. Въ его комедіяхъ Лондонъ XVI столѣтія представляется вамъ во всей своей непосредственной правдѣ. Кто интересуется XVI столѣтіемъ, привычками людей того времени, ихъ смѣшными сторонами, ихъ понятіями, модными предрасудками лондонской черни, то Бенъ Джонсонъ вполнѣ его удовлетворитъ. Въ его комедіяхъ есть именно то, что ускользаетъ отъ исторіи: городской шумъ, скандальная хроника двора и города, всѣ ежедневныя дразги большой столицы. Онъ осмѣиваетъ плохихъ поэтовъ, издѣвается надъ литературой своего времени, смѣется надъ претенціозною учоностью женщинъ современныхъ ему. Рѣзкими и ядовитыми чертами изображаетъ англійскихъ тартюффовъ XVI вѣка, пуританъ, и затѣмъ переходитъ къ типамъ, имѣющимъ болѣе глубокое значеніе, къ шарлатану, къ ростовщику, къ скрягѣ. Въ одной изъ лучшихъ комедій своихъ, Бенъ Джонсонъ изобразилъ дѣйствительное событіе, имѣющее большой интересъ для характеристики нравовъ того времени. Въ концѣ XVI столѣтія образовалась ассоціація трехъ ловкихъ мошенниковъ, развѣзжавшихъ по Европѣ и обиравшихъ доверчивую публику. Съ этими мошенниками тогдашняя лондонская публика была превосходно знакома. Нѣкто Ди (Dee) былъ главой ассо-

ціаціи, алхімієвъ, къ которому являлась публика за совѣтами, и который внушалъ къ себѣ уваженіе своимъ страннымъ жаргономъ, усѣяннимъ медицинскими и химическими терминами. Помощникомъ его былъ Келли, авантюристъ низкаго сорта, ловкій и изворотливый, привлекаяшій публику. Третій, молодой полякъ Ласкій, игралъ роль ясновидящей, угадывающей будущее. Таковъ сюжетъ комедіи Бенъ Джонсона „Алхімієвъ“ и онъ талантливо воспользовался этимъ матеріаломъ, давъ нѣсколько характеровъ, замѣчательно очерченныхъ. Въ другой комедіи „Лисица“ Бенъ Джонсонъ выводитъ на сцену цѣлую коллекцію эксцентриковъ, очевидно, писанныхъ съ натуры. Въ своихъ „маскахъ“, писанныхъ по случаю разныхъ празднествъ при дворѣ, Бенъ Джонсонъ возвышается по временамъ до самой граціозной и легкой поэзіи.

Вся его жизнь ушла на дѣло, которое онъ считалъ дѣломъ громадной важности: поднять въ Англіи классическую драму, опошленную нелѣпными попытками Вэтстона, Брандона и Даниеля. Для достиженія этой цѣли, онъ выдѣлилъ и окончательно исключилъ изъ драмы то, что было самаго свѣжаго и, можетъ быть, самого важнаго въ романтической драмѣ,—лиризмъ. Ограничиваясь только римскими образцами, онъ хотѣлъ создать прозаическую комедію на подобіе Плавта, и ораторскую трагедію на подобіе Сенеки. Ни въ томъ, ни въ другомъ онъ не успѣлъ, потому что шелъ въ разрѣзъ съ народными инстинктами массы. Рядомъ съ нимъ росла и развѣтлала романтическая школа, которая, не смотря на свою неопытность и неувѣренность, въ концѣ концовъ, побѣдила его и всѣхъ англійскихъ псевдо-классиковъ.

Первымъ по времени представителемъ этой романтической школы былъ Джонъ Лили. Въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ онъ пользовался огромнымъ вліяніемъ и былъ однимъ изъ самыхъ модныхъ писателей. Вмѣстѣ съ нимъ обнаруживается въ англійской литературѣ итальянское вліяніе и, главнымъ образомъ, вліяніе Петрарки. Его романъ „Euphues“, бывшій самой модной и распространенной книгой въ XVI столѣтіи, узаконилъ это итальянское вліяніе. Герой романа, Эвфуэсъ—афинянинъ, „совершенный тѣломъ и духомъ“. Онъ отправляется въ Неаполь,—„городъ удовольствій, гдѣ поклоняются Венерѣ“. Разумѣется, въ Неаполѣ онъ ищетъ удовольствій, но случайно встрѣчается съ старымъ неаполитанцемъ, который предостерегаетъ его отъ окружающихъ его соблазновъ. Эвфуэсъ, какъ и всѣ молодые люди въ его положеніи, споритъ со старикомъ, доказывая ему, что не всѣ люди созданы по одному и тому же образцу, что нѣтъ одного общаго правила для всѣхъ и что каждый долженъ жить такъ какъ хочетъ. Вообще старикъ, видимо, ему надоѣдаетъ. Черезъ нѣкоторое время Эвфуэсъ встрѣчается

съ молодымъ неаполитанцемъ, съ которымъ дружится и который готовъ раздѣлять съ нимъ его веселое житье. Этотъ молодой человѣкъ вводитъ его ко двору дона Фернандо, управителя Неаполя, въ дочь котораго Лучилію онъ влюбленъ. Однажды, у ней за ужиномъ, въ отсутствіе дона Фернандо, онъ представляетъ ей своего друга Эвфуэса. Подобно тому какъ это мы видимъ въ „Банкетѣ“ Платона, за ужиномъ возникаетъ философскій споръ. „Что болѣе внушаетъ любовь,—душа или тѣло?“—спрашиваетъ прекрасная Лучилія. Само собой разумѣется, что Эвфуэсъ стоитъ на сторонѣ души. Въ этомъ спорѣ мы имѣемъ обращеніе къ тѣмъ спорамъ, которые были въ такой модѣ въ Италіи XVI столѣтія. Вскорѣ Эвфуэсъ торжествуетъ и Лучилія влюбляется въ него, но затѣмъ измѣняетъ ему, увлекшись другимъ молодымъ человѣкомъ. Эвфуэсъ въ разочарованіи оставляетъ Неаполь, возвращается въ Аѳины и оттуда пишетъ благочестивыя письма, въ которыхъ излагаетъ свою теорію воспитанія.

Романъ, какъ читатель видитъ изъ этого короткаго пересказа его содержанія, не имѣетъ никакого интереса. Вся его своеобразность заключается въ его языкѣ и въ тонкомъ, изысканно-манерномъ анализѣ чувствъ. Лили ввелъ въ англійскую литературу и въ общество тотъ изысканный, приторно-манерный складъ рѣчи, который получилъ названіе эвфуизма. Онъ не можетъ выразить свою мысль просто, онъ ищетъ изысканной формы, прибѣгаетъ къ самымъ неожиданнымъ сравненіямъ; вся его забота, какъ и забота петраркистовъ, пустившихъ въ ходъ эту манеру, заключается въ томъ, чтобы говорить пріятными фразами; но подъ этими фразами ничего не скрывается, это простая гимнастика. Въ комедіяхъ Лили замѣчается тотъ же самый языкъ и стихъ. Особенныхъ достоинствъ эти комедіи не имѣютъ. Только въ одной изъ нихъ, „Александръ и Кампаспа“, встрѣчается нѣсколько ловкихъ сценъ и нѣсколько интересныхъ характеровъ. Въ историческомъ смыслѣ значеніе Лили объясняется тѣмъ, что онъ сдѣлалъ попытку сообщить драмѣ единство, стягивалъ всѣ нити дѣйствія къ одному центральному событію или характеру, а также и тѣмъ, что онъ замѣтно вліялъ на молодого Шекспира. Въ Лондонѣ только-что появилась вторая часть „Эвфуэса“ и была представлена комедія „Александръ и Кампаспа“, когда Шекспиръ пріѣхалъ въ столицу. Понятно, что на первыхъ порахъ мода и его охватила, хотя и не надолго, и когда онъ началъ писать, то вліяніе Лили или, вѣрнѣе, эвфуизмъ отразился въ его первыхъ произведеніяхъ. Но объ эвфуизмѣ Шекспира мы будемъ имѣть случай говорить впоследствии.—Къ школѣ Лили принадлежатъ Пиль и Нэшъ.

Гораздо болѣе сильное вліяніе имѣлъ на Шекспира Марло. Въ немъ и въ его наиболѣе талантливыхъ послѣдователяхъ мы видимъ тотъ

юношескій, бурный ростъ чувства и мысли, который впоследствии повторился въ Германіи въ другихъ формахъ, въ такъ называемомъ Drang und Sturm Periode. Марло напоминаетъ Клангера, не сущностью, конечно, натуры, а тою ролью, которую ему суждено было играть въ исторіи англійской драмы. Drang und Sturm Periode сильно влиялъ на молодыхъ Гете и Шиллера и они заплатили дань этому увлеченію, одинъ въ „Вертеръ“ и „Гецъ фонъ-Берлихингенъ“, другой въ „Разбойникахъ“, прежде чѣмъ страхнули съ себя эту мишуру, прежде чѣмъ стали во главѣ новаго умственнаго движенія. То-же самое мы видимъ и въ XVI столѣтіи въ Англии; тамъ готовился одинъ изъ знаменательнѣйшихъ переворотовъ въ сферѣ поэтическаго творчества, и вотъ, какъ въ Германіи, и тамъ наступилъ приготовительный фазисъ, который долженъ былъ расчистить дорогу, снести литературную ве-тошь изжитой мысли освобожденіемъ ея отъ путъ. Какъ и всякій протестъ, возникающая юная драма хватила черезъ край въ своемъ „освобожденіи“. Для этого нуженъ былъ человѣкъ съ революціоннымъ строемъ мысли, если можно такъ выразиться, и такимъ явился Марло.

Г. Стороженко опредѣляетъ слѣдующимъ образомъ его роль въ этомъ реформаторскомъ движеніи: „Марло обладалъ въ значительной степени всѣми качествами, необходимыми для драматурга, — чутьемъ поэтической стороны извѣстнаго жизненнаго факта, способностью переноситься во всякое данное положеніе и чувствомъ художественной формы, инстинктивной потребностію создать стройное цѣлое. Уже въ первомъ своемъ произведеніи („Тамерланъ“) онъ является рѣшительнымъ реформаторомъ драматическаго искусства... Марло первый попытался осмыслить содержаніе трагедіи внутренними мотивами, первый сообщил ей цѣльность и единство, поставивъ въ центрѣ дѣйствія одну преобладающую, роковую страсть. Можно сказать, что Марло открылъ англійскимъ драматургамъ невѣдомый имъ дотолѣ міръ трагическаго паэоса. Отнынѣ не кровавыя событія, не ужасы, а потрясенный страстью духъ становится главнымъ содержаніемъ трагедіи. Сдѣлавъ этотъ принципъ исходной точкой своего творчества, Марло неуклонно держался его въ „Тамерланъ“, въ „Фаустъ“, въ „Мальтійскомъ Жидѣ“. Но всякая страсть есть нѣчто отвлеченное; чтобы сдѣлаться факторомъ драматическаго дѣйствія ей нужно стать конкретной, воплотиться въ какой-нибудь характеръ, и чѣмъ этотъ характеръ жизненнѣе и реальнѣе, тѣмъ драматичнѣе будетъ самая страсть. Въ этомъ отношеніи, произведенія Марло заставляютъ желать многого. Какъ человѣкъ страстный, экзальтированный, лишенный жизненной опытности, Марло, увлекаемый порывами своей необузданной фантазій, иногда слишкомъ преувеличивалъ значеніе страсти въ жизни человѣка, придавалъ ей колоссальныя размѣры съ цѣлью уси-

лить сценический эффект, но въ послѣднемъ своемъ произведеніи онъ уже вступилъ на истинную дорогу... Вообще въ „Эдуардъ II“, который изъ всѣхъ произведеній Марло кажется намъ наиболѣе законченнымъ, недостатки его драматическаго стиля значительно смягчены, а достоинства выступаютъ ярче; дѣйствіе развивается не скачками, а правильно и естественно, сцены сгруппированы превосходно, а нѣкоторые характеры достигаютъ скульптурной очерченности, которую можно встрѣтить развѣ у одного Шекспира. Самый языкъ Марло отличается достоинствами, весьма рѣдкими въ драматургѣ XVI вѣка,—онъ уже чуждъ литературныхъ блесковъ краснорѣчія и полонъ строгой художественной простоты. Вѣроятно, эти качества были по достоинству оцѣнены Шекспиромъ, который не поколебался взять его пьесу за образецъ одного изъ своихъ лучшихъ произведеній („Ричардъ II“). Въ реформѣ англійскаго театра, предпринятой Марло, не малую роль призванъ былъ играть бѣлый стихъ, которымъ писаны всѣ его произведенія. Извѣстно, что бѣлый стихъ былъ введенъ въ драму гораздо раньше Марло — Секвилемъ въ его трагедіи „Горбодукъ“, но, благодаря крайней непопулярности классической школы, благодаря въ особенности тому, что ложно-классическія пьесы игрались только при дворѣ и не проникали на народную сцену, бѣлый стихъ почти совершенно вышелъ изъ употребленія, такъ что когда Марло въ своемъ „Тамерланѣ“ рѣшился замѣнить однообразное паденіе рѣшмы, стѣснявшее свободу фантазіи поэта, этимъ гибкимъ и плавнымъ размѣромъ, одинаково способнымъ передавать возвышенный пафосъ трагической рѣчи и тонкіе оттѣнки комическаго діалога, — нововведеніе это было принято публикой съ живѣйшимъ сочувствіемъ“.

Марло имѣлъ огромное вліяніе на своихъ современниковъ, даже на тѣхъ, которые сначала протестовали противъ его нововведеній. Робертъ Гринъ сначала смѣялся надъ нимъ, а потомъ сталъ ему подражать, оставаясь, впрочемъ, вѣрнымъ школѣ Лили. Въ своихъ повѣстяхъ и, въ особенности, въ „Пандосто“, изъ которой Шекспиръ заимствовалъ сюжетъ „Зимней Сказки“,—онъ приближается къ Лили. Въ драмахъ, напротивъ, онъ подражалъ Марло. Его „Бѣшенный Роландъ“ и „Бэконъ“ точно скопированы съ „Тамерлана“ и съ „Фауста“. Въ первой Гринъ старается воспроизвести движеніе, разнообразіе и трагическую мощь „Тамерлана“. На сцену являлись европейцы, азиаты, африканцы въ самыхъ разнообразныхъ костюмахъ; въ драмѣ такъ много любви и ревности, убійствъ и сраженій, что въ концѣ концовъ чувство зрителя притупляется и онъ остается равнодушнымъ. Во второй драмѣ онъ вводитъ на сцену сверхъестественный элементъ, но вмѣсто того, чтобы возвысить своего героя (Роджера Бэкона), изобра-

женіемъ смутныхъ желаній, неудовлетворенныхъ стремленій, Гринъ умаляетъ его, дѣлая изъ него простаго мага-волшебника. Во всякомъ случаѣ, Гринъ — только блѣдный отголосокъ Лили и Марло. Точно также и Лоджъ отчасти подражаетъ Лили, отчасти Марло. Въ повѣсти „Розалинда“, изъ которой Шекспиръ позаимствовалъ сюжетъ „Какъ вамъ угодно“, Лоджъ подражаетъ Лили, а въ „Ужасахъ гражданской войны“ онъ проливаетъ кровь и декламируетъ на манеръ Марло.

Этотъ двойственный элементъ, — приверженность къ эвфуизму и предрасположеніе къ сильнымъ положеніямъ, кровавымъ катастрофамъ, порывамъ бѣшеной страсти характеризуетъ и талантливѣйшаго подражателя Марло — Томаса Кидъ. Кидъ написалъ только двѣ пьесы, играющія однако не маловажную роль въ исторіи англійскаго театра, — „Геронимо“ и „Испанская трагедія“. Последняя трагедія подвергалась многочисленнымъ передѣлкамъ въ XVII столѣтіи и не сходила со сцены въ теченіе почти тридцати лѣтъ. Это единственный примѣръ такого громаднаго успѣха въ XVI и XVII столѣтіяхъ. Онъ имѣетъ право удивлять насъ тѣмъ болѣе, что теперь, читая „Геронимо“ и „Испанскую трагедію“, трудно рѣшить — чѣмъ собственно онъ обусловливался. „Геронимо“, — старѣйшая изъ этихъ пьесъ, — интересна только какъ исходный пунктъ „Испанской трагедіи“. Пьеса заимствована изъ старинныхъ хроникъ, можетъ быть, изъ какой-нибудь старинной испанской драмы. Сюжетъ ея запутанъ и мало интересенъ. „Испанская трагедія“ есть не болѣе, какъ продолженіе „Геронимо“. Стилъ „Испанской трагедіи“ представляетъ смѣсь напыщенности и силы, манерности и естественности. Авторъ старается дѣйствовать не только на чувство, но и на умъ; онъ очевидно читался итальянцевъ и „Эвфуза“. Любовники, плѣнные, солдаты на полѣ сраженія, старцы, удрученные немощами и печалью, — всѣ свободно и непринужденно играютъ словами, какъ будто они ничѣмъ не взволнованы. Рядомъ съ этимъ Кидъ расточаетъ кровь и убійства. Всѣ дѣйствующія лица умираютъ насильственной смертью, за исключеніемъ испанскаго короля и вице-короля португальскаго. Одинъ изъ героевъ, Геронимо, въ концѣ пьесы вырываетъ у себя языкъ и бросаетъ его на сцену. Послѣ этого нечего удивляться, что въ „Король Лиръ“ Шекспира Глостеру вырываютъ глаза на сценѣ. Эти ненужные ужасы — характерный признакъ времени. Роль Геронимо наиболѣе интересна, и этимъ, можетъ быть, слѣдуетъ объяснить продолжительный успѣхъ „Трагедіи“. Въ Геронимо находится зародышъ характера Гамлета. Подобно Гамлету, старый испанскій маршалъ вознамѣрился отмстить за убійство, не зная хорошенько кто убійцы; подобно Гамлету, онъ колеблется и сомнѣвается; подобно Гамлету,

напускаетъ на себя притворное сумасшествіе; по временамъ, какъ Гамлетъ, такъ и Иеронимо, дѣйствительно сумасшедшіе. Шекспиръ, кромѣ того, заимствовалъ у Кида мысль ввести пьесу въ самую пьесу.

Въ старинномъ англійскомъ театрѣ найдется много пьесъ, которыя на подобіе „Мальтійскаго жида“ Марло и „Испанской трагедіи“ Кида, построены на чувствѣ ненависти и мести. Къ нимъ принадлежатъ „Гамлетъ“ и „Титъ Андроникъ“,— первая драма Шекспира. Самая кровавая изъ всѣхъ драмъ этого рода принадлежитъ Четлю: это „Гофманъ или месть за отца“. Главный герой, отецъ котораго былъ убитъ съ страшной жестокостью, ищетъ убійцу, находитъ ихъ и поочередно умерщвляетъ. Первому, герцогу Люнебургскому, онъ заставляетъ надѣть на голову раскаленную желѣзную корону. Второго, герцога Саксонскаго, онъ отдаетъ молодому человѣку, котораго сестру тотъ обезчестилъ; понятно, какъ молодой человѣкъ расправляется съ нимъ. Другихъ онъ отравляетъ; наконецъ, онъ попадаетъ въ руки герцогини Люнебургской, которая, чтобы отомстить за своего сына, приказываетъ надѣть на него раскаленную желѣзную корону и затѣмъ вѣшаетъ его. Кромѣ того, Четль вмѣстѣ съ Мондэ, написалъ другую трагедію: „Смерть Роберта“, въ которой леди Брюсъ и ея дѣти умираютъ на сценѣ съ голоду. Замѣчательно, что всѣ эти ужасы не возмущали публики; напротивъ, доставляли ей удовольствіе, что доказывается успѣхомъ этихъ пьесъ. Таковъ былъ строй тогдашняго чувства.

Эти послѣдователи Марло, несомнѣнно, привели бы англійскую драму къ безвозвратному паденію, потопили бы ее въ лужахъ крови, но, къ счастью, Шекспиръ уже появился. При своемъ появленіи въ Лондонѣ, онъ нашелъ очень разнообразный репертуаръ, нѣсколько теченій и нѣсколько школъ: фарсъ, классическую драму, придворную мнѣологическую комедію, манерную по тону и фальшивую по сюжету и, наконецъ,—лучшее,—поэтическую драму, полную движенія, съ разнообразной и сложной интригой, съ кровавыми катастрофами, съ разнузданностію страсти. Вотъ элементы, которые онъ впиталъ въ себя, на которыхъ воспитался его драматическій геній. И дѣйствительно, всѣ эти элементы онъ воспринялъ; слѣды ихъ мы видимъ въ его произведеніяхъ; менѣе всего онъ, конечно, заимствовалъ изъ классической драмы, но классическая драма, можетъ быть, больше, чѣмъ все остальное, рѣшающимъ образомъ повліяла на него и способствовала, своею стройностію и законченностью формъ, быстрому и свободному, росту его творческой силы.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Начало литературной дѣятельности Шекспира. — „Слезы музъ“ Спенсера. — Споръ, вызванный этимъ стихотвореніемъ. — Кружокъ Грина. — Вольнодумцы и атеисты въ Англіи XVI столѣтія. — Характеръ англійскаго Возрожденія. — „Царица Фей“ Спенсера. — Отношенія Шекспира къ кружку Грина. — Предсмертный памфлетъ Грина. — „Сердце тигра, скрытое подъ кожей актера“. — Защита Четля. — Первая трагедія: „Титъ Андроникъ“. — Условія, въ которыя былъ поставленъ драматическій писатель въ XVI столѣтіи. — Характеръ трагедій. — Три части „Генриха VI“. — Жанна д'Аркъ. — Протекторъ. — Винчестеръ. — Генрихъ VI. — Маргарита Анжуйская.

Когда началъ писать Шекспиръ для театра? Всѣ разслѣдованія англійскихъ ученыхъ привели въ этомъ отношеніи къ очень неопредѣленному отвѣту, который, въ концѣ концовъ, сводится къ тому, что литературная дѣятельность великаго поэта возникла въ періодъ между 1587—1590 годами. Одно время думали, что извѣстное стихотвореніе Спенсера „Слезы музъ“ (*The Tears of the Muses*) можетъ дать болѣе точный отвѣтъ на этотъ вопросъ. Стихотвореніе это находится въ стихотворномъ Сборникѣ „*Complaints, containing sundrie small Poemes of the World's Vanities*“ (Жалобы, содержащія разныя мелкія стихотворенія о людской суетѣ), появившемся въ 1591 году. Въ стихотвореніи Спенсера встрѣчаются довольно прозрачныя намеки на состояніе тогдашней литературы и, какъ кажется, на Шекспира. Если, съ одной стороны, принять во вниманіе, что стихотвореніе написано до 1590 г., какъ объ этомъ свидѣтельствуетъ предисловіе издателя, а съ другой, что о писателѣ, который предполагается Шекспиromъ, говорится въ стихотвореніи какъ о несомнѣнно уже извѣстномъ писателѣ, то намъ придется заключить, что начало литературной дѣятельности поэта слѣдуетъ отнести къ 1588 или къ 1589 годамъ. Но какого рода намеки дѣлаетъ Спенсеръ? Вопросъ этотъ вызвалъ довольно любопытный споръ.

Въ „Слезяхъ Музъ“ Талія, между прочимъ, жалуется на упадокъ комедій и говоритъ: „А онъ, мужъ, котораго сама природа создала,

чтобы превзойти ее, нашъ pleasant Willy, умеръ, а съ нимъ умерли всякая радость, всякое веселье, и погружены въ скорбь“. Весьма естественно, что подъ выраженіемъ „pleasant Willy“ критика увидѣла указаніе на Шекспира. Нѣсколько дальше Талія прибавляетъ, что его мѣсто заступило жалкое шутовство и проч. Наконецъ, въ слѣдующей строфѣ мы читаемъ: „Тотъ же благородный духъ, съ пера котораго лились широкіе потоки меда и сладкаго нектара“... предпочитаетъ „сидѣть въ празднои кельѣ“. Всѣ эти намеки, конечно, довольно неопредѣленны, но критика, въ главныхъ своихъ представителяхъ, продолжала настаивать на томъ, что всѣ они относятся къ Шекспиру. Выраженіе Спенсера: „умеръ“ было понято, какъ метафора, обозначающая продолжительное молчаніе музы поэта. Вскорѣ, однако, возникли серьезныя сомнѣнія въ правильности такого толкованія, не основаннаго ни на какомъ фактическомъ фундаментѣ. Малонъ отнесъ намекъ Спенсера не къ Шекспиру, а къ Лили, который умеръ въ 1606 году. Галиуэль въ свою очередь высказалъ догадку, что Спенсеръ намекаетъ на Филиппа Сиднея, котораго также звали Willy. Сидней былъ въ свое время очень извѣстнымъ лирическимъ поэтомъ; въ своей „Защитѣ поэзіи“ онъ высказался за классическую трагедію и остроумно насмѣхался надъ народнымъ направленіемъ театра. Для сцены, однакоже, онъ ничего не писалъ. Сидней умеръ въ 1586 году. Наконецъ, Людвигъ Тикъ въ „Shakespeare's Vorschule“ предложилъ новую теорію объясненія стихотворенія „Слезы Музъ“—теорію, которая кажется намъ наиболѣе правдоподобной.

Тикъ находитъ невозможнымъ примѣнить слова Спенсера къ Шекспиру и спрашиваетъ: къ кому могло относиться выраженіе: „тотъ же благородный духъ, съ пера котораго“ и проч. Не разрѣшая этого вопроса прямо, Тикъ, однакоже, утверждаетъ, что оно могло относиться только къ человѣку, выдающемуся своимъ образованіемъ, который, подобно Шекспиру, писалъ для сцены, но потомъ удалился въ „праздную келью“, когда сцена превратилась въ „праздное шутовство“. И дѣйствительно, стихотвореніе настаиваетъ на „грубомъ невѣжествѣ“, на „пошломъ остроуміи“, „на варварствѣ“ современнаго ему репертуара въ противоположность „ученой работѣ“ поэта, молчаніе котораго оно оплакиваетъ. Спенсеръ принадлежалъ къ кружку тѣхъ поэтовъ-классиковъ, которые не могли одобрять направленія тогдашней сцены и находились въ враждѣ съ представителями этого направленія, а слѣдовательно и съ Шекспиромъ, не признававшимъ „правиль“ Аристотеля. Такъ дѣйствительно смотрѣли „ученые“ современники Шекспира на поэта, который своимъ успѣхомъ отодвигалъ на второй планъ ученыхъ писателей и „университетскія червя“. При такомъ взглядѣ, стихотвореніе Спенсера принимаетъ совершенно другое зна-

чение: не о продолжительномъ молчаніи Шекспира сожалѣть авторъ, а о томъ, что „невѣжественные выскочки“ въ родѣ Шекспира заполнили сцену и что вслѣдствіе этого, не желая тягаться съ этими выскочками, „ученый писатель“ удалился въ „праздную келью“. Это толкованіе Тика тѣмъ болѣе правдоподобно, что оно подтверждается однимъ мѣстомъ въ комедіи „Сонъ въ лѣтнюю ночь“. Въ пятомъ дѣйствіи этой комедіи Филостратъ читаетъ списокъ приготовленныхъ увеселеній, въ которомъ между прочимъ фигурируютъ

The thrice three Muses mourning for the death
Of Learning, late deceas'd in beggary.

т. е.: „трижды три музы, оплакивающія смерть учености, недавно въ нищетѣ умершей“. Несомнѣнно, что въ этой иронической фразѣ Шекспира мы имѣемъ прямой и совершенно прозрачный намекъ на „Слезы Музъ“ Спенсера, и что этимъ намекомъ Шекспиръ какъ бы подтверждаетъ догадку, что жало Спенсера было направлено, между прочимъ, и противъ него*). Нельзя, однако, не напомнить, что въ другомъ мѣстѣ, а именно въ сборникѣ сонетовъ, „The passionate Pilgrim“, Шекспиръ говоритъ съ большимъ сочувствіемъ о Спенсерѣ: „Я люблю Спенсера, его мудрыя творенія, превыше всѣхъ иныхъ, не требуютъ защиты“ (VIII, 109—110). Но именно тотъ-то советъ и былъ признанъ не принадлежащимъ Шекспиру. Впрочемъ, еслибы эти слова и были высказаны поэтомъ, то тутъ не было бы ничего удивительнаго или страннаго: при искреннемъ, открытомъ и добродушно-объективномъ характерѣ поэта, онъ могъ говорить съ похвалой о человѣкѣ, который отнесся къ нему враждебно. Все это, однакоже,—однѣ простые догадки, не основанныя ни на чемъ положительномъ: мы не знаемъ достовѣрно, кто тотъ „благородный духъ“, о которомъ говорить Спенсеръ съ такимъ восторгомъ; мы не знаемъ также, кто представитель того сценическаго „шутовства“, которое заполнило сцену. Такимъ образомъ, изъ „Слезъ Музъ“ нельзя вывести ничего положительнаго и рѣшительнаго.

Но съ другой стороны, на основаніи другихъ данныхъ мы знаемъ

*) Другое объясненіе этихъ стиховъ даетъ Найтъ. Онъ думаетъ, что Шекспиръ намекаетъ на смерть Роберта Грина, послѣдовавшую въ 1592 году,—и, разумеется, намекаетъ не иронически. Но съ этимъ толкованіемъ едва-ли можно согласиться, такъ какъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ былъ написанъ ни въ какомъ случаѣ не раньше 1594 года, т. е. спустя два года послѣ смерти Грина, когда впечатлѣніе этой смерти должно было изгладиться, когда не представлялось уже нужды, въ этомъ намекѣ и когда Шекспиру былъ уже извѣстенъ чрезвычайно враждебный ему и оскорбительный для него отзывъ Грина. Шекспиру не представлялось никакой надобности проливать,—какъ замѣчаетъ Найтъ,— „a tear upon the grave of Greene, whose demerits were to be forgiven in his misery“.

почти несомнѣнно, что около 1590 года Шекспиръ не только писалъ для сцены, но былъ извѣстенъ какъ драматическій писатель. Что его первые драматическіе опыты были извѣстны подтверждается еще и тѣмъ, что онъ возбудилъ противъ себя вражду и зависть въ средѣ писателей, принадлежавшихъ въ сущности къ тому-же самому литературному направлению, къ которому принадлежалъ и онъ. Я говорю о кружкѣ Роберта Грина. Это былъ кружокъ драматическихъ писателей-вольнодумцевъ и атеистовъ: Марло, Наша, Лоджа, Пила. Во главѣ этого кружка стоялъ Робертъ Гринъ, хотя вслѣдствіе мистическихъ элементовъ, присущихъ его натурѣ, онъ не успѣлъ или не могъ выработать въ себѣ прочной и цѣльной системы рационалистическаго міровоззрѣнія. Дѣйствительнымъ инициаторомъ въ рационализмъ былъ, безспорно, Марло. Марло славился своими крайними анти-религіозными мнѣніями; онъ не ограничивался устной пропагандой, но писалъ цѣлые трактаты противъ религіи, какъ напр., трактатъ противъ Св. Троицы; съ другой стороны, явные слѣды этихъ мнѣній остались и въ его драмахъ, — въ общей концепціи и въ частностяхъ. Это развитіе рационализма не было явленіемъ исключительнымъ и единичнымъ, — оно соответствовало духу времени и объяснялось имъ. Скептицизмъ распространялся быстро и быстро заражалъ собой англійское общество. Рационалистическій кружокъ, собиравшійся въ домѣ сэра Вальтера Ралея, былъ названъ современниками публичной школой атеизма; тамъ проповѣдывалъ извѣстный математикъ и астрономъ Томасъ Гаріотъ. Извѣстный противникъ театровъ пуританинъ Госсонъ упоминаетъ о другомъ подобномъ-же кружкѣ, называемомъ имъ проклятой шайкой (*the damned crew*). Нашъ софтуетъ проповѣдникамъ отложить на время всякія препирательства съ еретиками и сектантами и обратить свое вниманіе на пропаганду атеизма, потому что нѣтъ секты болѣе распространенной въ Англии, какъ секта атеистовъ. Онъ прибавляетъ, что модной язвой атеизма была по преимуществу заражена англійская интеллигенція; атеисты — говоритъ онъ, — *are special men of wit*; для успѣшной борьбы съ ними — мало знанія св. писанія, нуженъ большой запасъ свѣтской учености. Передъ смертью, раскаявшійся Гринъ писалъ между прочимъ слѣдующее, обращаясь къ своимъ друзьямъ: „Если прискорбный опытъ и примѣры неслыханнаго бѣдствія могутъ побудить васъ, господа, быть внимательнѣе и осмотрительнѣе, я не сомнѣваюсь, что вы взглянете съ сожалѣніемъ на прошедшее и постараетесь внести раскаяніе въ вашу будущую жизнь. Не удивляйся, что я начинаю съ тебя, славный любимецъ трагиковъ, не удивляйся тому, что Гринъ, не разъ говорившій съ тобой подобно безумцу въ сердцѣ своемъ, нѣсть Бога, — теперь прославляетъ Его величіе, ибо всемогуща сила Его, и тяжело обрушилась десница его на меня. Онъ воззвалъ ко мнѣ голосомъ, грому

подобнымъ, и понялъ я, что онъ есть Богъ, могущій наказать враговъ своихъ. Зачѣмъ твой превосходный умъ, даръ Божій, до того ослѣпленъ, что ты не хочешь воздать славу даровавшему тебѣ его? Неужели это ослѣпление есть слѣдствие изученія гибельной маккиавелистической политики? Нелѣпное безумье! Ибо на самомъ дѣлѣ ея правила, какъ замаскированное издѣвательство надъ людьми, годны только на то, чтобы въ короткое время истребить весь родъ человѣчскій. Ибо, еслибы люди, достигшіе власти, держались правила: *sic volo, sic jubeo*, еслибы было позволительно и законно, не дѣлая различія между *fas* и *nefas*, соблюдать только свои выгоды, то одни тираны могли бы господствовать на землѣ, да и тѣ стремились бы уничтожить другъ друга до тѣхъ поръ, пока изъ среды ихъ не остался бы одинъ, всѣхъ сильнѣйшій, который въ свою очередь былъ бы скошенъ смертью. — Заводчикъ этого дьявольскаго атеизма умеръ и въ жизни своей никогда не достигъ счастья, къ которому стремился: напротивъ того, начавъ съ коварства, продолжалъ жить въ страхѣ и умеръ въ отчаяніи. Неповѣдимы судьбы Божіи! Этотъ убійца многихъ своихъ братьевъ былъ терзаемъ совѣстью, подобно Каину; этотъ отступникъ кончилъ такъ же скверно, какъ Юліанъ. И неужели ты, мой другъ, хочешь быть его ученикомъ? Взгляни на меня, имъ совращеннаго на путь свободы, и ты увидишь, что эта свобода, въ сущности, есть адское рабство...“ (Groats worth of wit).

Подъ выраженіемъ: „знаменитый любимецъ трагиковъ“, слѣдуетъ, вѣроятно, предполагать Марло. Что же касается до общаго наставника Грина и Марло въ атеизмѣ, то нѣкоторые изъ критиковъ думаютъ, что Гринъ намекаетъ на Кэтта, сожженаго въ 1589 году за свои нечестивыя религіозныя мнѣнія. Другіе, съ большою вѣроятностію полагаютъ, что Гринъ указываетъ на Маккиавелли, о которомъ въ то время въ Англіи ходило преданіе, что онъ, подобно Іудѣ, погибъ отъ своей собственной руки. „На первый взглядъ,— говоритъ по этому поводу г. Стороженко,— кажется нѣсколько страннымъ обвиненіе въ распространеніи атеистическихъ доктринъ писателя (Маккиавелли), который въ своихъ сочиненіяхъ касался религіи только мимоходомъ и всегда отзывался о ней съ большимъ уваженіемъ, какъ о сильнѣйшей опорѣ государственнаго зданія; но стоитъ перенестись мысленно въ XVI вѣкъ, стать на точку зрѣнія современниковъ Маккиавелли, и тогда это обвиненіе покажется какъ нельзя болѣе естественнымъ. Дѣло въ томъ, что современниковъ Маккиавелли въ особенности должно было возмущать то обстоятельство, что великій политикъ, смотря на религію съ политической точки зрѣнія, не обинуясь отдавалъ предпочтеніе язычеству передъ христіанствомъ, что онъ устранилъ совѣсть и нравственность изъ своей системы и пред-

писывалъ людямъ руководиться одной личной выгодой. Если Доле, Раблэ, Лопиталь, и др. были заклеймены своими современниками прозвищемъ атеистовъ только за отсутствіе въ ихъ взглядахъ догматическаго озлобленія, то во сколько разъ больше, съ ихъ точки зрѣнія, заслуживалъ такого прозвища язычникъ Маккіавелли! Приведенныя нами соображенія, поддержанныя свидѣтельствомъ источниковъ, дѣлаютъ весьма вѣроятнымъ, что подъ гриновскимъ заводчикомъ атеизма нужно разумѣть Маккіавелли; внимательное-же чтеніе самого текста Грина превращаетъ эту вѣроятность въ полную научную достовѣрность. Въ самомъ дѣлѣ, откуда, какъ не изъ сочиненій флорентійскаго историка можно извлечь тѣ правила, которыя Гринъ весьма удачно обозвалъ замаскированнымъ издѣвательствомъ надъ людьми? Кто, какъ не онъ, смѣло провозгласилъ принципъ личной выгоды, какъ основаніе, на которомъ должна быть построена вся политика? Не даромъ Гринъ привелъ въ тѣсную связь атеизмъ Марло съ его изученіемъ маккіавеллистической политики, которая есть не что иное какъ отрицаніе божественнаго начала въ жизни. При томъ-же, развѣ жизнь Маккіавелли не напоминаетъ, въ общихъ чертахъ, жизнь извѣстнаго заводчика атеизма, какъ она описана Гриномъ? Развѣ, подобно этому послѣднему, Маккіавелли не стремился къ счастью и благосостоянію, которое постоянно ускользало у него изъ рукъ? Развѣ онъ не жилъ въ страхѣ и не умеръ въ отчаяніи?⁴

Разумѣется, не въ одномъ Маккіавелли и въ его сочиненіяхъ кроется причина распространенія рационалистическихъ мнѣній въ Англіи въ XVI вѣкѣ. Распространеніе это вполнѣ соответствовало духу времени и тѣмъ отличительнымъ признакамъ, которые отбѣчаютъ понятію Возрожденія не только въ Англіи, но и въ остальной Европѣ. Эпоха Возрожденія здѣсь, какъ и во всемъ остальномъ, есть прямая противоположность среднимъ вѣкамъ. Величайшіе средневѣковые умы, какъ и все остальное человѣчество, были убѣждены, что люди, — лишь временные гости на землѣ, что жизнь имѣетъ значеніе лишь по ея безконечнымъ, невидимымъ связямъ въ прошедшемъ и будущемъ съ другими мірами. Проникнутый теплымъ чувствомъ братства къ стихійнымъ силамъ и животнымъ, святой Францискъ только потому могъ смотрѣть на эти существа какъ на братьевъ, что они перестали быть въ его сердцѣ соперниками съ его высшею любовью къ Спасителю. Видѣнія мистическаго Граала удостоивается лишь аскетъ Галагодъ, и потому лишь, что его зрѣніе не омрачено человѣческой страстію. Беато Анджелико весь ушелъ въ изображеніе рая, потому что земля, на его взглядъ, не представляла красоты и есть лишь идола плача и скорби; пониже величія серафимовъ и херувимовъ виднѣются добродушныя лица священниковъ и монаховъ, удостоенныхъ созер-

цать райскую обитель, потому что эти люди покинули все земное и могут наслаждаться лишь вѣчнымъ блаженствомъ. Для Данте, при всей его политической страстности, предметы высшаго творчества фантазіи находятся не въ жизни Флоренціи, Вероны, Равенны, но въ кругахъ ада, на горѣ чистилища и въ раю. Человѣческая любовь не удовлетворяетъ его сердца: любимая имъ женщина перестала быть для него женщиной, она улечивается въ сверхъестественную премудрость богословія. Въ то время, тѣ, которые не могли отречься отъ этого міра, заключали договоръ съ злымъ духомъ. Вмѣстѣ съ міромъ и плотью, они помирились съ дьяволомъ, какъ это сдѣлалъ въ легендѣ Фаустъ и какъ въ дѣйствительной жизни дѣлали многие.

Но мало-по-малу наступила эра обновленія и дѣятельной жизни; это была эра Возрожденія и Реформации. Мистическія грезы смѣнились дѣятельнымъ отношеніемъ къ дѣйствительности; природа вступила въ свои права и охватила собой воображеніе и умъ человѣка. Сэръ Ралей привезъ табакъ и картофель. Благосостояніе удесатерилось и возникла возможность широкой практической дѣятельности. Бэконъ воздвигаетъ памятникъ изобрѣтателю сахара. Мечты о неизслѣдованныхъ странахъ возбуждали воображеніе испанцевъ и англичанъ, но тамъ они мечтали найти Эльдorado съ городомъ о золотыхъ крышахъ. Смѣльчаки шли основывать плантаціи и завоевывать земли. Другіе, съ помощью научныхъ открытій, стремились расширить власть человѣка надъ силами природы. Ученый пересталъ быть колдуномъ, чернокнижникомъ, чудотворцемъ при помощи нечистой силы; онъ былъ адвокатомъ въ судахъ, присутствовалъ въ парламентѣ, былъ лордомъ-канцлеромъ Англій. Было доказано, что небо не состоитъ изъ ряда сферъ, двигающихся подъ землей и вокругъ земли, и что земля находится не подъ небомъ, а среди неба. Отсюда слѣдствіе, къ которому люди пришли: Богъ пребываетъ не внѣ природы, соприкасаясь съ нею лишь въ немногихъ сверхъестественныхъ точкахъ, а въ каждомъ изъ насъ, вездѣ; жизнь человѣческая, поэтому, священна, и время — часть вѣчности.

Нравственное сознаніе англійскаго Возрожденія нашло себѣ, по крайней мѣрѣ отчасти, выраженіе въ „Царицѣ Фей“ (Faerie Queene) Спенсера. Проф. Доуденъ даетъ слѣдующую характеристику этой поэмы: „Задача, которую поставилъ себѣ поэтъ, не та, которая составляетъ сюжетъ англійской аллегоріи „Странствующаго Пилигрима“ (The Pilgrim's Progress), изображающей какъ душа человѣка можетъ освободиться отъ земли, чтобы перейти въ небо. Въ этой эпопее цикла Артура, центральнымъ пунктомъ не становится также отысканіе таинственнаго „Граала“. Главная цѣль поэмы Спенсера „указать джентельмену или дворянину упражненія въ добродѣтели и въ кротости“. Спенсеръ занимается великою задачей саморазвитія, а не задачей пе-

рехода души на небо, какъ Буньянъ. Саморазвитіе, образованіе цѣльнаго характера для мірскихъ надобностей, а затѣмъ уже, если понадобится, и для небесныхъ, — вотъ что составляетъ предметъ поэмы Спенсера. Средствомъ къ этому является дѣятельность — именно война; война не ради войны, а для великодушнаго осуществленія безкорыстныхъ цѣлей. Благочестіе, самообладаніе, цѣломудріе, братская любовь, справедливость, учтивость, постоянство — вотъ что входило въ составъ идеала человѣческаго характера, какъ его понималъ поэтъ; это былъ, во всякомъ случаѣ, не идеалъ аскета, не средневѣковой идеалъ. Если мы хотимъ дать имя этому идеалу, то принуждены будемъ назвать его идеаломъ величія и великихъ дѣлъ. Поклоненіе и духовное созерцаніе Спенсеръ признаетъ полезнымъ для усовершенствованія божественной стороны человѣческой природы и для подготовленія человѣка къ активной борьбѣ со зломъ; характеристично однако то, что и среди этого духовнаго созерцанія Спенсеръ не забываетъ значенія такихъ удивительно мірскихъ предметовъ, какъ Лондонъ и королева... Подобное направленіе вполнѣ гармонируетъ съ духомъ времени въ Англіи въ эпоху царствованія Елисаветы. Быть великимъ и творить великія дѣла казалось лучшимъ, чѣмъ проникнуть въ градъ Божій и забыть градъ гибели; лучшимъ, чѣмъ узрѣть въ экстазѣ божественныя таинства и питаться чудесной пищей. Въ Спенсерѣ достигла самостоятельнаго бытія эта этика вѣка Елисаветы“.

Таково было въ общихъ чертахъ направленіе Возрожденія, направленіе, которое можно назвать если не рационалистическимъ, то позитивнымъ. Одностороннее уклоненіе въ сторону отъ широкой дороги этого позитивизма привело къ религіозному скептицизму, какъ это всегда бываетъ когда нарождается новое міровоззрѣніе и возникаютъ новыя формы жизни. Въ Англіи этотъ скептицизмъ быстро возникъ и находился въ тѣсной связи не только съ общимъ умственнымъ движеніемъ, но также и съ нѣкоторыми сторонами народнаго англійскаго характера. Онъ по преимуществу овладѣлъ умами или не особенно глубокими, (какъ напр., Гринъ), или же такими, которые вѣчно находились подъ господствомъ и давленіемъ страстнаго темперамента (какъ напр., Марло). Вотъ почему, ни того, ни другого нельзя считать цѣльными представителями англійскаго Возрожденія; они только отчасти, случайно и далеко не точно отражали общее направленіе вѣка. Даже Бэкона, несмотря на его глубокой, всесторонній умъ, нельзя считать полнымъ воплощеніемъ движенія въ XVI и XVII вѣкахъ; онъ слишкомъ односторонне позитивенъ, слишкомъ эмпириченъ. Въ этомъ движеніи были другія стороны, оставшіяся ему чуждыми, и только одинъ Шекспиръ, съ его великимъ чутьемъ всемірности и общечеловѣчности, выразилъ съ необыкновенной полнотой всю совокупность и органиче-

скую законченность элементовъ, изъ которыхъ образовалось Возрожденіе.

Само собой разумѣется, что въ качествѣ актера и драматическаго писателя, Шекспиръ встрѣчался съ Гриномъ, Марло, Пилемъ, Нэшемъ и Лоджемъ; точно также весьма вѣроятно, что нѣкоторое время онъ посѣщалъ ихъ кружокъ и, такимъ образомъ, познакомился съ рационалистическими взглядами кружка. Слѣдуетъ, однако, думать, что доброе согласіе между молодымъ Шекспиромъ и этимъ кружкомъ драматическихъ писателей, среди которыхъ Марло былъ почти гениальный человѣкъ, а Гринъ, во всякомъ случаѣ, очень талантливъ,— продолжалось недолго. Вѣроятно и тогда уже, несмотря на свои молодые годы, Шекспиръ не раздѣлялъ или, вѣрнѣе, не могъ раздѣлять крайностей во взглядахъ кружка; самые первые литературные опыты Шекспира уже доказываютъ, что его мысль не могла успокоиться на какой-нибудь односторонности и искала не какой-либо извѣстной опредѣленной логической формулы, а болѣе широкаго всесторонняго, обобщающаго воззрѣнія, въ которомъ всѣ противорѣчія теоретическихъ началъ сливались-бы во всеобщемъ синтезѣ. Художественное творчество во всей полнотѣ своей независимости и силы болѣе или менѣе индифферентно къ прямолинейнымъ философскимъ или инымъ доктринамъ; нельзя не замѣтить, что и Шекспиръ относился къ нимъ болѣе или менѣе равнодушно: онъ никогда не занимался антирелигиознымъ прозелитизмомъ, подобно Грину и Марло, онъ никогда не проповѣдывалъ узко-тенденціознаго скептизма, подобно Эврипиду; онъ всегда чувствовалъ глубочайшее отвращеніе отъ роли моралиста и проповѣдника. Объ немъ можно сказать то, что не разъ говорилось о Гомерѣ: онъ слишкомъ великъ для того, чтобы вступать въ состязаніе, въ споръ, въ полемику.

Во всякомъ случаѣ, по тѣмъ или по другимъ, чисто литературнымъ причинамъ, но молодой, начинающій поэтъ разошелся съ кружкомъ, и разошелся, вѣроятно, довольно враждебно, какъ это доказываетъ вслѣдъ затѣмъ появившаяся въ печати неприличная и неблаговидная выходка Грина. Робертъ Гринъ умеръ въ крайней нищетѣ въ 1592 году; уже на смертномъ одрѣ онъ написалъ свой знаменитый автобіографическій памфлетъ: „Groatworth of Wit“, въ которомъ онъ, обращаясь къ своимъ товарищамъ по профессіи,— Марло, Нэшу, Пилю,— убѣждаетъ ихъ перестать работать для театра и посвятить свои силы болѣе полезной дѣятельности. Къ этому онъ прибавляетъ слѣдующее: „Вы всѣ трое будете низкими людьми, если мои бѣдствія не послужатъ вамъ предостереженіемъ, потому что ни къ кому не присталъ этотъ репейникъ такъ, какъ ко мнѣ; подъ репейникомъ я разумѣю этихъ куволь, говорящихъ съ нашихъ словъ, этихъ шутовъ,

щеголяющихъ въ нашихъ одеждахъ. Ничего нѣтъ удивительнаго, что я, которому они всѣ обязаны, теперь оставленъ ими; равнымъ образомъ не будетъ удивительно, если вы, которымъ они также обязаны, будете въ свою очередь брошены ими лишь только очутитесь въ подобномъ же положеніи. Да, недовѣряйте имъ, потому что между ними завелась выскочка ворона, украшенная нашими перьями, *съ сердцемъ тигра, скрытымъ подъ кожей актера*. Этотъ выскочка воображаетъ, что можетъ смастерить бѣдный стихъ не хуже любого изъ васъ и, какъ настоящій Iohannes Factotum, считаетъ себя единственнымъ человѣкомъ въ Англии, способнымъ потрясать нашей сценой“. (Вотъ послѣдняя фраза: „Trust them not; for there is an upstart crow beautified with our feathers, that, with his tiger's heart wrapp'd in a player's hide, supposes, he is as well able to bombast out a blanc-verse, as the best of you; and being an absolute Iohannes Factotum, is in his own conceit the only Shake-scene in a country“).

Все это мѣсто, очевидно, направлено противъ Шекспира, какъ это доказывается, во первыхъ, пародіей его фамиліи (Shake-scene — Shake-speare), а во вторыхъ тѣмъ, что выраженіе: „съ сердцемъ тигра, скрытымъ подъ кожей актера“ (tiger's heart wrapp'd in a player's hide) есть только слегка искаженный стихъ, взятый изъ драматической хроники Шекспира „Генриха VI“ (часть 3, 1, 4, 137), гдѣ этотъ стихъ является въ слѣдующемъ видѣ: „О, сердце тигра, скрытое подъ женской оболочкой“ (O, tiger's heart, wrapp'd in a woman's hide!). Этотъ неблаговидный намекъ Грина, естественно, навелъ изслѣдователей на мысль, что, высказываясь такъ положительно, Гринъ имѣлъ какое-либо основаніе считать Шекспира плагиаторомъ, передѣливавшимъ его пьесы или пьесы его товарищей, а затѣмъ выдававшимъ ихъ за свои собственныя произведенія. И дѣйствительно, для нѣкоторыхъ изъ его юношескихъ произведеній мы находимъ оригиналы въ предшествующей ему драматической литературѣ. Но считать эти передѣлки плагиатомъ не представляется никакой возможности. Такого рода передѣлки были общимъ явленіемъ въ тогдашней литературѣ, особенно драматической; самъ Гринъ прибѣгалъ къ нимъ нерѣдко. Литературной собственности въ нашемъ смыслѣ слова не существовало въ тогдашней Англии; сплошь и рядомъ случалось, что импресарио театра отыскивалъ какую нибудь залежавшуюся старинную пьесу, отдавалъ ее передѣлать или, вѣрнѣе, обновить драматическому писателю, пользовавшемуся успѣхомъ, и въ этомъ видѣ снова ставилъ ее на сцену, нерѣдко съ большимъ успѣхомъ. Такъ, въ записной книгѣ труппы Генсло мы встрѣчаемъ много подобныхъ случаевъ: 7-го августа 1062 г. уплачено 40 шиллинговъ Томасу Деккеру за *пересмотръ* „сѣра Джона Ольдкэстля;“ 14-го де-

кабря 1602 г.—10 шиллинговъ тому-же Томасу Деккеру за его труды въ „Фазтонъ“; 16-го января 1601 г.—20 шиллинговъ Томасу Деккеру за передѣлку „Тассо“; 22-го ноября 1602 г.—4 фунта Вильяму Берду и Томасу Роули за прибавленія къ „Фаусту“ Марло; 20-го сентября 1602 г.—20 шиллинговъ Томасу Гейвуду за прибавленія къ „Cutting Dick“, — и проч.“ Шекспиръ, какъ и другіе писатели, по необходимости, а иногда и противъ собственной воли, проходилъ чрезъ этотъ первоначальный фазисъ творчества. На это у насъ есть несомнѣнные доказательства; но была-ли трилогія „Генрихъ VI“ подобной передѣлкой, подобнымъ пересмотромъ какой-либо старинной пьесы другого автора?

На этотъ вопросъ многіе изслѣдователи отвѣчаютъ положительно; они даже отыскали, какъ имъ казалось, тотъ оригиналъ, который былъ, по ихъ мнѣнію, передѣланъ Шекспиромъ въ трилогію. Въ тогдашней драматической литературѣ существовали двѣ пьесы неизвѣстнаго автора, долгое время не дававшіяся на сценѣ: „The first part of the contention bitwixt the two famous houses of Yorke and Lancastre“ и „The true tragedie of Richard, Duke of Yorke“. Мэлонъ, Дейсъ, Аинглеби и многіе другіе думаютъ, что эти двѣ пьесы написаны кѣмъ-либо изъ кружка Грина и за тѣмъ передѣланы Шекспиромъ въ его трилогію „Генрихъ VI“. Гервинусъ въ свою очередь, безъ всякихъ основаній, хоть сколько-нибудь вѣскихъ, утверждаетъ, что эти старинныя пьесы были написаны Гриномъ. Если принять это послѣднее толкованіе, то все выписанное нами мѣсто изъ посмертнаго памфлета Грина, принимаетъ рѣзко опредѣленный характеръ: Гринъ при его завистливой натурѣ былъ возмущенъ тѣмъ, что Шекспиръ передѣлалъ его пьесы и, такимъ образомъ, „украсилъ себя его перьями“; его, слѣдовательно нельзя винить въ томъ, что онъ высказалъ это въ своемъ памфлетѣ: негодованіе его вполне понятно.

Но справедливо ли подобное толкованіе? Едва ли. Теперь можно считать окончательно рѣшеннымъ, что указанныя нами двѣ старинныя пьесы не только не послужили (въ какомъ бы то ни было смыслѣ) образцами для Шекспира, но что въ нихъ мы имѣемъ его собственныя произведенія въ неисправныхъ изданіяхъ, и при томъ же очень испорченныя, вѣроятно, переписчиками. Съ другой стороны, дѣйствительно ли Гринъ въ своемъ памфлетѣ обвиняетъ такъ опредѣленно Шекспира въ плагиатѣ? Я этого не думаю. Во-первыхъ, возможно ли допустить, чтобы Гринъ, пародируя стихъ изъ „Генриха VI“ — пародировалъ самого себя, — а это было бы такъ, если допустить, что старинныя пьесы, о которыхъ идетъ рѣчь, принадлежали ему? Во-вторыхъ, внимательное чтеніе текста Грина убѣждаетъ насъ, что обвиненіе Грина нисколько не имѣетъ этого смысла: нельзя забывать, что Гринъ, главнымъ образомъ, говоритъ объ актерахъ, называя ихъ то куклами,

то репейникомъ. „Куклы, говорящія съ нашихъ словъ“, „шуты, щеголяющіе въ нашихъ одеждахъ“, — все это выраженія, вполне примѣнимыя къ актерамъ, но не къ писателямъ. Затѣмъ выраженіе: „сердце тигра, скрытое подъ кожей актера“, — нельзя примѣнить къ актеру-писателю, совершающему плагиатъ: слово: „тигръ“ не вѣжется съ представленіемъ о плагиатѣ и въ данномъ случаѣ было бы гораздо умѣстнѣе слово: „паразитъ“. Наконецъ, нѣсколько дальше говорится, что этотъ актеръ воображаетъ себя способнымъ „смастерить бѣлый стихъ нисколько не хуже любого изъ васъ“. Можно ли примѣнить подобное выраженіе къ плагиатору, который, пользуется трудами другихъ, но самъ не можетъ ничего „смастерить“? Это выраженіе, очевидно, относится къ писателю, котораго авторъ считаетъ бездѣльнымъ и отзывается о немъ съ высокоуміемъ, но вовсе не намекаетъ, что этотъ писатель питается крохами, падающими съ его пера. Во всякомъ случаѣ, Гринъ не формулируетъ никакого опредѣленнаго обвиненія; онъ бранится, раздражается, негодуетъ, какъ обыкновенно негодуетъ завистливый и болѣзненно раздраженный человѣкъ, говорящій о своемъ врагѣ или соперникѣ, котораго ненавидитъ, потому что тотъ, можетъ быть, занялъ его мѣсто и пользуется успѣхомъ, какимъ онъ не пользовался. Подобный успѣхъ завистливый человѣкъ всегда будетъ объяснять не дѣйствительными достоинствами и качествами своего соперника, а нахальствомъ, беззастѣнчивостью, интригой. Отсюда и прозвище „Johannes Factotum“ (Ваньки — мастера на всѣ руки), данное Гриноу Шекспиру. И дѣйствительно, такое раздраженіе Грина, не дѣлая чести его характеру и безпристрастію, тѣмъ не менѣе, вполне понятно; Гринъ видѣлъ въ Шекспирѣ не только счастливаго соперника, но и чрезвычайно опаснаго врага, — врага, съ которымъ ему было не подъ силу бороться. На писательскомъ поприщѣ Гринъ долгое время пользовался блестящимъ успѣхомъ; онъ былъ моднымъ писателемъ; его „Менафонъ“ нѣкоторое время былъ такъ же популяренъ, какъ и „Эвфузъ“ Лили; его сравнивали съ Лили, что считалось верхомъ похвалы. Но время этихъ успѣховъ прошло, и прошло безвозвратно; новое направленіе смело съ литературной арены не только его менѣе талантливыхъ товарищей, — Пиля, Кида, Лоджа, Нэша, — но и его самого. Сдѣлавшись „заштатнымъ“ писателемъ, вышедшимъ изъ моды, „антикомъ“, не возбуждавшимъ къ себѣ никакого интереса, Гринъ впалъ въ нищету, которая привела его къ полному нравственному паденію. Вѣроятно, онъ бы умеръ съ голоду, еслибы на помощь ему не пришли добрые люди. Одинъ башмачникъ и его жена дали ему скромное убѣжище, кормили его, ухаживали за нимъ и даже, по временамъ, снабжали его кое-какими деньжонками, которыя онъ, разумѣется, пропивалъ. Когда приходилось мыть единственную

рубашку Грина, добродѣтельный башиачникъ снабжалъ его своею, и въ такомъ видѣ Гринъ выходилъ на улицу. Однажды онъ встрѣтился съ прежнимъ своимъ пріателемъ Томасомъ Нэшемъ; Нэшъ былъ при деньгахъ и пріатели отправились въ таверну обѣдать. Обѣдъ состоялъ, главнымъ образомъ, изъ сельдей и рейнвейна. Гринъ плотно пообѣдалъ и неумѣренно выпилъ. Болѣзнь, которую онъ давно уже страдалъ, приняла вслѣдствіе этой невоздержанности угрожающій характеръ. Онъ вернулся къ себѣ мертвецки пьянъ и слегъ въ постель, чтобъ больше не вставать. Эта тяжелая агонія продолжалась цѣлый мѣсяцъ. Чувствуя приближеніе смерти, онъ написалъ свою „исповѣдь“, гдѣ находится и намекъ на Шекспира. Понятно, какой характеръ должна была принять эта исповѣдь въ его положеніи, при его неустойчивомъ, слабомъ характерѣ, при его раздражительномъ и болѣзненнымъ самолюбіи. Погруженный мыслию въ свои несчастія, онъ, разумѣется, приписывалъ ихъ произведеніямъ, которыя вносили въ англійское сознаніе новый поэтический идеалъ, до тѣхъ поръ невѣдомый. Могъ ли несчастный писатель относиться къ автору этихъ произведеній объективно и справедливо?

Наше мнѣніе подтверждается, кромѣ того, и отзывомъ издателя гриновскаго памфлета, Четля, тоже драматическаго писателя. Памфлетъ Грина произвелъ сильное впечатлѣніе въ лондонскихъ литературныхъ кружкахъ; нѣкоторые, и какъ кажется, именно друзья Грина, подозрѣвали Четля въ томъ, что памфлетъ несправедливо выдавался имъ за сочиненіе Грина. Четль нашелъ необходимымъ оправдаться, что онъ и сдѣлалъ въ предисловіи къ своему памфлету: „Kind-Heart's Dream“. Читатели наши помнятъ, что Гринъ, обвиняя Шекспира въ безцеремонныхъ заимствованіяхъ, обвинялъ въ то же время Марло въ атеизмъ. Послѣднее обвиненіе было серьезно и могло окончиться для обвиняемаго весьма печально. Четль понялъ это и отвѣчалъ слѣдующимъ образомъ: „Я не зналъ ни того, ни другого изъ оскорбившихся. Съ однимъ изъ нихъ (съ Марло) я не желаю когда-либо познакомиться но въ ту пору я не пощадилъ другого (Шекспира), какъ я теперь желалъ бы, чтобъ это было тогда сдѣлано; объ этомъ я такъ сожалѣю, какъ будто бы ошибка, сдѣланная другимъ, была моею собственною, потому что поведеніе оскорбленнаго, какъ челоуѣка, столь же достойно удивленія, какъ и его дѣятельность на избранномъ имъ поприщѣ. Многія достопочтенныя особы (divers of worship) свидѣтельствуютъ объ его откровенности въ обхожденіи съ людьми и восхваляютъ не только его прямодушіе, но и привлекательность его остроумія, проявляющіяся въ его твореніяхъ, которыми онъ доказываетъ свой художественный талантъ. Что касается перваго изъ оскорбленныхъ, чьи знанія я высоко цѣню, я желалъ бы, чтобы онъ поступалъ

со мной не хуже, чѣмъ я заслуживаю, потому что при чтеніи книги Грина я вычеркнулъ все то изъ относящагося къ нему, что, по моему убѣжденію, Гринъ написалъ въ слишкомъ мрачномъ настроеніи духа; если все это и была правда, то все-таки не слѣдовало разглашать подобное въ печати. При переписываніи рукописи Грина я поступалъ такъ: она была дурно написана, такъ какъ почеркъ Грина былъ не изъ четкихъ; ее нужно было просмотрѣть прежде, чѣмъ отдавать въ печать, потому что иначе ее трудно было разобрать. Короче, я ее переписалъ, при чемъ, по возможности, точно слѣдовалъ оригиналу; только въ письмѣ я кое-что вычеркнулъ, но во всей книгѣ не прибавилъ отъ себя ни слова, такъ что могу увѣрить, что все въ ней принадлежитъ Грину, а не мнѣ и не мистеру Нэшу, какъ иные несправедливо утверждаютъ“.

Какъ бы то ни было, но изъ всѣхъ этихъ показаній, изъ нападокъ Грина и изъ оправданій Четля несомнѣнно слѣдуетъ выводъ, что около 1592 года Шекспиръ былъ уже очень извѣстный писатель, съ которымъ необходимо было считаться, который занялъ одно изъ выдающихся мѣстъ въ тогдашней литературѣ и котораго произведенія все больше и больше нравились публикѣ. Но какія это были произведенія и которое изъ нихъ мы можемъ считать первымъ по времени?

Все заставляетъ насъ предполагать, что первымъ произведеніемъ Шекспира былъ „Титъ Андроникъ“. Трагедія эта долгое время считалась произведеніемъ, напрасно приписываемымъ Шекспиру. Мнѣніе это, главнымъ образомъ, основывалось на убѣжденіи, что великій поэтъ, бессмертный авторъ „Гамлета“, не могъ написать такой слабой драмы на такой кровавой, отвратительной сюжетъ. Поппъ предполагаетъ, что „Титъ Андроникъ“ принадлежитъ перу какого-нибудь третьестепеннаго, неизвѣстнаго намъ, драматурга. Теобальдъ соглашается съ мнѣніемъ Поппа, прибавляя, что пьеса могла быть кое-гдѣ и кое-какъ исправлена Шекспиромъ. Докторъ Джонсонъ отвергаетъ даже самую возможность такихъ исправленій со стороны поэта. Фермеръ думаетъ, что „Титъ Андроникъ“, по фактурѣ стиха, по композиціи, по кровавому сюжету, есть пьеса Кида. Эптонъ предлагаетъ исключить эту пьесу изъ собранія сочиненій Шекспира; Стивенсъ не такъ строгъ къ несчастной драмѣ, онъ готовъ видѣть ее среди другихъ произведеній великаго поэта, „но лишь въ качествѣ Терсита, введеннаго среди героевъ съ тѣмъ, чтобы быть осмѣяннымъ“. Мэлонъ, наконецъ, утверждаетъ, что по напыщенности стиха, по композиціи, по тѣсной аналогіи этой трагедіи съ старинными драмами англійскаго театра, по самому стилю,— все заставляетъ насъ предполагать, что „Титъ“ напрасно или ошибочно приписывается Шекспиру.

Противуположное мнѣніе первоначально возникло въ Германіи, въ

началъ нынѣшняго столѣтія. Это мнѣніе впервые было высказано Шлегелемъ. Онъ напоминаетъ, что „Титъ Андроникъ“, вмѣстѣ съ другими, несомнѣнными произведеніями Шекспира, былъ упомянутъ Мирессомъ, современникомъ и поклонникомъ Шекспира, въ его „Wit's Commonwealth“; что эта трагедія была напечатана Геминджемъ и Конделемъ въ первомъ in-folio 1623 года, и находить, что хотя она и основана на „ложной идеѣ трагическаго“, тѣмъ не менѣе, въ ней ясно видны слѣды множества характеристическихъ особенностей Шекспира, и въ пролятіяхъ Тита предчувствуются уже великія страданія короля Лира. Горнъ думаетъ, что „Титъ Андроникъ“ былъ первымъ и необходимымъ усиленіемъ еще не сознающаго своихъ силъ генія; Ульрици считаетъ „Тита“ неизбѣжнымъ заблужденіемъ великаго ума, и, по его мнѣнію, англійскіе комментаторы обнаружили большую узкость пониманія, исключая изъ числа произведеній Шекспира драму, которая является какъ бы естественнымъ фундаментомъ величественнаго зданія, сооруженнаго великимъ поэтомъ. Найтъ, Дрэкъ, Кольтеръ, какъ и большинство современныхъ ученыхъ, применили къ этому послѣднему мнѣнію, несмотря на то, что еще въ 1687 году нѣкто Ровенкрафтъ, передѣлывая на свой ладъ „Тита Андроника“, писалъ въ предисловіи къ этой передѣлкѣ: „Одинъ старый театраль увѣрялъ меня, что эта драма была написана не Шекспиромъ; она была предложена для постановки на сцену анонимнымъ авторомъ, и Шекспиръ только кое-гдѣ исправилъ ее“. И дѣйствительно, Ровенкрафтъ сообщаетъ лишь слухъ далеко недостоверный, возникшій къ тому-же только спустя семьдесятъ одинъ годъ послѣ смерти Шекспира; на такомъ слухѣ, не подтвержденномъ никакимъ другимъ фактомъ, критика не можетъ основывать своихъ заключеній, тѣмъ болѣе, что другіе факты крайней важности въ данномъ случаѣ указываютъ на принадлежность этой трагедіи Шекспиру. Такъ, Миресъ въ упомянутомъ нами отзывѣ, написанномъ въ 1598 году, т. е. когда поэтъ находился въ зенитѣ своей славы, вспоминаетъ о „Титѣ Андроникѣ“ въ числѣ другихъ пьесъ, доставившихъ Шекспиру наибольшій успѣхъ. Нельзя, къ тому-же не обратить вниманія на то, что Геминджъ и Кондель, друзья и товарищи Шекспира, знакомые съ его литературною дѣятельностью лучше, чѣмъ кто-либо, включили эту пьесу въ свое изданіе, являющееся единственнымъ изданіемъ, къ которому критика можетъ отнести съ большимъ или меньшимъ довѣріемъ. Тѣмъ не менѣе, драма эта безусловно слаба; она представляетъ почти непрерывный рядъ злодѣйствъ, дѣйствіе въ ней почти совершенно не мотивировано, своими кровавыми ужасами она отталкиваетъ читателя, она не даетъ впечатлѣнія истинно трагическаго и мѣстами изумительно напоминаетъ „Испанскую трагедію“ Кюда: то-же пониманіе

трагическаго, то-же нагроможденіе кровавыхъ сценъ, та-же наивность въ композиціи, тотъ-же напыщенный языкъ. Очевидно, слѣдовательно, что эта драма, если она принадлежитъ Шекспиру, могла быть написана только въ самомъ началѣ драматическаго поприща поэта, прежде чѣмъ онъ созналъ свой талантъ, прежде чѣмъ онъ рѣшился идти по собственному пути, когда, явившись въ Лондонъ и найдя тамъ въ модѣ направленіе Марло и Кида, онъ попробовалъ писать въ тонѣ этого направленія. Это заключеніе подтверждается еще и тѣмъ, что Бенъ Джонсонъ въ 1614 году писалъ: „Тѣ, которые продолжаютъ указывать на „Иеронима“ и на „Андроника“, какъ на лучшія пьесы, доказываютъ только, что ихъ мысль не подвинулась впередъ за послѣднія двадцать пять или тридцать лѣтъ“. Изъ этихъ словъ нельзя не заключить, что „Титъ Андроникъ“ не только существовалъ приблизительно между 1585 и 1590 годами, но вмѣстѣ съ „Испанскою трагедіей“ и „Иеронимомъ“ Кида, пользовался значительною популярностію; а промежутокъ времени между 1585—1590 годами есть именно эпоха, когда Шекспиръ началъ писать для театра, какъ это мы знаемъ изъ сопоставленія другихъ фактовъ и соображеній.

Впервые эта трагедія, какъ кажется, было дана въ зимній сезонъ 1593—1594 года актерами графа Соссекса. Эта труппа актеровъ находилась подъ управленіемъ извѣстнаго тогда импресарио Генсло, который, возобновивъ нѣсколько пьесъ прежняго репертуара, рѣшился поставить новую пьесу изъ жизни Тита Андроника. Драма эта была дана въ первый разъ 23 января 1594 года и вскорѣ затѣмъ (6 февраля) была внесена въ регистръ книгопродавцевъ (Stationer's Company) и напечатана тогда же Дентеромъ. Почти одновременно съ этимъ она была играна „слугами“ графовъ Дерби и Пемброка. Изъ этого обстоятельства мы можемъ заключить, что въ этотъ періодъ Шекспиръ работалъ для Генсло, и что его пьесы, относящіяся къ 1592—1594 годамъ, давались различными труппами въ театрахъ „Розы“, и „No-wington Butts“.

Во всякомъ случаѣ, „Титъ Андроникъ“ принадлежитъ къ самымъ стариннымъ пьесамъ англійской сцены, къ той переходной эпохѣ, когда Марло былъ еще въ главѣ драматической литературы, когда въ модѣ были пьесы съ чрезвычайно кровавыми сюжетами, въ которыхъ драматическій интересъ поддерживался, главнымъ образомъ, нагроможденіемъ самыхъ жестокихъ и неистовыхъ перипетій. Убійство было à l'ordre du jour,—если можно такъ выразиться,—на тогдашней англійской сценѣ. Вильсонъ, одинъ изъ „слугъ“ лорда Лейстера, написалъ въ 1581 году драму, которая была не только „занимательна и оригинальна“, но заключала въ себѣ „тайнственность“ и была полна „всякаго рода убійствъ, преступленій и разбойничества“. Одной изъ

самыхъ характеристическихъ пьесъ въ этомъ родѣ, дошедшихъ до насъ, можно считать драму *The Misfortunes of Arthur*“, которая была дана съ огромнымъ успѣхомъ въ 1588 году. Пьеса эта достигла апогея своего успѣха почти въ то самое время, когда появилась „Титъ Андроникъ“. Въ 1594 году была напечатана драма „*The Tragicall Raigne of Selimus, Emperour of the Turkes*“; пьеса не лишена нѣкоторыхъ достоинствъ и написана въ томъ же духѣ, но авторъ былъ такъ озабоченъ болзнію, что публика сочтетъ всѣ его убійства слишкомъ мелкими и неинтересными, что въ прологѣ обнаружилъ свои опасенія, говоря: „Если эта первая часть вамъ понравится, джентельмены, то во второй вы найдете самыя ужасныя убійства“.

Характеръ театральныя представленія Генсло, какъ и другихъ театральныя предпринимателей, очевидно, объясняется вкусами и требованіями публики; при этихъ условіяхъ мудрено ли, что Генсло находилъ исторію Тита Андроника самою подходящею темой для драматурга? Мудрено ли, съ другой стороны, что Шекспиръ, — начинающій писатель, старавшійся создать себѣ извѣстное положеніе, не отвергъ предложенія Генсло написать подобную драму? Дѣятельность Генсло, опредѣлявшаяся матеріальной прибылью, а не желаніемъ реформировать драму, до которой ему не было никакого дѣла, само собою разумѣется, опредѣлялась достигнутымъ результатомъ. Иначе, впрочемъ, и бытъ не могло. Частный антрепренеръ театра вполнѣ зависитъ отъ вкусовъ и требованій публики; его предпріятіе будетъ процвѣтать, если публика будетъ посѣщать театръ, а она будетъ его посѣщать, если даваемая въ немъ пьесы будутъ ей по вкусу. Трагическое, не въ истинномъ и возвышенномъ значеніи этого слова, а физическое, безмысленное, — вотъ что нравилось тогдашней публикѣ, и драматическая литература, поддѣлываясь подъ вкусы публики, давала именно такое трагическое. Эта переходная эпоха, представителемъ которой былъ Марло, имѣетъ много общаго съ направлениемъ французской литературы двадцатыхъ и тридцатыхъ годовъ, съ школой „неистовствъ“, которая расцвѣла, благодаря первымъ произведеніямъ В. Гюго, какъ на примѣръ, его роману „*Han d'Islande*“. Только тѣ романы и читались, въ которыхъ были убійства, преступленія и всякаго рода ужасы. То же было и въ Англии въ эпоху Марло; онъ первый создалъ этотъ родъ драмы и сразу овладѣлъ симпатіями публики; по необходимости всѣ послѣдующіе драматурги, если хотѣли имѣть успѣхъ, должны были писать въ этомъ родѣ, до тѣхъ поръ пока самая школа не выдохлась и вкусы публики не измѣнились. Во всякомъ случаѣ, всѣ эти сценическіе ужасы принадлежать не столько тому или другому писателю, сколько модѣ и извѣстному направленію. Это обстоятельство должно примирить насъ съ страннымъ

на первый взгляд фактомъ, что Шекспиръ не всегда считалъ нужнымъ идти наперекоръ публикѣ. Въ своей литературной дѣятельности онъ подвигался впередъ сравнительно медленнымъ, но вѣрнымъ шагомъ. Онъ очень хорошо сознавалъ, что бороться противъ теченія одному человѣку, какъ бы онъ ни былъ талантливъ и энергиченъ, — нелѣпо; что борьба возможна только путемъ уступокъ и постепеннаго введенія новыхъ элементовъ въ искусство. Исторія развитія таланта величайшаго изъ поэтовъ тѣмъ именно и интересна, что она представляетъ нормальный ходъ развитія, безъ болѣзненныхъ скачковъ и безъ реформаторскихъ замашекъ. Было бы болѣе, чѣмъ странно предполагать, какъ это дѣлаютъ и теперь еще многіе, что Шекспиръ, подобно Минервѣ, вышедшей во всеоружіи изъ головы Юпитера, — сразу, безъ подготовительныхъ работъ и изученій, безъ знакомства со сценой, юноша, лишенный опыта, не знавшій людей и жизни, не воплившій еще установившійся умственно, — выступилъ съ совершеннѣйшимъ произведеніемъ искусства, способнымъ произвести переворотъ въ области поэтическаго идеала.

На творчество Шекспира вліяли, какъ это само собой разумѣется, различные факторы: требованія публики и, въ согласіи съ этими требованіями, требованія импресаріо, который въ большинствѣ случаевъ заказывалъ пьесы; господствующая литературная школа съ ея условностью; наконецъ, и самыя отношенія писателя къ своему предмету. По этому поводу Гервинусъ совершенно справедливо замѣчаетъ: „Когда поэтъ, обладавшій до такой степени чувствомъ собственного достоинства, какъ Шекспиръ, отваживался на первое свое состязаніе, то у него дѣло шло о соперничествѣ съ писателемъ, который болѣе всѣхъ его современниковъ былъ избалованъ успѣхомъ. Соперникомъ этимъ былъ Марло. Поразить его собственнымъ оружіемъ былъ надежнѣйшій путь къ внезапной побѣдѣ. Могъ-ли пренебречь именно этимъ путемъ начинающій авторъ? Въ тогдашнее время, кровавыя, ужасающія зрѣлища на обширной сценѣ дѣйствительной жизни были не такъ рѣдки, какъ теперь; на сценѣ искусственной они составляли залогъ успѣха пьесы въ глазахъ того поколѣнія, которому наиболѣе сильныя нервныя потрясенія были наиболѣе благотворны“.

Нужно къ тому-же прибавить, что Шекспиръ не былъ ни диллетантомъ, упражнявшимся въ сочиненіи трагедій ради собственного удовольствія, ни богатымъ литераторомъ, человѣкомъ независимымъ, который бы, ради преданности и любви къ драматическому искусству, вздумалъ сдѣлаться реформаторомъ его. Шекспиръ прежде всего былъ человѣкъ трудящійся, не думавшій о реформахъ, искавшій болѣе или менѣе прибыльныхъ занятій, которыя были бы въ гармоніи съ его наклонностями, и нашедшій ихъ въ передѣлкахъ и сочиненіи театраль-

ныхъ пьесъ. Поэтому, и свои драмы онъ писалъ не въ виду потомства, а въ виду болѣе или менѣе хорошаго заработка. Изъ этого, однако, вовсе не слѣдуетъ, чтобы онъ былъ простымъ, зауряднымъ поставщикомъ пьесъ, какихъ въ наше время мы видимъ, къ сожалѣнiю, слишкомъ много; изъ этого только слѣдуетъ, что его личные взгляды и симпатiи находились въ нѣкоторомъ подчиненiи требованiямъ публики и условiямъ тогдашней сцены. Если импресарио замѣчалъ, что извѣстное направленiе поощряется публикой или что какое либо значительное придворное лицо желаетъ, чтобы была поставлена драма на извѣстный, опредѣленный сюжетъ, то, само собой разумѣется, пьесы ставились такого именно направленiя и писалась требуемая драма, при чемъ какiя либо высшiе интересы искусства ни въ какомъ случаѣ не принимались въ расчетъ. Вотъ условiя, въ которыхъ находился тогда всякiй драматическiй писатель и, болѣе чѣмъ кто-либо, самъ Шекспиръ въ первые годы своего пребыванiя въ Лондонѣ. Теперь намъ невозможно хоть сколько-нибудь точно опредѣлить, въ какой именно мѣрѣ всѣ эти неблагоприятныя условiя влiяли на творческую работу великаго поэта, но несомнѣнно, что они оставили свою неизгладимую печать на нихъ. Ему навязывался сюжетъ, иногда совершенно ему не симпатичный, съ которымъ онъ не зналъ, что дѣлать (вспомнимъ для примѣра того-же „Тита Андроника“, или „Перикла“); съ другой стороны, ему, по временамъ, приходилось оканчивать пьесу не такъ, какъ ему хотѣлось, или вставлять возмутительные эпизоды во вкусѣ времени, но во вредъ художественной цѣлости. Наконецъ, кто можетъ въ настоящее время взвѣсить всѣ тѣ неблагоприятныя условiя, среди которыхъ великому поэту, въ началѣ его поприща, приходилось работать, подъ гнетомъ нищеты, среди всякаго рода недостатковъ и лишенiй, въ отвратительномъ чуланѣ какой-нибудь зловонной таверны или на чердакѣ, служившемъ ему въ одно и то-же время „и приѣмной, и кухней, и рабочимъ кабинетомъ“. Эти причины могутъ до извѣстной степени объяснить неровности и странности, находимыя нами въ его пьесахъ,—неровности и странности, совершенно необъяснимыя съ точки зрѣнiя свойствъ и характера его творческой силы; но всѣ эти недостатки, конечно, исчезли бы, если бы Шекспиръ при жизни самъ издалъ собранiе своихъ сочиненiй.

Оба Борбеджа (изъ нихъ младшiй, Ричардъ, нѣсколько позднѣе, былъ вмѣстѣ съ Шекспиромъ антрепренеромъ театра) не подозрѣвали превосходства поэта, а если и подозрѣвали, то вовсе не намѣрены были сворачивать съ пути, на которомъ разъ утвердились. По ихъ собственному выраженiю, Шекспиръ былъ для нихъ не болѣе, какъ „почтенный человѣкъ“ (deserving man), полезный актеръ и популярный писатель,—человѣкъ съ практической сметкой, отлично знавшiй,

что успѣхъ театра, для котораго онъ работаетъ, есть въ то-же самое время и его собственный успѣхъ, и что въ извѣстныхъ предѣлахъ его литературныя занятія должны регулироваться требованіями полезности. И дѣйствительно, все заставляетъ предполагать, что Шекспиръ всегда имѣлъ въ виду вкусы и желанія публики, что съ этими вкусами онъ считался, и, не потворствуя имъ, старался не шокировать ихъ. Если въ настоящее время мы считаемъ нѣкоторыя его произведенія верхо́мъ совершенства драматической поэзіи, то это объясняется какъ исключительностью гениальной природы поэта, такъ и всѣмъ строемъ культуры, среди которой онъ выросъ и развился. Однимъ словомъ, тутъ мы встрѣчаемъ чрезвычайно рѣдкій примѣръ полной гармоніи между изумительно богатой натурой поэта и идеальными стремленіями окружающаго его общества. Благодаря этой гармоніи, духовные задатки, лежавшіе въ натурѣ Шекспира нашли благоприятную почву для своего полнаго развитія и расцвѣта. Даже внѣшнія условія, съ нашей, современной точки зрѣнія столь тягостныя для писателя, — требованія моды, грубые вкусы толпы, зависимость отъ антрепренера, думавшаго только о своихъ барышахъ, — способствовали развитію творческихъ силъ Шекспира въ самомъ благоприятномъ смыслѣ. Они поставили его въ рамки осмысленнаго, цѣлесообразнаго труда; они ограничили, въ предѣлахъ дѣйствительности, его фантазію, которая, при другихъ обстоятельствахъ, могла бы развиться, конечно, роскошно, но болѣзненно, во вредъ другимъ свойствамъ его таланта. При слѣшности его „казаной“ работы, ему некогда было придумывать сюжетъ для пьесы; онъ находилъ его готовымъ или въ современной ему литературѣ, или въ древнихъ писателяхъ (по преимуществу, у Плу-тарха), или въ историческихъ хроникахъ Голиншеда и Голля, или же, наконецъ, въ тѣхъ, средневѣковыхъ новеллахъ, которыя пользовались въ его время популярностію и были въ достаточной мѣрѣ извѣстны. Эти новеллы, изложенныя въ большинствѣ случаевъ сухимъ языкомъ, *протоколно*, какъ сказали бы въ наше время, были поэтично-романтичны по формѣ и очень прозаичны по содержанію. Герой или героиня подвергались всякаго рода испытаніямъ, съ ними случались всякаго рода приключенія и происшествія, они попадали въ различныя передраги, а въ содержаніи, въ концѣ концовъ, оказывалась или сухая мораль, не пригодная для драмы, или простой, жизненный фактъ, который необходимо было осмыслить. Драматическому писателю, которому предстояла задача перенести такую новеллу на сцену, прежде всего представлялась необходимость согласовать и примирить это противорѣчіе формы съ содержаніемъ; для этого у него было одно лишь средство, — усилить драматическій и поэтический элементъ въ содержаніи, упростить слишкомъ романтическую, безпоря-

дочную форму, выдвинуть на первый планъ какую-нибудь обобщающую, глубокую идею, которая бы легла въ самомъ основаніи сюжета, украсить ее всѣми цвѣтами поэзіи и, вслѣдствіе этого, усилить значеніе личности и индивидуальности какъ героя или героини, такъ и всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, т. е., главнымъ образомъ, углубиться въ изученіе и изслѣдованіе характера, не стѣсняясь никакими отступленіями отъ правильнаго и логическаго теченія событій, прибѣгая къ вводнымъ сценамъ и эпизодамъ всякій разъ, когда это понадобится,—чему, впрочемъ, какъ нельзя больше способствовала и самая форма новеллы. При такихъ условіяхъ, стѣсненная въ извѣстныхъ предѣлахъ такта и дѣйствительности, фантазія разрѣшалась въ самый высокій лиризмъ, а мысль работала на почвѣ психологіи, направленная къ изслѣдованію величайшихъ интересовъ человѣчества и жизни. Было бы совершенно лишне прибавлять, что съ подобнаго рода поэтической задачей, обставленной такого рода условіями, могъ справиться только великій драматическій и, въ то-же время, поэтический гений, для котораго всѣ подобнаго рода стѣсненія и препятствія оказывались, въ концѣ концовъ, благотворными, заставляя всѣ элементы его таланта работать и развиваться гармонически. Лучшее доказательство того, что для этого нуженъ былъ гений необыкновенной силы, можетъ служить Марло, который только наполовину справился съ этой задачей, и Робертъ Гринъ, который совершенно съ нею не справился, создавая произведенія, нравившіяся тогдашней публикѣ, но эфемерныя, не переходяція за предѣлы извѣстной литературной условности и по-этому погибшія вмѣстѣ со смертію ихъ автора.

Въ такомъ, именно, направленіи работала творческая мысль поэта и, въ концѣ концовъ, выработала не только форму, но и самое содержаніе той драмы, которую мы называемъ шекспировской и которая поражаетъ насъ своей глубиной, разнообразіемъ и величайшей поэзіей. Для полнаго и яснаго уразумѣнія творческой дѣятельности Шекспира необходимо помнить, что подъ процессомъ его творчества,—какъ говоритъ Доуденъ,—скрывалось теченіе его жизни и что жизнь его имѣла для него бѣльшее значеніе, чѣмъ его творчество, какъ художника. Если это значеніе имѣла для него не матеріальная жизнь,—хотя онъ старался, чтобъ и ей способствовало его творчество,—то, по крайней мѣрѣ, жизнь того, что онъ считалъ въ себѣ существеннымъ. Искусство не было для него культомъ, какъ оно является для многихъ поэтовъ, живописцевъ и композиторовъ; не было совершеннымъ самоотрицаніемъ, полнымъ и блаженства, и патетизма, во имя чего-то высшаго и болѣе благороднаго, чѣмъ его я. Такого паэоса мы вовсе не видимъ въ Шекспирѣ. Онъ овладѣлъ своимъ творчествомъ, а не творчество имъ. Для него поэзія не была, какъ для Китса или для

Шелли, страстью, от которой невозможно освободиться. Шекспиръ, во время освобождения со спокойной рѣшимостью отъ своей художественной жизни и нашелъ, что хорошо наслаждаться своимъ житейскимъ успѣхомъ и учиться повелѣвать своей душой среди полей и ручьевъ Стратфорда, пока не наступилъ конецъ всему.

Само собой разумѣется, что форма, содержаніе шекспировской драмы явились не сразу; они развивались медленно и постепенно; нужна была значительная умственная подготовка, нуженъ былъ жизненный опытъ, нужна была сценическая и литературная техника. У начинающаго поэта, почти юноши, всего этого не могло быть, — и вотъ почему его первые опыты или слабы (какъ напр., „Титъ Андроникъ“), или же поражаютъ литературной неопытностію писателя, который не можетъ справиться съ сюжетомъ и который, какъ бы ощупью, подвигается впередъ въ своей работѣ. Но уже и въ этихъ первыхъ опытахъ мы видимъ, — мѣстами совершенно осязательно, — задатки всего того, что впоследствии должно было развиться съ такой удивительной силой. Съ этой точки зрѣнія, первая трагедія Шекспира „Титъ Андроникъ“, несмотря на всѣ свои слабыя стороны, приобретаетъ для насъ огромный интересъ.

Сюжетъ трагедіи можно рассказать въ нѣсколькихъ словахъ. Титъ Андроникъ, знаменитый римскій полководецъ, послѣ побѣдоноснаго сраженія, въ которомъ погибли два его сына, приказываетъ казнить, въ видѣ жертвы богамъ, старшаго сына побѣжденной царицы Таморы. Приказъ исполненъ. Тамора клянется отомстить за смерть своего сына. Сдѣлавшись римской императрицей, благодаря своему браку съ императоромъ Сатурниномъ, она, вмѣстѣ съ своимъ любовникомъ мавромъ Аарономъ, въ тайнѣ замышляетъ гибель Тита и всей его семьи. Подстрекаемые Таморой, ея сыновья Хиронъ и Деметрій убиваютъ Бассіана, мужа Лавиніи, дочери Тита, затѣмъ, обезщечиваютъ ее на трупѣ ея мужа, вырываютъ ей языкъ и отрубаютъ ей руки. Не довольствуясь этимъ, они обвиняютъ въ этомъ преступленіи Квинта и Марція, сыновей Тита, которые и казнены по приказанію императора. Напрасно Титъ Андроникъ отрубилъ себѣ правую руку, чтобы спасти сыновей: вмѣсто помилованія ему приносятъ головы ихъ. Въ отчаяніи, въ крайнемъ ожесточеніи, выведенный изъ предѣловъ чело-вѣчности, Титъ въ свою очередь мститъ Таморѣ самымъ ужасающимъ образомъ. Онъ убиваетъ ея сыновей; изъ ихъ труповъ приготовляетъ онъ блюдо, которымъ угощаетъ Тамору. И когда Тамора насытилась этимъ блюдомъ, онъ убиваетъ сначала Лавинію, не будучи въ состояніи перенести ея позора, а потомъ — Тамору. Его умерщвляетъ Сатурнинъ. Его сынъ Луцій въ свою очередь убиваетъ Сатурнина и,

будучи провозглашенъ императоромъ, приказываетъ заживо похоронить Аарона.

Само собой разумѣется, что въ исторіи Рима мы не находимъ ничего подобнаго. Шекспиръ могъ заимствовать этотъ сюжетъ у Пейнтера, изъ сборника новеллъ „The Palace of pleasure“ (1567 г.). Въ этой новеллѣ соединены въ одно, — какъ замѣтилъ еще Шлегель, — ужасъ легенды Филомелы, изнасилованной Тереемъ (Овидій, — „Метаморфозы“) съ отвратительными подробностями пиршества Атрея и Оіеста. Но у насъ имѣется еще одинъ источникъ, изъ котораго Шекспиръ могъ заимствовать для своей драмы этотъ сюжетъ. Мы говоримъ о балладѣ: „Жалобы Тита Андроника“, которая цѣликомъ приведена въ „Reliques of Ancient english Poetry“, Перси. Во всякомъ случаѣ, этотъ сюжетъ былъ хорошо извѣстенъ въ Англіи еще въ половинѣ шестнадцатаго столѣтія. Въ балладѣ самъ Титъ повѣствуетъ о своей судьбѣ вплоть до самой своей смерти; всѣ важнѣйшія подробности трагедіи находятся въ балладѣ. Мы, однако, не имѣемъ возможности рѣшить: была ли эта баллада написана раньше трагедіи Шекспира, или наоборотъ; несомнѣнно только одно: пьеса на тотъ же сюжетъ (вѣроятно, первоначальная форма шекспировскаго текста, только въ болѣе грубомъ и необработанномъ видѣ) существовала значительно раньше года когда трагедія въ настоящемъ своемъ видѣ была дана на сценѣ. Это любопытное обстоятельство (совпадающее съ свидѣтельствомъ Бенъ Джонсона, приведеннымъ нами выше) мы знаемъ изъ нѣмецкой передѣлки этой первоначальной пьесы. Нѣмецкая передѣлка появилась въ печати въ 1620 году, въ сборникѣ, подъ заглавіемъ: „Englische Komödien und Tragedien“. Принимая во вниманіе, что этотъ нѣмецкій сборникъ составленъ очень небрежно, намъ трудно рѣшить, насколько отступленія передѣлки отъ подлинника объясняются спѣшной работой переводчика; однако, нѣкоторыя подробности прямо указываютъ на то, что крупныя пробѣлы въ дѣйствіи и отсутствіе нѣкоторыхъ сценъ слѣдуетъ отнести къ недостаткамъ древнѣйшей англійской пьесы, при чемъ, однако, многія мѣста изъ діалоговъ часто совершенно сходны съ текстомъ Шекспира, хотя и выражены въ болѣе грубой формѣ. — Во всякомъ случаѣ, изъ этихъ историческихъ справокъ можно, какъ намъ кажется, вывести заключеніе, что дошедшій до насъ текстъ шекспировской трагедіи есть не болѣе, какъ передѣлка самимъ авторомъ пьесы, которую мы знаемъ только въ нѣмецкой передѣлкѣ, и написанной Шекспиромъ гораздо раньше 1594 г. Если это предположеніе справедливо, то созданіе первоначальнаго текста „Тита Андроника“ слѣдуетъ отнести къ 1591 году, какъ это и сдѣлалъ профессоръ Деліусъ. Съ другой стороны, наше предположеніе указываетъ на то, что, подобно „Гамлету“ и „Ромео и Джульеттѣ“,

Шекспиръ, написавъ „Тита Андроника“, вполѣдствіи кое-что измѣнилъ въ первоначальномъ текстѣ, соображаясь, вѣроятно, съ сценическими требованіями.

Въ шекспировской критикѣ установилось мнѣніе, что по характеру композиціи „Титъ Андроникъ“ принадлежитъ къ до-шекспировской эпохѣ. Съ этимъ мнѣніемъ едва ли можно согласиться безусловно. Конечно, если принять за образецъ шекспировской трагедіи „Короля Лира“, „Отелло“ или „Коріолана“, то „Титъ Андроникъ“, несомнѣнно, принадлежитъ къ архаическому роду; но слѣдуетъ помнить, что шекспировская трагедія въ окончательномъ своемъ видѣ развивалась постепенно изъ элементовъ, которые Шекспиръ унаслѣдовалъ уже готовыми отъ школы Марло и Кида. „Титъ Андроникъ“ былъ первымъ его опытомъ, когда талантъ его еще не окрѣпъ и не созрѣлъ. Немудрено, поэтому, что въ этомъ первомъ опытѣ ощутительно чувствуется еще вліяніе Марло и Кида; но вліяніе это быстро слабѣло и къ эпохѣ созданія „Ромео и Джульетты“ (1592 г.) окончательно исчезло. Тѣмъ не менѣе, и въ этомъ первомъ опытѣ нельзя не видѣть новыхъ сторонъ и характерныхъ особенностей, боязливо и неувѣренно прокрадывающихся въ драму, въ общемъ принадлежащую еще къ школѣ Марло. Это обстоятельство совершенно осязательно выступаетъ наружу при внимательномъ сопоставленіи „Тита Андроника“ съ драмами его предшественниковъ. Не смотря на всѣ неистовства и сценическіе ужасы, гуманная сторона задачи невольно заставляетъ себя чувствовать въ пьесѣ Шекспира. Лавинія по поэтической прелести всей своей фигуры напоминаетъ Корделию; Ааронъ — Яго, самъ Титъ — короля Лира и отчасти Тимона Аѳинскаго. Весь кровавый матеріалъ, унаслѣдованный Шекспиромъ отъ старой школы и, можетъ быть, навязанный ему Генсло, интересуетъ насъ не самъ по себѣ, а только по отношенію къ характеристикѣ Тита. И дѣйствительно, Титъ — центральное лицо драмы не только по вѣшнимъ условіямъ сцѣпленія событій, но и по внутреннему содержанію, придающему единство всей драмѣ. Затѣмъ, стиль, строеніе драмы, извѣстныя выраженія можно признать уже вполне шекспировскими. Выраженіе Деметрія: „Не случилось ли тебѣ частенько застрѣлить серну и ловко пронести ее передъ самымъ носомъ сторожа“. (What! hast thou not full often struck a doe, And borne her cleanly by the keeper's nose?—11, 1, 93—94),—является прямымъ отголоскомъ біографіи Шекспира и составляетъ какъ бы воспоминаніе исторіи его съ сэромъ Люси. Но вотъ цѣлый монологъ, который, по крайней напряженности чувства, по энергіи выраженія, по своему лирическому колориту, явно носитъ на себѣ слѣды могучей руки Шекспира, — монологъ, въ которомъ самыя разнообразныя чувства, терзающія сердце Тита, обнаруживаются одновременно и

внезапно, съ роскошью красокъ и оттѣнковъ, поистинѣ поразительной. „Ни одинъ трибунъ не слышитъ тебя“,—говоритъ Титу Луцій. Титъ отвѣчаетъ:

Why, 't is, no matter, man: if they did hear,
They would not mark me, or if they did mark,
They would not pity me, yet plead I must,
And boutless unto them.
Therefore I tell my sorrows to the stones,
Who, though they cannot answer my distress,
Yet in some sort they are better than the tribunes,
For that they will not intercept my tale.
When I do weep, they, humbly at my feet,
Receive my tears, and seem to weep with me;
And were they but attired in grave weeds,
Rome could afford no tribune like to these.
A stone is soft as wax, tribunes more hard than stones;
A stone is silent, and offendeth not,
And tribunes with their tongues doom men to death. (111, 1, 33—47).

т. е. „Ничего; но если бы они слышали, — не обратили бы они вниманія, а если бы и обратили — не пожалѣли бы меня; но молить ихъ я долженъ, хотя бы и напрасно. Потому и рассказываю я мое горе камнямъ, которые хотя и не могутъ отозваться на мое несчастье, все же лучше трибуновъ, потому что не прерываютъ моего рассказа. Когда я плачу, они смиренно у ногъ моихъ приѣмлютъ мои слезы и, кажется, плачутъ вмѣстѣ со мною; и, еслибы они были облечены въ сановничьи одежды, Римъ не представилъ бы ни одного такого трибуна. Камень мягокъ, какъ воскъ, трибуны жестче камней; камень молчаливъ и не оскорбляетъ, трибуны приговариваютъ своими языками людей къ смерти“.

Когда Титу приносятъ головы сыновей его, Маркъ говоритъ: „Да остынетъ же раскаленная Этна въ Сициліи и да будетъ мое сердце вѣчно пылающимъ адомъ. Это больнѣе, чѣмъ можно вынести. Плакать съ плачущими — хоть нѣсколько облегчаетъ; насмѣхаться надъ горемъ — двойное убійство.—*Луцій*: Что же это? Такую глубокую рану нанесло это зрѣлище, а проклятая жизнь держится еще! зачѣмъ же смерть не уступаетъ своего имени жизни, когда въ жизни не остается уже ничего, кромѣ дыханія?“—Конечно, во всемъ этомъ чувствуется еще аффектація и какъ бы подражаніе, — можетъ быть, ненамѣренное, — стилю Марло, напыщенному и ходульному; но и тутъ есть уже нѣчто такое, до чего Марло никогда не возвышался: глубоко-гуманное чувство, разрѣшающееся въ лирической порывъ. Но это чувство еще ярче обнаруживается въ удивительной сценѣ мухи, сценѣ, которая, по сонанію всей критики, могла быть написана однимъ лишь Шекспиромъ.

Маркъ ударяетъ своимъ ножомъ по блюду. „По чемъ ты ударилъ, Маркъ ножомъ своимъ?—спрашиваетъ Титъ.—*Маркъ*: Убилъ муху.—*Титъ*: Позоръ тебѣ, убійца! мое убиваешь ты сердце; пресыщены уже глаза мои звѣрствомъ. Убійство невиннаго неприлично брату Тита. Оставь насъ; вижу, ты—не моего общества.—*Маркъ*: Но вѣдь только муху убилъ я.—*Титъ*: Но если у этой мухи были отецъ и мать; какъ повѣсятъ они золотистыя свои крылышки и какъ жалобно будутъ они жужжать въ воздухѣ! Бѣдная, ни въ чемъ неповинная муха! Прилетѣла она потѣшить насъ своимъ жужжаніемъ, а ты убилъ ее!—*Маркъ*: Прости, братъ, черная была это муха, гадкая, какъ мавръ императрицы, а потому убилъ я ее.—*Титъ*: О, о, о! Такъ прости-же ты мнѣ мои упреки; доброе сдѣлалъ ты дѣло. Дай мнѣ твой ножъ; потѣшусь и я, представляя себѣ, что это мавръ нарочно, чтобъ отравить меня, сюда явившійся.—Это вотъ тебѣ, а это—Таморѣ.—А бездѣльникъ! не такъ еще, полагаю, принижены мы, чтобъ не могли между собой убить муху, имѣющую сходство съ чернымъ, какъ смоль, мавромъ.—*Маркъ*: Несчастный! До того убило его горе, что и лживыя призракы принимаетъ онъ за дѣйствительность!“—Сравните эту сцену съ цѣлымъ рядомъ сценъ въ третьемъ актѣ „Короля Лира“ (вторую, четвертую, шестую), и вы принуждены будете сознаться, что поэтъ, написавшій сцену мухи въ „Титѣ Андроникѣ“—тотъ же самый поэтъ, который написалъ „Короля Лира“. Какъ тутъ, такъ и тамъ, мы встрѣчаемся съ одними и тѣми же художественными элементами, съ однимъ и тѣмъ-же творческимъ процессомъ, съ одними и тѣми-же образами, оборотами рѣчи, формами мысли, съ однимъ и тѣмъ-же кипучимъ воображеніемъ, нагромождающимъ одну метафору на другую, порывисто, внезапно, но съ поразительнымъ чутьемъ психологической правды, въ такой широкой этической области, какая могла быть доступна только величайшему изъ поэтовъ, съ такой правдой акцента, что, кажется, слышишь негодованіе помѣшаннаго Лира и видишь слезы обезумѣвшаго отъ страданій Тита.—Наконецъ, вспомнимъ послѣднюю черту, дополняющую картину этихъ сближеній. Луцій наклоняется надъ трупомъ своего отца: „О, прими горячій этотъ поцѣлуй блѣдными, ходящими устами твоими (цѣлуетъ его); эти горестныя капли—лицомъ окровавленнымъ; прими послѣдній этотъ долгъ достойнаго твоего сына!“ (V, 1). Не напоминаютъ ли вамъ эти слова прощаніе Гораціо съ Гамлетомъ?

Гейне даетъ слѣдующую остроумную характеристику „Тита Андроника“: „Хотя въ „Титѣ Андроникѣ“ присутствуетъ внѣшній отпечатокъ изычества, тѣмъ не менѣе въ этой пьесѣ уже появляется характеръ позднѣйшаго христіанскаго времени, и моральное истолкованіе всѣхъ нравственныхъ и гражданскихъ вещей вполне соответствуетъ

византійскому духу. Безъ сомнѣнія, эта пьеса Шекспира принадлежитъ къ самымъ раннимъ его твореніямъ, хотя нѣкоторые критики оспариваютъ у него авторство ея; въ ней господствуетъ какая-то безжалостность, какое-то рѣзкое пристрастіе къ отвратительному, титаническая вражда къ божественнымъ силамъ, — что мы замѣчаемъ въ первыхъ произведеніяхъ почти всѣхъ величайшихъ поэтовъ. Герой, въ противоположность всей окружающей его деморализаціи, — настоящій римлянинъ, осколокъ древняго окаменѣлаго времени. Неужели тогда еще существовали подобнаго рода люди? Очень можетъ быть; потому что природа любитъ сохранять гдѣ-нибудь экземпляръ тѣхъ твореній, которыхъ родъ прекращается или видоизмѣняется, хотя бы даже въ видѣ окаменѣлостей, обыкновенно встрѣчаемыхъ нами на вершинахъ горъ. Титъ Андроникъ есть именно такой окаменѣлый римлянинъ и его ископаемая добродѣтель — дѣйствительно рѣдкость во время послѣдующихъ цезарей“.

„Обезчещеніе и изувѣченіе его дочери Лавиніи принадлежитъ къ числу ужаснѣйшихъ сценъ, какія только встрѣчаются у какого бы то ни было автора. Исторія Филомелы въ „Превращеніяхъ“ Овидія далеко не такъ ужасна, потому что у несчастной римлянки даже были отрублены руки, чтобы она не могла указать на виновника ужаснѣйшаго злодѣянія. Какъ отецъ своимъ несокрушимымъ мужествомъ, такъ и дочь своею высокою женственностью напоминаютъ о нравственности прошедшаго времени; она ужасается не смерти, но безчестія, и глубоко трогательны цѣломудренныя слова, которыми она умоляетъ о пощадѣ свою непріятельницу, царицу Тамору, когда сыновья послѣдней хотятъ запятнать ея тѣло: „Немедленной смерти молю тебя и еще одного, что не даетъ женственность высказать. Спаси меня отъ нихъ и того, что страшнѣе убійства — сладострастія; брось меня въ какую-нибудь отвратительнѣйшую яму, въ которой никогда не увидѣлъ бы глазъ мужчины моего тѣла. Сдѣлай это и будь милосердной убійцей“.

„Эта дѣвственно-нѣжная чистота Лавиніи представляетъ совершеннѣйшую противоположность упомянутой царицѣ Таморѣ; здѣсь, какъ и въ большей части своихъ драмъ, Шекспиръ противопоставляетъ одну другой двѣ, совершенно различныя по чувствамъ, женскія личности и посредствомъ этого контраста уясняетъ намъ ихъ характеры. То же самое мы видимъ и въ „Антоніи и Клеопатрѣ“, гдѣ, подлѣ бѣлой, холодной, нравственной, архипрозаической Октавіи тѣмъ пластичнѣе выступаетъ желтая, необузданная, суетная и пламенная египтянка. Но Тамора — тоже прекрасная фигура. Это прекрасная, величественная женщина, чарующая царственная фигура, съ печатью падшаго божества на челѣ, съ всеистребляющимъ сладострастіемъ въ

глазахъ, великолѣпно-порочная, жаждущая крови. Вслѣдствіе прощательности и кротости, которыя Шекспиръ обнаруживаетъ во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, онъ уже съ первой сцены, гдѣ является Тамора, заранѣе оправдываетъ тѣ гнусности, какія она совершала впоследствии съ Титомъ Андроникомъ. Ибо этотъ крутой римлянинъ, не трогаясь ея мучительнѣйшими материнскими мольбами, на ея же глазахъ казнилъ смертью ея возлюбленнѣйшаго сына. Но едва только она начинаетъ замѣчать ухаживанія за нею молодого императора и видитъ въ этомъ надежду на будущую месть, какъ изъ ея устъ излетаютъ мрачно-ликующія слова: „Узнаютъ они, что значить заставить царицу стоять на улицѣ на колѣняхъ и тщетно молить о помилованіи“. Какъ ея жестокосердіе извиняется выстраданными мученіями, такъ точно и распутная страсть, съ которой она отдается отвратительному мавру, до нѣкоторой степени облагораживается высказывающеюся въ ней романтической поэзіей. Да, къ очаровательно-трогательнѣйшимъ, волшебнымъ картинамъ романтической поэзіи принадлежитъ та сцена, когда, оставленная во время охоты своею свитою, царица Тамора говоритъ наединѣ съ своимъ возлюбленнымъ мавромъ: „Отчего ты такъ мраченъ, Ааронъ, когда все вокругъ радуется? Птицы распѣваютъ на каждомъ кустѣ; змѣя лежитъ, свернувшись, на солнышкѣ; зеленая листва дрожитъ отъ прохладнаго вѣтерка и бросаетъ пятнистую тѣнь на землю. Сядемъ, Ааронъ, подъ отрадную ея сѣнь; болтливое эхо издѣвается надъ собаками, визгливо отвѣчая звучнымъ рогамъ и какъ бы удваиваетъ охоту; посидимъ, послушаемъ какъ они заливаются, а тамъ послѣ такой-же схватки, какая, полагаю, была между странствующимъ принцемъ (Энеемъ) и Дидоной, когда отъ внезапной, счастливой грозы скрылись они въ таинственную пещеру,— можемъ и забыться въ объятяхъ другъ друга золотымъ сномъ, пока собаки, рога и сладкозвучныя птицы будутъ убаюкивать насъ, какъ кормилица своего ребенка“. Но въ то-же время, какъ сладострастіе сверкаетъ въ глазахъ прекрасной царицы и обольстительнымъ свѣтомъ, огненными змѣйками отражается на черномъ лицѣ мавра, этотъ послѣдній думаетъ о гораздо болѣе серьезныхъ предметахъ, объ исполненіи постыднѣйшихъ козней, и его отвѣтъ составляетъ самую рѣзкую противоположность страстнымъ рѣчамъ Таморы“.

Послѣ „Тита Андроника“ Шекспиръ перешелъ къ историческимъ хроникамъ. У насъ нѣтъ никакихъ сомнѣній въ томъ, что вслѣдъ за своей первой трагедіей и, вѣроятно, въ томъ-же самомъ 1591 году, онъ написалъ первую часть хроники „Генрихъ VI“. Въ самой тѣсной связи съ этой хроникой находятся двѣ другія: вторая и третья части „Генриха IV“. Вторая была написана черезъ годъ послѣ первой, въ 1592 году, а третья—въ 1593 году, какъ полагаютъ. Тѣмъ не менѣе,

намъ приходится говорить заразъ о всей трилогіи, всѣ части которой тѣсно связаны въ одно цѣлое личностію короля Генриха.

Относительно подлинности первой части у насъ нѣтъ другого фактическаго ручательства, кромѣ изданія in-folio; но мы знаемъ, что это ручательство весьма важно. Несомнѣнно, что пьеса эта существовала уже въ 1592 году; это мы знаемъ изъ намековъ на Тальбота, встрѣчающихся въ „Pierce Penniless, his supplication thro the devil“ Томаса Нэша (изданныхъ въ этомъ году). „Какъ бы должна была обрадовать храбраго Тальбота, этого устрашителя французовъ, мысль, что, пролежавъ двѣсти лѣтъ въ могилѣ, онъ опять будетъ одерживать побѣды на сценѣ; что кости его снова будутъ набальзамированы слезами по крайней мѣрѣ десяти тысячъ зрителей (въ нѣсколько представлений), которые будутъ думать, что видятъ его передъ собой, облитаго свѣжею кровію“. Въ томъ-же 1592 году, какъ мы знаемъ, Робертъ Гринъ сдѣлалъ явный намекъ на вторую часть трилогіи (his tiger's heart wrapp'd in a player's hide); значить эта вторая часть существовала или раньше этого года, или появилась въ этомъ году; а такъ какъ, съ другой стороны, мы имѣемъ основаніе полагать, что всѣ три части трилогіи написаны въ хронологическомъ порядкѣ, то изъ всего этого неизбѣжно слѣдуетъ, что первая часть была написана раньше 1592 г.,— приблизительно, въ 1591 г. О подлинности этой первой части мы не имѣемъ такихъ достовѣрныхъ данныхъ, какъ о двухъ другихъ частяхъ. Кромѣ того факта, уже указаннаго нами, что она помѣщена въ in-folio, въ пользу подлинности ея говоритъ еще то, что не только событія, составляющія содержаніе первой и второй частей, находятся въ непосредственной связи, но что въ концѣ первой части Соффолькъ въ очень опредѣленныхъ выраженіяхъ указываетъ на послѣдующія событія. Онъ между прочимъ говоритъ: „Маргарита будетъ королевой, будетъ управлять королемъ, а я — ея, имъ и всѣмъ королевствомъ“. Ясно, что это — простой переходъ ко второй части, понятный только въ томъ случаѣ, если обѣ части писаны однимъ авторомъ. Затѣмъ, всѣ сцены, гдѣ Соффолькъ проситъ руки Маргариты для короля, сцена съ розами въ саду Темпла, — приводятъ насъ къ тому-же самому заключенію. Однако, Мэлонъ, а за нимъ и многіе другіе отрицали принадлежность Шекспиру этой первой части (какъ впрочемъ и двухъ послѣдующихъ), но доводы ихъ мало убѣдительны. Они указывали, между прочимъ, на то, что по стилю, по композиціи, по характеру выраженій, эта пьеса противорѣчитъ всему тому, что мы видимъ у Шекспира; но такой доводъ не можетъ быть принятъ исторической критикой, потому что онъ основанъ на субъективномъ чувствѣ. Что-же касается до внѣшнихъ признаковъ, которые открылъ Мэлонъ, то и они мало убѣдительны. Такъ напр., Мэлонъ указываетъ, что въ первой части слово

Hecate получаетъ въ стихѣ вѣрное удареніе, т. е. *Hecaté*, между тѣмъ, какъ въ произведеніяхъ, несомнѣнно шекспировскихъ, въ „*Макбетѣ*“, слово это повторяется нѣсколько разъ съ англійскимъ акцентомъ—*Hecáte*. Отсюда—выводъ: первая часть „*Генриха VI*“ не могла быть написана Шекспиромъ. Очевидно, что такой выводъ не имѣетъ ни малѣйшаго логическаго основанія, такъ какъ и въ подлинныхъ пьесахъ Шекспира онъ часто подчинялъ удареніе размѣру, на что указывалъ и Стивенсъ.

Относительно второй и третьей части „*Генриха VI*“ вопросъ представляется нѣсколько въ иномъ видѣ. Извѣстно, что обѣ эти части долгое время считались не болѣе какъ передѣлками двухъ болѣе старинныхъ пьесъ, текстъ которыхъ дошелъ до нашего времени. Первая изъ этихъ старинныхъ пьесъ дошла до насъ въ изданіи 1594 года подъ заглавіемъ: „Первая часть борьбы между двумя знаменитыми домами, Йорскимъ и Ланкастерскимъ, со смертью добраго герцога Гомфри, и съ изгнаніемъ и смертью герцога Соффолька и трагическимъ концомъ гордаго кардинала Винчестера, съ замѣчательнымъ возмущеніемъ Джека Кэда и съ первымъ посягательствомъ герцога Йоркскаго на корону“. Вторую пьесу мы знаемъ по изданію 1595 года; ея заглавіе слѣдующее: „Истинная трагедія о Ричардѣ, герцогѣ Йорскомъ, и о смерти добраго короля Генриха VI, со всею борьбою между Ланкастерскимъ и Йорскимъ домами, въ томъ видѣ, какъ она была нѣсколько разъ представлена слугами графа Пемброка“.

Критикѣ предстояло рѣшить вопросъ: составляютъ-ли эти старинныя пьесы лишь искаженный текстъ *in-folio* (значитъ, принадлежать-ли онѣ самому Шекспиру), или-же онѣ были написаны неизвѣстнымъ авторомъ или авторами и только впоследствии передѣланы Шекспиромъ? Малонъ, Кольеръ, Дейсъ, Куртенъ, Гервинусъ, Крейсигъ, Кларкъ, Галіуэлъ, Ллойдъ и французскіе критики пришли къ убѣжденію, что эти старинныя пьесы не принадлежатъ Шекспиру, а Марло или Грину; одни думаютъ, что Шекспиръ только передѣлалъ ихъ, и эти передѣлки составляютъ текстъ *in-folio*, или что самый текстъ *in-folio* не принадлежитъ Шекспиру, а попалъ въ собраніе его сочиненій по ошибкѣ или невѣдѣнію. Напротивъ того, Джонсонъ, Стивенсъ, Найтъ, Шлегель, Тикъ, Ульрици, Деліусъ, Эхельгейзеръ, Фризенъ и вообще вѣмецкіе ученые придерживаются мнѣнія, что обѣ старинныя пьесы, несомнѣнно принадлежатъ Шекспиру и что онѣ образуютъ лишь искаженную копию текста *in-folio*.

На чьей сторонѣ болѣе правдоподобія? Сличеніе текста *in-folio* съ текстомъ старинныхъ пьесъ позволяетъ намъ отвѣтить на этотъ вопросъ въ смыслѣ безусловной принадлежности старинныхъ пьесъ Шекспиру. Текстъ этихъ пьесъ, повидимому, есть только искаженная

копія текста in-folio. Такъ, въ обѣихъ старинныхъ пьесахъ всѣ сцены слѣдуютъ одна за другой въ такомъ-же точно порядкѣ, какъ въ in-folio. Если встрѣчаются пропуски, то совершенно очевидно, что они явились случайно, при списываніи: напримѣръ, слова короля послѣ прочтенія договора по ошибкѣ напечатаны прозой, какъ и самый договоръ, хотя этотъ отрывокъ по разстановкѣ словъ походить на стихи. Затѣмъ, въ in-folio королева, уронивъ опахало, говоритъ герцогинѣ: „Подыми!.. Что-же ты, не можешь, моя милая?“ И вслѣдъ затѣмъ ударяетъ герцогиню по щекѣ. Сцена эта перепутана въ старинной пьесѣ: королева роняетъ перчатку, даетъ герцогинѣ пощечину и затѣмъ уже говоритъ: „Поддай перчатку! Что-же, милая, развѣ ты не видишь?“ Очевидно, старинная пьеса есть только искаженіе in-folio: переписчикъ поставилъ самый вызовъ послѣ пощечины, что нелѣпно. Подобныя нелѣпности въ обѣихъ старинныхъ пьесахъ встрѣчаются на каждомъ шагу. Монологъ Юрка совершенно искаженъ; переписчикъ вырвалъ изъ оригинала, который впоследствии былъ напечатанъ въ in-folio, только разрозненные фразы. Въ сценѣ, слѣдующей за монологомъ Юрка, находится игра словъ: *Lacies* (фамилія) и *lase*—шнурокъ; въ старинной пьесѣ, по ошибкѣ переписчика, стоитъ *Gracies* — простая нелѣпость. Во второй старинной пьесѣ текстъ значительно ближе къ тексту in-folio. Только въ монологѣ Ричарда Глостера заключается существенный пропускъ: въ старинной пьесѣ всего тридцать стиховъ, въ in-folio—семьдесятъ: не доказываетъ-ли это обстоятельство совершенно ясно, что старинная пьеса есть тотъ-же текстъ in-folio, только искаженный и укороченный? Ясно, что издатель старинныхъ пьесъ удержалъ въ своей редакціи только самыя сильныя мѣста,—такъ сказать, блестящія верхушки цѣлаго,—а все что находится между ними, какъ естественное развитіе мысли, пропущено, какъ лишнее.

Первая часть трилогіи обнаруживаетъ въ авторѣ полную литературную неопытность, неумѣніе сосредоточить интересъ на одномъ событіи или на одномъ лицѣ, неумѣніе связывать сцены между собой, почти полное отсутствіе характеристикъ, языкъ слабый и напыщенный. Эта литературная несостоятельность пьесы доказываетъ лучше, чѣмъ что либо другое то, что она не могла быть написана однимъ изъ такихъ опытныхъ литераторовъ, какимъ былъ Марло или Гринъ; по всему видно, что она принадлежитъ писателю, который только-что выступаетъ на литературное поприще и который еще незнакомъ съ самими первоначальными приемами композиціи. Событія слѣдуютъ между собой безъ всякой связи, безъ всякой видимой причины, безпорядочно: похороны Генриха V, появленіе дѣвы Орлеанской при дворѣ дофина, ссора Глостера съ Винчестеромъ, снабженіе провіан-

томъ Орлеана, его взятіе Тальботомъ, посѣщеніе графини Овернской Тальботомъ, споръ Ричарда Плантагенета и Сомерсета въ садахъ Темпла, свиданіе Ричарда и Мортимера въ Тоуэрѣ, сближеніе Глостера съ Винчестеромъ, вступленіе Жанны д'Аркъ въ Руанъ, возвратъ герцога Бургундскаго къ партіи дофина, ссора Вернона съ Бассетомъ, наказаніе сэра Джона Фальстафа, избраніе красной розы Генрихомъ VI, смерть Тальбота и его сына, побѣда надъ французами и взятіе въ плѣнъ Жанны д'Аркъ, похищеніе Маргариты Анжуйской Соффолькомъ, казнь Жанны, миръ и бракъ Генриха VI. Кромѣ того, авторъ сплошь и рядомъ путаетъ хронологическій порядокъ событій. Смерть Тальбота, напримѣръ, имѣвшая мѣсто въ дѣйствительности въ 1453 году, предшествуетъ въ пьесѣ браку Генриха VI, бывшему въ 1445 году и даже казни Жанны, совершенной въ 1429 году. Но самый важный упрекъ, который можно сдѣлать первой части трагедіи, заключается въ томъ, что въ пьесѣ нѣтъ лица, на которомъ бы сосредоточивался интересъ: кажется, что событія возникаютъ сами собой, не направляемыя никѣмъ и никѣмъ не руководимыя, а надъ всѣмъ этимъ хаосомъ событій и лицъ, плохо очерченныхъ, господствуетъ,—надо признаться,—довольно узкій и нелѣпый патріотизмъ, какъ въ нѣкоторыхъ пьесахъ Кукольника; слава англичанъ воспѣвается чуть-ли не во всякой сценѣ, а къ французамъ авторъ относится или съ презрѣніемъ, или съ насмѣшкой. Въ пьесѣ, однако, встрѣчаются мѣста, въ которыхъ уже виденъ въ зародышѣ будущій драматическій гений. Къ такимъ мѣстамъ, главнымъ образомъ, принадлежитъ прекрасная сцена Тальбота съ сыномъ (IV, III). Сцена эта въ особенности интересна тѣмъ, что здѣсь, можетъ быть, мы имѣемъ первыя строки, въ которыхъ гений Шекспира обнаружился вполне ясно.

Что-же касается до характеристики Жанны д'Аркъ,—характеристики, противъ которой такъ негодуютъ французскіе критики, то въ ней мы не находимъ ничего узкаго или тенденціознаго. Характеристика эта вообще слаба, сдѣлана неопытной рукой, но въ ней не замѣтно ни узкаго англійскаго патріотизма, ни желанія намѣренно унижить Дѣву Орлеанскую, ни стремленія оклеветать ее. Само собой разумѣется, что у Шекспира, какъ у англичанина, не было причинъ относиться къ Жаннѣ съ такимъ благоговѣніемъ, съ какимъ къ ней можетъ и долженъ относиться французъ нашего времени. Для Шекспира Жанна была лицо постороннее, которое онъ могъ разсматривать вполне объективно, безъ предвзятыхъ идей, безъ ненависти, но и безъ особенной любви. И дѣйствительно, мы видимъ, что вся ея характеристика цѣликомъ взята изъ хроники Голиншеда, хотя у Шекспира нѣкоторыя черты, можетъ быть, смягчены. Вотъ, между прочимъ, что говоритъ Голиншедъ: „По причинѣ ея злыхъ и подозрительныхъ

выходокъ регентъ поручилъ епископу Бовэ изслѣдовать ея жизнь и испытать ея вѣру по праву и закону. Тогда обнаружилось, во-первыхъ, что она, какъ дѣва, безстыднымъ образомъ отеклась отъ своего пола, и въ поступкахъ, какъ и въ одеждѣ, хотѣла походить на мужчину; далѣе, что она питала достойное проклятiя невѣріе и съ помощью дьявольскаго волшебства и чародѣйства была пагубнымъ орудіемъ вражды и кровопролитiя; за все это былъ произнесенъ надъ ней приговоръ. Когда-же она смиренно созналась въ своихъ преступленiяхъ и прикинулась сокрушенной и кающейся, казнь не была совершена, приговоръ даже былъ смягченъ на пожизненное заключеніе съ условіемъ, что она сниметъ мужскую одежду, будетъ носить женское платье и отречется отъ пагубнаго чародѣйства. Она съ радостію, торжественно поклялась исполнить это. Однако (да сохранить насъ Богъ!), будучи одержима злымъ духомъ, она не могла удержаться на пути благодати, но возвратилась къ прежнимъ мерзкимъ дѣламъ. А такъ какъ она все-таки желала продлить свою жизнь насколько могла, то не поколебалась, — хотя это была позорная увертка, — признать себя непотребной женщиной и объявить себя беременной, хотя она не была замужемъ. Для открытiя истинны милостивый регентъ далъ ей отсрочку на девять мѣсяцевъ, а по истеченiи этого срока обнаружилось, что она такъ же безбожно поступила въ этомъ случаѣ, какъ и во всѣхъ другихъ. Поэтому, чрезъ восемь дней надъ ней былъ произнесенъ новый приговоръ за то, что она обратилась къ прежнимъ преступленiямъ и отеклась отъ своей клятвы и отъ сокрушеннаго признанiя; послѣ чего она была предана свѣтской власти и казнена огнемъ на старой площади въ Руанѣ, на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ теперь стоитъ церковь Св. Михаила, а пепель ея былъ потомъ разсѣянъ по вѣтру за городскими стѣнами“.

Надо помнить, кромѣ того, что при обработкѣ историческаго матеріала у Шекспира не было подъ рукой ни критической исторiи Жанны д'Аркъ, ни официальныхъ документовъ, ни даже хоть сколько-нибудь достовѣрнаго разсказа о событiяхъ, а была лишь англійская хроника, составленная на основанiи ходячихъ народныхъ легендъ, безъ всякой критической оцѣнки. Шекспиръ имѣлъ обыкновеніе не отступать отъ хроникъ, а поправки, которыя ему случалось дѣлать, въ большинствѣ случаевъ, относились не къ фактамъ и событiямъ, а къ индивидуализаціи характера. Такъ онъ поступилъ и по отношенію къ Жаннѣ д'Аркъ: и дѣйствительно, героиня Орлеана у него гораздо понятнѣе, человѣчнѣе, чѣмъ въ хроникѣ. Развѣ французы, современники Жанны, лучше англичанъ относились къ ней? Кто интриговалъ противъ нея при дворѣ и въ арміи? Кто распускалъ слухи о ея козловствѣ? Кто мѣшалъ ей дѣлательно продолжать защиту Франціи? Все это дѣлали

французы, ея современники. Наконецъ, кто какъ не тѣ-же французы приговорили ея, какъ колдунью, къ смерти? Вѣдь судъ, — правда, назначенный англичанами, — состоялъ изъ французскаго духовенства, подъ предсѣдательствомъ Кушона, епископа Бовэ. Слѣдуетъ только внимательно читать „*Pièces authentiques du procès de Jeanne d'Arc*“, изданныя Кишерà (Quicherat) въ 1857 — 1860 годахъ, чтобы прійти къ заключенію, что въ этомъ дѣлѣ оповорили себя не англичане, а французы. Послѣ этого всѣ обвиненія Шекспира французскими критиками въ томъ, что великій поэтъ, будто бы, очернилъ дѣву Орлеанскую, падаютъ сами собой. Онъ писалъ на основаніи матеріала, который былъ у него подъ руками; этотъ матеріалъ былъ хроника Голиншеда, составленная на основаніи слуховъ и легендъ, распространяемыхъ тѣми же французами. Но замѣчательно, что при всемъ томъ Шекспиръ отнесся къ Жаннѣ гораздо снисходительнѣе и гуманнѣе, чѣмъ кто бы то ни было изъ французовъ въ его время.

Замѣчательно также и то, что изъ всѣхъ европейскихъ литературъ, въ одной только французской литературѣ можно найти такой позорно-грязный пасквиль на Жанну д'Аркъ, какъ „*Pucelle*“ Вольтера. Можно сказать, не боясь ошибиться, что въ XIX столѣтіи первая талантливая попытка въ поэзіи реабилитаціи памяти этой великой женщины принадлежитъ нѣмцу Шиллеру, который, по собственному сознанію, нѣкоторыя черты заимствовалъ у Шекспира.

Во второй и третьей части трилогіи видно гораздо меньше произвола въ отношеніи къ историческимъ фактамъ; отступленія отъ исторіи, допущенныя здѣсь, касаются, главнымъ образомъ, характеровъ и обработки ихъ для цѣлей драмы. Главное отступленіе отъ исторіи мы замѣчаемъ въ особенности въ томъ, что Шекспиръ выводитъ на сцену молодого Ричарда, герцога Йоркскаго, вполнѣтвіи короля Ричарда III, въ то время какъ онъ, по свидѣтельству исторіи, былъ еще ребенкомъ и, слѣдовательно, не могъ участвовать въ битвахъ при Сентъ-Альбансѣ и Викфильдѣ. Но это отступленіе отъ исторической правды, — какъ справедливо замѣтилъ Жене, — доказываетъ, какъ глубоко Шекспиръ и тогда уже постигалъ своимъ поэтическимъ взоромъ внутреннюю связь историческихъ событій и обнималъ свою задачу во всей ея широтѣ, до самой ея конечной цѣди. Въ этомъ молодомъ герцогѣ Йоркскомъ, цвѣтущемъ юношѣ, мы видимъ уже въ зародышѣ тотъ демоническій характеръ, который вполнѣтвіи развился съ ужасающей силой въ Ричардѣ III.

Во второй и третьей частяхъ Шекспиръ обратилъ все свое вниманіе на изученіе характеровъ. Тутъ мы имѣемъ цѣлый рядъ прекрасно очерченныхъ фигуръ: протектора королевства, герцога Гомфри Глостера, — вѣрнаго слуги короля, проникательнаго политика, но

слишкомъ довѣрчиваго и правдиваго и поэтому погибающаго вслѣдствіе интригъ; Соффолька — любовника Маргариты, пронырливаго и жестокаго интригана, убійцы протектора; кардинала Винчестера — честолюбиваго прелата, скрывающаго свои преступныя замыслы подъ маской благочестія. Если его санъ спасаетъ его отъ человѣческаго суда, то не освобождаетъ его отъ угрызений совѣсти на смертномъ одрѣ. Эти послѣднія минуты великолѣпно переданы въ третьей сценѣ третьяго дѣйствія (2-я часть): „Кардиналь: Если ты смерть, оставь мнѣ только жизнь, избавь отъ мученій, дамъ тебѣ столько сокровищъ Англіи, что покупай себѣ хоть другой такой островъ.— Король Генрихъ: О, недоброй жизни знакъ такая страшная боязнь смерти!— Варвикъ: Бофоръ, съ тобой говоритъ государь твой.— Кард.: Хотите, ведите меня къ суду. Развѣ онъ умеръ не въ постелѣ своей? (Онъ думаетъ о Глостерѣ, котораго приказалъ умертвить); гдѣ-же бы и умереть ему? Могу-ли я заставить человѣка жить, когда онъ не хочетъ?— О, не пытайте меня, я признаюсь.— Пригладьте его волосы: смотрите! смотрите! Онъ стоитъ, какъ силки разставленные, чтобы поймать мою окрыленную душу! Пить! Да велите аптекарю принести сильный ядъ, который я купилъ у него...“

Но лучший, самый законченный характеръ трилогіи, безъ сомнѣнія, есть портретъ самаго короля Генриха VI. Шекспиръ, съ проницательностью генія понимая, какой огромный драматическій интерес можетъ представить этотъ слабый, безхарактерный, добродушный человѣкъ, брошенный случайностью судьбы на колеблющийся престолъ, среди самой ужасной, кровавой борьбы партій. Здѣсь, впрочемъ, нельзя не видѣть косвеннаго вліянія Марло, который въ своемъ „Эдуардѣ II“ широкими чертами намѣтилъ характеръ, напоминающій характеръ Генриха VI. Ни Эдуардъ, ни Генрихъ не интересуютъ насъ, какъ короли; ихъ историческая и государственная роль остается такъ и невыяснена; за то индивидуальность каждаго очерчена великолѣпно. Въ драмѣ Марло, Эдуардъ, преслѣдуемый бунтовщиками, бѣжитъ въ Ирландію. Тамъ гостепріимно принимаютъ его монахи; онъ видитъ ихъ мирное существованіе и сожалеетъ, что не можетъ, подобно имъ, похоронить свою жизнь въ этомъ уединеніи. „Святой отецъ, — говоритъ онъ настоятелю; — эта созерцательная жизнь — настоящій рай! Отчего не могу я жить въ этомъ раю!“ — Шекспиръ, вѣроятно, вспомнилъ это мѣсто, когда писалъ монологъ, въ которомъ Генрихъ VI сравниваетъ свою судьбу съ судьбой пастуха: „О, Боже! Мнѣ кажется, несравненно болѣе счастья быть простымъ пастухомъ, сидѣть, какъ я теперь сижу, на пригоркѣ, вырѣзывать красиво и тщательно солнечные часы, замѣчать по нимъ, какъ бѣгутъ минуты, сколько ихъ составляетъ часъ, сколько часовъ наполняютъ день, сколько дней совер-

шають годъ, сколько годовъ можетъ прожить смертный человѣкъ, а затѣмъ, узнавши это, распредѣлить время: столько-то часовъ на уходъ за своимъ стадомъ, столько-то недѣль, глупенькія, будутъ агниться, черезъ столько-то лѣтъ начну я стричь ихъ... Такъ, минуты, годы, дни, недѣли, мѣсяцы, проходя къ цѣли своего назначенія, уложили бы меня, бѣловласаго, въ покойную могилу. Ахъ! какъ сладостна, какъ пріятна была бы такая жизнь! Сѣнь терновника, укрывающая пастырей смиренныхъ овецъ, не слаще ли сѣни богатаго, выпитаго золотомъ балдахина, подъ которымъ королей страшатъ измѣны подданныхъ? О, слаще! въ тысячу кратъ слаще! Да и простокваша пастуха, и его простой холодный напитокъ въ кожаной бутылкѣ, и обычный сонъ подъ прохладной сѣнію дерева, и все чѣмъ онъ веселится и наслаждается такъ безмятежно, не выше ли всѣхъ лакомствъ властителя и всѣхъ питій, искрящихся въ золотыхъ чашахъ, и сна на пышномъ ложѣ, гдѣ не оставляютъ его ни заботы, ни подозрѣнія, ни измѣны“ (11, V, 21—54. Часть третья). Можетъ быть, весь этотъ монологъ — не болѣе, какъ общее мѣсто, но какъ тонко, образно оно развито, съ какой простотой и естественностью акцента высказано! Марло только указалъ двумя-тремя общими чертами на состояние души обезсиленной и уставшей отъ борьбы, между тѣмъ какъ Шекспиръ схватываетъ всѣ мельчайшіе нюансы чувства своимъ могучимъ психическимъ анализомъ. Впрочемъ, идея, выраженная въ этомъ монологе, есть одна изъ любимѣйшихъ идей великаго поэта; онъ не разъ возвращается къ ней и въ нѣкоторыхъ комедіяхъ, и „Гамлетѣ“, и въ другихъ историческихъ хроникахъ; особенно сильно и ярко она развита въ знаменитомъ монологе азинкурсаго героя („Генриха V“), изъ котораго Пушкинъ, вѣроятно, заимствовалъ основную мысль монолога Борца: „Достигъ я высшей власти“.

Характеръ Генриха VI вѣрно указанъ Доуденомъ. Шекспиръ не чувствуетъ ни ненависти, ни презрѣнія къ королю Генриху, онъ даже расположенъ къ нему и сожалѣетъ его; поэтъ изображаетъ его объективно, безпристрастно и его приговоръ сходится съ приговоромъ исторіи: этотъ слабодушный угодникъ на англійскомъ престолѣ былъ несчастіемъ для государства, несчастіемъ, которое по силѣ уступало лишь тому, еслибы мѣсто Генриха занималъ столь-же слабодушный король-преступникъ. Въ Генрихѣ нѣтъ ни жадности ни честолюбія, но онъ весь проникнутъ эгоизмомъ робкаго благочестія. Онъ добродѣтеленъ лишь отрицательно, потому что въ немъ нѣтъ энергической основы мужества, изъ котораго могло бы развиваться героическое благочестіе. Изъ боязни сдѣлать что-либо дурное, онъ не дѣлаетъ и того, что хорошо. Онъ бездѣтеленъ въ присутствіи зла и, въ своемъ безсиліи, можетъ лишь рыдать. Отношенія короля къ Маргаритѣ Анжуйской чрезвы-

чайно глубоко задуманы; онъ льнетъ къ ней, какъ къ чему-то болѣе сильному, чѣмъ самъ онъ; онъ боится ея, какъ школьникъ боится своего учителя. Когда Генрихъ узнаетъ о смерти своего дяди, онъ падаетъ въ обморокъ, онъ подозрѣваетъ, что съ благороднымъ старикомъ поступили преступно, но судъ, — утѣшаетъ онъ себя, — принадлежитъ Богу; возможно, что его подозрѣніе ложно; какъ ужасно было бы, если-бъ онъ запятналъ чистоту своего сердца ложнымъ подозрѣніемъ! Такъ успокаивая свою боязливую, раздраженную совѣсть, Генрихъ не способенъ дѣйствовать и оставлять все на произволъ судьбы.

Рѣзкую противоположность Генриху составляетъ королева Маргарита, — лучшая, наиболѣе законченная фигура трилогіи, напоминающая собою античную Гекубу. Вся сущность, все величье этой исторической эпохи какъ бы резюмируются въ Маргаритѣ Анжуйской. Ни одинъ эпосъ не представляетъ болѣе грандіозной фигуры. Она страшна своей демонической энергіей, своей гордостью, своей прямолинейностію ожесточеннаго сердца, своими порочными наклонностями, своей непоколебимой настойчивостію въ преслѣдованіи цѣли, настойчивостію, которая ведетъ ее отъ одного насилія къ другому, отъ одной жестокости къ другой, отъ одного преступленія къ другому, на встрѣчу бурь междоусобныхъ войнъ, бунтовъ, прибѣгая къ преступленію, къ измѣнѣ, къ грязной интригѣ, — и останавливается въ безсиліи и отчаяніи только тогда, когда теряетъ собственнаго сына. Когда Йоркъ взятъ въ плѣнъ, Маргарита, прежде чѣмъ приказать его казнить, смертельно язвитъ его: „Такъ это ты хотѣлъ быть королемъ Англии, буйствовалъ въ нашемъ парламентѣ, проповѣдывалъ о своемъ высокомъ происхожденіи? Гдѣ-же теперь ватага сыновей твоихъ? Что-же не выручаютъ они тебя? Гдѣ распутный Эдуардъ, разгульный Джорджъ? гдѣ Дикъ, это смѣлое горбатое чудовище, хриплымъ голосомъ постоянно подстрекавшее отца на возмущеніе? Гдѣ любимецъ Рютлендъ? Смотри, Йоркъ: этотъ платокъ я напоила кровью, источенной изъ груди его мечемъ доблестнаго Клаффорда, и если смерть его можетъ увлажить глаза твои, — вотъ (бросая ему платокъ) возьми, обтирай имъ щеки свои. Такъ! бѣдный Йоркъ, еслибы не смертельная ненависть, — я плакала бы о судьбѣ твоей. Сдѣлай же милость, Йоркъ, скорби, чтобъ развеселить меня. Какъ? Неужели пламенное сердце твое до того изсушило твои внутренности, что и смерть Рютленда не въ состояніи выжать ни одной слезинки? Можно ли быть столь терпѣливымъ? ты долженъ бы бѣсноваться; только для этого и издѣваюсь я надъ тобой. Топочи ногами, неистовствуй, скрежещи, чтобъ я могла пѣть и плясать. Вижу, — даромъ ты не хочешь потѣшить меня. Йоркъ не можетъ говорить безъ короны. — Корону Йорку! Склонитесь передъ нимъ, лорды, низехонько. Подержите ему руки, я увѣнчаю его. (Надѣваетъ на него бумажную корону). Вотъ

теперь онъ совсѣмъ король. Вотъ онъ, занявшій престолъ Генриха вотъ онъ, признанный имъ наслѣдникъ!—Какъ же это, однако, случилось, что великій Плантагенетъ короновался прежде времени, нарушилъ торжественную клятву? Кажется, вамъ не слѣдуетъ быть королемъ до тѣхъ поръ, пока король нашъ Генрихъ не подастъ руку смерти? И вы, несмотря на священную клятву, хотите втиснуть свою голову въ блестящій вѣнецъ Генриха, сорвать съ чела его діадему; еще при жизни его? О, это слишкомъ, слишкомъ непростительное преступленіе.—Долой корону!“ (Часть третья, 1, 4, 70—107). Да, у ней дѣйствительно, какъ выразился Іоркъ, „сердце тигра скрытое подъ женской оболочкой“.

Мargarita Анжуйская — душа Ланкастерскаго дома, какъ герцогъ Іоркскій (впослѣдствіи Ричардъ III)—душа Іоркскаго дома. Это — основная мысль всей трилогіи. Въ ней совершенно ясно выдвинуть на первый планъ этотъ параллелизмъ между Margaritой Анжуйской и Ричардомъ Глостерскимъ. Ради этого параллелизма, поэтъ даже отступилъ нѣсколько отъ исторіи, преувеличивъ роли обоихъ. Непокоримая энергія, воодушевляющая Margarиту въ защитѣ Алой Розы, внушаетъ такую же энергію въ Ричардѣ на защиту Бѣлой Розы. Съ обѣихъ сторонъ — одинаковая неутомимая дѣятельность, одинаковая настойчивость. Margarita такой же представитель своей партіи, какъ Ричардъ — своей. Вся война Бѣлой и Алой Розъ такимъ образомъ олицетворяется въ этомъ тридцати-пятилѣтнемъ поединкѣ двухъ смертельныхъ враговъ.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Земляки Шекспира въ Лондонѣ.— Фильдъ типографщикъ.— Гипотеза Блэдса.— Описательныя поэмы: „Венера и Адонисъ“, „Изнасилованіе Лукреціи“, „Жалоба влюбленной“, „Страстный пилигримъ“ и „Фениксъ и Голубка“. — Обстоятельства, сопровождавшія появленіе этихъ поэмъ. — Два посвященія лорду Соутгэмптону.— Предположеніе о знакомствѣ и дружбѣ Шекспира съ лордомъ Соутгэмптономъ.— Отзывъ Роу.— Письмо, отысканное Кольеромъ.— Характеръ „Венеры и Адониса“ и „Лукреціи“. — Языкъ Шекспира.— Любовная поэзія и эвфузизмъ.— Вопросъ о сонетахъ.— Посвященіе.— Кто такой W. H.?— Гипотезы.— Содержаніе сонетовъ.— Миѣніе г. Стороженко.— Миѣніе г. Спасовича.— Эстетическое значеніе сонетовъ.— Ихъ важное историческое значеніе.

Въ Лондонѣ у Шекспира нашлись земляки, а, можетъ быть, даже и родственники. Они-то, вѣроятно, и помогли будущему драматургу пристроиться на первыхъ порахъ къ театру. Изъ его земляковъ мы, прежде всего, должны упомянуть о Джемсѣ и Ричардѣ Борбеджахъ, изъ которыхъ послѣдній остался другомъ Шекспира до конца жизни, и, конечно, не мало вліялъ на него въ первое время его писательской карьеры. Въ письмѣ графа Соутгэмптона къ графу Эллесмеру, опубликованномъ Кольеромъ, сказано между прочимъ, что Шекспиръ и Ричардъ Борбеджъ были „both of an countie and indeede almost of one towne (оба изъ одного графства и, можетъ быть, изъ одного города). Подлинность этого письма, правда, оспаривается, но во всякомъ случаѣ мы знаемъ косвеннымъ путемъ, что фамилія Борбеджей, подобно фамиліи Шекспировъ, была очень распространена въ Варвикшайрѣ и въ сосѣднихъ графствахъ, въ особенности въ Гертфордшайрѣ, и что одна семья Борбеджей (а можетъ быть, и нѣсколько) жила въ Стратфордѣ въ половинѣ XVI столѣтія. Такъ мы знаемъ, что какой-то Джонъ Борбеджъ былъ въ 1555 г. байлифомъ въ шекспировскомъ городѣ, а 12 апрѣля 1565 года былъ заключенъ бракъ нѣкоей Урсулы Борбеджъ съ Робертомъ Гриномъ. Могло также случиться, что молодой Борбеджъ, уже въ качествѣ актера, пріѣзжалъ въ Стратфордъ съ „слугами“ графа Лейстера, и Шекспиръ, еще только аспи-

рантъ въ актеры, при этомъ случаѣ познакомился съ нимъ. Съ другой стороны мы знаемъ, что Джонъ Геминджъ, будущій товарищъ Шекспира по театру и издатель знаменитаго in-folio жилъ въ Стратфордѣ или въ Шотери. Елисавета Геминджъ, дочь какого-то Джона Геминджа изъ Шотери, была крещена 12 марта 1564 года въ Стратфордѣ, а какой-то Ричардъ Геминджъ, тоже изъ Шотери, крестилъ своего сына 7 марта 1570 года. Мэлонъ при этомъ случаѣ не объясняетъ достаточно удовлетворительно, почему актеръ Джонъ Геминджъ не значится въ книгахъ Стратфордской церкви, хотя мы знаемъ, что онъ родился приблизительно въ 1558 году.—Относительно извѣстнаго комика Томаса Грина Мэлонъ полагаетъ (безъ достаточно твердыхъ, однако, оснований), что онъ былъ родственникомъ Шекспира.—Наконецъ, мы точно также знаемъ, что одинъ изъ земляковъ Шекспира, никогда не имѣвший никакихъ отношеній къ театру, нѣкто Ричардъ Фильдъ, былъ типографщикомъ и нѣсколько позднѣе напечаталъ поэмы Шекспира „Venus and Adonis“ и „The Rape of Lucrezia“. Что онъ былъ по профессіи типографщикъ, мы знаемъ изъ записи издательскихъ каталоговъ отъ 10 августа 1579 года: „Richard Feylde, Sonne of Henry Feilde, of Statford-upon-Avon, in the countye of Warwirck, tanner, hath put himselfe apprentis to george bishop citizen and stationner of London, for VII yeres from Michaelmas next“.

Это обстоятельство привело въ 1872 году Блэдса („Shakespeare and Typography“ by William Blades. London, 1872) къ неожиданной и, во всякомъ случаѣ, смѣлой гипотезѣ, что Шекспиръ одно время былъ корректоромъ, а можетъ быть, и наборщикомъ въ лондонской типографіи Томаса Вотрольера. Типографія находилась по сосѣдству Блэкфрайерскаго театра. Слѣдуя гипотезѣ Блэдса, молодой Шекспиръ получилъ занятіе въ типографіи при помощи своего земляка Ричарда Фильда, который еще раньше работалъ въ этой типографіи и въ 1588 году женился на дочери Вотрольера Жакетъ. Послѣ смерти своего теста, Фильдъ одно время даже управлялъ типографіей и, конечно, имѣлъ полную возможность дать работу своему земляку Шекспиру. Свою гипотезу Блэдсъ, главнымъ образомъ, основываетъ на предполагаемыхъ специальныхъ знаніяхъ типографскаго дѣла, обнаруживаемыхъ Шекспиромъ въ его пьесахъ. Но такое предположеніе — болѣе чѣмъ рискованно. Не желая утомлять читателя безцѣльными цитатами, приведу одинъ только образецъ соображеній Блэдса. Въ числѣ множества цитатъ, въ которыхъ встрѣчаются типографскіе термины, Блэдсъ, между прочимъ, ссылается на то обстоятельство, что Шекспиръ довольно часто упоминаетъ типографскій терминъ „nonpareil“ (нонпарель, — очень мелкій шрифтъ) и этимъ терминомъ называетъ многихъ изъ своихъ героинь, придавая ему значеніе „безподоб-

ный" (по французски — sans pareil). Такъ, въ „Бурѣ“ Просперо считаетъ Миранду „безподобной“ (he himself calls her a nonpareil,—говоритъ Калибанъ); Оливія въ „Двѣнадцатой ночи“ называется „безподобной по красотѣ“ (Nonpareil of beauty); въ „Цимбелинѣ“ Постумъ говоритъ: „Мать моя слыла Діаной того времени; такую же безподобною (nonpareil) считается теперь жена моя“. Всѣ подобнаго рода ссылки и цитаты, разумѣется, ничего не доказываютъ. Слово „nonpareil“, какъ типографское названіе извѣстнаго шрифта, могло быть, конечно, извѣстно Шекспиру, какъ и многіе другіе типографскіе термины, но для этого ему не нужно было быть ни типографщикомъ, ни корректоромъ, ни наборщикомъ; со всѣми подобными терминами всякій писатель знакомится по необходимости, потому что постоянно имѣетъ дѣло съ типографіей. Тѣмъ не менѣе, устраняя гипотезу Блэдса о Шекспирѣ-типографикѣ, какъ недостаточно обоснованную фактически, у насъ остается фактъ, что Ричардъ Фильдъ, типографщикъ, издалъ „Венеру и Адониса“ и что этотъ Фильдъ былъ землякъ Шекспира. Въ Стратфордѣ жилъ нѣкто Генри Фильдъ, кожевникъ; отецъ Шекспира участвовалъ въ оцѣнкѣ имущества этого Фильда по описи, приложенной къ его духовному завѣщанію, которое было составлено въ августѣ 1592 года. Сынъ этого Фильда, Ричардъ, бывший въ „ученіи“ у лондонскаго типографшика Бишопа въ 1579 г., посѣтилъ свой родной городъ въ 1587 году и вскорѣ затѣмъ, возвратившись въ Лондонъ, занялся типографскимъ дѣломъ уже самостоятельно, издавъ въ 1559 году „Метаморфозы“ Овидія. Если мы вспомнимъ, что по разслѣдованіямъ англійскихъ ученыхъ, Шекспиръ появился въ Лондонѣ около 1587 года, то будемъ имѣть право съ вѣроятностью заключить, что будущій поэтъ отправился въ столицу, можетъ быть, съ своимъ землякомъ Фильдомъ; во всякомъ случаѣ, многое говоритъ въ пользу предположенія, что въ Лондонѣ Шекспиръ воспользовался дружескими сношеніями своего отца съ родными типографшика. Въ 1592 году Шекспиръ, вѣроятно, написалъ свою первую поэму „Венера и Адонисъ“. Желая ее напечатать, онъ, какъ это весьма понятно, обратился къ своему земляку, который и издалъ поэму. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что самъ авторъ присматривалъ за печатаніемъ и исправлялъ корректуры. Чистота текста и характеръ „Посвященія“ подтверждаютъ это предположеніе; замѣчательно короткое, простое, безъ указанія автора въ заглавіи поэмы, — все указываетъ на то что оно было составлено не издателемъ, а самимъ поэтомъ: въ немъ незамѣтно никакого намѣренія рекламировать книгу.

Такимъ образомъ, прежде чѣмъ говорить о другихъ драматическихъ произведеніяхъ Шекспира, слѣдовавшихъ послѣ „Тита Андроника“ и трехъ частей „Генриха VI“, намъ приходится коснуться

„Венеры и Адониса“. Его другія описательныя и лирическія поэмы, — „Изнасилованіе Лукреціи“, „Жалобы влюбленной“, „Страстный Пидригмъ“, „Фениксъ и Голубка“ и, наконецъ, знаменитые сонеты, — естественно найдутъ себѣ мѣсто здѣсь же, хотя всѣ эти поэтическія произведенія были написаны впоследствии.

„Венера и Адонисъ“ была занесена въ книги „Stationer's Hall“ въ 1593 году, какъ „разрѣшенная архіепископомъ Кентерберійскимъ и надзирателемъ (Warden)“. При жизни Шекспира она выдержала шесть изданій: въ 1594, 1595, 1599, 1600 и два изданія въ 1602 году; послѣ смерти поэта она появилась въ изданіяхъ 1617, 1627, 1690 и т. д. Такое количество изданій ясно свидѣтельствуетъ о томъ громадномъ успѣхѣ, которымъ долгое время пользовалась эта поэма. Въ заглавіи авторъ не указанъ, но посвященіе подписано полнымъ именемъ Шекспира. Оно обращено къ лорду Соутгэмптону въ слѣдующихъ выраженіяхъ: „Высокостопочтенному Генри Врайотесли, графу Соутгэмптону, барону Тильфильду.—Высокоуважаемый лордъ! Не знаю, не оскорблю ли Ваше Лордство посвященіемъ моихъ неотдѣланныхъ стиховъ; не знаю также, что скажетъ свѣтъ о томъ, что я избираю столь сильную опору для столь ничтожной ноши. Но, если-бъ Ваша свѣтлость выказала удовольствіе, я почувствовалъ бы себя въ высшей степени вознагражденнымъ и далъ бы обѣщаніе пользоваться всѣми часами досуга, чтобы засвидѣтельствовать мое уваженіе къ Вамъ болѣе важнымъ трудомъ. Если же первенецъ моего вымысла (the first heir of my invention) окажется дурно сложеннымъ, мнѣ останется только сожалѣть о томъ, что я далъ ему столь благороднаго воспріемника, и не вводить болѣе неблагодарной почвы изъ опасенія, чтобы она снова не дала мнѣ такой же плохой жатвы. Это я поручаю Вашему разсмотрѣнію, а Вашу свѣтлость—сердечному довольству, и пусть оно всегда отвѣчаетъ какъ Вашему собственному желанію, такъ и исполненнымъ надежды ожиданіямъ свѣта!—Вашей свѣтлости всепокорнѣйшій слуга Вильямъ Шекспиръ“.

Если выраженіе: „перенецъ моего вымысла“ принимать въ буквальный смыслъ,—какъ *первое* произведеніе, написанное Шекспиромъ, то намъ придется заключить, что поэма была написана гораздо раньше 1592 года, — въ то, можетъ быть время, когда молодой поэтъ не покидалъ еще Стратфорда; но съ другой стороны, болѣе вѣроятно предположеніе, что этимъ выраженіемъ Шекспиръ намѣревался, можетъ быть, только сказать, что „Венера и Адонисъ“, — первое *поэтическое* произведеніе въ строгомъ значеніи этого слова и что „поэтическими“ произведеніями онъ не считаетъ своихъ пьесъ. Во всякомъ случаѣ, ученой критикѣ до сихъ поръ не удалось окончательно рѣшить вопросъ о томъ, когда именно написана его первая поэма; мы знаемъ только, что она появилась въ 1593 году.

Посвященіе, по всей вѣроятности, было сдѣлано безъ разрѣшенія лорда Соутгэмптона,—молодого вельможи двадцати лѣтъ съ романтическими наклонностями; ему, конечно, долженъ былъ нравиться такой сюжетъ какъ „Венера и Адонисъ“ и посвященіе молодого поэта съ нарождающейся репутацией талантливаго драматическаго писателя онъ принялъ благосклонно и милостиво. Знаемъ мы это изъ того обстоятельства, что вскорѣ появилась вторая поэма Шекспира,—„Изнасилованіе Лукреціи“ съ посвященіемъ тому-же лорду Соутгэмтону, съ посвященіемъ, написаннымъ въ болѣе свободномъ тонѣ, какъ къ лицу уже знакомому; значить, его свѣтлость, дѣйствительно „выказалъ удовольствіе“ и Шекспиръ успѣшилъ выполнить обѣщаніе „пользоваться всѣми часами досуга, чтобы засвидѣтельствовать свое уваженіе къ нему болѣе важнымъ трудомъ“. Посвященіе къ „Лукреціи“ написано въ слѣдующихъ выраженіяхъ: „Любовь, которую я питаю къ Вашему Лордству, безконечна, а это сочиненіе, безъ начала, порождено избыткомъ ея. Увѣренность въ Вашей милостивой благосклонности, а отнюдь не достоинство моихъ неискусныхъ стиховъ, внушаетъ мнѣ увѣренность, что они будутъ приняты. Что мною уже сдѣлано, принадлежитъ Вамъ, что я еще сдѣлаю—также будетъ принадлежать Вамъ, потому что составляетъ только часть того, что я Вамъ посвящаю. Еслибы мои дарованія были значительнѣе, сильнѣе проявилась бы и моя признательность. Но какъ бы мало она ни проявилась, она все-таки принадлежитъ Вашему Лордству, которому я желаю долгой жизни, продленной постоянными благоденствіями“. На основаніи этихъ двухъ посвященій и другихъ косвенныхъ обстоятельствъ заключаютъ обыкновенно не только о знакомствѣ Шекспира съ графомъ Соутгэмптономъ, но и о дружбѣ между ними. Но что въ сущности знаемъ мы объ отношеніяхъ богатаго лорда къ бѣдному начинающему писателю? Теперь намъ приходится рассмотреть этотъ вопросъ.

Генри Врайотесли, графъ Соутгэмptonъ, родился шестого октября 1573 года; ему было значить ровно двадцать лѣтъ, когда Шекспиръ посвятилъ ему свою поэму. Соутгэмptonъ былъ богатъ, красивъ, изящень; его отецъ, приверженецъ Маріи Стюартъ, принадлежалъ къ числу тѣхъ коренныхъ англійскихъ аристократовъ, которые сохранили, несмотря на деспотизмъ Елисаветы, католическія вѣрованія и феодальные нравы. „Графъ,—пишетъ Мэркэмъ,—имѣлъ вмѣсто свиты не четырехъ лакеевъ, но толпу, по крайней мѣрѣ, ста дворянъ и вассаловъ; ему предшествовали не обезьяны въ ливреѣ, а слуги съ золотыми цѣпями на шеѣ, не пестрыя бабочки, мечущіяся изъ стороны въ сторону, точно ихъ преслѣдуетъ какой-нибудь монстръ, а красивые, рослые молодцы“. Молодой Генри Соутгэмptonъ, воспитанный въ S-t John's College Кембриджскаго университета, уже въ шестнадцать

лѣтъ былъ „Master of Arts“ и любилъ литературу. Приѣхавъ въ Лондонъ, онъ сдѣлался покровителемъ поэтовъ и писателей. Нашъ по-святилъ ему одно изъ своихъ сочиненій: „The Life of Jack Wilson“. Мэрекамъ, посвящая ему свою трагедію, называлъ его „лампой, полной добродѣтели, при свѣтѣ которой мелодичные люди черпаютъ свое вдохновеніе“. Комбденъ писалъ о немъ, что онъ такъ же извѣстенъ своею любовью къ литературѣ, какъ и своими военными подвигами. Сэръ Джонъ Бомонтъ хвалилъ „любовь къ наукѣ, которая замѣтна въ разгово-рахъ Соутгэмптона и въ томъ почтеніи, которое онъ оказывалъ всѣмъ, кто имѣлъ ния въ искусствѣ, въ поэзіи и въ прозѣ“. Его бракъ въ 1598 году съ красавицей миссъ Вернонъ, кузиной графа Эссекса, произвелъ большой шумъ въ Лондонѣ и принесъ ему много огорченій. Елисавета, эта „королева-дѣвственница“, такъ же ревниво относилась къ безбрачью другихъ, какъ и къ своему собственному, можетъ быть, даже больше. Подобно королю Наварскому въ шекспировской комедіи „Поте-рянныя усилія любви“, она требовала безбрачья отъ своихъ царедвор-цевъ; подобно тому же королю Наварскому, она желала, чтобы ея дворецъ былъ „академіей, посвященной отдохновенію и созерцанію“. Эссексу и Соутгэмптону она запретила даже и думать о бракѣ и хорошень-кихъ женщинахъ. Положеніе Соутгэмптона было не изъ числа завид-ныхъ: онъ любилъ страстно миссъ Вернонъ; такимъ образомъ, подобно Лонгвиллю и Дюмену той же комедіи, онъ очутился между преданностью во-лѣ своей королевы и своею страстью, — между англійскою „лояль-ностью“ и любовью. Онъ рѣшилъ въ пользу любви. Послѣ цѣлаго ряда приключеній, указывающихъ на горячность его темперамента, взявъ на бордажъ испанскій корабль въ экспедиціи, которую Эссексъ командовалъ противъ флота Филлипа II, подравшись на дуэли съ гра-фомъ Нортумберландскимъ и ударивъ въ самой прихожей королевы одного изъ ея шамбеланевъ, онъ женился, несмотря на формальное запрещеніе королевы. На эту браваду королева Елисавета отвѣчала тѣмъ, что отправила его въ Тоузъръ, гдѣ онъ провелъ свой медовый мѣсяцъ. Освобожденный изъ Тоузэра, онъ превратился въ заговорщика вмѣстѣ съ Эссексомъ, былъ взятъ, приговоренъ къ смертной казни, за-тѣмъ помилованъ и засажень на вѣчныя времена въ тотъ-же Тоузъръ, отъ котораго освободила его смерть королевы и восшествіе на престолъ Якова I-го.

Въ эпоху, о которой мы говоримъ, Соутгэмптонъ былъ уже влюб-ленъ въ миссъ Вернонъ, но еще не женился. Мы имѣемъ достаточное основаніе предполагать, что посвященіе „Венеры и Адониса“, сдѣлан-ное Шекспиромъ ему, сблизило ихъ. Вотъ что между прочимъ гово-рить по этому поводу Роу, первый біографъ Шекспира: „Онъ (Шек-спиръ) имѣлъ честь быть принятъ съ большими и необычайными зна-

ками благосклонности и дружбы графомъ Соутгэмптономъ, прославившимся въ разсказахъ того времени своею дружбою съ несчастнымъ графомъ Эссексомъ. Этому-то именно благородному лорду онъ посвятилъ свою поэму о Венерѣ и Адонисѣ. Существуетъ такой необыкновенный пригѣръ щедрости этого патрона Шекспира, что еслибы я не былъ вполне увѣренъ, что эта исторія непосредственно исходить отъ сэра Давенанта, который, конечно, былъ отлично знакомъ съ его дѣлами, то я бы не рѣшился помѣстить ее здѣсь: а именно, что лордъ Соутгэмptonъ далъ ему тысячу фунтовъ, чтобы облегчить ему одну покушку". — Какая это могла быть покушка, о которой говоритъ Роу? Большинство биографовъ полагаютъ, что эти деньги понадобились Шекспиру или на проектированную тогда постройку театра „Глобусъ“, или на покушку дома „New Place“ въ Стратфордѣ. Тѣмъ не менѣе, анекдотъ этотъ ничѣмъ инымъ не подтверждается, точно такъ же какъ и дружба Шекспира съ лордомъ Соутгэмптономъ.

Въ 1835 году Кольеръ, изслѣдуя архивы дома Эллесмеровъ въ Лондонѣ, открылъ нѣсколько документовъ, касающихся Шекспира. Относительно занимающаго насъ вопроса въ особенности интересно одно письмо, найденное въ архивѣ. Письмо адресовано лорду-канцлеру Эллесмеру и подписано инициалами Н. S., т. е., какъ полагаетъ Кольеръ, Генри Соутгэмптономъ. Письмо, очевидно, относится къ преширательствамъ между труппами актеровъ и лондонскимъ лордъ-мэромъ. Н. S. заступаетъ за актеровъ, между которыми, — говоритъ онъ, — выдаются особенно двое: „Одинъ изъ нихъ, по имени Ричардъ Борбеджъ, нуждается въ благоволеніи вашего лордства, потому что считается нашимъ англійскимъ Росциемъ и принимаетъ дѣйствіе къ слову и слово къ дѣйствию самымъ удивительнымъ образомъ. Благодаря своимъ качествамъ, трудолюбію и доброму поведенію, онъ сдѣлался собственникомъ Блэкфрайерскаго театра, который употребляется для представлений съ тѣхъ поръ, какъ былъ построенъ его отцомъ, лѣтъ пятьдесятъ тому назадъ. Другой — не менѣе достойнъ вашей благосклонности и мой близкій другъ, прежде — актеръ на хорошемъ счету въ компаніи, теперь — участникъ въ ея предпріятіи и авторъ нѣсколькихъ лучшихъ англійскихъ пьесъ, которыя, какъ это извѣстно вашему лордству, весьма нравились королевѣ Елисаветѣ, когда компанія призывалась играть въ присутствіи ея величества во дворцѣ, на праздники Рождества и масленицы. Его Величество король Джемсъ (Яковъ I) точно такъ же съ тѣхъ поръ, какъ вошелъ на престолъ, распространилъ свое королевское благоволеніе на него различными образомъ и въ разное время. Этотъ другой носитъ имя Вильяма Шекспира; оба они изъ одного графства, и, можетъ быть, изъ одного города". — Этотъ важный документъ, свидѣтельствующій въ самыхъ

ясныхъ выраженіяхъ о дружбѣ Шекспира съ графомъ Соутгэмптономъ, къ сожалѣнію, оказался подложнымъ и даже написаннымъ современнымъ намъ почеркомъ, послѣ того какъ его внимательно разсмотрѣли англійскіе палеографы. Такимъ образомъ, мы принуждены сознаться, что ничего не знаемъ о дружбѣ Шекспира съ богатымъ и вліятельнымъ лордомъ, а о его знакомствѣ съ нимъ можемъ только заключить изъ краткаго сообщенія Роу, передававшего слухъ, исходившій отъ сэра Давенанта. Тѣмъ не менѣе, нѣтъ никакого повода относиться слишкомъ скептически къ этому знакомству. Объ немъ, прежде всего, свидѣтельствуютъ два посвященія, предпосланныя „Венерѣ и Адонису“ и „Лукреціи“. Потомъ, мы имѣемъ поводъ предполагать, что знаменитые сонеты Шекспира посвящены тому же Соутгэмптону, а можетъ быть, отчасти и прямо относятся къ нему. Предположеніе это, наконецъ, подтверждается также и тѣмъ обстоятельствомъ, что лордъ Соутгэмптонъ, вмѣстѣ съ другими молодыми аристократами того времени, былъ большой любитель театра, постоянно посѣщалъ спектакли и, кромѣ того, былъ однимъ изъ усерднѣйшихъ посѣтителей таверны „Морской Дѣвы“ (At the Mermaid), въ Соутваркѣ, куда сходились поэты, писатели, художники, актеры. Шекспиръ бывалъ тамъ вмѣстѣ съ Бенъ Джонсономъ и другими. Нѣтъ ничего невѣроятнаго, что въ этомъ модномъ клубѣ Шекспиръ былъ представленъ Соутгэмптону и что знакомство это продолжалось и впоследствии.

Первое упоминаніе о „Венерѣ и Адонисѣ“ мы встрѣчаемъ у Миреса („Palladis Tamia“), въ 1598 году: „Подобно тому, какъ душа Эвфорба, по преданію, жила въ Пнаогорѣ, такъ и исполненный граціи и остроты духъ Овидія живетъ въ медоточивомъ Шекспирѣ; доказательствомъ этому служатъ его „Венера и Адонисъ“, его „Лукреція“, его сладостные сонеты, извѣстные его ближайшимъ друзьямъ“. Въ томъ же 1598 году обѣ пѣемы были точно также упомянуты въ „Romeus in divers Nuptours“ Ричарда Бернфильда; расхваливши Спенсера и другихъ тогдашнихъ поэтовъ, Бернфильдъ говоритъ о Шекспирѣ, что его „медоточивая струя“ восхищаетъ міръ и что его „Венера“ и „Лукреція“ „занесли его славу въ книгу безсмертія“:

And Shakespeare thou, whose hony-flowing Vaine,
 (Pleasing the World) the Praises doth obtaine;
 Whose Venus, and whose Lucrece (sweete and chaste),
 Thy Name in fame's immortall Booke have plac't.

Въ томъ же году сатирикъ Джонъ Мерстонъ напечаталъ „The Metamorphosis of Pigmalion's Image. And Certaine Satyres“, — перваго послѣдника своего вдохновенія, — произведеніе, которое онъ называетъ „первыми цвѣтами моея поэзіи“ (the first bloomes of my poesie),

какъ бы пародируя фразу Шекспира въ посвященіи. По этому поводу Минто („Characteristics of English Poets“) говоритъ, что Шекспирова „Венера и Адонисъ“ была извѣстна, какъ типъ опасной, сладострастной поэзіи, и немилосердно осмѣяна; усилія богини Венеры соблазнить холодного юношу (Адониса) были грубо сопоставляемы, ради злой насмѣшки, съ усиліями Пигмаліона вдохнуть жизнь въ его любимую статую“. Въ дѣйствительности, однако, въ стихотвореніяхъ Мерстона нѣтъ и слѣда какой-либо злой насмѣшки или пародіи, хотя эти стихотворенія и являются отголосками „Венеры“, подобно тому какъ въ другихъ своихъ стихотвореніяхъ („Fawn“, „Scourage of Villanies“ и др.) Мерстонъ намекаетъ на „Гамлета“, „Ричарда III“ и другія пьесы Шекспира *).

Въ первомъ изданіи поэмъ предшествуетъ эпитафъ, взятый изъ Овидія (Amorum, lib. I. Eleg. XV):

Vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo
Pocula Castalia plena ministret aqua.

Источникомъ исторіи, рассказанной въ „Венерѣ и Адонисѣ“, безъ всякаго сомнѣнія, послужила десятая книга Овидіевыхъ „Метаморфозъ“, которыя были переведены Гольдингомъ на англійскій языкъ въ 1567 году. Овидій рассказываетъ (очень кратко, впрочемъ), что Венера, будучи случайно ранена стрѣлой Купидона, страстно влюбилась въ прекраснаго Адониса, оставила для него свое убѣжище, слѣдовала за нимъ въ его охотахъ и скиталась съ нимъ по горамъ и долинамъ. Она оберегала его отъ кабановъ и львовъ, отдыхала съ нимъ подъ сѣнью деревъ, рассказывала ему разныя исторіи и страстно цѣловала его. Но Адонисъ оставался безучастнымъ. Видя невозможность побороть его холодность, она ушла отъ Адониса; Адонисъ-же отправился охотиться на кабана, но охота окончилась для него печально: кабанъ растерзалъ его. Венера находитъ его мертвымъ и превращаетъ его кровь въ цвѣтокъ анемонъ или вѣтреницу. Цвѣтокъ этотъ, расцвѣтающій подъ дуновеніемъ вѣтра (анемоі), живетъ не долго и служитъ эмблемой людской бренности.— Шекспиръ только слегка измѣнилъ эту фэбулу, взявъ кое-какія детали изъ небольшой поэмы

*) „Кони, коня, все царство за коня!“ (Ричардъ III^й) перефразировано у Мерстона слѣдующимъ образомъ; „Человѣка, человѣка, царство за человѣка“ („...A man, a man, a kingdom for a man!“—„Scourage of Villanies“), а въ другомъ мѣстѣ; „A foole, a foole, my soxcombe for a foole“ (Шута, шута, дурацкій копѣкъ за шута! — „Fawn“). Нѣсколько дальше Геркулесъ перефразируетъ рѣчь Яго къ Родриго („Отелло“, 11, 40 — 60). Точно также въ „The Malcontent“: „Но, ho! ho! arte there, old true penne“ изъ „Гамлета“. Ср. наконецъ Лампато въ „Мальконтентѣ“ съ Армадо въ „Послѣднія усилія любви“.

Констебля на эту тему, напечатанную в 1579 году и, может быть, из других английских источников. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что эта тема долгое время занимала Шекспира; ее мы видимъ, напримѣръ, въ нѣкоторыхъ сонетахъ его „Страстнаго Пилигрима“; она же является, какъ извѣстно, главнымъ мотивомъ комедіи „Все хорошо, что хорошо кончается“, хотя безъ мѣологической обстановки. Благодаря своимъ душевнымъ качествамъ, правдивая и любящая Елена комедіи имѣетъ, конечно, огромное преимущество съ точки зрѣнія этики передъ сладострастной Венерой; но тѣмъ не менѣе слѣдуетъ признать, что мотив преслѣдованія безстрастнаго мужчины страстной женщиной, — хотя онъ не Иосифъ, а она не жена Пентефрія, — былъ совершенно въ тонѣ елисаветинскаго времени и не шокировалъ такъ, какъ онъ можетъ шокировать въ наше время.

Вторая поэма Шекспира „Изнасилованіе Лукреціи“ была внесена въ книги Stationer's Hall 9 мая 1594 года и была издана in-quarto въ томъ же году книгопродавцемъ Джономъ Гарриссономъ. Она имѣла такой-же блестящій успѣхъ, какъ и „Венера“. Поэмѣ предпосланъ слѣдующій „аргументъ“: „Луцій Тарвиній, названный Гордымъ по причинѣ своей чрезвычайной гордости, умертвивъ своего тестя Сервія Туллія и, вопреки законамъ и правамъ римскимъ, овладѣвъ престоломъ, не спрашивая и не ожидая одобренія народа, осадилъ Ардею въ сопровожденіи своихъ сыновей и другихъ благородныхъ римлянъ. — Во время этой осады, главные военачальники собрались однажды вечеромъ въ палатѣ Секста Тарквинія, сына царя и, разговаривая послѣ пира, всѣ восхваляли своихъ женъ; Коллатинъ, между прочимъ, восхвалялъ несравненное цѣломудріе своей жены Лукреціи. — Въ такомъ веселомъ настроеніи, всѣ они отправились въ Римъ, надѣясь этимъ тайнымъ, внезапнымъ пріѣздомъ получить доказательство того, что они утверждали; одинъ лишь Коллатинъ нашелъ свою жену (хотя была уже поздняя ночь) занимающеюся женскими работами среди ея прислужницъ; всѣ другія дамы были найдены танцующими, пирующими, веселящимися. Вслѣдствіе этого благородные римляне присудили Коллатину побѣду, а его женѣ — всю честь этой побѣды. — Тогда Секстъ Тарквиній, воспламененный красотой Лукреціи, но скрывая свою страсть, возвратился въ лагерь вмѣстѣ съ другими. Вскорѣ послѣ этого, онъ возвратился тайно и былъ (согласно своему достоинству) по царски принятъ Лукреціей въ Коллатіумѣ. — Въ ту-же ночь онъ входитъ измѣннически въ ея комнату, насилуетъ ее и бѣжитъ съ наступленіемъ утра. Лукреція, находясь въ этомъ плачевномъ состояніи, отправляетъ двухъ вѣстниковъ, одного — въ Римъ къ своему отцу, другого — въ лагерь къ Коллатину. Отецъ ея и Коллатинъ являются, одинъ — въ сопровожденіи Юлія Брута, другой — Пу-

блїя Валерїя и, найдя Лукрецію въ траурѣ, спрашиваютъ ее о причинѣ ея печали.—Она заставляетъ ихъ поклясться, что они отомстятъ за нее, указываетъ на виновника, рассказываетъ всѣ подробности его преступленія и затѣмъ умерщвляетъ себя кинжаломъ.—Всѣ единоголосно клянутся уничтожить всю ненавистную семью Тарквиніевъ; они берутъ трупъ Лукреціи въ Римъ; Брутъ указываетъ народу на преступника и рассказываетъ всѣ подробности его гнуснаго преступленія и съ негодованіемъ возстаеъ противъ тиранїи царя. Народъ до такой степени былъ возмущенъ всѣмъ этимъ, что изгнаніе всѣхъ Тарквиніевъ было превозглашено немедленно, а правленіе перешло отъ царей къ консуламъ*).

Исторїя Лукреціи была обрабатываема англійскими писателями и поэтами множество разъ. Одною изъ первыхъ ея англійскихъ обработокъ слѣдуетъ считать обработку Чосера въ его „Legende of Good Women“, „какъ она была рассказана,—говоритъ Чосеръ,—Овидіемъ и Титомъ Ливіемъ“. Овидій рассказалъ исторію Лукреціи въ „Fasti“, 11, 1, а Титъ Ливій—въ исторїи, 1, 57. Весьма вѣроятно, что Шекспиръ одновременно пользовался и Овидіемъ, и Чосеромъ. Жалобы Лукреціи являются близкимъ подражаніемъ Чосеру въ его „Troilus and Cressida“.

„Страстный Пилигримъ“ былъ напечатанъ впервые въ 1599 году книгопродавцемъ Джаггаромъ. Это — собраніе стихотвореній, принадлежащихъ разнымъ авторамъ: Шекспиру, Ричарду Бернфильду, Бартоломею Грифину, Христофору Марло и другимъ. Въ 1612 году, прибавивъ двѣ поэмы Томаса Гейвуда, Джаггаръ вторично перепечаталъ сборникъ, какъ принадлежащій одному Шекспиру. Въ этомъ сборникѣ Шекспиру принадлежатъ, во первыхъ, третье, пятое и семнадцатое стихотворенія, взятыя, съ небольшими вариантами, изъ „Потерянныя усилія любви“ (IV, III, 57—70.—IV, II, 103—116.—IV, 111, 98—117); во вторыхъ — два первыхъ стихотворенія сборника, составляющія перепечатку сонетовъ 138 и 144; въ третьихъ — три стихотворенія (четвертое, шестое и девятое) на тему Венера и Адонисъ; и наконецъ, вѣроятно, нѣкоторыя другія, какъ напримѣръ, стихотворенія 12, 7.

„Фениксъ и Голубка“ впервые появилось съ именемъ Шекспира въ „Love's Martyr: or, Rosalins Complaint“ Честера. Оно относится къ королевѣ Елисаветѣ и къ какому-то мнѣическому супругу, но ни въ какомъ случаѣ не къ Эссексу. Наконецъ, послѣдняя поэма Шекспира

*) Въ большинствѣ современныхъ изданій этотъ „аргументъ“ обыкновенно не печатается, хотя онъ имѣетъ несомнѣнный интересъ, будучи единственнымъ, оставшимся намъ, образцомъ не-драматической прозы Шекспира. Вслѣдствіе этого мы привели его здѣсь въ буквальномъ переводѣ тѣмъ болѣе, что даже въ изданїи Гербея этотъ аргументъ почему-то выпущенъ.

„Жалоба влюбленной“ впервые появилась въ концѣ сонетовъ въ изданіи 1609 года. Когда она была написана—неизвѣстно.

Такъ какъ „Фениксъ и Голубка“ (The Phoenix and the Turtle) нивогда (не было переведено на русскій языкъ (въ изданіи Гербеля оно почему-то пропущено), то мы даемъ его здѣсь въ буквальный прозаическомъ переводѣ:

„Да будетъ птица съ возвышеннымъ пѣніемъ, живущая на единственномъ деревѣ Аравіи, громогласнымъ и серьезнымъ герольдомъ, голосу котораго покорны цѣломудренныя крылья“.

„Но ты, хриплый вѣстникъ, мрачный предтеча демона, пророкъ лихорадочной агоніи, не присоединяйся къ этому рою“.

„Да будутъ исключены изъ этого торжества всѣ птицы съ губительнымъ крыломъ, за исключеніемъ орла, царя воздуха: таково правило этихъ похоронъ“.

„Пусть священникъ въ бѣломъ стихарѣ, призванный пѣть похоронную музыку, будетъ лебедемъ, предчувствующимъ смерть и пусть онъ совершить реквиемъ“.

„А ты, воронъ, втройнѣ столѣтній, одѣвающий въ трауръ своихъ дѣтенышей благодаря дыханію, которое ты имъ передаешь, шествуй впереди нашихъ плакальщиковъ“.

„Здѣсь начинается проклятіе: любовь и постоянство умерли; фениксъ и голубка исчезли отсюда во взаимномъ пламени“.

„Они такъ любили другъ друга, что ихъ взаимная любовь слилась въ одно. Два различныя существа, но безъ всякаго различія. Число исчезло въ любви“.

„Сердца, отдѣленные другъ отъ друга, но не порознь! Между голубкой и ея паремъ видно было разстояніе, но не пространство. Но въ этомъ и заключалось чудо“.

„Между ними любовь сіяла такъ, что голубка видѣла себя пламенѣющею во взорѣ феникса. Каждый былъ я другого“.

„Личность раздвоилась; одна природа съ двумя названіями,—они были не одинъ и не два“.

„Смущенный разумъ видѣлъ единство въ ихъ раздвоеніи; отличные другъ отъ друга, они такъ слились“.

„Что разумъ спрашивалъ себя, какимъ образомъ ихъ дуэтъ составляетъ это гармоническое соло. Любовь не имѣетъ смысла, да, не имѣетъ, когда то, что раздѣльно, можетъ такъ слиться“.

„Дружба составила эту похоронную пѣснь въ честь феникса и голубки, этихъ величественныхъ звѣздъ неба любви, подобно хору трагической сцены“.

Похоронная пѣснь.

„Красота, справедливость, совершенство, грація во всей своей простотѣ, покоятся здѣсь, сдѣлавшись прахомъ“.

„Смерть является теперь гнѣздомъ феникса; а правдивое лоно голубки покоится въ вѣчности“.

„Они не оставили послѣ себя потомства; но это не порокъ: въ бракѣ они были цѣломудренны“.

„Правда можетъ казаться существующею, но она не существуетъ; красота можетъ хвастаться тѣмъ, что она есть, но ея нѣтъ; правда и красота умерли“.

„Преклонитесь передъ этою урной, вы всѣ, кто правдивъ или прекрасенъ, и помолитесь за этихъ двухъ умершихъ птицъ“.

Всѣ эти описательныя и лирическія поэмы Шекспира носятъ на себѣ отчасти отпечатокъ Овидія и Виргилія, но главнымъ образомъ отпечатокъ итальянской поэзіи XVI столѣтія. Шекспиръ, какъ извѣстно, открыто сочувствовалъ широковѣщательному Сенекѣ и блестящему Виргилію; не менѣе однако, очевидно, что молодой поэтъ черпалъ не изъ этихъ источниковъ свое вдохновеніе; въ началѣ своего литературнаго поприща, онъ вдохновлялся современной ему итальянской литературой и англійской поэтической школой, которая переносила на англійскую почву эти запоздалые цвѣты итальянской поэзіи. Шекспиръ, который, конечно, не многому научился въ своемъ родномъ городѣ, легко подчинился вліянію этого поэтическаго жаргона и еще легче усвоилъ себѣ его. А это итальянское направленіе было тогда въ большой модѣ въ Англии; всѣ тогдашніе англійскіе поэты, — Соррей, Лили, Віатъ, Сидней, Даниель, Драйтонъ, — подражаютъ тѣмъ итальянскимъ поэтамъ, которые, послѣ Макіавелли и Аріосто, готовятъ упадокъ итальянской поэзіи, замѣняя поэтическое вдохновеніе игрою словъ и манерностью фразъ, а искренность чувства — напыщенностію формы. Лили вывезъ изъ своего путешествія по Италіи эвфуизмъ, который быстро вошелъ въ моду, потому что въ самомъ англійскомъ обществѣ того времени этотъ эвфуизмъ нашелъ для себя почву какъ нельзя болѣе благоприятную. Итальянская литература того времени было космополитическою литературой, вліявшею на литературу всѣхъ другихъ европейскихъ націй: за нее стояла половина Европы, вкусъ и нравы дворовъ, весь высшій свѣтъ, ученые и всѣ образованные люди. Къ тому же, громадная слава эпохи Льва X и неопѣнными услуги, оказанныя Италіей Англии знакомствомъ съ античнымъ міромъ и классической литературой, скрывали отъ глазъ англій-

слаго общества недостатки Марвини и его учениковъ. Англичане навивно, безъ всякаго разбора, брали все, что исходило отъ народа, котораго считали прямымъ наслѣдникомъ грековъ и римлянъ. Подобно тому, какъ они восхищались безъ разбора всѣмъ, что исходило отъ античнаго міра,—потому что все это было для нихъ ново,—Апулеемъ и Петроніемъ въ той же мѣрѣ, какъ Гораціемъ и Виргиліемъ,—они точно также ставили авторовъ итальянскихъ советовъ на одну доску съ Петраркой и всѣхъ итальянскихъ новеллистовъ считали Бокаччіами. Изъ этого-то мутнаго источника, несомнѣнно указывающаго на литературный упадокъ, возникла та аффектація, искусственность и манерность, которыми отличается литература того времени.

Шекспиръ, какъ и его предшественники, былъ увлеченъ этимъ теченіемъ, и еслибы у насъ не было его произведеній эпохи расцвѣта его генія, то признавая огромный талантъ его первыхъ пьесъ и поэтическихъ опытовъ, намъ трудно было бы рѣшить: принадлежитъ ли онъ къ концу или къ началу великой литературной эпохи. Виновиномъ этой испорченности литературнаго вкуса слѣдуетъ считать на первомъ планѣ Лили и его романъ „Эвфузъ“. Г. Стороженко, въ своемъ талантливомъ очеркѣ исторіи англійской литературы XVI вѣка, пользуясь статьями Гензе (въ седьмомъ и восьмомъ томѣ *Shakespeare's Jahrbuch*), приводитъ нѣкоторыя мѣста изъ пьесъ Шекспира, совершенно непонятныя, если ихъ не сопоставить съ соответственнымъ мѣстомъ „Эвфуза“ Лили. Напримѣръ, у Лили говорится въ одномъ мѣстѣ объ ядовитой жабѣ, въ головѣ которой находится драгоценный камень, а у Шекспира („Какъ вамъ угодно“, 11, 1) мы читаемъ: „Сладостны послѣдствія несчастія: какъ ядовитая жаба, она хранитъ неоцѣненный камень подъ черепомъ“. Шекспиръ, конечно, не употребилъ бы этой странной метафоры, еслибы не зналъ, что она сдѣлалась чуть ли не поговоркой, благодаря роману Лили. Если Гамлетъ (III, I) на вопросъ короля: какъ онъ поживаетъ? отвѣчаетъ, что онъ питается пищей хамелеона, то это выраженіе, несомнѣнно, заимствовано изъ „Эндиміона“ Лили, гдѣ говорится, что любовь — хамелеонъ, питающійся однимъ воздухомъ. Переводчиковъ Гамлета не мало затрудняетъ странное выраженіе Клавдія о своей душѣ: „O, limed soul, that struggling to be free art more engaged“ (O, увязшая въ клей душа, которая стараясь освободиться, все больше и больше вязнетъ)*); но это мѣсто перестанетъ казаться страннымъ, когда мы его сопоставимъ съ однимъ мѣстомъ изъ романа Лили: „Ищущій проникнуть въ глубину познанія попадаетъ въ лабиринтъ, въ которомъ онъ чѣмъ

*) У Кронеберга: „Душа въ борьбѣ за святую (?) свободу еще тѣснѣй закована въ цѣпяхъ“. У Кетчера: „Погрязшая душа снѣтся освободиться и вьзветъ еще болѣе“ (III, III).

дальше идет, тѣмъ болѣе запутывается, подобно птичкѣ, которая тѣмъ глубже вязнетъ въ намазанной птичьимъ клеемъ дощечкѣ, чѣмъ усерднѣе старается освободиться отъ нея". — Заимствуя у Лили образъ и сравненіе—прибавляетъ г. Стороженко, — Шекспиръ въ болѣе части случаевъ сумѣлъ имъ придавать такой поэтической колоритъ, что они становились рѣшительно неузнаваемы. Таково, напримѣръ, навязанное „Эвфуэсомъ“ сравненіе государства съ ульемъ пчелъ („Генрихъ V“, I, II). Стоитъ сравнить эту рѣчь съ соответственнымъ мѣстомъ романа Лили, чтобы увидѣть, какъ свободно и искусно пользовался Шекспиръ своими источниками, какъ онъ умѣлъ превращать живое и сухое описаніе въ полную жизни художественную картину. Подобно Лили, и Шекспиръ любилъ параллелизмъ сравненій, но онъ пользовался этимъ средствомъ для выраженія взволнованныхъ душевныхъ состояній, когда потрясенная аффектами душа громоздитъ образъ на образъ, сравненіе на сравненіе. Такова, напримѣръ, порывисто страстная рѣчь Антоніо въ „Венеціанскомъ купцѣ“ (IV, I), которую онъ прерываетъ слова Бассаніо, тщетно пытающагося убѣдить Шейлона поступать человѣчески съ его друзьями. У Шекспира встрѣчается не мало подобныхъ эвфуистическихъ прикрасъ, но онѣ такъ поэтичны, такъ умѣстны въ положеніи дѣйствующихъ лицъ, что кажутся вполнѣ естественными.

Это замѣчаніе даетъ намъ поводъ коснуться формъ шекспировскаго языка. Языкъ этотъ чрезвычайно своеобразенъ и представляетъ собою явленіе изумительно сложное, не встрѣчающееся ни у одного изъ величайшихъ поэтовъ и писателей всемірной литературы. Но въ шекспировской критикѣ, — какъ это ни кажется странно на первый взглядъ, — оно сравнительно мало разработано. Здѣсь я намѣренъ только указать на возможность разработки этого вопроса и на то, въ какомъ направленіи онъ долженъ быть, по моему мнѣнію, разработываемъ.

На мой взглядъ, ключъ къ уясненію формъ шекспировскаго языка слѣдуетъ искать въ психологій творчества, не забывая, однако, тѣхъ историческихъ условій времени и мѣста, которыя могли и должны были вліять на это творчество. Какъ ни мало разработана вообще теорія художественнаго творчества, она тѣмъ не менѣе даетъ кое-какія формальныя указанія. Въ человѣкѣ Шекспиръ всегда находить индивидуальныя черты, характерныя особенности личности, — физическія и психическія, — благодаря чему создаваемое его воображеніемъ лицо носить на себѣ характеръ неотразимой дѣйствительности, — въ противоположность французскимъ драматургамъ, — Корнелю, Расину, Вольтеру, Виктору Гюго и даже отчасти Мольеру, — которые интересуются лишь абстрактнымъ человѣкомъ и не знаютъ его инди-

видуальности. Въ этомъ, главнымъ образомъ, выражается творческій гений Шекспира, его необыкновенная способность къ психологическому анализу, его глубокое проникновеніе въ душевный организмъ чловека. Къ этому необходимо еще прибавить чрезвычайно богато развитое воображеніе, поэтическій строй души, создающій идеальныя формы мысли и чувства, величайшій художественный синтезъ, благодаря которому всякій жизненный фактъ, какъ бы онъ ни былъ мелокъ, развертывается въ творческомъ воображеніи поэта въ цѣлый рядъ послѣдствій и причинъ, открывающій безконечный горизонтъ мысли. Таковъ въ общихъ чертахъ характеръ шекспировскаго творчества; благодаря ему онъ создавалъ свои художественныя произведенія. Но всякое художественное произведеніе возникаетъ благодаря содѣйствію двухъ неотдѣлимыхъ другъ отъ друга факторовъ: художественной концепціи и тѣхъ орудій, которыми художникъ пользуется для воплощенія концепціи. Поэтъ и драматическій писатель имѣютъ лишь одно такое орудіе, но самое могущественное, самое сильное — слово; насколько это орудіе совершенно, настолько и воплощеніе художественной концепціи будетъ совершенно. Для французскихъ драматурговъ и поэтовъ это орудіе — классически стройная, логически правильная фраза, развитіе мысли послѣдовательное, ровное, безъ скачковъ и напряженія, цѣнь общихъ идей, логически связанныхъ и логически развивающихся. Шекспиръ представляетъ въ этомъ отношеніи совершеннѣйшую противоположность французамъ, какъ и вообще гению романскихъ народностей, — и въ этомъ, я думаю, слѣдуетъ главнымъ образомъ, искать причинъ того обстоятельства, что Шекспиръ такъ мало популяренъ во Франціи. Языкъ Шекспира — это языкъ метафорическій по преимуществу, чрезвычайно образный, отчасти манерный, отчасти напыщенный, почти всегда поэтическій, выразительный и страстный, ничего общаго не имѣющій съ логически правильнымъ классическимъ стилемъ.

Изъ какихъ элементовъ онъ состоитъ? Какъ онъ складывался? Какое значеніе имѣетъ онъ въ поэзіи? — По моему мнѣнію, анализъ указываетъ на то, что этотъ языкъ, — собственно, стиль, — состоитъ изъ нѣсколькихъ главныхъ составныхъ частей. Наименѣе важную роль въ числѣ этихъ частей играетъ такъ называемый эвфузизмъ, условный, манерный языкъ, введенный въ англійскую поэзію благодаря итальянскому и испанскому вліянію и бывший въ модѣ въ эпоху жизни Шекспира; это — обычная, внѣшняя форма, принадлежащая времени, выраженіе моды, уходящая съ модой, органически не связанная съ сущностью творчества и отпадающая отъ поэта вмѣстѣ съ развитіемъ и зрѣлостью его таланта; Шекспиръ освободился отъ нея сравнительно рано, но нѣкоторый параллелизмъ сравненій, нѣкоторая изы-

сканность выражений остались какъ привычныя формы мысли. Другую, болѣе существенную роль играетъ крайняя метафоричность, удивительная образность, игра фантазіи, поэтической блескъ вмѣсто сухой, абстрактной идеи; этотъ второй элементъ, болѣе глубокой и болѣе гармонирующей съ натурой поэта, цѣликомъ принадлежитъ вліянію Возрожденія, тому подъему духа, энергіи чувства, живописнымъ и художественнымъ инстинктамъ, которые нашли себѣ свободное выраженіе въ условіяхъ государственной и общественной жизни того времени; если эвфуизмъ связываетъ отчасти шекспировское творчество съ моднымъ литературнымъ вкусомъ, то этотъ второй элементъ указываетъ намъ въ Шекспирѣ на поэта, который глубоко проникся гениемъ Возрожденія. Третій элементъ шекспировскаго стиля, — классическія реминисценціи и міеологическій хламъ, такъ обильно расточаемый Шекспиромъ, есть уже плодъ болѣе или менѣе основательнаго знакомства съ греческой и римской литературами, знакомства, которое вошло въ жизненный обиходъ современнаго ему общества. Еще важнѣе по своему значенію четвертый элементъ его стиля: необыкновенное богатство и обиліе народныхъ выраженій, грубыхъ, простонародныхъ формъ рѣчи, которыхъ избѣгали почти всѣ другіе поэты его времени и которыми Шекспиръ, напротивъ того, пользовался съ особеннымъ пристрастіемъ; это связываетъ его уже прямо съ народною жизнію, которая почти совершенно отсутствуетъ въ произведеніяхъ другихъ поэтовъ. Наконецъ, необходимо присоединить еще и пятый элементъ, чрезвычайно своеобразный и опять-таки исключительно принадлежащій Шекспиру: мы говоримъ о томъ, что Шекспиръ пользовался при всякомъ удобномъ и даже неудобномъ случаѣ спеціальными терминами различныхъ сферъ знанія теоретическаго и практическаго, терминами философіи, различныхъ наукъ, юриспруденціи, библіи, терминами техники, ремесль и проч. Этихъ терминовъ встрѣтится въ шекспировскихъ произведеніяхъ такое множество, въ такомъ удивительномъ разнообразіи, что невольно возникли предположенія, не подтвержденныя впрочемъ фактами, о томъ, что нашъ поэтъ былъ юристъ, служилъ въ военной службѣ, занимался медициной, зналъ типографское дѣло, изучалъ садоводство, искусился въ теологіи, былъ специалистомъ въ садоводствѣ и пр., и пр. Какъ бы то ни было, но несомнѣнно, что все элементы культуры его времени вошли въ составъ шекспировскаго языка; немудрено поэтому, что шекспировскій языкъ — самый богатый языкъ; какимъ когда-либо пользовался поэтъ: словарь Шекспира состоитъ изъ 15,000 словъ. И когда мы вспомнимъ, что глубокомысленный нѣмецкій философъ, въ родѣ Канта, Шеллинга или Гегеля довольствуется 10,000 словъ, что у Мильтона мы встрѣчаемъ не болѣе 8,000, что въ библіи, насчи-

тано только 5,642 слова, что хорошо образованный англичанинъ, окончившій Оксфордскій или Кембриджскій университеты, ограничивается 4,000 словъ, а въ любомъ либретто итальянской оперы мы находимъ не болѣе 700 словъ,— то по неволѣ приходится удивляться чрезвычайному богатству языка величайшаго изъ поэтовъ.

Какимъ образомъ эти разнообразныя и столь различныя между собой элементы языка уживались вмѣстѣ, и даже больше,— образовали самое удивительное, гармоническое цѣлое,— языкъ сильный, энергичный, удивительно выразительный, способный передавать тончайшія ощущенія души и величайшія порывы страсти? Конечно, не въ инструментѣ дѣло, а въ художникѣ, который на немъ играетъ. Эту истину вполнѣ знавалъ и самъ Шекспиръ, когда устами Гамлета онъ заставлялъ Гильденштерна играть на флейтѣ. Когда Гильденштернъ сказалъ, что не учился играть на флейтѣ, Гамлетъ отвѣчалъ: „Полно, вѣдь это такъ же легко, какъ и лгать. Закрывай и открывай только пальцами эти отверстія, дуй въ это и раздастся прекрасная музыка. Вотъ и всѣ приемы.— И я все-таки не извлеку изъ нея никакой гармоніи; не съумѣю.—Какой же послѣ этого жалкой ничтожностію считаете вы меня? Вы хотите играть на мнѣ,—хотите показать, что знаете какъ взяться за меня, хотите извлечь изъ меня душу моей тайны, хотите, чтобы я издавалъ всѣ звуки отъ самаго низкаго до самаго высокаго; а тутъ, въ этомъ маленькомъ инструментѣ столько музыки, такое благозвучіе,—и вы ничего не можете извлечь изъ него!“

Эта „тайна души“ Шекспира заключалась, какъ полагаетъ Тэнъ, въ страстномъ темпераментѣ, поэтически настроенномъ, художественно впечатлительномъ. Въ подтвержденіе своей мысли Тэнъ, напримѣръ, приводитъ слѣдующія слова, сказанныя въ совершенно спокойномъ состояніи Розенкранцомъ: „И частный человѣкъ обязанъ всѣми силами ума ограждать свою жизнь отъ всего вреднаго; тѣмъ болѣе тотъ, отъ кого зависитъ жизнь и спокойствіе тысячъ. Монархъ умираетъ не одинъ: какъ водоворотъ онъ увлекаетъ за собой все близкое; это—громадное, стоящее на вершинѣ горы колесо, къ огромнымъ зубцамъ котораго прилажены, прикрѣплены тысячи мелкихъ предметовъ; пало оно—гибнетъ и все, что съ нимъ соединялось, каждый малѣйшій придатокъ. Вздохъ короля никогда не бываетъ одинокъ, всегда сопровождается стономъ цѣлаго народа“ (III, III). Здѣсь, въ нѣсколькихъ словахъ, для выраженія одной и той же идеи, Шекспиръ употребляетъ подрядъ три метафоры, слѣдующія другъ за другомъ безъ всякаго перерыва. Затѣмъ, когда Гамлетъ, въ отчаяніи, представляетъ въ своемъ воображеніи благородное лицо своего отца, онъ внезапно вспоминаетъ одно изъ тѣхъ мифологическихъ изображеній, которыя въ XVI столѣтіи были въ такой модѣ; онъ сравниваетъ это лицо съ

лицомъ Меркурія „только-что взлетѣвшаго на лобызающую небо вершину“,—

A station like the herald Mercury
New lighted on a heaven-kissing hill.

Этотъ граціозный образъ, среди кроваваго упрека, доказываетъ, по мнѣнію Тэна, что фантазія Шекспира имѣетъ живописный, пластическій характеръ. Невольно и безъ всякой нужды онъ приподнимаетъ трагическую маску, скрывавшую его лицо, и читатель, подъ искаженными чертами этой маски видитъ граціозную, вдохновенную улыбку, которую никакъ не ожидалъ встрѣтить. „Понятно, что такое воображеніе порывисто и страстно; всякій, кто естественно и невольно превращаетъ сухую идею въ образъ, испытываетъ какъ бы пожаръ въ мозгу; настоящія метафоры, — это точно внезапныя, яркія видѣнія, напоминающія картину, вдругъ освѣщенную молніей. Никогда еще, я думаю, ни въ одной европейской странѣ не встрѣчалось такой неудержимой страстности. Языкъ Шекспира состоитъ изъ вымученныхъ выраженій; никто еще не подвергалъ слова такой пытке. Внезапные контрасты, бѣшенныя преувеличенія, апострофы, восклицанія, бредъ оды, искаженіе понятій, накопленіе образовъ, ужасное и божественное, соединенныя въ одной и той же строчкѣ, — кажется, что Шекспиръ не можетъ сказать ни одного слова, чтобы не кричать.— „Что я сдѣлала?“—спрашиваетъ королева своего сына Гамлета.— „Такое дѣло, — отвѣчаетъ онъ, — которое уничтожаетъ прелесть и краску стыда скромности; называетъ добродѣтель лицемѣриемъ; срываетъ розы съ чела любви невинной и замѣняетъ ихъ прыщами; дѣлаетъ брачныя клятвы лживыми, какъ клятвы игрока; о! такое дѣло, которое лишаетъ тѣло души его и превращаетъ сладостную религію въ пустой наборъ словъ. Рдѣютъ небеса, и земля, — сложная, твердая масса, съ печальнымъ лицомъ, какъ передъ страшнымъ судомъ, скорбитъ, помышляя объ этомъ дѣлѣ“ *).

*) Кронебергъ передаетъ этотъ монологъ только приблизительно, совершенно искажая стилистическій характеръ его:

Ты запятнала
Стыдливый цвѣтъ душевной чистоты,
Ты назвала измѣной добродѣтель;
Съ чела любви ты розы сорвала,
И вмѣсто ихъ невинной красоты,
Цвѣтегъ болѣзнь; въ твоихъ устахъ, о мать,
Обѣтъ при брачномъ алтарѣ сталь ложень,
Какъ клятва игрока! О, твой поступокъ
Исторгъ весь духъ изъ брачнаго обряда,
Въ пустыхъ словахъ излилъ всю сладость вѣры!
Горитъ чело небесъ, земля твердья,

шій, что онъ бредитъ; но, по мнѣнію Тэна, Гамлетъ — это самъ Шекспиръ. „Въ покойномъ и разстроенномъ состояніи, въ жестокомъ упрекѣ или въ простомъ разговорѣ языкъ Шекспира всегда таковъ. Шекспиръ никогда не смотритъ на предметы спокойно. Всѣ силы его ума сосредоточиваются на образѣ или на идеѣ, возникшей въ немъ. Онъ погружается всецѣло въ это созерцаніе. Передъ этимъ гениемъ находишься точно передъ пропастію; вода съ шумомъ стремится въ эту пропасть, увлекая за собой предметы, встрѣчаемые ею... Съ изумленіемъ останавливаешься передъ этими конвульсивными метафорами, написанными словно лихорадочной рукой, ночью, подъ давленіемъ бреда, метафорами, которыя въ одной фразѣ резюмируютъ цѣлую страницу идей и образовъ, которыя обжигаютъ глаза, вмѣсто того, чтобы освѣщать ихъ. Слова теряютъ свой обычный смыслъ; постройка фразы рушится; парадоксы стили, кажущаяся ложь, которую по временамъ позволяешь себѣ подъ вліяніемъ минутнаго увлеченія, — становятся обычными формами рѣчи. Шекспиръ ослѣпляетъ, возмущаетъ, пугаетъ. Отталкиваетъ, уничтожаетъ; его стихъ — точно рѣзкій, вдохновенный крикъ, взятый въ слишкомъ высокомъ діапазонѣ, — наши уши не выносятъ его и только путемъ умственного анализа мы можемъ угадать его правдивость. И это еще не все; эта сила странной концепціи удваивается еще внезапностію порыва. У Шекспира нельзя замѣтить никакого приготовленія, никакого развитія, никакой заботы заставить понимать себя. Точно бѣшеный конь, онъ не умѣетъ бѣжать, онъ подвигается прыжками. Между двухъ словъ онъ пробѣгаетъ огромныя пространства и является на краю свѣта черезъ какую-нибудь секунду. Читатель напрасно ищетъ глазами пройденный путь, ошеломленный этими колоссальными прыжками, съ изумленіемъ спрашивая себя, какимъ чудомъ поэтъ, исходя отъ одной мысли, вдругъ перескочилъ къ совершенно другой и лишь изрѣдка этотъ читатель замѣчаетъ длинную лѣстницу переходовъ, на которую мы карабкаемся съ трудомъ и медленно, но на которую онъ взбирался разомъ. Шек-

При мрачной думѣ о твоихъ дѣлахъ,
Грустить, какъ въ день передъ судомъ послѣднимъ.

Кронебергъ, замѣняя яркія, совершенно конкретныя выраженія подлинника баллажными перифразами въ родѣ: „о матеръ“, „цвѣтегъ богѣзнъ“, „брачный алтарь“ (?), „горить чело небесъ“, „земли твердыня“, „мрачная дума“, — измѣляетъ весь психологическій характеръ монолога, вводитъ фальшивое представленіе о Гамлетѣ и о душевномъ процессѣ, совершающемся въ немъ. Наши переводчики никакъ не хотятъ понять, что Шекспира нельзя переводить въ „возвышенномъ“ тонѣ псевдо-классической трагедіи, что его нужно передавать буквально, потому что всякое, самое ничтожное измѣненіе, сдѣланное въ видахъ округленія фразы или смягченія *трубности* подлинника, — будетъ не комментариемъ, а искаженіемъ характера мысли и чувства. Такой костюмированный Шекспиръ никому не нуженъ.

спирь летить, мы ползаемъ. Вотъ откуда является этотъ стиль, составленный изъ всевозможныхъ странностей, изъ смѣлыхъ образовъ, прерываемыхъ образами еще болѣе смѣлыми, изъ идей чуть-чуть намѣченныхъ, переходящихъ внезапно въ другія, совершенно различныя идеи безъ видимой послѣдовательности. На всякомъ шагу вамъ приходится останавливаться: дорога исчезаетъ; лишь вдали, гдѣ-нибудь на верхушкѣ скалы замѣчаете вы великаго поэта и сознаете, что слѣдуя по его стопамъ, вы попали въ гористую мѣстность, полную пропастей; тутъ онъ такъ же легко и свободно ориентированъ, какъ и въ самой ровной мѣстности, между тѣмъ какъ вы тащитесь съ трудомъ“.

Такая характеристика далеко не отвѣчаетъ истинѣ. Тэнъ вѣрно указалъ на одинъ элементъ шекспировскаго стиля,—на крайнюю его образность, кроющуюся въ страстномъ темпераментѣ, но упустилъ изъ виду другіе элементы, вполне мирящіеся съ этою образностью,—внутреннюю логику его воображенія, подчиняющую возникающій образъ высшему разумному началу, и далеко не такъ неумовимый, какъ это думаетъ французскій критикъ; силу и мощь абстрактнаго мышленія, которая даетъ себя чувствовать въ лучшихъ, самыхъ зрѣлыхъ его произведеніяхъ; удивительное чутье правды исторической и психологической, которое умѣряетъ порывы этого воображенія. Къ тому же, необходимо принять во вниманіе разницу между зрѣлыми произведеніями поэта и его первыми опытами. По отношенію къ первымъ опытамъ, въ особенности по отношенію къ его описательнымъ поэмамъ, Тэнъ почти правъ, выставляя на видъ этотъ элементъ страстнаго темперамента. Онъ указываетъ, между прочимъ, на то, что шекспировская Венера—единственная въ своемъ родѣ; ни одна изъ картинъ Тиціана не имѣетъ такого яркаго, такого блестящаго колорита; ни одна изъ Венеръ Тинторетто или Джорджоне не обладаетъ такой соблазнительной, сладострастно-чувственной красотой:

Почувъ цѣль желанную въ рукахъ,
Въ пылу совѣтъ красавица забылась:
Книгла кровь, огонь горѣлъ въ очахъ,
Въ душѣ на все рѣшимость пробудилась;
Въ жару любви разумокъ позабытъ,
Забята честь, отброшенъ самый стыдъ.

Но рядомъ съ этимъ бушеваніемъ чувственной страсти, расцвѣтаетъ и роскошная поэзія, пропитанная любовью къ природѣ, какъ бы одухотворяющая ее своимъ дыханіемъ:

И вотъ, предвѣстемъ утреннихъ лучей
Промчалось трелью жаворонка пѣнье.
Вспорхнувъ изъ ржи, красн рожинныхъ полей,
Свѣтила дня хвалилъ онъ появленье.

Оно взомло и скоро свѣтлый взоръ
Озолотилъ верхи деревъ и горъ!

Въ шекспировской критикѣ существуетъ два діаметрально-противоположныя мнѣнія относительно „Венеры и Адониса“ и „Лукреціи.“ Газлитъ, Кольриджъ и Доуденъ рѣшительно не признаютъ за шекспировскими поэмами никакого эстетическаго значенія. „Объ поэмы,—говоритъ Газлитъ,—кажутся мнѣ двумя ледниками, такъ онѣ тверды, блестящи и холодны“. Въ „Венерѣ и Адонисѣ“,—говоритъ Кольриджъ,—Шекспиръ какъ бы описываетъ страсти другой планеты, только не земли; онъ кажется совершенно свободнымъ отъ тѣхъ чувствъ, которыя изображаетъ и анализируетъ“. Мнѣніе Доудена еще опредѣленнѣе: „Обработывая фантазіей этотъ сюжетъ, Шекспиръ совершенно спокоенъ и сдержанъ. Онъ избралъ предметъ и стремится исполнить свою работу насколько возможно лучше юному поэту, но онъ не возбужденъ; его мысль вполне поглощена тѣмъ, чтобы набросить на полотно надлежащій рисунокъ и положить надлежащія краски“. Другіе,—Тэнъ, Гервинусъ, Стапферъ,—напротивъ того, восхваляютъ поэму какъ произведеніе, проникнутое дѣйствительною страстью. По мнѣнію Гервинуса, каждая черта этой поэмы говоритъ о томъ, что она была написана въ самой ранней юности. Указывая на злоупотребленіе риторикой, онъ прибавляетъ, однако, что поэма Шекспира отличается отъ большинства произведеній этого рода глубиной и искренностью чувства. „Обработывая этотъ сюжетъ, самъ поэтъ является намъ какимъ-то Крезомъ но обилію поэтическихъ образовъ, мыслей, картинъ, какимъ-то мастеромъ и побѣдителемъ въ любовныхъ отношеніяхъ, какимъ-то гигантомъ страсти и чувственной силы“.

Въ настоящую минуту едва ли можно серьезно оспаривать это мнѣніе Гервинуса. Стоитъ внимательно прочесть поэму, чтобы убѣдиться какъ много дѣйствительной поэзіи находится въ „Венерѣ и Адонисѣ“,—поэзіи зротической, лирической, элегической и въ особенности описательной. Въ одномъ мѣстѣ, составляющемъ подражаніе Овидію, Венера, испуганная опасностью охоты на кабана, къ которой такъ пристрастенъ Адонисъ, уговариваетъ его бросить эту охоту и охотиться на звѣрей менѣе опасныхъ, въ родѣ зайца, оленя, лисицы, и слѣдующимъ образомъ описываетъ охоту на зайца:

Безъ зла ты будешь любоваться,
Какъ заяцъ, псовъ услышавъ за собой,
Начнетъ въ лѣсу безъ памяти бросаться,
Не зная бѣгъ куда направить свой;
То здѣсь, то тамъ промчится межъ кругами,
Стараясь скрыть свой слѣдъ передъ врагами.
То въ стадо козъ онъ бросится порой,
Чтобъ сбить съ чутья и одурачить стаю,

То притаюсь предъ кроличьей норой,
 Внимаешь онъ губительному лаю,
 То въ стадо сернь, пугливый забѣжить:
 Опасность быть намъ хитрыми велить.
 То свой съ чужимъ перемѣшаетъ запахъ
 И тѣмъ собьетъ чутье своихъ враговъ;
 Онъ-жъ, его въ своихъ сочтя ужъ лапахъ,
 Замолкнуть вдругъ нога не смѣетъ вновь, —
 И вновь кипитъ веселая потѣха
 И вторить ей на небѣ звонко эхо.
 Бѣднякъ межъ тѣмъ, на холмѣ притаюсь,
 Расправа слухъ и съжившись пугливо,
 Близка-ль бѣда нль мимо пронеслась,
 Узнать скорѣй стремится болаливо;
 Но близокъ лай и стаей окружень,
 Онъ слышитъ въ немъ свой похоронный звонъ.
 И ты затѣмъ увидишь, какъ несчастный
 Во всѣ концы бросаться вдругъ начнетъ;
 Но врагъ его вездѣ ужъ ждетъ опасный
 И шерсть въ клочки ему терковникъ рветъ.
 Таковъ законъ, кто въ жизни разъ споткнется,
 Во вѣкъ къ себѣ участя не дождется.

Такого рода мѣста, проникнутыя живимъ чувствомъ природы и дѣйствительности, подтверждаютъ до известной степени мнѣнiе, высказанное Гервинусомъ, что поэма была написана тогда, когда Шекспиръ не покидалъ еще Стратфорда. До какой степени протоколенъ, — если можно такъ выразиться, Шекспиръ въ своихъ описанiяхъ, между прочимъ видно изъ описанiя жеребца:

Round-hoof'd, short-jointed, fetlocks shag and long,
 Broad breast, full eye, small head, and nostril wide,
 High crest, short ears, straight legs, and passing strong,
 Thin mane, thick tail, broad buttock, tender hide. (295 — 288)

(„У него круглыя подковы; онъ коренастъ, щетки жесткiя и длинныя, широкая грудь, глаза на выкатъ, маленькая голова, широкiя ноздри, высокая челка, короткiя уши, прямыя ноги, твердая поступь, тонкая грива, густой хвостъ, широкiй крупъ, чувствительная кожа“). Поэтому поводу Дюденъ указываетъ на то, съ какимъ вниманiемъ Шекспиръ наблюдалъ дѣйствительность. Вмѣсто того, чтобы еще юношей бросить въ мiръ какое-нибудь произведенiе, не имѣющее прецедентовъ, какъ дѣлали Марло и Викторъ Гюго, и тѣмъ самымъ занять положенiе главы школы бунтовщиковъ противъ рутины, Шекспиръ началъ если не робко, то осторожно, какъ бы пробуя свои силы, и вмѣсто того, чтобы создавать мiръ а priori, онъ внимательно изучалъ его.

Не разъ упрекали Шекспира въ томъ, что онъ упустилъ изъ виду мнeологическое богатство такого сюжета, какъ Венера, что онъ ли-

шилъ Венеру ея обаянія богини и превратилъ ее въ красивую чувственную женщину. На нашъ взглядъ, это не недостатокъ, а напротивъ того, большая заслуга. Устраняя мнѳологическій хламъ Возрожденія, онъ сохранилъ, однако, вполне языческій духъ и далъ намъ превосходный женскій портретъ, написанный, правда, въ стилѣ Возрожденія, но яркій и живой. Мѣстами, разумѣется, встрѣчается манерность, какъ дань эвфуизму. Такъ, послѣ смерти Адониса, Венера, оплакивая его, говоритъ:

Изъ-за него-жъ, пока владѣлъ имъ міръ,
 Вступали въ споръ и солнце, и эфиръ.
 Подъ головной уборъ ему старалось
 Свѣтло дна свой отблескъ заронить;
 Волна кудрей по плечамъ рассыпалась,
 Затѣмъ, что въ ней зефиръ любилъ шалить;
 Когда-жъ глаза слезой его сверкали,
 Кому сушить ихъ — оба въ споръ вступали.
 Изъ-за кустовъ имъ любовался левъ,
 Чтобъ не смутить его своимъ явленьемъ;
 Покорно тигръ смыкалъ свирѣпый зѣвъ,
 Когда его своимъ плѣнялъ онъ пѣньемъ,
 И волю волкъ агнепку-бъ тотчасъ далъ,
 Когда-бъ ему лишь слово онъ сказалъ...
 И этотъ вепрь, чей страшный взоръ глядеть,
 Всегда лишь внизъ, какъ бы ища могилы,
 Будь Адонисъ отъ глазъ его не скрытъ,
 Не на него свои-бъ направилъ силы:
 Когда-бъ ему въ лицо онъ посмотрѣлъ,
 Поцѣловать его-бъ онъ захотѣлъ.
 Быть можетъ, такъ дѣйствительно и было:
 Въ тотъ мигъ, какъ сталъ Адонисъ наступать,
 Къ нему свой бѣгъ чудовище стремилъ
 Затѣмъ, чтобъ лишь его поцѣловать
 И, незначай и дѣйствуя не смѣло,
 Свои клыки ему вонзило въ тѣло.

„Лукреція“ значительно ниже „Венеры и Адониса“. Античный духъ совершенно отсутствуетъ въ ней; его римляне похожи на средневѣковыхъ рыцарей. Жена Коллатина, прежде чѣмъ покончить жизнь самоубійствомъ, требуетъ отъ друзей своего мужа, чтобъ они поклонились Тарквиніи

Преслѣдовать, предъ міромъ обнаруживъ
 Его поступокъ гнусный, для того,
 Чтобъ оскорбленье было кровью смыто:
 Долгъ рыцарей—бессильныхъ женъ защита.

И затѣмъ поэтъ прибавляетъ:

И витязи, готовности полны,
 Ей предлагать свои услуги стали
 По рыцарски...

Поэма состоитъ изъ двухъ-сотъ шестидесяти пяти строфъ, по семи стиховъ въ каждой; такимъ образомъ, Шекспиру понадобилось 1855 стиховъ на разсказъ, которому Овидій посвятилъ всего 140 строчекъ, а Овидій, какъ извѣстно, не славится своею сжатостью. Но эта чрезвычайная растянутасть не есть единственный недостатокъ „Луcreціи“. Поэма испещрена эвфузизмами, надъ которыми Шекспиръ позднѣе и самъ издѣвался. Вотъ, напримѣръ, одинъ изъ такихъ „вымученныхъ“ образовъ:

Лобзанія подушки устраниая,
 Рука ея лежитъ подъ головой;
 Сердась, на обѣ стороны волной
 Вдувается подушка пуховая.

Риторика занимаетъ огромное мѣсто въ поэмѣ: съ цѣлью замаскировать отсутствіе мысли является многословіе; на каждомъ шагу разсказъ прерывается размышленіями. Тарквиній, еще до своего преступленія, въ 150 стихахъ обращается съ „справедливыми упреками къ своей преступной мысли“. Луcreція, послѣ преступленія, совершеннаго надъ нею, громитъ въ 273 стихахъ Тарквинія, Ночь, Время, Случай. Она вспоминаетъ, что у ней есть картина, изображающая Трою, осажденную греками, которые готовы уничтожить городъ, чтобы отомстить за похищеніе Елены. Это даетъ поэту случай описать картину, напомнить,—по Виргилію,—измѣну Синона и сравнить несчастья, угрожающія всему роду Тарквиніевъ вслѣдствіе изнасилованія Луcreціи, съ несчастьями рода Пріама вслѣдствіе похищенія Елены. Газлитъ справедливо замѣчаетъ, что авторъ все время какъ будто думаетъ о своихъ стихахъ, а не о сюжетѣ, не о томъ, что его лица чувствуютъ, а о томъ, что онъ скажетъ и, какъ неизбѣжно бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, заставляетъ ихъ говорить вещи, которыя имъ всего менѣе могли прійти на умъ и которыя обнаруживаютъ наилучшимъ образомъ его изобрѣтательность. Все представляетъ очень тщательную и трудную работу. Поэтъ постоянно выбираетъ все самое трудное въ искусствѣ, чтобы показать свою силу и ловкость въ борьбѣ съ этими затрудненіями... Кромѣ того, мы замѣчаемъ странную попытку замѣнить языкъ поэзіи языкомъ живописи, *показать* намъ на лицахъ людей, что они чувствуютъ. Эти особенности *манеры* Кольриджъ объясняетъ слѣдующимъ остроумнымъ соображеніемъ: „Великій инстинктъ, направляющій поэта на драматическое поприще, побуждалъ его... найти замѣну того нагляднаго языка, того непрерывнаго вмѣшательства и комментарія, который заключается въ интонаціи, во взглядахъ, въ мимикѣ, и котораго въ своихъ драматическихъ произведеніяхъ онъ былъ вправѣ ожидать отъ актеровъ“. Я думаю, что это остроумное замѣчаніе рѣшаетъ вопросъ, такое долгое время смущав-

шій критиковъ: какимъ образомъ величайшій драматическій писатель въ своихъ первыхъ поэтическихъ опытахъ не обнаружилъ никакого драматическаго инстинкта, не создалъ въ своихъ поэмахъ никакого драматическаго положенія? Очевидно, молодой поэтъ, когда сочинялъ свои поэмы, еще не подозрѣвалъ въ себѣ таланта драматурга; но драматическій инстинктъ у него и тогда уже былъ, только на первыхъ порахъ этотъ инстинктъ выразился фальшиво, не въ созданіи драматическаго положенія, а въ замѣнѣ интонацій голоса, взгляда, мимики дѣйствующаго лица описаніемъ всего этого. Поэтъ инстинктивно не могъ примириться съ отсутствіемъ въ поэзіи всѣхъ этихъ *сценическихъ* элементовъ (для него, очевидно, взглядъ, мимика, жестъ, — необходимая принадлежность поэзіи); но самый родъ эпической поэзіи не допускаетъ этихъ элементовъ; всѣ эпическіе поэты мирятся съ этимъ, а молодой драматургъ примириться не могъ и вслѣдствіе этого принужденъ былъ замѣнить дѣйствіе описаніемъ дѣйствія. Въ этой крупной эпической ошибкѣ я вижу, такимъ образомъ, ясное доказательство драматическаго инстинкта Шекспира тогда, когда онъ и не думалъ еще быть драматургомъ и только искалъ еще своей дороги.

Два мѣста въ „Лукреціи“ могли бы послужить насмѣшливымъ эпиграфомъ къ этой поэмі. Среди нескончаемаго монолога Лукреціи восклицаетъ:

Прочь жалкія слова, удѣлъ шутовъ,
Пустые звуки, болтовня пустая,
Вы — лица лишь для глупыхъ школяровъ,
Подъладка вздорныхъ споровъ въкова!

Тѣмъ не менѣе она продолжаетъ и затѣмъ опять прибавляетъ:

Увы! отъ гора слово не спасетъ!

Дальше, она пишетъ Коллатину и поэтъ показываетъ ее намъ критикующую свое же собственное письмо: „Эта фраза — слишкомъ изысканна, эта — слишкомъ груба; какъ толпа передъ дверями, ея мысли толпятся въ ея головѣ“.

Въ литературномъ отношеніи знаменитые сонеты непосредственно соприкасаются съ поэмами. Въ сонетахъ, какъ и въ поэмахъ, неприятно поражаетъ та искусственная риторика, которая находится въ зародышѣ уже въ „Сонзониере“ Петрарки и которая у его послѣдователей доходитъ до уродливыхъ размѣровъ. Мысль, заключенная въ узкія рамки сонета, превращается въ болѣе или менѣе ловкую комбинацію словъ безъ всякаго опредѣленнаго содержанія и оканчивается или шуткой, или игрой словъ, или слащавымъ комплиментомъ. Шекспиръ и въ этомъ родѣ имѣлъ предшественниковъ въ англійской литературѣ, между которыми на первомъ планѣ слѣдуетъ упомянуть о Даніелѣ и

Драйтонъ. Манерность и искусственность у него такъ же велики, какъ и у нихъ; въ сонетѣ онъ любитъ сближать самыя разнохарактерныя идеи и изъ этого сближенія извлекать неожиданныя эффекты, поражая читателя своею ловкостью показывать идею съ разныхъ сторонъ. Но и тутъ великій поэтъ не остается рабскимъ подражателемъ, бездушнымъ риторомъ; онъ отодвигаетъ на задній планъ мистическую поэзію, которою окружали себя по обыкновенію сонетисты, и выражаетъ въ своихъ сонетахъ открыто и искренно свои личныя чувства, — любовь и дружбу. Эти чувства съ такой силой обнаруживаются въ сонетахъ, что въ шеспиrowsкой критикѣ съ давнихъ поръ установилось желаніе искать въ сонетахъ матеріаловъ для біографіи поэта. Но прежде чѣмъ мы приступимъ къ изложенію этого важнаго вопроса, намъ приходится сказать нѣсколько словъ о тѣхъ историческихъ условіяхъ, при которыхъ сонеты появились.

Мнѣ кажется, что вопросъ о томъ, когда именно были написаны сонеты, можетъ быть рѣшенъ довольно удовлетворительно. Въ печати они появились въ первый разъ въ 1609 году, но мы знаемъ изъ сообщеній Миреса, что они были очень извѣстны уже въ 1598 году. Мы слѣдовательно можемъ допустить съ большимъ вѣроятіемъ, что послѣдніе сонеты были написаны въ 1597 году. Что сонеты писались не одинъ годъ, а нѣсколько, — мы имѣемъ свидѣтельство самого Шекспира. Такъ, въ 102-мъ мы читаемъ: „Наша любовь была еще нова, когда я уже привыкъ прославлять ее моими пѣснями“ (Our love was new, and then but in the spring, When I was wont to greet in with my lays). Въ сонетѣ 104-мъ онъ прибавляетъ: „Трѣмъ апрѣлей былъ сожженъ на пламени *трѣхъ* іюней съ тѣхъ поръ, какъ я увидѣлъ васъ въ первый разъ“. (Three april perfumes in three hot June burn'd, since first I saw you fresh). Наконецъ, въ сонетѣ 100-мъ: „Гдѣ ты, Муза, забывшая *такое долгое время* говорить о томъ, кто даетъ тебѣ всю твою силу?“ (Where art thou, Muse, that thou forget'st, so long To speak of that which gives thee all thy might). Слѣдовательно, если предположить, что между первымъ и послѣднимъ сонетами прошло только три года, то намъ придется заключить, что Шекспиръ началъ писать свои сонеты въ 1594 году или около этого времени, что весьма вѣроятно и по другимъ соображеніямъ.

Сонеты вышли весной 1609 года подъ слѣдующимъ заглавіемъ: „Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted. At London. By Eld. for T. T. and are to be solde by William Aspley“. Первые два слова (Shake-speares Sonnets) напечатаны крупнымъ, жирнымъ шрифтомъ, какъ бы съ цѣлю обратить вниманіе покупателя на эту маленькую книжку in-quarto въ сорокъ страницъ, продававшуюся по пяти пенсовъ. Книга была издана нѣкимъ Томасомъ Торпомъ, какъ это мы

знаемъ изъ записи въ книгахъ Stationer's Hall: „20 May 1609.—Tho. Thorpe.— A book called Shakespeare's Sonnets“. Сонетамъ предшествуетъ посвященіе чрезвычайно загадочнаго характера:

To. The. Onlie. Begetter. of.
 These. Insuing. Sonnets.
 Mr. W. H. All Happinesse.
 And. that. Eternitie.
 Promised.
 By.
 Ovr. Ever-living. Poet.
 Wisheth.
 The. well-wishing.
 Adventurer. in.
 Setting.
 Forth.

T. T.

т. е. — „Единственному владѣльцу (или виновнику) этихъ сонетовъ Mr. W. H. всяческаго счастья и той вѣчности, которую ему обѣщаль нашъ бессмертный поэтъ, желаетъ доброжелательный предприниматель этого изданія Т. Т.

Посвященіе это внушаетъ множество недоумѣній, которыя едва ли могутъ быть разрѣшены удовлетворительно. Принято считать, что буквы Т. Т., которыми подписано это посвященіе, означаютъ: Томасъ Торпъ, т. е. издатель сонетовъ; значить сонеты, написанные Шекспиромъ, посвящены какому-то W. H. не авторомъ ихъ, а издателемъ. Уже это одно обстоятельство довольно странно; оно было бы понятно, по крайней мѣрѣ до извѣстной степени, только въ томъ случаѣ, если бы мы предположили, что изданіе сдѣлано мошенническимъ образомъ, безъ вѣдома автора.—Затѣмъ, что означаетъ слово: Begetter? Мы перевели его словомъ владѣлецъ или виновникъ, придерживаясь общепринятаго смысла (отъ to beget—рождать, производить; значить a begetter—родитель, производитель, въ данномъ случаѣ—владѣлецъ, виновникъ, вдохновитель, внушитель), т. е. человѣкъ, которому сонеты были писаны, или который ихъ внушилъ, человѣкъ, имѣющій право въ то же время и распоряжаться ими. Но это слово можно понимать и иначе: оно можетъ означать также: доставитель (obtainer, procurer); по этому толкованію, W. H. только доставилъ издателю сонеты, не ему писанные. Оба толкованія допустимы. Последнее толкованіе основано на томъ соображеніи, что первые 126 сонетовъ относятся къ мужчинѣ, другу Шекспира, а остальные 28—къ женщинѣ, такъ что былъ не одинъ begetter (владѣлецъ) сонетовъ, а два, и это слово, поставленное въ посвященіи въ формѣ единственнаго числа указываетъ, очевидно, не на владѣльца или вдохновителя сонетовъ, а лишь на ихъ доставителя, которымъ могъ

быть и самъ авторъ. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ является курьезъ: сонеты Шекспира посвящены автору ихъ, Шекспиру, причемъ и инициалы W. H. будутъ, само собой разумѣется, означать: „William Himself“, т. е. самъ Вильямъ. Предположеніе, очевидно, нелѣпое. Съ другой стороны, если мы примемъ во вниманіе, — замѣчаетъ Форниваль,—что два сонета (153 и 154,—такъ называемые „Cupid Sonnets“), говорятъ о женщинѣ, любимой авторомъ, что эта женщина вовлечена въ дружбу Шекспира къ *Виллю* и что объ отношеніяхъ между ними говорится въ первой группѣ сонетовъ,—то можно заключить, что W. H. есть единственный begetter сонетовъ. Несомнѣнно также, что Шекспиръ,—какъ объ этомъ упоминается въ посвященіи,—объщалъ „вѣчность“ своему другу въ сонетахъ: 18, 55, 60, 65, 81, 107.

Но кто такой этотъ begetter W. H.?—Изъ сонетовъ 135, 136, 143 мы знаемъ, что W означаетъ *Will*. Гораздо труднѣе рѣшить вопросъ относительно буквы H. Относительно этого обстоятельства существуютъ четыре гипотезы. Одни предполагаютъ, что W. H. означаетъ William Hews или Hugues,—совершенно, впрочемъ, неизвѣстный;—предположеніе это основано на томъ обстоятельстве, что въ сонетѣ 20 два раза упоминается слово *hews*, и оба раза оно начинается съ большой буквы. Другіе (между прочимъ, Фермеръ), основываясь на простомъ совпадении буквъ, думаютъ, что W. H. означаетъ: William Harte, — племянникъ поэта. Очевидно, объ эти теоріи не выдерживаютъ критики и должны быть отклонены. Человѣкъ, которому посвящены сонеты, изображенъ въ нихъ богатымъ вельможей, лицомъ вліятельнымъ, покровителемъ литературы и искусствъ, котораго воспѣвали всѣ поэты того времени; авторъ сонетовъ считаетъ себя его „вассаломъ“ и называетъ его своимъ лордомъ. Невозможно предположить, чтобъ такимъ образомъ изображенное лицо былъ какой-то Hugues или Hews, никому неизвѣстный; невозможно также предположить, чтобы Шекспиръ считалъ себя вассаломъ Вильяма Гарта, сына его сестры Джоанны. Есть также предположеніе, по которому W. H. есть не кто иной, какъ William Herbert, графъ Пемброкъ. Въ подтвержденіе этой гипотезы указываютъ, что первое изданіе in-folio произведеній Шекспира, сдѣланное Геминджемъ и Конделемъ, было посвящено Пемброку; что въ посвященіи къ этому изданію говорится о томъ, что графъ Пемброкъ и его братъ Филиппъ (графъ Монгомери) были „благосклонны“ къ Шекспиру. Противъ этой гипотезы говоритъ одно очень важное обстоятельство: графъ Пемброкъ родился въ 1580 году, значитъ ему было тринадцать или четырнадцать лѣтъ, когда сонеты начали возникать. Кромѣ того, изъ письма Уайта къ сэру Роберту Сиднею намъ извѣстно, что графъ Пемброкъ въ первый разъ пріѣхалъ въ Лондонъ въ 1599 году, т. е. когда сонеты были уже написаны и извѣстны. Въ письмѣ, обозначенномъ

1598 годомъ, говорится между прочимъ: „My lord Herbert hath, with much adoe, brought his father to consent that he may live in London, yet not before the next spring“.

Остается послѣднее предположеніе, принятое большинствомъ критиковъ и комментаторовъ. W. H. означаетъ: Henry Wriothesly (Генри Врайотесли), графъ Соутгэмптонъ, при намѣренномъ, вѣроятно, измѣненіи порядка начальныхъ буквъ. Во главѣ этой гипотезы стоитъ Гервинусъ, для котораго она является полною достовѣрностію. Еще Дрэкъ указалъ на аналогію, существующую между сонетомъ 26, начинающимся словами: „Лордъ моей любви“ (Lord of my love) и посвященіемъ „Луcreціи“, начинающимся словами: „Любовь, которую я питаю къ Вашему Лордству“. Затѣмъ, въ посвященіи Т. Т. къ сонетамъ говорится о *счастіи* и *вѣчности*, которую обѣщаль поэтъ своему другу; а въ посвященіи къ „Луcreціи“ Шекспиръ желаетъ Соутгэмптону *домой жизни*, продленной *счастіемъ*: одно и то-же желаніе, выраженное въ однихъ и тѣхъ-же словахъ. Кромѣ того, многія выраженія въ „Венерѣ и Адонисѣ“ повторены, иногда буквально, въ сонетахъ. Наконецъ, Гервинусъ первый, если не ошибаюсь, обратилъ вниманіе на слѣдующія слова 53 сонета:

Discribe Adonis the counterfeit
Is poorly imitated after you;
On Helen's cheek all art of beauty set,
And you in Grecian tires are painted new.

т. е. „Еслибы кто вздумалъ описать Адониса, то это описаніе было бы жалкимъ снимкомъ съ тебя; пусть будутъ употреблены всѣ красоты искусства, чтобы изобразить ланиты Елены, и ты явишься вновь изображеннымъ въ греческомъ костюмѣ“. — „Можно было бы подумать, — говорить по этому поводу Гервинусъ, — что здѣсь заключается намекъ на обѣ поэмы; первые два стиха ясны сами по себѣ; два остальные, если возможно, еще яснѣе. Въ „Луcreціи“ Шекспиръ упоминаетъ объ Еленѣ при описаніи картины и, кажется, что воспоминаніе объ этомъ внушаетъ ему оборотъ: „Ты явишься вновь изображеннымъ въ греческомъ костюмѣ“. По отношенію къ содержанію, образъ своенравнаго Адониса весьма близко соприсаается съ содержаніемъ первыхъ семнадцати сонетовъ: строфы 27—29 этой поэмы написаны совершенно въ стилѣ и смыслѣ этихъ первыхъ сонетовъ. А эти сонеты суть именно тѣ, въ которыхъ Шекспиръ постоянно совѣтуетъ своему другу вступить въ бракъ для того, чтобы упрочить міру отпечатокъ своей красоты и своего превосходства. Именно въ 1594 — 95 годахъ, — время, къ которому всего естественнѣе отнести начало этихъ сонетовъ, судя по интимнымъ отношеніямъ Шекспира въ Соутгэмптону, прогляды-

вающимъ въ посвященіи къ „Лукреці“,—именно въ 1594—95 годахъ графъ сватался за Елисавету Вернонъ“.

Слѣдуетъ однако замѣтить, что и эта послѣдняя гипотеза далеко не такъ очевидна, какъ думаетъ Гервинусъ и критики, принадлежащіе къ его школѣ. Объ этихъ критикахъ одинъ изъ лучшихъ шекспирологовъ нашего времени, Форнивалъ, выразился очень пренебрежительно: „while many critics of the topsy-turvy, or cart-before-the-horse school, have decided that „W. H.“ means „H. W.“—Henry Wriothesly“, Earl of Southampton“.—И въ самомъ дѣлѣ, нѣтъ никакого серьезнаго повода предполагать, что инициалы W. H., вмѣсто полной фамиліи, были поставлены съ цѣлью скрыть, кому посвящены сонеты; употребленіе инициаловъ вмѣсто именъ было дѣломъ обычнымъ въ то время. Съ другой стороны, предполагаемая перестановка буквъ (W. H. вмѣсто H. W.) есть предположеніе, ни на чемъ не основанное; такимъ образомъ, критики, видящіе въ W. H. графа Соутгэмптона, строятъ одно предположеніе на другомъ, столь же произвольномъ,—что во всякомъ случаѣ едва-ли можно назвать строго научнымъ приемомъ. Мы не говоримъ уже о томъ, что выраженіе Mr. (Mister), предпосланное буквамъ W. H., не можетъ быть допустимо по отношенію къ лорду, въ особенности въ XVI столѣтіи, когда сословія были рѣзко обособлены. То-же самое можно сказать и объ аналогіяхъ, на которыя указываетъ Гервинусъ, между выраженіями нѣкоторыхъ сонетовъ и выраженіями посвященія къ „Лукреці“. Эти аналогіи ничего не доказываютъ: извѣстныя, условныя выраженія были свойственны тому времени и каждый писатель употреблялъ ихъ въ извѣстныхъ случаяхъ. Сонетъ—условная, сжатая форма, не допускающая свободы тона; въ большинствѣ случаевъ это—не болѣе, какъ комплиментъ, любезность или закругленная фраза; посвященіе по своей цѣли—совершенно то-же самое; что-же мудренаго, что въ сонетахъ Шекспира и въ его посвященія къ „Лукреці“ встрѣчаются одни и тѣ же обязательныя, въ подобныхъ случаяхъ, выраженія; они могли быть употреблены Шекспиромъ какъ тутъ, такъ и тамъ, хотя сонеты могли относиться къ одному лицу, а посвященіе—къ другому. Помимо-же этихъ аналогій, въ сущности ничего не доказывающихъ,—имѣемъ-ли мы какія-либо фактическія доказательства того, что W. H. есть Соутгэмптонъ? Нѣтъ. Въ виду этого обстоятельства мы принуждены заключить, что ничего не знаемъ о томъ лицѣ, кому посвящены сонеты и кому они писаны.

Литература о сонетахъ чрезвычайно велика; шекспирологи съ какимъ-то особеннымъ пристрастіемъ занимаются этимъ вопросомъ, можетъ быть именно потому, что этотъ вопросъ представляется загадочнымъ и неразрѣшимымъ; но до сихъ поръ всѣ ихъ изслѣдованія не привели ни къ какимъ опредѣленнымъ заключеніямъ. Не желая, по

этому поводу, утомлять читателя слишкомъ большими, подробностями я приведу здѣсь только ту классификацію главныхъ теорій о сонетахъ, которую сдѣлалъ Доуденъ въ своей книгѣ: „Shakespeare, his mind and art:“

1) Это — стихотворенія о *вымышленной* дружбѣ и любви. Дейсъ, Делиусъ, Морлей;

2) Въ нихъ есть доля вымысла и доля автобіографіи. Симпсонъ (Объ итальянской философіи любви смотри интересный трудъ Симпсона „Philosophie of Shakespeare's Sonnets“, 1868). Найтъ, фонъ-Фризенъ;

3) Это — обширная аллегорія. Барнсдорфъ („Schlüssel zu Shakespeare's Sonnetten“, 1860 — Mr. W. H. — Mr. William Himeself). Геро, („Shakespeare's Inner Life“. Молодой другъ—идеальная человѣчность). Карль Карпфъ;

4) Это—автобіографія; а) Mr. W. H.—Henry Wriothesly (измѣненъ порядокъ начальныхъ буквъ), графъ Соутгэмптонъ. Дрэкъ, Гервинусъ, Крейссигъ и другіе; б) Mr. W. H.—William Herbert, графъ Пемброкъ. Брайтъ, Боаденъ, А. Броунъ, Галамъ, Н. Броунъ;

5) Сонеты только отчасти обращены къ Соутгэмптону; другіе были написаны отъ его имени Елисаветъ Вернонъ; нѣкоторые другіе отъ имени Елисаветы Вернонъ къ Соутгемптону; а потомъ графъ Пемброкъ просилъ Шекспира написать отъ него сонеты смуглой женщинѣ, леди Ричъ (Rich). Первый намекъ на одну часть этой теоріи находится у мистрисъ Джемсонъ. Болѣе тщательно теорія эта была обработана Джеральдомъ Массеемъ въ „Quarterly Review, april, 1864 и въ его большой книгѣ „Shakespeare's Sonnets and his Private Friends“.

Особенность объясненій Генри Броуна („The Sonnets of Shakespeare Solved, I. R. Smith, 1870) состоитъ въ томъ, что онъ находитъ въ сонетахъ Шекспира намѣреніе пародировать тогдашнюю модную поэзію и философію любви и посмѣяться надъ ними. См. объ этомъ статью Делиуса и Фризена (въ Shakespeare Jahrbücher, т. I и IV; главу: „Shakespeare's episch-lyrische Gedichte und Sonnetten“ въ книгѣ Фризена „Alt England und William Shakespeare“ (1874) и Делиуса „Der Mythos von William Shakespeare“ (1851). „Критики,—прибавляетъ Доуденъ,—умъ которыхъ болѣе принадлежитъ къ дѣловому, фактическому, прозаическому типу, не могутъ допустить того; чтобъ сонеты давали автобіографическій матеріалъ. Колбриджъ, напротивъ, не находитъ никакого затрудненія въ этомъ предположеніи. Вордсвортъ горячо объявляетъ, что въ сонетахъ проявилось личное чувство самого Шекспира“.

Какъ бы то ни было, но шекспировскіе сонеты не представляютъ собою сборника стихотвореній, между которыми не было бы тѣсной внутренней связи. Напротивъ того, по внутреннему содержанію, по органической цѣльности, они напоминаютъ собою „Canzoniere“ Петрарки, „Лирическое Интермеццо“ Гейне или сонеты къ Лаурѣ Адама

Мицкевича. Это — нечто въ родѣ лирической поэмы въ отдѣльныхъ, изолированныхъ строфахъ, поэмы, въ которой не трудно ориентироваться, уловить содержаніе и даже распредѣлить его на части или моменты. А. Браунъ („Shakespeare's Autobiographical Poems“) пытался даже доказать, что шекспировскіе сонеты образуютъ шесть отдѣльныхъ поэмъ, изъ которыхъ каждая имѣетъ свою опредѣленную тему и столь-же опредѣленное содержаніе. Другіе, замѣчая въ первомъ изданіи сонетовъ нѣкоторую путаницу въ распредѣленіи (можетъ быть, намѣренную), старались распредѣлить ихъ болѣе рационально по содержанію и по мотивамъ и, такимъ образомъ, выдѣлить то фактическое содержаніе, которое въ нихъ можетъ находиться. Форнивалъ, напримеръ, распредѣляетъ ихъ на двѣ группы (первая — отъ 1-го до 126-го сонета, вторая — отъ 126 до 154-й); Франсуа-Викторъ Гюго въ свою очередь совершенно измѣняетъ порядокъ сонетовъ и даетъ имъ совершенно другое распредѣленіе. Какъ бы ни были проблематичны и, можетъ быть, бесполезны всѣ подобныя попытки представить поэму сонетовъ въ ея послѣдовательномъ и логическомъ развитіи, — нельзя, однако, отрицать того, что шекспировскіе сонеты составляютъ совершенно опредѣленное цѣлое и являются чѣмъ-то въ родѣ вполне законченной поэмы.

Какое содержаніе заключается въ этой поэмѣ? Содержаніе это — любовь и дружба. Изъ поэмы мы узнаемъ, что Шекспиръ или то лицо, отъ имени котораго онъ говоритъ, любило въ своей молодости безумно и страстно, страдало и нашло утѣшеніе въ дружбѣ. Вначалѣ поэмы мы видимъ героя въ отчаяніи, вслѣдствіе того, что женщина, которую онъ любитъ, не отвѣчаетъ на его страсть, обращается съ нимъ пренебрежительно; потомъ онъ торжествуетъ, но его побѣда вскорѣ отравлена сознаніемъ, что у него есть соперникъ болѣе счастливый, чѣмъ онъ, и что этотъ соперникъ — его лучший другъ. Къ счастью, этотъ другъ можетъ замѣнить ему всѣ другія привязанности. Герой воспѣваетъ своего друга въ тонѣ чрезвычайно восторженномъ; онъ боится, однако, чтобы что-либо не разстроило ихъ дружбы; онъ уступаетъ свою любовницу другу и взамѣнъ этого надѣется, что сохранить его дружбу. Эта любовная исторія рассказана лирически въ послѣднихъ 28-ми сонетахъ, первые же 126 составляютъ какъ бы продолженіе этой исторіи и воспѣваютъ дружбу, какъ самое возвышенное душевное удовлетвореніе. Дружба, однако, не даетъ полнаго, всесторонняго счастья; за нею, какъ и за любовью, тянется цѣлая вереница мучительныхъ сомнѣній и огорченій: по временамъ является ревность, огорчаетъ отсутствіе друга, при малѣйшемъ признакѣ равнодушія или невниманіи рождается безпокойство. Бываютъ даже моменты, когда эта дружба готова погибнуть вслѣдствіе мелочныхъ недоразумѣній.

„Прощай,—говорить герой своему другу,—ты слишкомъ драгоцененъ для меня и слишкомъ хорошо знаешь себѣ цѣну: хартія твоей цѣнности даетъ тебѣ свободу и твои обязательства по отношенію ко мнѣ окончены“ (сонетъ 87). Друзья, тѣмъ не менѣе, примиряются и радость наполняетъ сердце героя.

Таково содержаніе этой поэмы. Само собой является вопросъ: нѣтъ ли въ ней какого-либо автобіографическаго матеріала, который бы могъ пролить неожиданный свѣтъ на жизнь Шекспира въ періодъ времени между 1593 и 1598 годами? Мы уже видѣли, что въ этомъ отношеніи мнѣнія критиковъ значительно расходятся. Одни увѣрены, что автобіографическій матеріалъ сонетовъ не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что въ сонетахъ мы имѣемъ *факты*, относящіеся къ жизни Шекспира, и на этой увѣренности строятъ цѣлыя гипотезы, которыя имѣли бы огромную историческую важность, еслибы могли быть провѣрены фактически. Другіе, напротивъ того, полагаютъ, что сонеты Шекспира—не болѣе, какъ поэтическая фикція, не заключающая въ себѣ ничего автобіографическаго. По мнѣнію Друдена, къ первымъ принадлежатъ, какъ мы уже видѣли, идеалисты, въ родѣ Кольриджа и Вордсворта, ко вторымъ — умы прозаическаго типа.

Очень трудно разрѣшить этотъ вопросъ вполне удовлетворительно. Какъ одно мнѣніе, такъ и другое покоятся на очень вѣскихъ аргументахъ. Шекспировскіе сонеты написаны въ духѣ итальянской любовной поэзіи въ изысканныхъ и манерныхъ формахъ, съ крайними преувеличеніями чувства и страсти, такъ что въ душу читателя невольно закрадывается сомнѣніе въ ихъ искренности; невольно спрашиваешь себя: составляютъ ли они искреннее выраженіе чувствъ поэта за извѣстный періодъ его жизни, или же они—не болѣе какъ извѣстная, модная, а слѣдовательно, и обязательная форма лирической поэзіи, нѣчто въ родѣ обязательнаго комплимента или любезности, выраженныхъ въ сонетѣ? Съ другой стороны, нельзя не замѣтить одного очень важнаго различія между итальянской любовной поэзіей XVI столѣтія, бывшей въ модѣ въ Англіи, и шекспировскими сонетами. Первое условіе итальянской любовной поэзіи, унаслѣдованное ею еще отъ трубадуровъ и Данте—намѣренный туманъ, которымъ поэтъ окружаетъ воспѣваемую имъ даму его сердца; поэтъ *вообще* воспѣваетъ любовь и свою даму, устраняя изъ своей поэзіи все частное, конкретное, реальное и дѣйствительное; никакихъ фактическихъ данныхъ поэтъ не сообщаетъ намъ; онъ говоритъ постоянно о красотѣ своей дамы, но никогда не показываетъ намъ, въ чемъ именно заключается эта красота: была ли его дама блондинка или брюнетка, какіе у ней были глаза, чѣмъ отличались черты ея лица. Ко всему этому необходимо еще прибавить, что сонетистъ итальянскаго стиля никогда не придаетъ своей

любви особенностей конкретной страсти; его любовь возвышена выше всякой мѣры, она царитъ надъ всѣмъ человѣческимъ, сливается съ самыми высокими идеалами, живетъ на небѣ, а не на землѣ. Ничего подобнаго мы не замѣчаемъ у Шекспира; англійскій поэтъ, придерживаясь формъ итальянскаго сонета, совершенно удаляется отъ итальянской поэзіи по содержанію; его любовь — не сантиментальная мечтательность, а самая конкретная, сильная страсть; въ ней нѣтъ ничего идеальнаго, туманнаго, возвышеннаго; онъ дѣйствительно любитъ и страдаетъ; онъ постоянно упоминаетъ о самыхъ мелкихъ фактахъ и подробностяхъ; мы видимъ и знаемъ характеръ красоты его дамы, ея привычки, черты ея индивидуальности, и это до такой степени, что по всѣмъ этимъ даннымъ не трудно составить связную исторію этой любви, вполне ясную и опредѣленную, въ которой будетъ недоставать только именъ дѣйствующихъ лицъ. Такая исторія была воссоздаваема шекспировской критикой не разъ, съ ббльшимъ или меньшимъ успѣхомъ; назывались даже имена дѣйствующихъ лицъ: леди Ричъ или леди Вернонъ, по отношенію къ дамѣ сердца; Пемброка или Соутгэмптона — по отношенію къ другу. Но всѣ эти попытки, какъ бы онѣ остроумны ни были, не имѣютъ серьезнаго значенія, потому что основаны на совершенно произвольныхъ предположеніяхъ, не подтверждаемыхъ никакими фактическими данными.

Изъ числа русскихъ ученыхъ, г. Стороженко (въ „Исторіи Всемирной Литературы“ Корша и Кирпичникова, „Англійская литература въ эпоху Возрожденія“) убѣжденъ въ автобіографическомъ значеніи сонетовъ. Напомнивъ, что даже Найтъ и Дейсъ, сильно возстававшіе противъ автобіографическаго толкованія сонетовъ, принуждены были сдѣлать исключеніе для нѣкоторыхъ¹ изъ нихъ (первый — для 29—32; второй — для 110—111), что Деліусъ, считавшій сонеты не сердечными изліяніями, а плодомъ поэтической фантазіи Шекспира, вынужденъ сознаться, что сонеты 77 и 122 суть стихотворенія, написанныя на случай, и что сонетъ 124 содержитъ въ себѣ современные намеки,—напомнивъ все это, г. Стороженко продолжаетъ: „Скептицизмъ Найта, Деліуса и другихъ основывается, главнымъ образомъ, на томъ, что они придаютъ слишкомъ важное значеніе формѣ сонетовъ и обращаютъ мало вниманія на ихъ общій смыслъ. Форма сонета, внѣшняя одежда мысли, начиная съ игры словъ, сравненій, традиціонныхъ эпитетовъ и наконецъ самый размѣръ его,—все это принадлежало времени и было общее у Шекспира съ современными ему лириками, — Даніелемъ, Бернфильдомъ и другими; но мысли и чувства, которымъ эта форма служитъ оболочкой, принадлежатъ одному Шекспиру и носятъ на себѣ отпечатокъ его индивидуальности. Борьба и страданія начинающаго писателя и актера, его недовольство своимъ общественнымъ

положеніемъ, его восторженное отношеніе къ высокопоставленному другу, который, пренебрегая вѣковыми предрасудками, великодушно протянулъ поэту руку черезъ раздѣлявшую ихъ социальную бездну и тѣмъ возвысилъ его въ глазахъ общества, до такой степени должны были соотвѣтствовать дѣйствительнымъ ощущеніямъ Шекспира, что нужно особое упорство теории, чтобы отрицать ихъ автобіографическое значеніе“.

Въ гораздо бѣльшей степени скептически относится къ сонетамъ г. Спасовичъ, который въ своихъ публичныхъ лекціяхъ о „Гамлетѣ“, читанныхъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Варшавѣ („Szekspirowska Historya tragiczna o księciu duńskim Hamlecie“, коснулся также и сонетовъ. Г. Спасовичъ, прежде всего, обращаетъ вниманіе читателя на слова Меркуціо о Ромео (11, 4): „Онъ—весь теперь поэтическое изліаніе Петрарки. Лаура въ сравненіи съ его богиней—кухарка, хотя и имѣла любовника гораздо болѣе способнаго воспѣть ее“. Въ эпоху Елисаветы, какъ мы знаемъ, Петрарка былъ въ большой модѣ въ Англіи. Томасъ Нэшъ, писатель современный Шекспиру, утверждаетъ, что еслибы Шекспиръ, вмѣсто сочиненія пьесъ, продолжалъ писать въ духѣ Петрарки, то сдѣлался бы величайшимъ поэтомъ своего времени. „Сладостные“ сонеты, по словамъ Миреса, ходили по рукамъ въ рукописи. Сочиняя ихъ, Шекспиръ слѣдовалъ модѣ, подражалъ Петраркѣ. Въ настоящее время упрочилось мнѣніе, что „Canzoniere“ Петрарки—наименѣе цѣнное изъ всѣхъ сочиненій великаго гуманиста; это — квинтъ-эссенція любовной поэзіи, изысканныя размышленія о любви безъ всякаго чувства любви, нѣчто пустое и бессодержательное, но обращающее на себя вниманіе своей художественно-прекрасной формой. Ни одному изъ польскихъ критиковъ не приходило до сихъ поръ въ голову искать автобіографическаго элемента для характеристики Мицкевича въ сонетахъ о Лаурѣ или къ Лаурѣ; съ какой же стати,—спрашиваетъ г. Спасовичъ,—станемъ мы его искать въ „сладостныхъ“ сонетахъ Шекспира? Это ужъ такой родъ поэзіи, что матеріалъ обрабатывается безъ всякаго увлеченія и что легко можно принять за паеосъ пустую мораль, оканчивающуюся или шуткой, или игрой словъ, или ловкимъ комплиментомъ, какъ, напримѣръ, въ томъ знаменитомъ 66-мъ сонетѣ, въ которомъ поэтъ желаетъ себѣ покоя смерти, потому что все на свѣтѣ такъ превратно, „и искусство заковано въ цѣпи авторитетомъ, и безумье, въ докторской мантии, распоряжается талантомъ, и простая честность считается глупостью, и „Добро“ въ рабствѣ у капитана „Зло“;

Всѣмъ этимъ утомленъ я бредилъ бы могиллою,
Когда бы не пришлось тогда проститься съ милою.

Эта, принадлежащая формѣ сонета, неискренность и условныя преувеличенія любезностей дѣлаютъ то, что намъ нѣтъ возможности

в. в. чуйко. 15

ориентироваться въ сонетахъ, въ особенности если мы будемъ мѣрять нашу мѣркую шекспировскіе сонеты и принимать за чистую монету всѣ изліянія поэта. Съ нашей точки зрѣнія не можетъ не казаться страннымъ, непонятнымъ и даже несимпатичнымъ предметъ, которому посвящена большая часть сонетовъ: безграничная преданность молодому, благородному другу, исканіе его вниманія, соединенное съ завистью относительно другихъ, почти ползаніе передъ нимъ, въ унижительныхъ выраженіяхъ указывающихъ на разницу въ общественномъ положеніи между ними: „Судьба бросила меня на улицу, вслѣдствіе чего и нравы мои — уличные (*public means — public manners*)... На имени моемъ лежитъ пятно (сонетъ 111). Твоя любовь и твоя жадность скрываютъ знакъ, запечатлѣнный на моемъ челѣ простымъ скандаломъ“ (сонетъ 112). Въ сонетѣ 26 Шекспиръ провозглашаетъ себя *вассаломъ*, а въ 57—рабомъ (*being slave my sovereign*) своего героя. Лучшей жемчужиной среди этихъ сонетовъ является 29 сонетъ, чрезвычайно выразительный, въ которомъ повторяется тотъ-же самый мотивъ: „Когда, обиженный успѣхомъ и любовью, я плачу въ уединеніи, надъ моей гонимой судьбой; когда тревожа глухое небо моими бесплодными криками, я смотрю на себя и проклинаю свои несчастія; когда ревную къ другому, болѣе богатому надеждами, я завидую его чертамъ лица и друзьямъ, окружающимъ его, желая себѣ таланта одного, могущества другого, менѣе всего удовлетворенный тѣмъ, чѣмъ я самъ надѣленъ; когда среди такихъ мыслей, заставляющихъ меня презирать себя, я вспомню случайно о тебѣ, — тогда, подобно жаворонку, устремляющемуся къ небу отъ этой печальной земли, моя жизнь поетъ гимнъ у вратъ неба. Ибо, воспоминаніе о твоей сладостной любви приноситъ мнѣ такое богатство, которое я не промѣняю на богатство царей“. Все обаяніе формы исчезаетъ, конечно, въ этомъ прозаическомъ переводѣ, но тѣмъ не менѣе остается мысль, согрѣтая истиннымъ чувствомъ. Это чувство любви, привязанности или дружбы во всѣхъ сонетахъ, писанныхъ къ другу, до такой степени возвышенно, такъ тонко и благородно выражено, что въ основѣ должно было быть правдиво, несмотря на всѣ преувеличенія выраженій. Что преувеличенія существуютъ—въ этомъ, конечно, не можетъ быть сомнѣній; Шекспиръ льститъ и куритъ оиміамъ, Шекспиръ преклоняетъ колѣна передъ своимъ патрономъ и не только метафорически надѣваетъ на себя ливрею, но даже хвастаетъ тѣмъ, что носить ливрею своего благодѣтеля, является его вѣрнымъ слугой, открыто, на виду у всѣхъ. Все это было тогда въ порядкѣ вещей; поэзія и искусство служили забавой для вельможъ или прислуживали имъ въ переднихъ.

„Англія временъ Шекспира,—прибавляетъ по этому поводу г. Спасовичъ, — вполне еще сохранила строй феодальной жизни; уваженіе

къ происхожденію и титуламъ укоренилось тамъ глубже, чѣмъ въ другихъ странахъ; тогдашіе всесильные вельможи не превратились еще въ царедворцевъ, и мы знаемъ примѣры, когда, вслѣдствіе сопротивленія, грубаго отвѣта не одинъ изъ этихъ вельможъ былъ казненъ въ Тоузрѣ; наконецъ, это было лучшее время Возрожденія. Почти всѣ вельможи были любители искусства или сами художники; встрѣчались съ актерами на сценѣ или за кулисами, имѣли общія съ ними симпатіи, одни и тѣ-же вкусы, понятія и служили однимъ и тѣмъ-же богамъ: искусству и красотѣ. Поэтъ и вельможа сходились на равной ногѣ въ искусствѣ, но въ обществѣ поэтъ признавалъ всю разницу ихъ взаимнаго общественнаго положенія, въ выраженіяхъ, которыхъ не слѣдуетъ принимать въ буквальный смыслъ, подобно выраженію: всепокорнѣйшій слуга или цѣлую вашу ручку. Потому именно, что въ этихъ выраженіяхъ слишкомъ много преувеличеній, ими не слѣдуетъ пользоваться, какъ это дѣлаютъ обыкновенно біографы Шекспира, какъ доказательствомъ того, что Шекспиръ, въ дни своего благополучія, жаловался на судьбу свою, чувствовалъ унижительное положеніе писателя и актера, сознавалъ себя паріемъ общества. Шекспировскій театръ не былъ въ дѣйствительности народнымъ театромъ, т. е. такимъ, который бы охватывалъ собою всѣ общественные элементы. Театръ былъ терпимъ королевскою властію, былъ нелюбимъ церковью и возбуждалъ сильную ненависть среднихъ классовъ, пропитанныхъ кальвинизмомъ... Зрители принадлежали главнымъ образомъ къ двумъ сословіямъ: къ аристократіи и къ простонародію. Отсюда — та смѣсь уличныхъ выраженій съ моднымъ языкомъ высшихъ классовъ и тотъ сильно аристократическій духъ, которымъ была пропитана и вся тогдашняя драматическая литература. Расцвѣтъ искусства былъ очень короткій; онъ остановился когда на сцену выступили вопросы и споры теологическіе, совершенно измѣнившіе условія существованія театра и на долгое время упразднившіе его. Еслибы Шекспиръ жилъ нѣсколькими десятками лѣтъ позже, то онъ бы очутился между двумя, одинаково ему враждебными, лагерями, между элегантнымъ цинизмомъ кавалеровъ, поддерживавшихъ непопулярный деспотизмъ королевской власти, и мрачнымъ пуританствомъ, сдавившимъ человѣческую волю въ желѣзные тиски и не признававшимъ ни шутки, ни свободы, ни веселаго смѣха. Справедливо замѣтилъ Доуденъ, что нашъ поэтъ, при подобныхъ условіяхъ, не былъ бы въ состояніи развиться ни какъ чловѣкъ, ни какъ художникъ; онъ могъ бы только повторить восклицаніе умирающаго Меркуціо (111, 1): „Проклятіе вашимъ домамъ!“ Время Шекспира во многомъ было лучше эпохи Кромвеля; религіозныя страсти еще не разгорѣлись, пуританскій духъ бродилъ гдѣ-то въ самыхъ глубинахъ общества, внѣ наблюденій Шекспира... Шекспиръ опирался,

главнымъ образомъ, на высшую аристократію; покровительство наиболѣе образованной части этой аристократіи, очевидно, не составляло для него тяжести. Въ общество аристократовъ онъ не могъ вступить и не желалъ. А между тѣмъ, менѣе чѣмъ гдѣ бы то ни было, эта аристократія была замкнутой кастой; она выросла изъ землевладѣльческаго сословія, а это сословіе открывалось для всякаго, кто приобрѣтала землю, и самъ Шекспиръ, насыщенный славой, кончилъ тѣмъ, что сдѣлался почтеннымъ землевладѣльцемъ и даже гербовымъ дворяниномъ. Въ искусствѣ этотъ поэтъ-актеръ былъ на равной ногѣ съ меценатами драматическаго искусства; на это юмористически указывала надпись на театрѣ „Глобусъ“ въ Соутваркѣ: „Totus mundus agit histrionem“. Сравнимъ эту надпись съ гордымъ отзывомъ объ актерахъ въ „Гамлетѣ“ (11, 2): „Они — краткая лѣтопись современности. Лучше скверная эпитафія послѣ смерти, чѣмъ дурной ихъ отзывъ при жизни“.

Какъ бы то ни было, но г. Спасовичъ приходитъ къ убѣжденію, что въ сонетахъ нѣтъ возможности найти ключъ къ автобіографіи Шекспира. Такой крайній скептицизмъ, я думаю, не оправдывается внимательнымъ чтеніемъ сонетовъ. Конечно, мы не знаемъ, при какихъ условіяхъ писались сонеты; не знаемъ тѣхъ событій, которыя могли лечь въ основу чувствъ и душевныхъ настроеній, выразившихся въ сонетахъ; не знаемъ даже, въ какихъ предѣлахъ эти чувства были правдивы и въ какихъ — поэтически фиктивны. Но тѣмъ не менѣе, несмотря на всѣ эти пробѣлы въ нашемъ сознаніи, внимательно читая сонеты, мы не можемъ не признать, что часть души Шекспира проглядываетъ въ нихъ, и что они, хотя бы только въ самыхъ общихъ очертаніяхъ, отвѣчаютъ какому-то общему душевному состоянію, которое пережилъ Шекспиръ за это время. Чрезвычайно страстный тонъ этихъ сонетовъ, удивительная выразительность и краснорѣчіе чувства, прорывающагося сквозь стѣснительныя, обязательныя формы сонета, невольно убѣждаютъ насъ, что страсть клокотала въ груди Шекспира съ невыразимой силой, и что если она не погубила его, то потому лишь только, что онъ овладѣлъ ею во-время и что нравственный идеалъ, который никогда не потухалъ въ его сердцѣ, въ концѣ концовъ, взялъ верхъ надъ физическимъ темпераментомъ. Въ этомъ именно и заключается, на мой взглядъ, не только историческое, но и высокое-эстетическое значеніе сонетовъ. Эти сонеты — нѣчто въ родѣ выстрадаанныхъ, лихорадочныхъ признаній (въ родѣ, напримѣръ, признаній въ „Послѣднихъ пѣсняхъ“ Некрасова) больной души, подавляемой слѣпюю, деспотическою страстью, унизительный позоръ которой великій поэтъ чувствовалъ, но отъ котораго онъ, тѣмъ не менѣе, не могъ и не желалъ освободиться...

When my love swears that she is made of truth,
I do believe her, though I know she lies. (138).

(Когда моя милая клянется, что она — сама правда, я вѣрю ей, хотя я знаю, что она лжетъ).

Those lips of thine,
That have profan'd their scarlet ornaments,
And seal'd false bonds of love as oft as mine,
Robb'd others' beds' revenues of their rents.
Be it lawful I love thee, as thou lov'st those,
Whom thine eyes woo as mine importune thee. (142)

(Эти уста, опозорившія свои пурпурныя украшенія и запечатлѣнные живыми клятвами любви къ другимъ такъ же часто, какъ и ко мнѣ, воруя у постели другихъ ихъ законную жатву... Знай же, что моя любовь къ тебѣ имѣетъ такія же права, какъ и твоя къ тѣмъ, которыхъ ласкаютъ твои взоры, въ то время какъ мои взоры надоѣдаютъ тебѣ). Въ этихъ признаніяхъ, въ которыхъ столько горечи и столько безумья, мы прозрѣваемъ ту глубину страстныхъ порывовъ безъ сожалѣній, безъ поворотовъ, которая подчиняетъ себѣ всего человѣка и дѣлаетъ изъ него игрушку самыхъ низменныхъ побужденій.

How sweet and lovely dost thou make the shame,
Which, like a canker in the fragrant rose,
Doth spot the beauty of thy budding name?
O, in what sweets dost thou thy sins enclose!
That tongue that tells the story of thy days,
(Making lascivious comments of thy sport),
Cannot dispraise but in a kind on praise;
Naming thy name blesses an ill report. (95).

(Какое обаяніе, какую прелесть придаешь ты позору, который, подобно червю въ благоуханной розѣ, дѣлаетъ пятно на красотѣ твоего цвѣтущаго имени! О, какимъ благоуханіемъ окружаешь ты твои грѣхи! Языкъ, рассказывая исторію твоихъ дней (любострастно комментируя твои капризы), можетъ унижить тебя только извѣстнаго рода похвалой и твое произнесенное имя дѣлаетъ изъ злословія — благословіеніе).

Понятно, что при такомъ переполненіи страсть, поэзія льются черезъ край и по временамъ являются въ формахъ необыкновенной граціи. Объективная природа исчезаетъ изъ міровоззрѣнія поэта, она служитъ лишь олицетвореніемъ его страсти:

The foward violet thus I did chide: —
Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells,
If not from my love's breath? The purple pride
Which on thy soft cheek for complexion dwells,
In my love's veins thou hast too grossly dy'd.
The lily I condemned for the hand,
And buds of marjoram had stol'n thy hair:

The roses fearfully ou thorns did stand,
 One blushing shame, another white despair;
 A third, not red not white, had stolen of both,
 And to this robbery had annex'd thy breath;
 But, for his theft, in pride of all his growth,
 A vengefull canker eat him up to death.

More flowers I noted, yet I none could see,
 But sweet or colour it had stol'n from thee. (99).

(Я такъ бранилъ раннюю фіалку: Прелестная плутовка, гдѣ украла ты благоуханіе, которое ты испускаешь, если не въ дыханіи моей милой? Этотъ пурпурный блескъ, покрывающій твою пурпурную щечку,—ты очевидно взяла его въ жилахъ мой возлюбленной. Я бранилъ лилію во имя твоей руки и почку гвоздики, укравшую цвѣтъ твоихъ волосъ. Испуганныя розы приподнялись на своихъ шипахъ, одна — красная отъ стыда, другая бѣлая — отъ отчаянія; третья, не красная и не бѣлая, обокравшая обѣ и присоединившая къ этому еще твое благоуханіе. Но въ наказаніе, во всемъ блескѣ своего распцвѣта, мстящій червь подточилъ ее. Я видѣлъ еще и другіе цвѣты, но не видалъ ни одного, который бы не укралъ у тебя твоего благоуханія и твоего цвѣта). Форма сонета придаетъ здѣсь мысли нѣкоторую изысканность и манерность, но порывистый акцентъ стиха обнаруживаетъ чрезвычайную экзальтированность страстныхъ мечтаній, встрѣчающуюся въ нѣкоторыхъ стихотвореніяхъ Генриха Гейне и въ сонетахъ Данте. По временимъ, эта страстность уступаетъ мѣсто болѣе спокойному раздумію, появляется какъ бы упадокъ духа; поэтъ чувствуетъ разрушительный характеръ своей страсти и его душой овладѣваетъ грусть, которую онъ высказываетъ въ самыхъ простыхъ и нѣжныхъ выраженіяхъ:

When to the session of sweet silent thought
 I summon up remembrance of things past,
 I sigh the lack of many a thing I sought,
 And with old woes new wail my dear time's waste:
 Then can I drown an eye, unus'd to flow,
 For precious friends hid in death's dateless night,
 And weep afresh love's long since cancell'd woe,
 And moan the expense of many a vanish'd sight. (30).

(Когда на судъ моей мысли въ сладостной тишинѣ я призываю воспоминаніе о прошломъ, я вздыхаю объ отсутствіи многихъ любимыхъ существъ и снова оплакиваю моими старыми страданіями эти сладостныя погибшія минуты. Тогда я чувствую какъ становятся влажны мои глаза, непривыкшіе къ слезамъ, думая о дорогихъ друзьяхъ, погруженныхъ въ безконечную ночь смерти, и снова оплакиваю долги сердечныя печали, давно стертые, и скорблю объ утратѣ многихъ исчезнувшихъ призраковъ).

Благодаря этому душевному процессу, въ душѣ поэта вскорѣ возникаетъ ясное сознание своего паденія и онъ еще надѣется нравственно возвыситься:

'T is better to be vile than vile-esteemed,
 When not to be receives reproach of being,
 And the just pleasure lost, which is so deemed,
 Not by our feeling, but by others' seeing.
 'For why should others' false adulterate eyes
 Give salutation to my sportive blood?
 Or on my frailties why are frailer spies,
 Which in their wills count bad what I think good?
 No,—I am that I am; and they that level
 At my abuses, reckon up their own:
 I may be straight, though they themselves be bevel.
 By their rank thoughts my deeds must not be shown;
 Unless this general evil they maintain, —
 All men are bad, and in their badness reign. (121).

(Лучше быть подлымъ, чѣмъ считаться подлымъ, когда, не будучи имъ, тебя упрекаютъ въ подлости. Самое законное счастье погибаетъ, когда оно подвергается суду не собственной нашей совѣсти, а мнѣнію другого. Отчего лживые и порочные глаза другихъ привѣтствуютъ мой капризъ, а въ моихъ порокахъ у меня есть шпионы болѣе слабые, чѣмъ я, которые по своему произволу считаютъ злымъ то, что я считаю добрымъ? Нѣтъ,—я есть, что я есть, и тѣ, которые указываютъ на мои пороки, только надѣляются меня своими. Я могу еще выпрямиться, хотя они сами искривлены. Ихъ грубая мысль не имѣютъ права судить мои поступки, если только они не будутъ утверждать этотъ всемірный законъ зла: всѣ люди порочны и царствуютъ въ своемъ порокѣ).

Такимъ образомъ, въ сонетахъ мы имѣемъ какъ бы душевную исповѣдь великаго поэта, исторію его увлеченій („Love is my sin“,—любовь мой грѣхъ,—говоритъ онъ въ 142 сонетѣ), его паденій, страданій, борьбы и медленной нравственной реабилитаціи, благодаря энергіи и сознанию. Въ жизни Шекспира, несомнѣнно, была дѣлая эпоха (три или четыре года), когда страстный темпераментъ поглощалъ всѣ его душевныя силы. Сдерживающаго нравственнаго начала у него не было; по крайней мѣрѣ, въ сонетахъ мы его не видимъ. Это былъ сильный душевный кризисъ, который онъ долженъ былъ пережить и который оставилъ замѣтную окраску на его первыхъ комедіяхъ и драмахъ и, думаю, опредѣлилъ такимъ образомъ дѣльный періодъ его литературной дѣятельности, окончившійся, какъ мы увидимъ, вмѣстѣ съ „Ромео и Джульетой“.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Сходство сонетовъ съ комедіей „Два Веронца“.—Пастораль и пастушеская поэзія.—Какую роль эта поэзія играетъ у Шекспира?—Разбойники „Двухъ Веронцевъ“, ихъ родство съ „Разбойниками“ Шиллера.—Переходъ къ античному міру и „Комедія Ошибокъ“.—Плавтъ, Ренъяръ, Шекспиръ.—„Усмиреніе Своенравной“.—Слабыя стороны этого фарса.—Прологъ.—„Потерянная усилія любви“.—Значеніе этой комедіи въ развитіи шекспировскаго творчества.—Основная идея.—„Ромео и Джульета“.—Античная и новая драма.—Новое чувство: любовь.—Развязка трагедіи.—Поэтическая справедливость у Шекспира.—„Сонъ въ лѣтнюю ночь“.—Королева Мабъ, Эльфы, Пукъ, Титанія, Оберонъ.—„Сибъгурочка“ Островскаго.—Примиреніе противоположностей.

Результатъ, къ которому мы пришли при разборѣ сонетовъ, вполне подтверждается первой комедіей Шекспира „The Two Gentlemen of Verona“ (Два Веронца). Мы пришли къ убѣжденію, что въ сонетахъ скрыты слѣды душевныхъ признаній Шекспира, что въ нихъ встрѣчаются какъ бы клочки исторіи его страстныхъ увлеченій, борьбы между любовью и дружбой и окончательнаго торжества дружбы надъ любовью. Буквально ту же самую тему Шекспиръ разработалъ еще раньше въ „Двухъ Веронцахъ“. Какъ тутъ, такъ и тамъ, мы видимъ коллизію между любовью и дружбой. Въ комедіи (какъ и въ сонетахъ) любовь вначалѣ торжествуетъ, благодаря измѣнѣ Протея по отношенію къ своему другу дѣтства: Протей старается отбить возлюбленную у Валентина, но это чувство непродолжительно; въ концѣ комедіи Протей раскаявается и друзья примиряются.

Сходство основной мысли сонетовъ и „Двухъ Веронцевъ“ приобретаетъ для насъ тѣмъ большее значеніе, что какъ тутъ, такъ и тамъ встрѣчается не только множество параллельныхъ мѣстъ, но также одни тѣ же выраженія, однѣ и тѣ же мысли. Такъ, напримѣръ, слова Протея (1, 1): „Какъ и въ прекраснѣйшей распуколкѣ заводится иногда губительный червь, такъ и въ самый свѣтлый умъ закрадывается иногда губительная любовь“,—встрѣчаются почти буквально въ 70-мъ

сонетъ: „Червь зла любитъ самыя красивыя распуколки, а ты представляешь ему чистую, безпорочную весну“. Во второмъ актѣ (сцена первая) Спидъ говоритъ: „Если вы ее любите, то не можете видѣть, потому что любовь слѣпа“. Ту же самую мысль Шекспиръ развилъ въ 137-мъ сонетѣ: „О ты, слѣпое безумье, любовь, что дѣлаешь ты съ моими глазами, чтобы они смотрѣли и ничего не видѣли? Они знаютъ, что такое красота, они видятъ, гдѣ она находится, и между тѣмъ принимаютъ за совершенство то, что есть самаго худшаго!“ Эта мысль, встрѣчающаяся какъ въ сонетахъ, такъ и въ „Двухъ Веронцахъ“, тѣмъ болѣе знаменательна, что возлюбленная Валентина и дама сердца сонетовъ—обѣ румянятся. „Ея красота разрумянена“,—говоритъ въ комедіи пажъ; „мой злой геній, — говоритъ въ сонетахъ Шекспиръ, — есть женщина, красящая свое лицо“ (144-й сонетъ). Вообще слѣдуетъ замѣтить, что портретъ Сильвіи въ комедіи и портретъ неизвѣстной намъ дамы въ сонетахъ, — чрезвычайно похожи; это — одно и то же лицо съ одинаковыми чертами характера; въ сонетахъ оно не названо; въ „Двухъ Веронцахъ“ оно носитъ имя Сильвіи; это лицо появляется и впоследствии, — въ „Потерянныхъ усиліяхъ любви“, подъ названіемъ Беатрисы, и наконецъ, въ „Какъ вамъ угодно“ — подъ названіемъ Розалинды. Кажется, что въ первое время своей литературной дѣятельности Шекспиръ слѣдовалъ тому же приему, который употреблялъ и Рафаэль: его первыя женскія фигуры писаны съ натуры и являются не больше, какъ портретами женщины, которую поэтъ любилъ. — Во второмъ актѣ (сцена 6), Протей разсуждаетъ: „Я покидаю Юлію, покидаю и Валентина; но вѣдь я не могу сохранить ихъ, не пожертвовавъ собою, жертвую ими — вознагражу утрату Валентина самимъ собою, утрату Юліи — Сильвіей“. Та же самая мысль и въ тѣхъ же выраженіяхъ развита въ 42-мъ сонетѣ: „Если я тебя потеряю, — говоритъ Шекспиръ другу, — то это будетъ барышъ для моей возлюбленной, а если ее потеряю, то мой другъ найдетъ потерянную; если я потеряю васъ обоихъ, то вы оба найдете себя; значитъ, вы заставляете меня влачить этотъ крестъ на мою же пользу“. Приведемъ еще одинъ примѣръ этихъ совпадений: въ первой сценѣ третьяго акта „Двухъ Веронцевъ“ герцогъ читаетъ письмо Валентина къ Сильвіи, въ которомъ встрѣчаются слова: „Мои мысли ищутъ ночью убѣжища у Сильвіи, а вѣдь онѣ — только мои рабыни. О, еслибы ихъ господинъ могъ уходить и приходилъ съ такою же быстротою, онъ бы отправился туда, гдѣ спрятались эти безчувственные рабыни. Мысли, мои герольды, покоятся на ея цѣломудренной груди“... Въ 44-мъ сонетѣ мы встрѣчаемъ тотъ же образъ: „Еслибы мысли были сущностью моего грубаго существа, то мое глупое тѣло не остановило бы моего хода, ибо тогда, несмотря на пространство, я бы перешелъ отъ самыхъ

отдаленных мѣстъ въ то мѣсто, гдѣ ты находишься“. То же и въ 27 сонетѣ: „Мои мысли, находящіяся далеко отъ того мѣста, гдѣ ты находишься, предпринимаютъ путешествіе къ тебѣ“.

Эти совпаденія, вмѣстѣ съ основнымъ сходствомъ сюжета комедіи и сонетовъ, указываютъ, какъ намъ кажется, достаточно ясно, что какъ комедія, такъ и сонеты были внушены поэту однимъ и тѣмъ же душевнымъ состояніемъ. Это же обстоятельство доказываетъ съ неменьшей очевидностью, что хотя оба произведенія принадлежатъ въ одной и той же эпохѣ, но „Два Веронца“ были написаны раньше сонетовъ. Всѣ приведенныя нами выраженія и многія другія находятся въ зачаточномъ видѣ въ комедіи и только впоследствии развиты въ сонетахъ. И дѣйствительно, мы имѣемъ нѣкоторое право заключить, что „Два Веронца“ были написаны въ 1591 году. Въ первый разъ комедія была напечатана въ изданіи in-folio 1623 года; въ 1598 году объ ней упоминаетъ Миресь, но мы не знаемъ, когда она была поставлена на сценѣ. Касательно же времени, когда она была написана, Мэлонъ предположительно указываетъ на 1591 годъ, основываясь на одномъ мѣстѣ комедіи, гдѣ говорится объ отцахъ, отправляющихъ своихъ сыновей на войну и въ дальнія плаванія для открытія неизвѣстныхъ острововъ. Мэлонъ полагаетъ, что эти слова составляютъ намекъ на экспедицію протестантскихъ добровольцевъ, которые въ 1591 году подъ командой Эссекса присоединились къ арміи Генриха IV, короля французскаго и, кромѣ того, намекъ на путешествія, предпринимаемыя въ томъ же году Ралеємъ, Кавендишемъ и другими. Конечно, на такихъ слабыхъ данныхъ нельзя основывать какого-либо положительнаго вывода, но, во всякомъ случаѣ, „Два Веронца“ принадлежатъ къ самымъ раннимъ произведеніямъ поэта. Онъ, очевидно, еще всецѣло находится подъ вліяніемъ итальянской и испанской литературы новеллъ. Самый мотивъ комедій: любовь молодой дѣвушки, пользующейся переодѣваніемъ въ мужской костюмъ, какъ средствомъ приблизиться къ молодому человѣку, не бывъ имъ узанной, много разъ встрѣчается у итальянскихъ и у испанскихъ новеллистовъ. Вполнѣ соглашаясь съ критиками, которые указываютъ на значительныя лирическія красоты комедіи, на ея паѳосъ и юморъ, значительно превосходящіе все то, что мы можемъ встрѣтить въ пьесахъ другихъ поэтовъ того времени, мы не можемъ однакожь не видѣть, что комедія построена очень неискусно, неумѣло и неопытной рукой; грубые приемы въ мотивировкѣ дѣйствія, отрывчатость и неудачное окончаніе указываютъ на то, что Шекспиръ былъ еще очень неопытный драматургъ, когда писалъ „Двухъ Веронцевъ“.

Во второй половинѣ прошлаго вѣка, мистриссъ Леноксъ, читая „Діану“ Монтмайора, была поражена большимъ сходствомъ между

эпизодомъ пастушки Фелисмены и исторіей Юліи (въ комедіи). Дѣйствительно, сходство это несомнѣнно и указываетъ на то, что Шекспиръ пользовался или „Діаной“ Монтемайора, или какой-нибудь англійской обработкой этого сюжета. „Діана“ въ англійскомъ переводѣ была напечатана въ 1598 году, но Шекспиръ могъ читать ее въ рукописи перевода или же могъ познакомиться съ эпизодомъ Фелисмены въ пьесѣ „Felix and Philismena“, появившейся въ 1584 году. Подобно Фелисменѣ Монтемайора, Юлія въ комедіи Шекспира получаетъ, при посредствѣ служанки, письмо отъ молодого красавца и отвѣчаетъ на него благосклонно. Подобно Фелисменѣ, Юлія влюбляется въ этого молодого человѣка и переодѣвается пажомъ съ цѣлью присоединиться къ нему. Подобно Фелисменѣ, Юлія, явившись въ городъ, гдѣ живетъ ея возлюбленный, видитъ его поющимъ серенаду подъ балкономъ новой дамы его сердца. Подобно Фелисменѣ, Юлія поступаетъ пажомъ къ измѣннику, который, не узнавъ ее въ этомъ костюмѣ, заставляетъ ее носить письма къ ея соперницѣ. — На этомъ, однако, прекращается сходство между „Діаной“ Монтемайора и „Двумя Веронцами“. Въ „Діанѣ“ мы не видимъ двухъ друзей, влюбленныхъ въ одну и ту же женщину; очевидно, что эта часть пьесы принадлежитъ самому Шекспиру, который, вѣроятно, нашелъ ее въ обстоятельствахъ собственной жизни.

Мы уже видѣли, что Шекспиръ вначалѣ своей литературной дѣятельности, робко и неувѣренно пробовалъ почву; онъ не опредѣлилъ еще себя и только искалъ путь, пробуя свои силы въ разныхъ родахъ. Онъ началъ съ кровавой трагедіи въ стилѣ Кюда; затѣмъ перешелъ къ исторической хроникѣ въ манерѣ Марло; потомъ кинулся въ описательную лирическую поэзію по слѣдамъ Сиднея, Даниеля, Драйтона, Бернфильда. Наконецъ, въ „Двухъ Веронцахъ“ онъ болѣе спеціально разработалъ пастораль.

Исторія всемірной литературы изобилуетъ примѣрами одного любопытнаго явленія, часто встрѣчающагося въ умственной жизни народовъ. Въ самыя мирныя эпохи литература вдругъ принимаетъ воинственный характеръ; но чаще всего случается наоборотъ, — потому, можетъ быть, что мирныя эпохи выпадаютъ на долю народовъ довольно рѣдко; — въ то время, когда общество переживаетъ рядъ кровавыхъ войнъ или внутреннихъ междоусобицъ, въ литературѣ начинаетъ царствовать сантиментальная идиллія и эклога. Уходя въ эту мечту золотого вѣка, убаюкивая себя идеаломъ мирной жизни, люди какъ бы протестуютъ противъ насилій и кровавыхъ расправъ, совершающихся въ дѣйствительности. Такое именно явленіе съ особенной силой возникло въ Европѣ въ XV столѣтіи. Во Франціи Лига приходила къ концу; въ Англійи Генрихъ VIII и его дочь Елисавета про-

ливали кровь и расточали пытки лишь бы только укрѣпить на своихъ головахъ англиканскую тиару. Свобода личности сводилась къ нулю, право было лишь правомъ силы; всюду царствовалъ самый необузданный деспотизмъ. И вотъ, въ это-то именно время, люди, одѣтые въ панцири, проводившіе жизнь въ теологическихъ спорахъ, привыкнущіе къ итальянскому вѣроломству, къ солдатской разнузданной жизни, среди пылающихъ костровъ и дыма сраженій, восторгаются идилліей и эклогой. И этотъ новый поэтический жанръ, — какъ отдаленное эхо *Виргилія*, — вошелъ въ такую моду, что создалъ цѣлую, своеобразную литературу и отодвинулъ на второй планъ всѣ другія направленія. Онъ создалъ „*Діану*“ *Монтмайора*, „*Галатею*“ *Сервантеса*, „*Аркадію*“ *Саннацаро*, „*Аркадію*“ *Сиднея*, „*Астрею*“ *Д'Юрфе*. Всѣ эти произведенія чрезвычайно нравились среди политическихъ затрудненій и религиозныхъ раздоровъ. Еще до выхода послѣдней части „*Астреи*“, *Д'Юрфе* получилъ изъ *Германіи* письмо за подписью пятидесяти графовъ, бароновъ и ихъ супруговъ и дочерей. Прочтя первыя двѣ части, всѣ подписавшіеся подъ этимъ письмомъ рѣшили основать „*Академію истинно любящихъ*“; каждый, по обычаю того времени, взялъ себѣ какой-либо псевдонимъ, на этотъ разъ исключительно изъ „*Астреи*“, только никто изъ нихъ не дерзнулъ принять имя героя романа — *Селадона*; эту честь, вмѣстѣ съ званіемъ почетнаго члена, предоставили они автору знаменитаго романа. Не меньшею популярностью пастушеская поэзія пользовалась и въ *Англіи*. Королева *Елисавета* писала пастушескіе сонеты, которые назывались царедворцами „медоточивыми“; повременамъ, какъ бы забывая свое увлеченіе пасторальной поэзіей и идеалами мирной жизни, среди этихъ королевскихъ сонетовъ раздается грубый голосъ деспота, который грозитъ рубить головы тѣмъ, кто вздумаетъ идти противъ воли королевы-дѣвственницы: „*I'll roll their toppes*“; но въ общемъ муза королевы *Елисаветы* имѣетъ сантиментально-пастушескій характеръ.

Шекспиръ съ проникательностью генія увидѣлъ богатый, благодарный матеріалъ въ этомъ модномъ поэтическомъ направленіи и рѣшился воспользоваться имъ, но воспользовался, по своему обыкновению, чрезвычайно своеобразно. Большинство его комедій въ большей или меньшей степени имѣютъ этотъ пастушескій характеръ; въ нихъ изобилуютъ картины мирной, идеальной, мечтательной, независимой жизни. Но у *Шекспира* дѣло на этомъ не кончается; избѣгая слащавости и однообразія своихъ образцовъ, онъ проникаетъ за поверхность этой сантиментальности; около своихъ пастушковъ, въ глубинѣ драмы, онъ показываетъ намъ настоящую, повременамъ грозную дѣйствительность; въ его комедіяхъ мы видимъ съ одной стороны природу и свободу во всей ихъ обаятельной простотѣ, съ другой — сутолку

ежедневной жизни съ ея фиктивными заботами, сословное или общественное рабство, возведенное въ законъ, стѣсненія, налагаемыя на насъ обществомъ. Однимъ словомъ, у Шекспира выступаетъ ярко тотъ же самый идеаль, который въ послѣдствіи усвоилъ себѣ Жанъ-Жакъ Руссо, который былъ воспѣтъ молодымъ Шиллеромъ въ „Разбойникахъ“.

Въ особенности оригинально выступаетъ это основное положеніе въ „Двухъ Веронцахъ“. Все броженіе промежуточныхъ идей, приведшихъ въ послѣдствіи Европу къ возмущенію противъ общества, мы уже видимъ почти въ полномъ развитіи въ первой комедіи великаго англійскаго поэта XVI столѣтія. Въ сущности, въ объективной формѣ пастушеской комедіи онъ ратуетъ за тѣ же самые идеалы, которые были высказаны такъ краснорѣчиво, спустя двѣсти лѣтъ послѣ него, Бернарденомъ де Сень-Пьеромъ, Жанъ-Жакомъ Руссо въ „Эмиль“, Гете въ „Гецц фонъ-Берлихингенъ“, Шиллеромъ въ „Разбойникахъ“, Годвиномъ въ „Saleb Williams“. вмѣсто того, чтобы строго придерживаться пасторали, давать картины пастушеской жизни и сантиментальной любви, подобно тому, какъ это дѣлали Тассо въ „Аминтѣ“ и Гуарини въ пасторали, Шекспиръ рисуетъ намъ картины независимой жизни, прелесть восторженной мечтательности, освобожденіе жизни отъ всѣхъ условностей, отъ всѣхъ фиктивныхъ заботъ, однимъ словомъ—воспѣваетъ первобытное, всеобщее равенство; подобно Жанъ-Жаку Руссо онъ указываетъ на интимную связь любви къ природѣ съ элементами чести и правды; онъ идетъ еще дальше: безъ декламации и напускнаго лиризма, онъ въ „Двухъ Веронцахъ“ слегка указываетъ на тотъ идеаль, который былъ развитъ Шиллеромъ въ „Разбойникахъ“.

Два друга, герои комедіи, принадлежать къ двумъ различнымъ человѣческимъ разновидностямъ. Одинъ изъ нихъ, Протей, хитеръ, льстецъ, прикидывается любящимъ и честнымъ; всего этого достаточно, чтобы имѣть успѣхъ при дворѣ. Другой, Валентинъ,—открытый, правдивый, но безъ внѣшняго лоска и человѣкъ безхарактерный. Онъ подвергается немилости герцога и изгоняется изъ Милана. Разбойники (outlaws), которые въ XVI вѣкѣ въ Англии пользовались особеннымъ расположеніемъ и даже покровительствомъ народа противъ власти, нападаютъ на него; замѣтивъ его храбрость, предлагаютъ ему поступить въ ихъ ряды. Любопытно то, что разбойники Шекспира имѣютъ всѣ атрибуты разбойниковъ Шиллера; это—возмущенные противъ общества во имя природы и свободы; можно смѣло сказать, что единственно честные люди комедіи—разбойники. Находясь въ постоянной, непрерывающейся войнѣ противъ общества, они, однако, вовсе не простые преступники; преступники они только потому, что имѣютъ гордый и независимый характеръ, что предпочитаютъ жизнь внѣ закона—обще-

ственной лжи и приниженности. Но Шекспиръ не сдѣлалъ той ошибки, которую впоследствии совершилъ Шиллеръ; онъ не возвелъ своихъ разбойниковъ въ „перль созданія“, не нарушилъ внутренняго равновѣсія и психологической правды: онъ только слегка указалъ на общественную язву, показалъ въ качествѣ не разочарованнаго человѣка, а социолога. „Разбойники“ Шиллера“ это—воплъ розочарованія и гнѣва, вырвавшійся у поэта въ минуту титанической злобы, но эта злоба, воспитанная чтеніемъ Жанъ-Жака Руссо, не была проявленіемъ природы, не выросла до окончательнаго, непоколебимаго убѣжденія, а была лишь извѣстнымъ фазисомъ въ развитіи: прошло пять-шесть лѣтъ, и эта вспышка замѣнилась болѣе спокойнымъ настроеніемъ. Между авторомъ „Разбойниковъ“ съ девизомъ „in tirannos“ и авторомъ „Донъ Карлоса“, мечтающимъ объ осуществленіи идеаловъ гуманизма при помощи монархической власти, найдется мало общаго. Незадолго до смерти, Шиллеръ, совершенно освободившись отъ своего Drang und Sturm Periode, писалъ: „Freiheit ist nur in dem Reich der Träume und das Schöne blüht nur im Gesang“ (Свобода находится только въ царствѣ мечты; прекрасное цвѣтетъ только въ пѣснѣ). Для него весь прогрессъ чловѣчества заключался тогда въ эстетическомъ воспитаніи, и только. Совершенно другое замѣчаемъ мы по отношенію къ предполагаемому Drang und Sturm Periode Шекспира. „Два Веронца“—только едва замѣтный эскизъ, художественно обработанный, эскизъ общественныхъ отношеній, и ничего больше. Шекспиръ очень хорошо видѣлъ то общественное зло, слѣдствіемъ котораго можетъ быть протестъ во имя правды и природы, но не придавалъ ему значенія, котораго онъ не имѣетъ, и не увлекся имъ. Шекспиръ овладѣлъ своимъ матеріаломъ, Шиллеръ подчинился ему. Впоследствии мы увидимъ, что это основное, социологическое положеніе занимало англійскаго поэта въ теченіе всей его жизни; онъ не разъ возвращался къ нему, каждый разъ все больше и больше развивая его, или рассматривая его съ разныхъ точекъ зрѣнія, пока наконецъ въ „Цимбелинѣ“ не нашелъ той идеальной, художественной формулы, въ которой всѣ общественныя противорѣчія сливаются въ высшемъ синтезѣ. А пока, увлеченный молодостью и избыткомъ силъ, онъ продолжалъ пробовать свои силы въ разныхъ направленіяхъ.

На этотъ разъ онъ попробовалъ разработать античный сюжетъ. Мы говоримъ о „Comedy of Errors“ (Комедія Ошибокъ), которая несомнѣнно принадлежитъ къ самымъ раннимъ произведеніямъ поэта и, вѣроятно, была второю его комедіей. Намъ неизвѣстно изданіе этой комедіи раньше in-folio 1623 года; но Теобальдъ нашелъ въ „Комедіи Ошибокъ“ любопытное мѣсто, изъ котораго можно заключить о времени ея созданія. Дроміо (III, 2) описываетъ толстую кухарку,

похожую на комъ жира; она — одного размѣра какъ отъ головы до ногъ, такъ и отъ бедра до бедра, кругла, какъ глобусъ. „Я отыскалъ на ней,—прибавляетъ Дроміо,—всю землю“. Его спрашиваютъ, гдѣ же у ней находится Франція? „На лбу,—отвѣчаетъ онъ, который вооружился, возсталъ войной противъ ея волосъ,—against her hair“. Здѣсь — не переводимая игра словъ: hair — волосъ и hair — наслѣдникъ. Въ первомъ in-folio стояло heir; въ позднѣйшихъ изданіяхъ оно замѣнено словомъ hair. Теобальдъ пришелъ къ убѣжденію, что здѣсь существуетъ намекъ на междоусобную войну Лиги съ Генрихомъ Наварскимъ, законнымъ наслѣдникомъ французскаго престола. Очевидно, слѣдовательно, что „Комедія Ошибокъ“ должна была быть написана раньше 1584 года, когда Парижъ положилъ оружье; но съ другой стороны, принимая во вниманіе, что королева Елисавета приняла сторону Генриха Наварскаго и въ 1591 году послала ему на помощь графъ Эссекса, — можно заключить, что пьеса была написана около 1591 года. Что эта комедія есть одно изъ самыхъ равныхъ произведеній Шекспира, доказывается большимъ количествомъ рифмованныхъ стиховъ и такъ называемыхъ „догрелей“, соответствующихъ нашимъ народнымъ виршамъ; на примѣръ:

We came into the world like brother and brother,
And now let's go hand in hand, not one before another;

стихи, составляющіе окончаніе комедіи.

Въ сущности „Комедія Ошибокъ“ есть не болѣе, какъ переработка „Менехмъ“ Плавта. Во времена Шекспира существовалъ отличный переводъ „Менехмъ“ сдѣланный Вернеромъ, но онъ появился только въ 1595 году; значить съ Плавтомъ Шекспиръ могъ познакомиться или въ латинскомъ оригиналѣ, или же въ этомъ, тогда еще рукописномъ, переводѣ. Тѣмъ не менѣе, намъ извѣстно, что въ ночь на новыи 1577 годъ, въ присутствіи королевы въ Hampton Court была представлена комедія подъ заглавіемъ „Комедія Ошибки“. Комедія эта затеряна, но очень могло случиться, что это было первое подражаніе „Менехмамъ“ и что оно-то и дало Шекспиру мысль написать „Комедію Ошибокъ“.

Комедія Плавта очень остроумна, но стоитъ только сравнить ее съ комедіей Шекспира, чтобъ убѣдиться, до какой степени нравы, изображаемые Плавтомъ, грубы, и какъ сухо у Плавта развитіе дѣйствія. Менехмъ Эпидамнскій — грубый мужъ, обворовывающій свою жену. Менехмъ Саракузскій встрѣчаетъ на дорогѣ Эротію, любовницу своего брата, которая принимаетъ его за Менехма Эпидамнскаго; разумѣется, онъ безцеремонно пользуется случаемъ и любезничаетъ съ нею. Въ комедіи Шекспира это положеніе развито совершенно иначе;

Шекспиръ всегда окружаетъ поэтическимъ обаяніемъ роль женщины. Плавтъ относится къ своимъ дѣйствующимъ лицамъ очень просто, онъ надѣляетъ ихъ лишь одной существенной чертой характера и этой чертой онъ объясняетъ ихъ поступки. Разнообразія въ развитіи интриги такъ же мало, какъ и въ развитіи характеровъ и чувствъ; въ сравненіи съ комедіей Шекспира, это не болѣе какъ сухой сценарій.

Шекспиръ присоединилъ къ содержанію Плавта новую интригу; у Плавта — два близнеца, у Шекспира — четыре: рабы двухъ братьевъ такіе же близнецы, какъ и сами братья. Это осложненіе обыкновенно принимается за недостатокъ, но такой выводъ совершенно ошибоченъ. Здѣсь мы видимъ въ грубой формѣ всегдашній приемъ шекспировскаго творчества: комедія для Шекспира не есть изображеніе нравовъ, ихъ смѣшныхъ сторонъ, какъ у Мольера; это — міръ фантазіи, и въ „Комедіи Ошибокъ“ этотъ міръ фантазіи ясно указанъ: въ мірѣ существуютъ, конечно, близнецы, но едва ли можетъ случиться, чтобы у этихъ близнецовъ были слуги — тоже близнецы; это невѣроятное осложненіе служитъ поэту для самой невѣроятной комической путаницы. Въ этой путаницѣ есть сцены удивительнаго драматическаго мастерства и таланта, но представленіе „Комедіи Ошибокъ“ на сценѣ почти невозможно именно благодаря этой двойной парѣ близнецовъ. „Одно изъ двухъ, — говоритъ Газзиль, — или сходство близнецовъ будетъ совершенно и тогда зритель такъ же мало не будетъ ихъ отличать другъ отъ друга, какъ и другія дѣйствующія лица; или же, ихъ можно будетъ отличить другъ отъ друга, и тогда иллюзія дѣйствующихъ лицъ, которыя ихъ смѣшиваютъ, будетъ шокировать зрителей“. Реньяръ, который, подобно Плавту, имѣлъ дѣло только съ одной парой близнецовъ, вынужденъ изъ затрудненія очень просто. Валентенъ прикрѣпляетъ къ шляпѣ кавалера Менехмы значокъ и говорить:

Pour ne nous plus tromper, regardons ce signal;
Il doit, dans l'embarras, nous servir de fanal.

Точно также въ обрисовкѣ характеровъ, въ изученіи психологическихъ особенностей комедія Шекспира неизмѣримо выше комедіи Плавта. Конечно, дѣйствующія лица „Комедіи Ошибокъ“ намѣчены эскизно, слегка, но психологъ и тутъ уже виденъ. Его Антифолісъ Сиракузскій отличается отъ своего брата Антифоліса Эфесскаго меланхолическимъ оттѣнкомъ въ характерѣ, — черта, которую Шекспиръ чуть-чуть намѣтилъ, но которая въ то же время придаетъ особенный интересъ этой фигурѣ; это натура нѣжная, сильно чувствующая, съ поэтическимъ складомъ ума. О своемъ рабѣ онъ выражается такъ: „Честнѣйшій шутъ; когда мнѣ грустно отъ заботъ, или просто такъ, онъ всегда оживитъ меня своими веселыми шутками“. Купецъ, съ которымъ онъ

разговаривалъ, уходитъ со словами: „Желаю, чтобы вы вполне остались довольны“. Антифолисъ Сиракузскій отвѣчаетъ: „Пожелалъ чего никакъ не могу добиться. Я въ этомъ мірѣ—то же, что капля воды, отыскивающая въ океанѣ другую каплю; канувъ въ него, чтобы найти свою товарку, она, и сама, незримая, ищущая, погибнетъ въ немъ“. Очень любопытна изысканно-романтическая форма, въ которой Антифолисъ Сиракузскій выражаетъ свою любовь Луціанѣ; въ ней нѣтъ ничего античнаго, ничего плавтовскаго: „Прекрасная (я не знаю ни твоего имени, ни какимъ чудомъ ты отгадала мое)! по уму и по прелестямъ ты выше всѣхъ чудесъ земли! въ тебѣ болѣе божественнаго, чѣмъ во всемъ земномъ. Научи меня, дивное созданіе, что мнѣ думать, что говорить; открой моему грубому, земному пониманію, подверженному столькимъ ошибкамъ, слабому, ограниченному,—таинственное значеніе словъ твоихъ. Для чего возстаешь ты противъ правдивости души моей, увлекаешь ее на поприще совсѣмъ ей незнакомое? Не божество ли ты какое? Не хочешь ли пересоздать меня? Пересоздай-же—и я покорюсь твоему могуществу. До тѣхъ поръ пока останусь самимъ собой, я все буду увѣренъ, что твоя рыдающая сестра не жена мнѣ, что я не обязанъ ей супружескою вѣрностію, что тебя, тебя люблю я! О, не завлекай меня, дивная Сирена, сладостными пѣснями въ потокъ слезъ сестры твоей; пой для себя—и я твой; распусти свои золотистые волосы по серебристымъ волнамъ, и я брошусь на нихъ, какъ на ложе, и въ сладостномъ обольщеніи все буду думать, что тотъ, кто можетъ умереть такъ, выигрываетъ смертью“ (111, 2, 29—50). Такова, въ общемъ, индивидуальность Антифолиса Сиракузскаго; это — натура мягкая, созерцательная, что не мѣшаетъ ему повременамъ колотить своего раба, который мистифицируетъ его, какъ онъ думаетъ; но онъ вовсе не жестокъ, не золь. Даже выговоры, которые онъ дѣлаетъ Дромію, пріодѣваются въ поэтическую форму. Такъ запрещая ему шутить въ то время, когда онъ печаленъ, онъ прибавляетъ: „Глупые комары рѣзвятся на солнцѣ; но какъ только оно скроетъ лучи свои, они прячутся по щелямъ“.

Антифолисъ Эфесскій — натура болѣе грубая, но и въ немъ есть нѣкоторая честность и прямота; это вовсе не безчувственный грубіанъ Плавта, ворующій плащъ у своей жены. Антифолисъ Эфесскій, напротивъ того, сначала имѣетъ похвальное намѣреніе сдѣлать подарокъ своей женѣ и покупаетъ съ этой цѣлью золотую цѣпь. И только тогда, когда съ друзьями онъ подошелъ къ своему дому, нашелъ двери запертыми и какого-то господина, занявшаго его мѣсто,—только тогда онъ рѣшаетъ отдать цѣпь куртизанкѣ: „Я знаю одну женщину, прекрасную и умную, немного вѣтренную, но очень милую; пойдемъ обѣдать къ ней; жена часто попрекаетъ меня ею, но клянусь честью, безъ вся,

в. в. чуйко. 16

кой причины; пойдемъ къ ней... чтобы только досадить женѣ, я подарю эту цѣпь нашей хозяйкѣ". Этотъ мужъ, которому передъ носомъ запираютъ дверь его собственнаго дома, конечно, сильно ругаетъ свою жену, но какъ ему не сердиться? Онъ даже купилъ веревку, чтобы вздуть жену и ея соучастницъ, но эта домашняя ссора, возникшая по недоразумѣнью, оканчивается примиреніемъ. Мы ему вѣримъ, когда онъ говоритъ, что не заслуживаетъ упрековъ своей жены; у ней дѣйствительно есть крупный недостатокъ, — слишкомъ ревнивая любовь къ нему, выражающаяся по временамъ съ особенною силою, рядомъ поэтическихъ метафоръ: „Пойдемъ, я крѣпко, крѣпко прижмусь къ тебѣ; ты—супругъ мой, гордый вязъ, а я—виноградная лоза, которой ты сообщаешь свою твердость. Все, что проридается между нами—чуждое, какой-нибудь гадкій тернъ, плющъ или бесполезный мохъ“ (11, 2).

Кромѣ всего этого, Шекспиръ ввелъ еще въ плавтовскую интригу новый элементъ, который удивительно облагораживаетъ все дѣйствіе и придаетъ ему трагическій оттѣнокъ. Экспозиція „Менехмъ“ суха, первобытна; для этого Плавтъ прибѣгаетъ, на античный манеръ, къ прологу. У Шекспира, напротивъ того, двѣ великія, человѣческія силы, — государство и отцовская любовь, — открываютъ дѣйствіе „Комедіи Ошибокъ“. Эфесъ и Сиракузы — во враждѣ между собой; законъ присуждаетъ къ смерти всякаго сиракузца, который высадится въ Эфесѣ. Это-то именно и случается съ Эгеономъ, отцомъ обоихъ Антифилисовъ. Въ прекрасномъ, патетическомъ монологѣ онъ рассказываетъ, какъ совершая путешествіе изъ Эпидомна въ Сиракузы, съ женой и двумя новорожденными близнецами, онъ потерпѣлъ кораблекрушеніе; его жена и одинъ изъ малютокъ были спасены коринескими рыбаками; онъ и другой ребенокъ — рыбаками эпидаврскими. „Когда моему младшему сыну, старшей моей заботѣ, минуло восемнадцать лѣтъ, въ немъ пробудилось страстное желаніе отыскать брата своего; онъ присталъ ко мнѣ съ неотступной просьбой отпустить его на поиски вмѣстѣ съ его молодымъ служителемъ, который также какъ и онъ лишился брата, и также какъ и онъ, назывался его именемъ и, — въ надеждѣ отыскать потеряннаго, — я потерялъ и послѣдняго. Пять лѣтъ странствовалъ я затѣмъ по Грузіи и по отдаленнѣйшимъ предѣламъ Азіи и, наконецъ, послѣ тщетныхъ поисковъ, возвращаясь назадъ на родину, заѣхалъ въ Эфесъ безъ всякой уже надежды найти, — только для того, чтобы ни одного посѣщаемого людьми мѣста не осталось безъ розысковъ. И здѣсь должна теперь кончиться повѣсть моей жизни; но и безвременная смерть моя была бы для меня счастіемъ, еслибы я могъ только убѣдиться, что они живы“ (1, 1). Вражда двухъ городовъ, старецъ, долженствующій погибнуть, рассказъ его — все это составляетъ одну изъ поразительнѣйшихъ экспозицій. Герцогъ, сжалившись надъ ста-

рикомъ, даетъ ему одинъ день, чтобы добыть деньги, необходимыя на выкупъ его жизни. Срокъ наступаетъ; несчастнаго, который не могъ собрать необходимой суммы, ведутъ на казнь. Тутъ-то онъ встрѣчаетъ Антифолиса Эфесскаго; онъ узнаетъ въ немъ своего сына, но тотъ не узнаетъ въ немъ отца; и это мучительное положеніе старика, прощающагося съ жизнію, отвергаемаго сыномъ, доводитъ до крайняго трагизма всю сцену: „Не узнать даже и моего голоса! О, всемогущее время! Неужели въ какія нибудь семь лѣтъ ты такъ надорвало и ослабило бѣдный голосъ мой, что и родной сынъ не узнаетъ разстроенныхъ звуковъ моей грусти! Пусть убійственная зима засыплетъ ужъ холодными снѣгами чело, изрытое глубокими морщинами, пусть заморозитъ всю кровь въ жилахъ моихъ; но и въ этой мрачной ночи жизни моей сохранилась еще нѣсколько память, догорающая лампа моя бросаетъ еще слабый отсвѣтъ, полуоглохшія уши мои слышать еще звуки, и всѣ эти дряхлые свидѣтели,—я не могу ошибиться,—говорятъ, что ты мой сынъ, мой Антифолисъ!“ (V, 1). Появленіе Антифолиса Сиракузскаго развязываетъ это положеніе и заканчиваетъ счастливо комедію, но весь этотъ трагическій фонъ, со всѣхъ сторонъ охватывающій эту комическую шутку, образуетъ цѣлое, не встрѣчающееся ни въ одной изъ литературъ.

Говоря о „Комедіи Ошибокъ“, Стапферъ („Shakespeare et l'Antiquité“) дѣлаетъ любопытное литературное сопоставленіе. Реньяръ въ XVII столѣтіи написалъ комедію подъ тѣмъ-же заглавіемъ, что и комедія Плавта, но по содержанію не имѣющую съ нею ничего общаго. Комедія Реньяра въ особенности любопытна тѣмъ, что въ ней замѣтна полная дегенерация братской любви и вообще всѣхъ лучшихъ человѣческихъ чувствъ въ томъ странномъ мірѣ плутовъ и мошенниковъ, который водворился на французской сценѣ послѣ Мольера и, отчасти, благодаря Мольеру. Шевалье Менехмъ — просто плутъ, который сговорился со своимъ слугою обокрасть своего брата, являющагося чѣмъ-то въ родѣ идиота-Пурсоньяка. Дѣйствіе происходитъ къ Парижѣ, куда оба Менехма пріѣхали безъ вѣдома другъ друга; оба близнецы, но каждый, въ свою очередь, думаетъ, что братъ его умеръ. Слуга, отправившійся въ таможеню за чемоданомъ Шевалье, приноситъ другой чемоданъ съ тѣмъ-же именемъ Менехма. Шевалье отпираетъ чемоданъ и находитъ въ немъ письмо парижскаго нотариуса, приглашающаго его брата пріѣхать въ Парижъ за полученіемъ шестидесяти тысячъ экю, оставленныхъ ему дядей, если онъ женится на M-lle Изабеллѣ. Узнавъ все это, Шевалье задумалъ обокрасть своего брата и жениться на Изабеллѣ, благо онъ можетъ это сдѣлать благодаря своему сходству съ братомъ. Онъ является къ нотариусу, получаетъ деньги и затѣмъ бѣжитъ къ Изабеллѣ, выдавая себя за своего брата. Въ

концѣ пьесы, когда братья встрѣтились и узнали другъ друга, Шевалье, съ крокодиловыми слезами на глазахъ, бросается на шею Менехма, восклицая:

Mon frère, est—ce bien vous? Quelle heureuse rencontre!
Se peut-il qu'à mes yeux la fortune vous montre?

Менехмъ, ошеломленный, отвѣчаетъ:

Mon frère, en verité... je m'en rejouis fort,
Mais j'avais cependant compté sur votre mort.

Куда дѣвалась сатира Плавта и поэтическая прелесть Шекспира? То, что придаетъ шекспировскому фарсу цѣнность,— тонкое разнообразіе характеровъ, человѣчность дѣйствующихъ лицъ и трагическій фонъ, на которомъ разыгрывается этотъ фарсъ—все это погибло въ комедіи Реньяра, комедіи низменныхъ плутовъ, попадающихъ въ ловушку, благодаря собственной ихъ олошности.

Это даетъ намъ поводъ перейти къ третьей шекспировской комедіи: „The Taming of the Shrew“ (Усмирение своенравной), которая написана, по крайней мѣрѣ отчасти, во вкусѣ французской комедіи XVII вѣка, какъ фарсъ безо всякаго возвышеннаго элемента. Комедію эту мы знаемъ только по изданію 1623 года, но, кромѣ того, у насъ имѣется изданіе in-quarto 1594 года—комедіи подъ заглавіемъ „The Taming of a Shrew“, безъ фамиліи автора; по сюжету, по ходу дѣйствія, по расположенію сценъ, эта анонимная комедія, за весьма небольшими измѣненіями, является прототипомъ или первой, не вполне еще обработанной, редакціей пьесы Шекспира. Многіе критики полагаютъ, что Шекспиръ только разработалъ сюжетъ, встрѣченный имъ въ анонимной комедіи. Но, я думаю, можно придти къ другому, болѣе вѣроятному, заключенію: анонимная пьеса принадлежитъ цѣликомъ Шекспиру, который впоследствии только дополнилъ и развилъ ее. Мы знаемъ, что Шекспиръ не разъ передѣлывалъ свои пьесы, напр. „Гамлета“, „Короля Лира“, „Ромео и Джульету“, „Виндзорскихъ кумушекъ“ и проч.; легко могло случиться, что недовольный своей пьесой „The Taming of a Shrew“, онъ ее передѣлалъ и озаглавилъ „The Taming of the Shrew“, желая этимъ измѣненіемъ члена а въ the сказать, что сюжетъ пьесы уже извѣстенъ публикѣ. Но у насъ есть и болѣе положительное доказательство. Анонимная комедія была издана нѣкимъ Котбертомъ Барби, который издавалъ также и другія пьесы Шекспира,—„Потерянная усилія любви“ и „Ромео и Джульету“. Въ 1606 году право изданія всѣхъ этихъ трехъ пьесъ (включая сюда и „Усмирение своенравной“) переходитъ къ другому издателю, Лангу, въ одинъ и тотъ же день. Черезъ годъ право изданія „Гамлета“, „Ромео и Джульеты“, „Потерянныхъ усилій любви“ и „Усмирение

своенравной" вторично переходить къ третьему издателю, что и было занесено въ книги Stationer's Hall опять-таки въ тотъ же самый день. Не слѣдуетъ ли изъ этого заключить, что всѣ эти пьесы, проданныя въ одинъ и тотъ же день одному и тому же издателю, принадлежать одному автору? А если авторъ „Гамлета“ есть Шекспиръ,— въ чемъ никто не сомнѣвается,— то слѣдовательно и авторъ „Своенравной“ есть тотъ же Шекспиръ. Кромѣ того, въ самомъ текстѣ анонимной комедіи мы имѣемъ свидѣтельство того, что она принадлежитъ Шекспиру. Въ комедіи упоминается деревня Barton-on-the-Heath, находящаяся по дорогѣ изъ Стратфорда въ Оксфордъ; другая деревня, упоминаемая въ комедіи, Вильмекотъ, находится въ одной верстѣ отъ Стратфорда; тамъ, какъ мы уже знаемъ, жилъ Робертъ Арденъ, дѣдъ Шекспира съ материнской стороны; въ Вильмекотѣ воспиталась и жила мать поэта. Наконецъ, самое имя Слай (главное лицо пролога комедіи) очень часто встрѣчается въ Варвикшайрѣ; нѣкто Вильямъ Слай былъ актеромъ въ театрѣ „Глобусъ“ и, по преданію, исполнялъ роль Озрика въ „Гамлетѣ“. Во всемъ этомъ, несомнѣнно, отразились воспоминанія Шекспира о своей родинѣ, тѣмъ болѣе, что другого драматическаго писателя изъ Варвикшайра въ то время не было. По характеру стиха, по частымъ рифмованнымъ строчкамъ, по догделямъ можно придти къ вѣроятному заключенію, что „Усмиреніе своенравной“ въ первоначальномъ видѣ было написано около 1592 г.

Самый сюжетъ комедіи: какъ поступать съ своенравной, сварливой и злой женщиной, чтобы сдѣлать изъ нея добрую и милую жену, принадлежитъ цѣлкомъ романскимъ литературнымъ традиціямъ. Еще въ XIV столѣтіи въ Испаніи Хуанъ Мануэль написалъ рассказъ подъ названіемъ „Графъ Луканоръ“, весьма сходный съ сюжетомъ „Своенравной“. Мануэль говоритъ, что содержаніе рассказа имѣетъ мавританское происхожденіе. Затѣмъ, этотъ рассказъ въ различныхъ измѣненіяхъ, съ дополненіями и подробностями, встрѣчается много разъ въ повѣствовательной литературѣ многихъ народовъ. Въ половинѣ XVI столѣтія онъ былъ хорошо извѣстенъ въ Англіи; тамъ между прочимъ появилась баллада, — „Забавная исторія одной своенравной женщины“, которая, по всей вѣроятности, послужила источникомъ Шекспиру, по крайней мѣрѣ, въ тѣхъ своихъ частяхъ, которыя касаются отношеній двухъ главныхъ фигуръ комедіи, — Петручіо и Катарины. Другія части комедіи заимствованы Шекспиромъ изъ „Gli Suppositi“ Аріосто, которыя были переведены на англійскій языкъ въ 1566 г. Этотъ послѣдній итальянскій источникъ положилъ свою печать на всю комедію. Она написана совершенно въ манерѣ Аріосто и Маккиавелли; на ней видно вліяніе итальянской комедіи масокъ, которая

исключаетъ или не допускаетъ индивидуализаціи характеровъ и сосредоточиваетъ все вниманіе зрителя на интригѣ, запутанной, сложной и смѣшной. Таковъ основной колоритъ шекспировской комедіи. Она написана довольно небрежно; языкъ комедіи (исключая пролога) совершенно прозаическій, лишенный метафоръ и образовъ, простой, нѣсколько вульгарный и простонародный, — языкъ Островскаго, который далъ намъ переводъ (не вездѣ удачный) „Усмиренія своенравной“. Это — единственное произведеніе Шекспира, написанное не въ его стилѣ. Другая особенность, — заключительный монологъ Катаринны, въ которомъ не только подчеркнута, но и совершенно ясно выражена *мораль* всей пьесы, показываетъ точно также, что Шекспиръ, находясь тогда подъ сильнымъ вліяніемъ комедіи масокъ, отступилъ отъ своего обычнаго пріема творчества и создалъ произведеніе, не имѣющее большого литературнаго значенія. „Усмиреніе своенравной“ имѣло всегда, и въ Англии, и въ остальной Европѣ, большой успѣхъ на сценѣ; въ Россіи это — единственная пьеса Шекспира (вмѣстѣ съ „Гамлетомъ“ въ передѣлкѣ Полевого), которая до сихъ поръ не сходитъ съ репертуара русской сцены. Чѣмъ объяснить эту популярность одной изъ самыхъ слабыхъ пьесъ англійскаго поэта? Отвѣтить на этотъ вопросъ, я думаю, не трудно: главнымъ образомъ, ея незначительнымъ литературнымъ достоинствомъ и большою, съ другой стороны, сценичностью. Написанная въ стилѣ комедіи масокъ, съ сложной интригой, со множествомъ комическихъ сценъ, трактованная какъ фарсъ, языкомъ простымъ, яснымъ, не поэтическимъ, комедія касается вопроса всегда интереснаго для толпы: отношеній между мужемъ и женой, и разрѣшаетъ его въ пользу мужа, во вкусъ толпы. Грубая выходка Петручіо и Катаринны, путаница между женихами ея сестры Біанки, — все это, оживляя фарсъ, придаетъ ему несомнѣнный сценическій интересъ, не говоря уже о томъ, что роль Катаринны очень благодарна въ рукахъ хорошей актрисы.

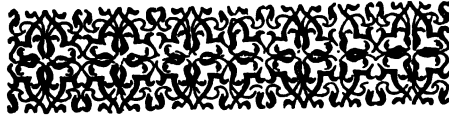
На сценѣ обыкновенно выпускается прологъ, — лучшая часть комедіи. Самое содержаніе этого пролога имѣетъ значительный литературный интересъ, какъ очень полный и довольно рѣдкій примѣръ международныхъ литературныхъ заимствованій. Въ „Тысячѣ и одной Ночи“ рассказано приключеніе багдадскаго купца Абу Гассана, который будучи усыпленъ какимъ-то снадобьемъ и перенесенъ во дворецъ калифа по приказанію Гаруна-аль-Рашида, просыпается, окруженный восточною роскошью калифовъ; съ нимъ обращаются какъ съ главой правовѣрныхъ, въ его распоряженіе отданъ гаремъ, къ нему являються съ поклономъ министры, его увѣряють, что онъ повелитель всей Азіи. Затѣмъ его снова усыпляютъ и на этотъ разъ онъ просыпается прежнимъ бѣднымъ купцомъ и убѣждается, что все это онъ видѣлъ

во снѣ; онъ — *камифъ на часъ*. Эту легенду мы знаемъ изъ знаменитого перевода Галланда, который первый познакомилъ Европу съ этимъ цикломъ восточныхъ сказаній. Но въ среднихъ вѣкахъ приключеніе Абу Гассана было извѣстно другимъ путемъ. Еще въ XIII вѣкѣ оно было пересказано Марко Поло, который вывезъ его изъ Азіи, и такъ понравилось въ Европѣ, что въ концѣ концовъ приняло характеръ историческаго факта. Лѣтописецъ Гуларъ, въ своемъ „Trésor d'histoires admirables et merveilleuses“, разсказалъ это приключеніе какъ историческій фактъ, имѣвшій будто бы мѣсто въ Брюсселѣ по приказанію герцога Бургундскаго, Филиппа Добраго. Разсказъ Гулара былъ переведенъ на англійскій языкъ въ 1571 году и легъ въ основаніе шекспировскаго пролога. Шекспиръ, въ свою очередь, перенесъ приключеніе на англійскую почву и окружилъ его массой бытовыхъ подробностей. Героємъ у него является Слай, мѣдникъ. Пьяный, онъ заснулъ въ тавернѣ; является лордъ и приказываетъ перенести его въ свои апартаменты и, когда онъ проспится, обращаться съ нимъ какъ съ лордомъ. Въ это время пріѣзжаютъ актеры; лордъ приказываетъ имъ играть фарсъ Петручіо и Батарини, и Слай, въ качествѣ лорда, присутствуетъ на спектаклѣ. Послѣ спектакля онъ снова засыпаетъ и на этотъ разъ просыпается опять мѣдникомъ. Узнавъ, что все это великолѣпіе онъ видѣлъ въ снѣ, Слай утѣшаетъ себя тѣмъ, что крайней мѣрѣ узналъ какъ укрощать строптивую; свое знаніе онъ думаетъ примѣнить при случаѣ къ своей женѣ. Такъ оканчивается анонимная комедія; въ окончательной переработкѣ Шекспиръ выпустилъ окончаніе, такъ что мы не знаемъ, что случилось со Сляемъ послѣ его пробужденія.

Собственно говоря, на „Умирненіи своенравной“ оканчивается подготовительный періодъ шекспировскаго творчества. За этотъ періодъ Шекспиръ перепробовалъ всѣ литературные элементы, существовавшіе тогда въ Англіи; въ нѣкоторыхъ родахъ онъ успѣвалъ и обнаружилъ значительный талантъ, но въ то же время убѣдился, что ни одинъ изъ этихъ элементовъ не отвѣчаетъ характеру его творчества; за то онъ усвоилъ себѣ литературную технику, выработалъ манеру и стиль, и убѣдился, что настоящее его поприще — театръ. Онъ и посвятилъ себя ему. Приступая къ первому своему самостоятельному произведенію, — „Потерянные усилія любви“, — ему было около двадцати девяти или тридцати лѣтъ отъ роду. Свою родную провинцію онъ не забылъ, любовно вспоминалъ о ней, изрѣдка навѣщалъ ее; но въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ своего пребыванія въ Лондонѣ онъ познакомился съ высшимъ обществомъ, съ модными настроеніями, съ модными типами, съ литературными теченіями, и, до извѣстной степени, подчинился строю столичной жизни, хотя въ нѣкоторыхъ элементахъ этой жизни

онъ уже видѣлъ смѣшныя стороны. Все это легло въ основаніе его „Потерянныхъ усилій любви“.

Эта комедія — любопытное литературное явленіе, важное для характеристики и уразумѣнія творчества Шекспира. Это — и сатира, и изображеніе быта, и эклога, и идиллія; это — и романъ, и легкая комедія, и фарсъ, и драма. Шекспиръ, какъ настоящій Крезъ, расточаетъ сокровища своего просыпающагося генія, не всегда умѣло и



A
PLEASANT
Conceited Comedie
CALLED,
Loues labors lost.

*As it was presented before her Highnes
this last Christmas.*

*Newly corrected and augmented
By W. Shakespere.*



*Imprinted at London by W.W.
for Iohn Iamby.
1598.*

умѣстно, но всегда въ чрезвычайномъ изобиліи. Въ комедіи мы имѣемъ въ зародышѣ почти всѣ его комическіе типы, хотя въ послѣдствіи онъ ихъ развилъ и дополнилъ. Такъ напримѣръ, Биронъ и Розалина въ послѣдствіи появляются въ болѣе совершенномъ видѣ въ Бенедиктъ и Беатрисъ („Much Ado About Nothing“), любовь Армадо къ Жакенетъ преобразуется въ любовь Оселка (Touchstone) къ Одри („As You like it“), констебль Тупица (Dull) въ старика Гобо („Merchant of

Venise"), въ Кислятину (Verges, въ „Much Ado About Nothing“) и проч. Этотъ синкретизмъ „Потерянныхъ усилій любви“, изъ котораго впослѣдствіи выдѣляются всѣ элементы шекспировскаго творчества, въ особенности интересенъ тѣмъ, что въ этой первой самостоятельной комедіи поэта сохранились слѣды его увлеченій и дѣятельности его мысли; онъ видимо еще находится подѣ обаяніемъ моды; онъ наивно, мѣстами, поддѣлывается подѣ стиль эвфуизма, на жизнь онъ еще смотритъ съ ея лицевой стороны, онъ находится подѣ обаяніемъ любви и воспѣваетъ ее, но онъ уже прозрѣваетъ смѣшныя стороны моды, издѣвается надѣ педантами въ родѣ Армадо и съ излишнимъ изобиліемъ расточаетъ сокровища своего остроумія. „Онъ молодъ,—говоритъ Дюденъ,—остроуменъ и совершенно лишенъ почтительности къ нелѣпостямъ, будь это даже нелѣпости тщательно выработанной аффектаціи, или нелѣпости бессознательной серьезности“.

Комедія не имѣетъ интриги, въ ней нѣтъ дѣйствія, все дѣло ограничивается остроумными діалогами и только въ концѣ замѣтно нѣчто въ родѣ драматическаго положенія. Король Наварскій и его придворные рѣшили на нѣкоторое время подчинить себя нѣкоторымъ стѣснительнымъ правиламъ. Они мечтаютъ перестроить человѣческой характеръ и человѣческую жизнь такъ, чтобы согласовать ихъ съ своими идеальными планами саморазвитія. Дворъ долженъ обратиться въ маленькую академію; въ продолженіе трехъ лѣтъ никто не долженъ смотрѣть ни на одну женщину; пища и сонъ подчинены извѣстнымъ правиламъ. Но въ это время къ королю Наварскому является съ своими молодыми придворными дамами французская принцесса для переговоровъ. Это нарушаетъ всѣ ихъ планы. И король, и всѣ его придворные влюбляются въ явившихся дамъ и всѣ ихъ мечты о саморазвитіи, объ усовершенствованіи характера путемъ воздержанія разлетаются въ прахъ. Въ концѣ пьесы внезапно и печально врывается печальный фактъ: отецъ принцессы умеръ, любовники должны расстаться и забыть другъ о другѣ по крайней мѣрѣ на годъ.

Въ чемъ заключается основная мысль Шекспира? Олицетвореніемъ ея является Биронъ, который тоже принимаетъ участіе въ идеалистическомъ проектѣ своихъ друзей, но въ полной увѣренности, что со временемъ вся эта мечтательная постройка обрушится на ихъ же головы и сдѣлаетъ ихъ смѣшными. Свой взглядъ Биронъ высказываетъ слѣдующимъ образомъ: „Мы дали обѣтъ учиться и самымъ этимъ обѣтомъ отреклись отъ нашихъ книгъ; потому что, скажите, государь, или вы,—порождало-ли когда свинцовое размышленіе такіа пламеннаго строфы, какими обогатили васъ вдохновительные глаза прекрасныхъ наставницъ? Другія кропотливыя науки совѣмъ не оставляютъ мозга и потому находятъ безплодныхъ разработывателей, тяж-

кіе труды которыхъ едва-едва даютъ самую скудную жатву, тогда какъ любовь, преподавая первоначально глазами женщины, не замуравливается въ мозгу; вращаясь, напротивъ, вмѣстѣ со всѣми жизненными началами, она переходитъ съ быстротою мысли въ каждую способность и каждой способности придаетъ двойную силу... Никогда не дерзнетъ поэтъ взяться за перо, пока не растворитъ своихъ чернилъ вздохами любви; тогда только стихи его восхитятъ и дикій слухъ, вдохнуть и въ тирановъ вроткое смиреніе. Еще разъ, изъ женскихъ глазъ я вывожу такое ученіе: они всегда сверкаютъ настоящимъ огнемъ Прометея; они—книги, науки, академіи, объясняющія, совмещающія, питающія весь міръ, безъ нихъ никто ни въ чемъ не усовершенствуется. И потому, вы были глупы, что клятвенно отреклись отъ женщинъ, и останетесь глупцами, оставаясь вѣрными ваней клятвѣ“ (IV, 3).

Въ этой выходкѣ Бирона, можетъ быть, болѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, проглядываетъ самъ Шекспиръ той эпохи, когда комедія была написана, его культъ любви, его страстные порывы. Было-бы, конечно, излишне искать въ этой проповѣди какихъ-либо глубокомысленныхъ взглядовъ на жизнь, на природу; но въ ней, во всякомъ случаѣ, нельзя усмотрѣть пренебреженія къ знанію, къ образованію, къ культурѣ; въ ней чувствуется только убѣжденіе, что искусственное образованіе, искусственная культура, которыя расходятся съ дѣйствительными условіями жизни—нелѣпы и разлетаются въ прахъ отъ прикосновенія съ дѣйствительностію. Это—тотъ-же взглядъ, который впоследствии былъ такъ парадоксально развитъ Жанъ-Жакомъ Руссо въ его знаменитой рѣчи: *Quelle est l'origine de l'inegalité parmi les hommes*“.—„Шекспиръ, говоритъ по этому поводу Доуденъ,—сказалъ бы: усвоимъ реальныя данныя человѣческой природы и человѣческой жизни и положимъ въ основаніе нашихъ плановъ личнаго и общественаго прогресса эти реальныя данныя, а не туманъ и не воздухъ. Шекспиръ не относится враждебно къ образованію, но онъ знаетъ, что полное воспитаніе должно охватывать и развитіе чувствъ и аффектовъ путемъ жизненнаго опыта. Много времени спустя, Шекспиръ создалъ Пердиту, пастушку-принцессу, соединяющую въ себѣ грацію и утонченность исполнѣ правильнаго воспитанія со всею невинностію и врожденной непринужденностію сельской дѣвушки. Пердита отказывается принять въ свой цвѣтникъ махровыя цвѣты, произведенныя искусственнымъ образомъ, левкой и гвоздики, „цвѣтки, которыхъ иные называютъ незаконными дѣтьми природы“. Но въ уста Поликсена Шекспиръ влагаетъ непреложную защиту культуры, такъ что Пердита можетъ остаться вѣрна своему рѣшенію только на основаніи тонкаго инстинктивнаго стремленія къ безыскусственности,

чуждой доводовъ разсудка, или на основаніи граціознаго каприза, который не хочетъ слушать доказательствъ“. Вотъ монологъ Полиссена, на который здѣсь намекаетъ Доуденъ: „Пусть такъ; но вѣдь природа улучшается только средствами, ею-же самой создаваемыми; такимъ образомъ, и искусство улучшающее, какъ ты говоришь, природу, есть искусство, создаваемое природой. Такъ, ты видишь, мы прививаемъ благороднѣйшій черенокъ къ дикому пню, оплодотворяемъ и самую низкую кору почкой высшаго рода. И это, конечно, есть искусство улучшающее или, вѣришь, видоизмѣняющее природу, но это искусство—сама природа“ („Зимняя сказка“, IV, 3). Приведемъ еще одну параллель. Въ „Ромео и Джульетъ“, братъ Лаврентій, утѣшая Ромео, совѣтуетъ ему заняться философійю и тогда онъ найдетъ утѣшеніе даже и въ изгнаніи. Ромео восклицаетъ: „Опять изгнаніе?—Къ чорту философійю! Не можетъ философійя создать Джульету, перенести города, отмѣнить приговоръ герцога, а не можетъ она этого—она ни къ чему не пригодна. Не говори мнѣ о ней“ (III, 3).

Yt „banished?“— Hang up philosophy!
 Unless philosophy can make a Juliet,
 Displant a town, reverse a prince's doom.
 It helps not, it prevails not: talk no more (67—60).

„Ромео и Джульета“ есть произведеніе, написанное, по всей вѣроятности, сейчасъ-же послѣ „Потерянныхъ усилій любви“, и въ обоихъ произведеніяхъ выражены одни и тѣ-же взгляды; очевидно, въ это время Шекспиръ не могъ примирить въ своемъ умѣ вполнѣ природу съ культурой, и только впоследствии, въ „Зимней сказкѣ“, на закатѣ своихъ дней, онъ нашелъ это примиреніе въ высшемъ началѣ.

Въ той части „Потерянныхъ усилій любви“, которая отзывается больше фарсомъ, чѣмъ комедіей, Шекспиръ ближе стоитъ къ итальянской комедіи; тутъ онъ изображаетъ *педанта*, школьнаго учителя грамматика, и типъ *военнаго забіяки*, которому на древне-римской сценѣ соотвѣтствовалъ Тразо, а на итальянской — *capitan Spavento*. Но въ этихъ каррикатурныхъ маскахъ Шекспиръ не ограничился общимъ типомъ, на манеръ итальянской комедіи; онъ придалъ имъ индивидуальныя особенности, такъ что въ воображеніи читателя онѣ гораздо болѣе рисуются какъ личности, нежели какъ общіе типы. Зависитъ это, вѣроятно, отъ того, что въ Армадо (военный забіяка) поэтъ изобразилъ живую личность, нѣкоего Монархо, а въ Олофернѣ (учитель-педантъ) извѣстнаго итальянца Флоріо, переводчика на англійскій языкъ Монтеня *).

*) По другимъ, въ Олофернѣ Шекспиръ изобразилъ своего учителя въ Стратфордской свободной грамматической школѣ, Томаса Гонта. См. главу первую нашего сочиненія, стр. 68.

также, по характеру-ли, или по имени, соотвѣтствуютъ извѣстнымъ иностранцамъ, имѣвшимъ большой свѣтскій успѣхъ въ тогдашнемъ лондонскомъ высшемъ обществѣ: Герцогъ Наварскій (Генрихъ IV, король французскій) и два главныхъ его совѣтника: Биронъ и Лонгвиль, съ двумя другими французскими вельможами: герцогами Дю-Меномъ и Ла-Моттомъ, французскимъ посланникомъ въ Лондонѣ. Переодѣваніе всѣхъ этихъ господъ въ русскіе и ихъ визитъ въ такомъ костюмѣ къ принцессѣ французской (V) соотвѣтствуетъ точно также дѣйствительному событію, бывшему при англійскомъ дворѣ въ 1583 году. Слово „сарон“ (капунъ), сказанное принцессой (IV, 1) для обозначенія любовной записки, очень напоминаетъ французское слово: „roulet“, употребляющееся въ томъ-же самомъ смыслѣ. Изъ этого обстоятельства нѣкоторые критики заключили, что Шекспиръ заимствовалъ содержаніе „Потерянныхъ усилій любви“ изъ какого-нибудь французскаго оригинала; но такое предположеніе совершенно излишне, такъ какъ извѣстно, что слово „сарон“ было въ модѣ въ шекспировское время. До сихъ поръ неизвѣстенъ оригиналъ, изъ котораго Шекспиръ могъ бы заимствовать интригу своей пьесы. Вѣроятно же всего, что такого оригинала и не было вовсе. Собственно, интриги въ пьесѣ нѣтъ почти никакой, а что касается дѣйствующихъ лицъ, то Шекспиръ, намѣреваясь написать комедію на „злобу дня“, прямо заимствовалъ ихъ изъ дѣйствительности. Впервые, „Потерянные усилія любви“ появились въ изданіи in-quarto въ 1598 году, подъ слѣдующимъ заглавіемъ: „A Pleasant Conceited comedie called, Loues labor lost. As it was presented before her Highness this last Christmas. Newly corrected and augmented W. Shakespere“. (Приятная и остроумная комедія, называемая Потерянные усилія любви. Въ томъ видѣ какъ она была представлена въ послѣднее Рождество передъ ея высочествомъ. Вновь исправлена и дополнена В. Шекспиromъ). Изъ этого мы должны заключить, что комедія была написана раньше 1598 года. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что она есть одно изъ раннихъ произведеній поэта. Деліусъ думаетъ, что она была написана въ 1592 году; но, если принять во вниманіе знаніе сцены, обнаруживаемое авторомъ, нѣкоторыя особенности стиля и въ особенности самостоятельный приѣмъ въ обработкѣ нѣкоторыхъ сценъ и деталей, то „Потерянные усилія любви“ можно отнести къ 1593 году.

Большинство критиковъ думаютъ, что вслѣдъ за „Потерянными усиліями Любви“ Шекспиръ написалъ „Ромео и Джульету“, и относятъ созданіе этой драмы къ 1592 или 1593 годамъ. Нѣкоторые критики относятъ эту драму къ 1591 году, ссылаясь на замѣчаніе кормилицы Джульеты, что „прошло одиннадцать лѣтъ послѣ землетрясенія“, а землетрясеніе въ Англии было въ 1580 году; но, само собой

разумѣтся, что на такіе признаки у Шекспира слишкомъ полагаться не слѣдуетъ. Къ несчастію, вопросъ этотъ и до сихъ поръ остается нерѣшеннымъ, а между тѣмъ онъ имѣетъ громадную важность, потому что съ появленіемъ „Ромео и Джульетты“ связано одно изъ величайшихъ событій всемірной литературы, — я говорю о возникновеніи новой драмы на развалинахъ древней.

Было бы большимъ заблужденіемъ предполагать, что „новая“ драма, величайшимъ представителемъ которой является Шекспиръ, ничѣмъ не связана съ драмой античной; что она возникла, какъ Минерва во всеоружіи возникла изъ головы Юпитера. Связь существуетъ, хотя новая драма развивалась органически изъ средневѣковыхъ элементовъ. Нельзя забывать, что XVI столѣтіе есть эпоха Возрожденія, знакомства съ античнымъ міромъ, увлеченія имъ, которое въ Англіи, еще задолго до Шекспира, приняло размѣры поистинѣ изумительные. Это знакомство не осталось, какъ мы знаемъ, безъ вліянія и на Шекспира. Два теченія, одно—народной драмы, другое—античной, сливались въ началѣ XVI столѣтія въ Англіи и, слившись въ одно органическое цѣлое, создали то стройное зданіе, которое мы называемъ шекспировской драмой. Величіе Шекспира заключается именно въ томъ, что онъ понялъ высокое нравственное и культурное значеніе античной драмы, но понялъ также и то, что античная форма слишкомъ узка, слишкомъ барельефна, — если можно такъ выразиться, — для той, почти безконечной массы идей, чувствъ, образовъ, явленій, которые возникли вмѣстѣ съ новой культурой.

Новое время ввело и новый элементъ въ искусство. Этимъ элементомъ было понятіе о человѣческой личности, понятіе совершенно неизвѣстное древнимъ. Личность выступила на первый планъ и передъ нею ступевались всѣ другіе элементы жизни, — личность не только какъ основная пружина общественности, но и какъ нѣчто болѣе цѣнное чѣмъ государство, семья, родина. Это новое міровоззрѣніе отразилось и въ драмѣ. Личность, человѣкъ сдѣлались центромъ драматическаго интереса. И съ тѣхъ поръ драма имѣетъ своимъ интересомъ изученіе человѣческаго сердца, анализъ страсти, изображеніе характера, картину дѣйствительности во всей ея сложности и человѣческой личности — во всемъ ея разнообразіи. Число дѣйствующихъ лицъ увеличилось, интрига усложнилась. Два новыхъ чувства: честь (*point d'honneur*) и, въ особенности, любовь, — самая романтическая изъ страстей, — заняли преобладающее мѣсто въ драмѣ.

Личная честь, — по крайней мѣрѣ въ томъ видѣ, въ какомъ мы ее знаемъ теперь, — была совершенно недоступна пониманію древнихъ. Въ „Иліадѣ“ Агамемнонъ и Ахиллесъ ругаютъ другъ друга какъ извощики, но имъ и въ голову не приходитъ обижаться другъ на друга

и требовать „удовлетворенія“. Въ одномъ собраніи греческихъ предводителей одинъ изъ нихъ, въ спорѣ, даетъ пощечину Оемистоклу. „Бей,—отвѣчаетъ ему спокойно Оемистоклъ,—но слушай“. По нашимъ современнымъ понятіямъ такое оскорбленіе можетъ быть смыто только кровью. Вся испанская драма построена на этой идѣѣ.

У Шекспира честь играетъ второстепенную роль, и это понятно: онъ ближе по міровоззрѣнію къ древнимъ, чѣмъ испанскіе драматурги или Расинъ и Корнель. Тамъ гдѣ затронуты міровые интересы,—семья, государство, народъ, религія,—тамъ личная честь играетъ второстепенную роль. Въ этомъ отношеніи Шекспиръ выходитъ за предѣлы своего времени,—съ одной стороны онъ сталкивается съ Шиллеромъ, съ другой—съ Эсхиломъ; онъ въ одно и то же время и античный поэтъ, и поэтъ новѣйшей культуры. Но любовь выступаетъ у него на первый планъ, хотя и она подчинена у него высшимъ человѣческимъ требованіямъ. Въ концепціи среднихъ вѣковъ любовь совершенно преобразуется; она окончательно теряетъ свой характеръ трезвости, скромности, въ который она облечена у древнихъ грековъ и даже отчасти у римлянъ (напр., у Катюла). Въ среднихъ вѣкахъ она становится болѣзненнымъ, экзальтированнымъ чувствомъ, почти мистическимъ, божественнымъ. Отсюда—несжиданное слѣдствіе: въ воображеніи рыцарей, трубадуровъ, миннезингеровъ любовь является началомъ болѣе высокимъ, болѣе священнымъ, чѣмъ право родства, семейный долгъ, интересы государства,—нѣчто неслыханное, нелѣпое, безумное съ точки зрѣнія античнаго міра. Воображаемое право любви,—вотъ новая идея, неизвѣстная древнимъ, измѣнившая собой патетическій характеръ драмы. Это право основано на очень шаткомъ началѣ,—на личности. Современный любовникъ занятъ только собой и предметомъ своей страсти; по его мнѣнію, общество, семья, государство, законы,—все это чепуха въ сравненіи съ его страстью; онъ ихъ проваливаетъ, потому что они являются провансальскимъ препятствіемъ, не допускающимъ его къ тому идеальному міру, въ которомъ онъ хочетъ жить, и препятствующимъ его, будто бы, безусловнымъ правамъ сердца.

„Пѣснею пѣсней“ любви въ новомъ мірѣ является „Romeo and Juliet“ Шекспира,—первая изъ его безсмертныхъ трагедій. Съ точки зрѣнія, интересующей насъ въ настоящую минуту, задачи, эта трагедія имѣетъ особенную важность именно потому, что она стоитъ какъ бы на рубежѣ двухъ міровъ: въ ней еще звучитъ, хотя и слабо, нота умирающаго сапо трубадуровъ и уже раздается первый, торжествующій крикъ современной драмы. Не любопытно ли, въ самомъ дѣлѣ, что среди лирическихъ порывовъ мы встрѣчаемъ мѣстами прямыя отголоски нѣкоторыхъ лирическихъ формъ провансальской поэзіи? Такъ напримѣръ, провансальская *обада* (пѣсня при восходѣ солнца)

встрѣчается нѣсколько разъ въ „Ромео и Джульетѣ“: въ сценѣ на разсвѣтѣ (самое слово *aubade* означаетъ разсвѣтъ, *point du jour*), въ первомъ разговорѣ на балу, въ сценѣ сада и проч. Въ драмѣ упомянуть даже величайшій представитель этой поэзіи Петрарка („Now is he for the numbers that Petrarch flowed in“... 11, 4). Но этого мало: самъ Ромео—не болѣе какъ вѣрный послѣдователь этой любви. Онъ влюбленъ въ Розалину, наполняетъ міръ своими вздохами, любитъ свою печаль, создаетъ вокругъ себя „искусственную ночь“, постоянно говоритъ о „стрѣлахъ любви“. Въ свою очередь и Розалина, — безчувственная, невидимая Розалина, красоту которой всѣ воспѣваютъ, но которая въ то же время скрыта отъ нашихъ взоровъ, Розалина, „исчезающая какъ дымъ“ при появленіи Джульеты, — развѣ это не „дама“ провансальскаго сапсо, не „*donna gentile*“ итальянскаго сонета, не „эротическій абстрактъ“, какъ сказалъ бы нашъ другъ Меркуціо? И дѣйствительно, абстрактъ долженъ исчезнуть при появленіи Джульеты въ міръ поэзіи, — при появленіи страсти, взрослой, правда, на гнилой почвѣ рыцарства, но уже излеченной, здоровой и трезвой, страсти, переносящей насъ, по выраженію Гете, „въ ту героическую эпоху, когда боги и богини любили другъ друга съ перваго взгляда, наслаждались при первомъ желаніи“, —

In der heroischen Zeit, da Goetter und Goettinen liebten,
Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuss der Begier. (Roem. Elegien, III).

Джульета искуснѣе всѣхъ искусницъ („I'll prove more true than those that have more cunning to be strange“); она не умѣетъ скрывать своей любви, какъ это дѣлаютъ „*donne gentile*“, она полюбила всѣмъ существомъ своимъ, высказываетъ эту любовь и тутъ-же предлагаетъ бракъ, — слово неизвѣстное трубадурамъ, точно такъ же, какъ и другое: „мой повелитель“, какъ она называетъ Ромео, — готовая слѣдовать за нимъ всюду, до самой смерти. И этотъ призывъ смерти, — не риторическая фигура, излюбленная трубадурами; въ шекспировской драмѣ, это — грозная дѣйствительность.

Вся необъятная глубина концепціи англійскаго поэта становится понятной только тогда, когда, при анализѣ „Ромео и Джульеты“ мы будемъ имѣть въ виду провансальскій идеалъ. Такъ напримѣръ, то перемѣщеніе ролей и свойствъ обоехъ половъ, которое такъ рѣзко проявляется въ провансальской поэзіи, существуетъ и у Шекспира. Но какъ психологически правдиво онъ воспользовался этой странностью, не имѣющей никакого смысла у провансальцевъ! При всей ея женственности, въ Джульетѣ болѣе рѣшимости, стойкости, энергіи, чѣмъ въ Ромео, который является намъ натурой болѣзненной, изнѣженной, впечатлительной до боли; при малѣйшемъ затрудненіи онъ

теряетъ присутствіе духа, плачетъ, жалуется, и братъ Лаврентій правъ, когда говоритъ о немъ. „Unseemly woman in a seeming man“! Но вмѣсто того, чтобы расплываться въ чувствительности, восторгаться, какъ это дѣлали провансальцы, Шекспиръ является судьей и дѣлаетъ Ромео отвѣтственнымъ въ его собственномъ несчастіи. Такимъ образомъ, копечная катастрофа „Ромео и Джульета“ становится неизбежнымъ слѣдствіемъ натуры, темперамента, страстной впечатлительности, отсутствія воли, чувства, возведеннаго въ культъ, — какъ и во всѣхъ другихъ его драмахъ. Если мы теперь вспомнимъ, что эта драма была написана въ самомъ концѣ XVI столѣтія, прежде чѣмъ родились Кальдеронъ, Корнель и Расинъ, то придемъ въ убѣжденію, что „Ромео и Джульета“, по отношенію къ чувству любви, играетъ ту же роль, что „Гамлетъ“ по отношенію къ меланхолии. Это — не только одно изъ величайшихъ произведеній искусства, но и открытіе новаго міра чувства.

Любовь Ромео и Джульеты безконечна; ее нельзя измѣрить ни временемъ, ни пространствомъ, ни землей, ни небомъ. Это такая человѣческая любовь, о которой можно сказать то, что сказалъ апостолъ Павелъ о божественной любви, съ которой ничто не можетъ разлучить насъ „ни смерть, ни жизнь, ни ангелы, ни государство, ни власть, ни настоящее, ни будущее, ни возвышенные предметы, ни предметы низкіе“. Въ томъ-то именно и заключается преступная необузданность страсти двухъ любовниковъ. Въ объятіяхъ другъ друга они забываютъ все, — вражду Монтеки и Капулетти, Верону, Италію; другъ въ другѣ они находятъ міръ, блаженство, Бога. „Не клянись, — говоритъ Джульета, — или, если хочешь, поклянись самимъ собой, — божествомъ моей любви, — и я повѣрю тебѣ“. Легко предвидѣть, что при такой степени опьяненія возможенъ только трагическій конецъ, который и наступаетъ. Ромео и Джульета гибнутъ при первомъ столкновеніи съ принципомъ семьи. Нельзя, однако, сказать, чтобы вражда двухъ домовъ представляла какую-либо значительную нравственную идею, въ родѣ тѣхъ идей, на которыхъ зиждется античная драма. Мы не знаемъ, почему они враждуютъ; да и они сами едва-ли хорошенько это знаютъ. Поэтому, такъ какъ вражда двухъ домовъ не покоится на достаточно солидныхъ основаніяхъ; такъ какъ, кромѣ того, отецъ и мать Джульеты не внушаютъ особеннаго уваженія, то поступокъ ихъ дочери не кажется безнравственнымъ; мы готовы ее оправдать, а на трагическій конецъ обоихъ любовниковъ мы не можемъ смотрѣть, какъ на искупленіе какого-либо нравственнаго закона. Справедливо-ли это наказаніе или же просто жестокость судьбы? Вопросъ этотъ касается другого, болѣе общаго вопроса, имѣющаго тѣсную связь съ драматической системой Шекспира: въ чемъ заключается у него, вообще, сущность развязки?

Человѣкъ, какъ существо свободное и отвѣтственное за свои поступки,—причина своего счастья и несчастья. Таково общее правило Шекспира. Исходя изъ этого принципа, нѣкоторые критики искали въ характерѣ и поступкахъ дѣйствующихъ лицъ достаточнаго объясненія всѣхъ ихъ несчастій; они возвели въ законъ положеніе, что въ жизни людей, повидимому, самыхъ добродѣтельныхъ должна была существовать какая-либо ошибка, рѣшавшая ихъ судьбу. Основываясь на этомъ, они искали виновности Ромео, Джульеты, Дездемоны, Корделии, Офелии, Дункана, Банко, Макдуфа. Но ихъ усердіе обмануло ихъ самымъ грубымъ образомъ. Къ какимъ тонкостямъ ни прибѣгали бы вы, все-таки окажется, что Ромео и Джульета болѣе достойны сожалѣнія, чѣмъ порицанія. Конечно, страсть ослѣпляла ихъ, смерть только сократила жизнь, истощаемую чувственнымъ бредомъ. Но каковъ бы ни былъ фатализмъ темперамента, все-таки главная причина всѣхъ ихъ несчастій заключалась во враждѣ ихъ семей, т. е. въ фактѣ, устранить который они не имѣли возможности. По мнѣнію тѣхъ-же критиковъ, преступленіе Дездемоны заключалось въ томъ, что она оставила отеческій кровъ! Имъ бы слѣдовало прибавить,—какъ это и сдѣлалъ Раймеръ,— что она была не аккуратна; не потеряй она свой платокъ, у Яго не было бы *corpus delicti*. Итакъ, въ исторіи Дездемоны Шекспиръ даетъ полезный урокъ молодымъ дѣвицамъ: будьте аккуратны и слушайте вашихъ отцовъ! Гервинусъ предпринялъ неблагодарный трудъ оправдать смерть Корделии. Корделия,— видите-ли,—ведетъ французское войско на Англію; это измѣна противъ родины. Другихъ пунктовъ обвиненія я не буду приводить: этого одного довольно. Гервинусъ имѣетъ несчастье видѣть въ Шекспирѣ педанта-моралиста и глубокаго политика. Съ другой стороны, Самуилъ Джонсонъ негодуетъ на Шекспира за отсутствіе у него, такъ называемой, поэтической справедливости. Онъ не могъ выносить чтенія послѣдней сцены „Короля Лира“, онъ предпочиталъ текстъ, исправленный Тэтомъ, гдѣ Эдгаръ любезно предлагаетъ Корделии свою руку и сердце, и героиня прощается съ зрителями, „счастливая и торжествующая“.

И дѣйствительно, необходимо сознаться, что въ драмахъ Шекспира поэтическая справедливость отсутствуетъ. Бѣзонъ говоритъ, что поэзія должна исправлять исторію, но это не всегда возможно. Расинъ, на примѣръ, въ своей трагедіи „Британникъ“, принужденъ былъ принять факты, установленные авторитетомъ Тацита. Онъ не могъ скрыть факта, что первое преступленіе было полезно Нерону; ради удовлетворенія справедливости Расинъ не имѣлъ права погубить „нарождающееся чудовище“. Впослѣдствіи, правда, Неронъ былъ наказанъ за убійство Британника и за всѣ другія преступленія; если бы этимъ сюжетомъ

воспользовался Шекспиръ, то онъ бы могъ прослѣдить всѣ фазисы этого искупленія, благодаря своей драматической системѣ, не заключенной въ предѣлы извѣстнаго, опредѣленнаго времени. Онъ это и сдѣлалъ въ „Юліи Цезарѣ“, сюжетъ котораго онъ заимствовалъ у Плутарха. Съ другой стороны, гдѣ увидите вы поэтическую справедливость въ „Борисѣ Годуновѣ“ Пушкина? Правда, Борисъ—преступникъ; Самозванецъ является какъ бы орудіемъ божественнаго возмездія, но вѣдь и самъ Самозванецъ—преступникъ; когда его выбираютъ на царство, когда „народъ безмолвствуетъ“, то мы видимъ только торжество преступленія, а не поэтическую справедливость. Самая поразительная несправедливость, совершенная Шекспиромъ, заключается въ кровавой катастрофѣ „Короля Лира“. Одинъ изъ французскихъ критиковъ выразился по этому поводу слѣдующимъ образомъ: „Такова страсть Шекспира къ убійству, что въ развязкѣ,—впрочемъ, очень патетичной,—„Короля-Лира“ онъ предпочелъ выступить одновременно и противъ исторической правды, и противъ ожиданій зрителя,—лишь бы не лишить себя удовольствія повѣсить добродѣтельную Корделию“. Замѣчаніе это, можетъ быть, выиграло бы, если бы было сдѣлано не съ такой невѣжественной развязностью; объяснять смерть Корделии страстью Шекспира къ убійству, просто глупо,—*пassez moi le mot*.

Но почему, однако, у Шекспира не всегда наказывается порокъ и не всегда вознаграждается добродѣтель? На всѣ подобные вопросы возможенъ только одинъ отвѣтъ, но очень вѣскій: Шекспиръ—поэтъ. Какъ бы внимательно вы ни всматривались въ драмы Шекспира, вы не найдете въ нихъ опредѣленнаго этического элемента (если вы, разумѣется, не одержимы предвзятыми идеями въ родѣ *idées fixes* Гервинуса). Въ XVIII вѣкѣ во Франціи процвѣтала драма, по преимуществу, нравственная и раздавала по заслугамъ поэтическую справедливость самымъ неукоснительнымъ образомъ. Изъ всѣхъ этихъ наилучшихъ намѣреній не вышло, однако, ничего; эта драма имѣетъ лишь развѣ археологическій интересъ. Французы, стремясь къ точности, не признавали никакой таинственности, а поэзія, какъ и храмъ, требуетъ тѣни. Рокъ въ греческой трагедіи былъ слѣпой богъ, сынъ Хаоса и Ночи. Замѣните, если угодно, Рокъ—Провидѣніемъ, котораго искалъ старикъ Эсхиль, но согласитесь во всякомъ случаѣ, что не всѣ тайны Провидѣнія открыты намъ. „Нужно же предположить,—говоритъ блаженный Августинъ,—что Богъ совершаетъ дѣла непонятныя намъ: *Dandum est Deo cum aliquid facere posse, quod nos investigare non possumus*“. Пять своихъ трагедій Эврипидъ кончаетъ словами: „Много дѣлъ совершается по волѣ боговъ вопреки нашему ожиданію; что, казалось, должно было случиться, не случилось; богъ прокладываетъ 'дорогу непредвидѣннымъ событіямъ“. Шекспиръ въ

свою очередь не имѣть претензіи вмѣшиваться въ дѣла Провидѣнія и исправлять ихъ. Онъ похожъ на тѣхъ *vates*, — прорицателей, — которые ставили вопросы, но не разрѣшали ихъ.

Итакъ, кажется несомнѣннымъ, что придерживаться мѣщанской морали, которая требуетъ, чтобы порокъ наказывался, а добродѣтель торжествовала, значитъ понижать художественное достоинство произведенія. Если, однако, мы рассмотримъ вопросъ глубже, то, къ удивленію своему увидимъ, что тутъ мы встрѣчаемся съ неразрѣшимымъ противорѣчіемъ. Съ одной стороны, какъ этическое, такъ и эстетическое чувство требуютъ удовлетворенія. Съ другой стороны, несомнѣнно также и то, что трагическое почти всегда теряетъ свое значеніе слишкомъ строгимъ подчиненіемъ правды — поэтической справедливости. Какъ разрѣшить это противорѣчіе? До какой степени зритель мирится съ несправедливостью судьбы? Никакого теоретическаго отвѣта на подобныя вопросы нѣтъ; примиреніе этихъ двухъ началъ есть тайна генія. Въ эстетикѣ такихъ противорѣчій много. Существуетъ, напримеръ, любопытный законъ „неизбѣжныхъ“ анахронизмовъ, о которомъ мы будемъ имѣть еще случай сказать нѣсколько словъ; съ другой стороны, юморъ, какъ художественная форма, основанъ на противорѣчии; самый вкусъ есть не болѣе какъ соединеніе непримиримыхъ антиномій. Но дѣло въ томъ, что не противорѣчія губятъ искусство, а слишкомъ прямолинейная логика. Всякая истинная красота, всякая истинная правда скрываютъ въ нѣдрахъ своихъ множество разнообразнѣйшихъ элементовъ, соединенныхъ органически въ одно гармоническое цѣлое. Свободный отъ всякой односторонней системы, полный индифферентизма ко всякой теоріи, Шекспиръ былъ правъ, когда въ своихъ драмахъ соединялъ въ одно крайности, наблюдаемыя имъ въ жизни. Онъ не всегда вознаграждалъ добродѣтель, не всегда наказывалъ порокъ, ибо и въ дѣйствительности этого нѣтъ, что бы тамъ ни говорилъ докторъ Джонсонъ; но съ другой стороны, и зло не всегда торжествуетъ въ его драмахъ, потому что не всегда оно торжествуетъ и въ жизни. „Онъ, какъ богъ, — возвращаясь къ выраженію Эврипида, — совершилъ много дѣлъ, вопреки нашему ожиданію“.

Шекспиръ — не моралистъ; но не будучи моралистомъ, онъ, — какъ и всѣ великіе поэты, — естественно и неизбѣжно совершалъ дѣла моралиста. Несмотря на отсутствіе всякой преднамѣренности со стороны Шекспира, его драмы ближе къ требованіямъ чистой морали, чѣмъ ученіе о поэтической справедливости. Небо и адъ должны быть, прежде всего, въ совѣсти, въ сознаніи исполненнаго долга, въ душевной мукъ, наступающей вслѣдъ за совершеніемъ преступленія. Смерть, такъ часто встрѣчающаяся въ драмахъ Шекспира, даетъ намъ болѣе полное эстетическое и этическое удовлетвореніе, чѣмъ торжество самой строгой

справедливости. Гудсонъ, — одинъ изъ остроумнѣйшихъ американскихъ комментаторовъ Шекспира, — говоритъ: „Замѣчательно, что мы не столько тронуты смертью Дездемоны, сколько оскорбленіемъ, нанесеннымъ ей мужемъ, оскорбленіемъ, доказывающимъ, что она потеряла его любовь. Мы были бы неправы по отношенію къ ней и еще болѣе были бы неправы по отношенію къ самимъ себѣ, если бы хотя на одну секунду предположили, что она, ради спасенія своей жизни, способна прибѣгнуть къ посторонней защитѣ. И въ самомъ дѣлѣ, что для нея можетъ значить жизнь, когда подозрѣніе омрачило ея существованіе?“ О „Король-Лиръ“ миссъ Джемсонъ замѣчаетъ: „Корделія — святая, готовая подняться на небо. А Лиръ? О, кто, послѣ всѣхъ страданій и пытокъ, перенесенныхъ имъ, можетъ желать еще, чтобы жизнь его продлилась? Какъ? Положить снова скипетръ въ эту дрожащую руку? Корону положить на голову, поблѣвшую отъ старости и страданій? Никогда, никогда“. Шиллеръ заканчиваетъ „Мессинскую невѣсту“ афоризмомъ, который является истиннымъ девизомъ современной драмы:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel grösstes aber ist die Schuld.

т. е. „Жизнь не есть высшее изъ благъ; но преступленіе — худшее изъ бѣдствій“.

Возвратимся, однако, къ „Ромео и Джульетъ“. Первое изданіе драмы вышло въ 1597 году подъ слѣдующимъ заглавіемъ: „An excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet. As it hath been often (with great applause) plaid publicquely, by the Right Honourable the L. of Hudson his seruants“. Второе изданіе вышло въ 1599 году съ нѣсколькими измѣненными заглавіемъ: „The most excellent and lamentable Tragedie, of Romeo and Juliet. Newly corected, augmented, and amended: As it hath bene sundry times publicquely acted, by the Right Honourable the Lord Chamberlaine his seruants“. Затѣмъ вышло третье изданіе въ 1609 г. и только въ четвертомъ (безъ обозначенія года) въ заглавіи прибавлено: written by W. Shakespeare“. Шекспировская критика до сихъ поръ не могла рѣшить окончательно вопросъ о томъ, слѣдуетъ ли первое изданіе считать текстомъ трагедіи въ его болѣе ранней формѣ, или это первое изданіе не болѣе какъ испорченный и не полный текстъ трагедіи, которая была написана сразу въ томъ видѣ, въ какомъ мы ее теперь знаемъ. Сличеніе текстовъ заставляеть, однако, предполагать, что второе мнѣніе болѣе справедливо. Въ in-folio 1623 года трагедія перепечатана съ третьяго in-quarto (1609 г.) съ исправленіемъ знаковъ препинанія и съ болѣе точными сценическими указаніями. Ап. Григорьевъ (1864 г.) перевелъ „Ромео и Джульетту“ съ in-folio, но безъ распредѣленія на акты, по примѣру изданія 1599 года. Переводъ Каткова намъ неизвѣстенъ.

Первоначальная форма исторіи Ромео и Джульеты находится въ разсказѣ Мазаччо да Салерне о случившемся въ Сіенѣ происшествіи, разсказѣ, который былъ написанъ въ 1476 г. Разсказъ этотъ въ главныхъ чертахъ содержитъ уже всю исторію трагическихъ любовниковъ, хотя съ другими именами лицъ и мѣстностей; дѣйствіе происходитъ отчасти въ Сіенѣ, отчасти въ Александріи; имена любовниковъ — Маріотто Миньянелли и Джаноцца. Почти черезъ сто лѣтъ послѣ этого, а именно въ 1535 году, въ Венеціи былъ напечатанъ разсказъ Луиджи да Порто (Luigi da Porto) подъ заглавіемъ „La Giulietta“; это не болѣе какъ пересказъ новеллы Мазаччо; героиней у него является Джулія, героемъ Ромео, мѣстомъ дѣйствія Верона. Разсказъ кончается тѣмъ, что Ромео, проникнувъ въ могилу Джуліи, принимаетъ ядъ, а послѣ того Джулія просыпается и объясняетъ ему несчастное недоразумѣніе. Послѣ смерти Ромео, Джулія лишаетъ себя жизни, задержавъ дыханіе. Враги обнимаются при трупахъ дѣтей. Да Порто утверждаетъ, что онъ слышалъ эту исторію отъ веронца Перегрино передъ сраженіемъ при Мариньяно въ 1515 году, какъ фактъ, имѣвшій мѣсто въ Веронѣ. Въ этомъ городѣ до сихъ поръ показываютъ предполагаемую гробницу Джульеты. Въ одной изъ отдаленныхъ улицъ Вероны помѣщается грязная остерія. Это — домъ, который, по преданію, былъ дворцомъ Капулетти. Во дворѣ находится старая гробница; тамъ, говорятъ, были похоронены Ромео и Джульета; гробница похожа на пустое корыто. Ежегодно тысячи туристовъ съ разныхъ концовъ міра являются въ Верону, чтобы поклониться гробу трагическихъ любовниковъ.

Въ 1554 году доминиканскій монахъ и извѣстный въ свое время новеллистъ Матео Банделло пересказалъ исторію Ромео и Джуліи съ нѣкоторыми незначительными измѣненіями и дополненіями. Въ 1559 году Пьеръ Буастю (Boistuau) перевелъ новеллу Банделло на французскій языкъ, но ввелъ въ исторію новое дѣйствующее лицо (аптекаря) и замѣнилъ традиціонную развязку новой: Ромео умираетъ, не дождавшись пробужденія своей жены, которая, проснувшись и увидавъ трупъ своего мужа, убиваетъ себя его кинжаломъ. Разсказъ Буастю былъ переданъ на англійскомъ языкѣ въ 1562 году Артуромъ Бруксомъ (Brooke) въ формѣ поэмы, состоящей изъ четырехъ тысячъ стиховъ и озаглавленной „The tragicall historye of Romeus and Juliet“. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что эта поэма со всѣми своими подробностями легла въ основаніе трагедіи Шекспира. Замѣчательно, что почти одновременно съ появленіемъ драмы Шекспира, Лопе де Вега въ Испаніи воспользовался тѣмъ же сюжетомъ и написалъ драму, полную жизни, блестящую, остроумную. Джулія Лопе де Вега совсѣмъ не напоминаетъ собою трогательную, наивную, любящую Джульету

Шекспира; это — жепщина съ волей и характеромъ, кокетка, прибѣгающая ко всякаго рода хитростямъ, чтобы достигъ цѣли. Въ сценѣ бала она обманываетъ жениха, котораго ей навязываютъ родители, и открыто свидѣтельствуеть свое предпочтеніе Розелино (Ромео). Дѣйствіе идетъ быстро, но характеры слабо обработаны. Въ драмѣ Лопе де Вега нѣтъ ни поэзіи Шекспира, ни его психологіи. Развязка изменена: Джулія просыпается въ объятіяхъ Розело; это чудо, очевидно, совершается благодаря Ave Maria, произносимымъ монахомъ; оно прекращаетъ вѣковую ненависть двухъ домовъ и все оканчивается благополучно.

Разсказъ Меркуціо о „Queen Mab“ является совершенно самостоятельнымъ эпизодомъ въ трагедіи и органически не связанъ съ нею. Это обстоятельство даетъ намъ право замѣтить, что Шекспиръ былъ занятъ міромъ эльфовъ, вошедшимъ вслѣдъ за тѣмъ въ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, уже тогда, когда писалъ „Ромео и Джульету“. Можетъ быть даже первоначально эпизодъ королевы Мабъ предназначался для комедіи и только вслѣдствіе какихъ-либо особенныхъ соображеній попалъ въ трагедію; разсказъ Меркуціо вратцѣ передаетъ всѣ характеристическія особенности этого міра эльфовъ, развернувагося съ такой роскошью поэтическихъ красотъ въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“. Тѣмъ не менѣе, эта комедія была написана не раньше 1594 года. Объ ней упоминаетъ Миресь въ 1598 году, хотя первое изданіе in-quarto комедіи появилось только въ 1600 году. Нѣкоторое основаніе для опредѣленія времени происхожденія „Сна въ лѣтнюю ночь“ даетъ намъ то мѣсто, въ которомъ Титанія (при первой встрѣчѣ съ Оберономъ) говоритъ о безпорядочной смѣнѣ времени года, о дождяхъ и появленіи морозовъ, губящихъ лѣтнія почки, какъ о необыкновенныхъ явленіяхъ. Такія именно свѣдѣнія мы имѣемъ относительно 1594 года; безъ такого опредѣленнаго отношенія къ современнымъ обстоятельствамъ описаніе, сдѣланное Титаніей, было бы совершенно ненужно для драматическаго положенія; напротивъ того, въ дальнѣйшемъ ходѣ комедіи вступаетъ въ полныя права именно теплая лѣтняя ночь.

„Тебя, я вижу, навѣстила царица Мабъ, — говоритъ Меркуціо Ромео, — повитуха фей, величиной не болѣе агата на указательномъ пальцѣ альдермэна; везома парой малѣйшихъ атомовъ, разгуливаетъ она по носамъ спящихъ; спицы колесъ ея колесницы—длинные ножи пауковъ, верхъ — крылья кобылки, сбруя — тончайшая паутина, уздечка — влажныя лучи луннаго сіянія, кнутикъ — косточки сверчка съ тончайшимъ волоконцемъ, возница—крошечный сѣренькій комаръ, вдвое меньше самаго маленькаго, кругленькаго червячка, котораго вытаскиваютъ съ помощью булавки изъ лѣниваго пальца служанки;

кузовъ—пустой орѣхъ, обдѣланный хитрой бѣлкой или старымъ червемъ, исконными каретниками фей. Въ такомъ-то экипажѣ разъѣзжаетъ она каждую ночь, по мозгу любовниковъ и имъ снится любовь, по колѣнамъ придворнаго—и ему снится присѣданье, по пальцамъ законника, и ему снятся взятки, по устами дамъ, и имъ снятся поцѣлуи. Эти уста Мабъ часто наказываетъ угрями за то, что портятъ дыханіе какой-нибудь помадой. Прокатывается она иногда и по носу стряпчаго—и снятся ему иски; щекочетъ хвостикомъ десятинной свиньи въ носу приходскаго пастора и снится ему другой приходъ, проѣзжаетъ по шеѣ солдата и видятся ему рѣзни, приступы, засады, испанскіе клинки, огромные задравные кубки, и вдругъ слышится барабанъ, и онъ, вскочивъ въ испугъ, творить одну или двѣ молитвы и снова засыпаетъ. Та же самая Мабъ залетаетъ ночью гривы лошадямъ и изъ волосъ образуетъ колтунъ, котораго нельзя распутать безъ несчастія. Эта вѣдьма давить дѣвъ, когда онѣ спятъ на спинѣ и первая учитъ ихъ носить тяжесть и дѣлаетъ ихъ настоящими женщинами...

Этотъ волшебный міръ народной фантазіи цѣликомъ перешелъ въ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“. Съ этимъ міромъ Шекспиръ былъ знакомъ непосредственно, съ дѣтства, потому что и самъ вышелъ изъ народа. Такъ называемый Робинъ Гудфелло, переименованный Шекспиромъ въ Пука, былъ съ самаго XIII столѣтія любимцемъ народной фантазіи. Его „безумныя выходки и веселыя шутки“ (mad pranks and merry jests) были напечатаны въ 1628 году; Кольеръ полагаетъ, что первая обработка этой книги была сдѣлана лѣтъ за сорокъ до того времени,—значитъ, она могла быть извѣстна Шекспиру. Но мы не нуждаемся въ этомъ предположеніи; Шекспиръ могъ обойтись и безъ печатнаго матеріала, будучи знакомъ съ міромъ народной фантазіи непосредственно, изъ прямыхъ рукъ, т. е. изъ рукъ самого народа. Разумѣется, эти народныя повѣрія онъ пересоздалъ и такимъ образомъ возникъ тотъ недосыгаемый перлъ искусства, который мы называемъ „Сномъ въ лѣтнюю ночь“. Гервинусъ справедливо замѣчаетъ, что Шекспиръ здѣсь оказалъ такую же заслугу, какую Геродотъ приписываетъ Гомеру. Какъ Гомеръ далъ образъ и мѣсто великому небу боговъ и его олимпійскимъ жителямъ, такъ и Шекспиръ далъ мѣсто и образъ царству фей и вдохнулъ въ нихъ, посредствомъ творческой силы своего генія, душу, которая образуетъ и опредѣляетъ ихъ натуру, ихъ призваніе, существо ихъ и ихъ поступки. Нѣсколько дальше Гервинусъ дѣлаетъ очень любопытное и интересное замѣчаніе: „Мы, люди обыкновенные, не можемъ ничего образовать изъ самыхъ обильныхъ сокровищницъ нашей фантазіи, не передавая нашимъ фантастическимъ созданіямъ нѣкоторыхъ человѣческихъ качествъ и

отношеній. Такъ и въ этомъ случаѣ не трудно отыскать въ человѣческомъ обществѣ тѣ типы, которые Шекспиръ счелъ удобнымъ взять за образцы своихъ фей. Дѣйствительно, между женщинами средняго и высшаго класса встрѣчаются такія существа, которыя не чувствуютъ высшихъ духовныхъ потребностей, которыя проходятъ жизненный путь, не думая ни о глубокихъ основахъ нравственности, ни о высшихъ цѣляхъ разума, но которыя, съ другой стороны, имѣють рѣшительный вкусъ и склонность къ изящному, утонченному, привлекательному, хотя впрочемъ и въ этой области не достигаютъ до высшихъ созданій искусства. Въ этомъ простомъ и осязательномъ мірѣ, онѣ, смотря по минутному настроенію души, умѣють весьма искусно и легко приниматься за дѣло, онѣ ловко умѣють и обмануть, и провести, и поддразнить; сыграть всякую роль, принять на себя всякій видъ, переряжаться, интриговать,—это ихъ дѣло, потому что для нихъ единственная прелесть жизни заключается въ празднествахъ, удовольствіяхъ, играхъ и шуткахъ. Вотъ эти-то натуры,—легкія, пріятныя, заманчивыя, воздушныя, какъ сільфиды, натуры, живущія изо дня въ день, не задавая себѣ вопросовъ о цѣляхъ жизни, натуры, которыхъ жизнь есть обманчивый сонъ, исполненный красоты и прелести, но не имѣющій никакой высшей цѣны,—вотъ эти-то натуры Шекспиръ, со свойственнымъ ему тактомъ, взялъ за первообразы и выразительными ихъ чертами придавъ плоть и образъ своимъ воздушнымъ эльфамъ“.

Оберонъ былъ очень популяренъ въ Англіи; его воспѣлъ Гринъ въ драмѣ „Яковъ IV“ и Спенсеръ въ „Царицѣ Фей“. Могущество Оберона было въ одинаковой степени признано тогда какъ поэзіей, такъ и народомъ. Этотъ фантастическій образъ представляется очень древнимъ. Англійская критика долгое время думала, что Оберонъ появился во французской легендѣ Huon de Bordeaux, легендѣ, которую Шекспиръ, несомнѣнно, зналъ по англійскому переводу Бернера. Легенда эта находится въ „Roman de Charlemagne“ и принадлежитъ къ XIV вѣку. Но въ дѣйствительности, Оберонъ принадлежитъ кельтской традиціи и появляется впервые, какъ слѣдуетъ полагать, въ „Table Ronde“; тамъ онъ извѣстенъ подъ названіемъ Tropic le Nain въ исторіи Исайи-Печальнаго, сына Тристана и Изольты. Затѣмъ, одинъ трубадуръ времени Филиппа Прекраснаго воспѣлъ его въ „Fleur des Batailles“. Оберонъ—достойный братъ феи Морганы и весьма понятно, что онъ живо интересуется этимъ добрымъ Ожье Le Danois, которого такъ нѣжно любить его сестра. Но полнѣе и лучше разработанъ типъ Оберона у Huon de Bordeaux; тамъ, какъ и у Шекспира, онъ появляется во всемъ блескѣ своей власти. Его супруга (въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“) Титавія въ народной фантазіи часто смѣшивается съ царицей Мабъ.

Титанія—название латинскаго происхожденія, которое, какъ кажется, унаслѣдовано было ею отъ Діаны, покрайней мѣрѣ, Овидій часто называетъ этимъ именемъ богиню. Несомнѣнно, что въ народной фантазіи царица фей есть наслѣдница древней богини; самъ король Яковъ I утверждаетъ это въ своей „Демонологіи“: „Духъ, котораго язычники называли Діаной, и ея шатающійся дворъ, называются у насъ феями“. Мабъ—название, имѣющее сѣверное происхожденіе; весьма вѣроятно, что до эпохи Возрожденія, смѣшавшей феерію съ мифологіей, царица фей всегда называлась царицей Мабъ.

Въ русской литературѣ существуетъ произведеніе не только навѣянное, но отчасти написанное прямо въ подражаніе „Сну въ лѣтнюю ночь“. Я говорю о „Снѣгурочкѣ“ Островскаго. Любовныя недоразумѣнія какъ въ одной, такъ и въ другой пьесѣ играютъ главную и существенную роль. У Шекспира мы видимъ Тезея, „герцога“ афинскаго, у Островскаго—царя Берендея. У Шекспира Гермія влюблена въ Лизандра, а Елена—въ Деметрія, у Островскаго Кунава влюблена въ Мизгиря, а Снѣгурочка—въ Леля, и какъ въ одной, такъ въ другой пьесѣ роли любовниковъ мѣняются. Какъ у Шекспира существуютъ эльфы, такъ у Островскаго—цѣлты; у Шекспира—Пукъ и Оберонъ, у Островскаго—Лѣшій и Весна. Различія заключаются, во-первыхъ, въ томъ, что Шекспиръ заканчиваетъ свою волшебную пьесу ко всеобщему удовольствію, какъ и слѣдуетъ, потому что въ волшебной комедіи непосредственная реальность должна быть принесена въ жертву высшей, психологической правдѣ; Островскій, напротивъ того, оставляетъ зрителей подъ тяжелымъ впечатлѣніемъ таянія Снѣгурочки, сопровождая это таяніе такими реальными, даже практическими мотивами, которые составляютъ крупный диссонансъ пьесы. Съ другой стороны, Шекспиръ, задумавъ написать „волшебную“ пьесу, понялъ, что она должна быть дѣйствительно волшебной, и потому пружины драмы помѣстилъ именно въ фантастичности и сверхъестественности; Островскій остался на реалистической почвѣ; онъ построилъ свою драму на внутреннемъ, человѣческомъ мотивѣ, неудачно къ тому же выбранномъ, вслѣдствіе чего и вся пьеса теряетъ смыслъ и значеніе.

Для того, чтобы мои слова были понятны, я принужденъ слегка коснуться содержанія. У Шекспира, Деметрій любитъ Гермію, Елена любитъ Деметрія, но взаимности нѣтъ; Лизандеръ любитъ Гермію и бѣгаетъ отъ Елены. Таково реальное положеніе, міръ явленій. Это—то же самое положеніе, на которомъ построена трагедія Расина „Андромаха“: Орестъ любитъ Эрміону, которая его не любитъ; Эрміона любитъ Пирра, который ее не любитъ, Пирръ любитъ Андромаху, которая его не любитъ. Такимъ образомъ, всѣ они—жертвы не судьбы, какъ у грековъ, а страстей, и не только собственныхъ страстей, но

страстей другихъ. Объ нихъ можно сказать то, что Мальбраншъ сказалъ вообще о человѣкѣ: „Il n'agit pas, il est agi“. У Расина положеніе остается психологическимъ и на этомъ фонѣ разыгрывается трагедія. У Шекспира это положеніе опредѣляется внѣшнимъ, сверхчувственнымъ влияніемъ Оберона и Пука, у которыхъ есть свой интересъ перепутать естественныя отношенія между любовниками; отсюда является цѣлый рядъ фантастическихъ и комическихъ сценъ, составляющихъ главную прелесть „Сна въ лѣтнюю ночь“. Островскій отступилъ отъ этого положенія, и отступилъ въ ущербъ эстетической и психологической правдѣ. У него Мизгирь и Кунава любятъ другъ друга, но вдругъ между ними появляется Снѣгурочка; едва лишь увидѣлъ ее Мизгирь, какъ вдругъ безо всякой причины влюбился въ нее. То же дѣлается и съ Лелемъ; этотъ пастушокъ обожалъ Снѣгурочку, а потомъ вдругъ и такъ же внезапно влюбляется въ Кунаву; отношенія перепутаны, какъ и у Шекспира, но не вслѣдствіе внѣшняго участія волшебной силы, а безпричинно, слѣдовательно, необъяснимо. Шекспиръ *облагодородилъ* порывъ своего воображенія комичностью положенія, пощадилъ чувство зрителя, мотивируя участіемъ внѣшней и очевидной фантастичности такія отношенія между людьми, которыя, если-бъ были реальны, то остались бы не только неестественными, но и оскорбляли бы нравственное чувство зрителя; онъ закончилъ пьесу, приведя эти отношенія къ ихъ реальной нормѣ, объясняя все дѣло сновидѣніемъ. Островскій, подражая внѣшнимъ образомъ Шекспиру, не подмѣтилъ этой тонкости поэтического чувства, и потому его сказка производитъ впечатлѣніе грубой и даже пошлой шутки. Островскій не понялъ той истины, что въ волшебной связкѣ все должно быть волшебнымъ, т. е. искусственно, внѣшне, и что совать туда какіе-то мотивы психической драмы, по меньшей мѣрѣ, неумѣстно. Свою сказку онъ заканчиваетъ монологомъ царя Берендея, оскорбляющимъ нравственное чувство:

Снѣгурочки печальная кончина
И страшная погубель Мизгира
Тревожить насъ не могутъ...
Свершился
Правдивый судъ! Мороза порожденье,
Холодная Снѣгурочка погибла...
Пятнадцать лѣтъ на насъ сердилось Солнце.
Теперь, съ ея чудесною кончиной
Внѣшательство Мороза прекратилось.
Изгонимъ-же послѣдній стужа слѣдъ
Изъ нашихъ душъ и *обратимся къ Солнцу.*

Другими словами, мысль такая: конечно, совершилось непріятное дѣло, Снѣгурочка погибла совершенно безвинно; но мы все-таки

должны быть довольны, потому что эта печальная кончина нужна была Солнцу. Теперь оно примирилось съ нами и мы пользуемся его милостями, благо не существуетъ уже теперь препятствій къ его благо-расположенію...

Собственно, на этомъ можно было бы покончить сравненіе „Сна въ лѣтнюю ночь“ со „Снѣгурочкой“, но, чтобы дополнить характеристику пьесы Островскаго, необходимо указать еще на одну любопытную черту; эту черту Островскій заимствовалъ изъ „Прекрасной Елены“ Мельяка и Галеви. Сочетаніе именъ Шекспира, Островскаго, Мельяка и Галеви — довольно странно, но въ этомъ виноватъ самъ Островскій. Прекрасная Елена оперетки Оффенбаха, какъ извѣстно, срываетъ цвѣты удовольствія; чтобы оправдать это черезчуръ легкомысленное отношеніе къ жизни и вмѣстѣ съ тѣмъ окончательно опошлить клас-сическій міръ, остроумные французскіе либретисты придумали вмѣшательство въ дѣла Греціи богини Венеры. Богиня, при посредствѣ жреца, объявляетъ, что Олимпъ недоволенъ Греціей, что любовь тамъ исчезла, что, поэтому, нужно отправить Елену на островъ Критъ. Другими словами, бросить ее въ объятія Париса. Либретисты сообразили, что представлять такой мотивъ серьезно, значитъ слишкомъ легко относиться къ здравому смыслу зрителей, и потому представили его въ формѣ надувательства Калхаса, который дѣйствуетъ въ интересахъ Елены. У Островскаго мы встрѣчаемъ буквально то-же положеніе, только мотивировано оно иначе. Царь Берендей объясняетъ, что давно уже не видитъ благополучія въ народѣ; все идетъ не ладно. А почему? Потому что богъ Ярило сердитъ; онъ замѣтилъ въ сердцахъ людей „остуду не малую“, не видитъ онъ у берендеевъ „горячки любовной“, „исчезло въ нихъ служеніе красотѣ“:

Не вижу я у молодежи взоровъ,
Увлажненныхъ чарующею страстью;
Не вижу дѣвъ задумчивыхъ, глубоко
Вздыхающихъ. На глазкахъ съ поволокой
Возвышенной тоски любовной вѣтъ...

Какъ отвратить гнѣвъ Ярилы? Остается одно: пожертвовать Снѣгурочкой.. И все это представлено серьезно, — взаправду, какъ говорить дѣти. Царь Берендей вѣритъ въ эту причину гнѣва Ярилы, всѣ берендеи вѣрятъ, а съ ними и зритель долженъ вѣрить. Въ пьесѣ Островскаго, однако, существуетъ и еще одинъ элементъ, придающій ей болѣе серьезное значеніе и оправдывающій наше сравненіе его пьесы съ комедіей Шекспира. Англійскій поэтъ, не задаваясь особенными дѣлами, имѣя въ виду написать простую *маску* на какой-либо торжественный случай (намъ, однако, неизвѣстный), построилъ свою комедію на повѣрьяхъ народной фантазіи съ реминисценціями изъ гре-

ческой мифологии. Вышло произведение *единственное* в истории всемирной литературы яркостью поэтической фантазии, усыпанное юмором и блескомъ, глубокое по основной мысли, изобразившее народных фантастических повѣрй во всей их гармонии и цѣльности. Нѣчто подобное было и задачей Островскаго; нашъ драматургъ хотѣлъ въ драматической сказкѣ изобразить мифическій мѣръ славянъ и взялъ для этого одинъ изъ самыхъ основныхъ мифовъ не только славянской, но и всякой другой мифологии: мифъ смѣны временъ года, радостное возбужденіе природы, встрѣчу весны и всѣ надежды, которыя соединены съ этой встрѣчей. Во всемъ, что касается языка, образовъ, картинъ, мѣстного колорита, Островскій блистательно справился съ задачей, но самый мифъ онъ представилъ односторонне, узко — я бы сказалъ, мѣщански, — и не сумѣлъ отмѣтить въ немъ нравственнаго идеала. Изъ его толкованія мифа выдѣляется одно лишь положеніе: людской эгоизмъ и практичность. Надъ міромъ дѣйствительности высятся два божественныхъ начала: Весна и Морозъ (плодомъ ихъ брака является Снѣгурочка, — почему?); но благотворное вліяніе приписывается одному лишь началу, Веснѣ, а между тѣмъ, въ мифѣ оба эти начала одинаково законны, одинаково благотворны; соединеніе ихъ и составляетъ то высшее начало, которое даетъ смыслъ и значеніе природѣ. Вотъ въ этомъ-то представленіи, Снѣгурочка и должна была бы явиться олицетвореніемъ законопорядка въ природѣ, въ ней должны были бы сосредоточиться идеалы правды. И именно этой-то правдой Островскій жертвуетъ, но ради чего? Ради чисто практическихъ соображеній берендеевъ. Въ этомъ выразилось его непониманіе мифа и народныхъ идеаловъ. Его „Снѣгурочка“, такимъ образомъ, — одна изъ самыхъ неудачныхъ, самыхъ слабыхъ произведеній. Фабулу онъ заимствовалъ у Шекспира, но измѣнилъ ее совершенно неудачно; основную идею онъ взялъ изъ „Прекрасной Елены“, но превратилъ ее въ грубую, жестокую мысль; для фона, наконецъ, своей картины онъ воспользовался народной мифологіей, не понявъ высокаго идеала народной мысли. Необходимо прибавить въ этому, что въ „Снѣгурочкѣ“ фантазія до крайности блѣдна; все сводится на прыганіе птицъ въ свитѣ Весны, на выростаніе передъ Снѣгурочкой лѣса и пр. Этой таинственной, чарующей поэзіи ночи, какъ у Шекспира, нѣтъ и въ поминѣ. Но у Островскаго нѣтъ еще другого, совершенно необходимаго элемента волшебной пьесы, — нѣтъ комизма. Царь Берендей — пошло серьезенъ; во всей пьесѣ нѣтъ ни одного комическаго положенія, ни одной шутки, ни одной остроты, въ то время, какъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ весь испещренъ ими.

Въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“ шекспировскій комизмъ имѣетъ особый отгѣнокъ, потому что онъ самъ собой вырастаетъ изъ сопоставленія и

контраста двухъ противоположныхъ міровъ: міра фантазіи и міра дѣйствительности. Геній Шекспира проявился здѣсь во всемъ своемъ величіи. Шуточный спектакль ремесленниковъ — только грубый, матеріальный сколокъ съ волшебной части пьесы. Тамъ все эфирно, здѣсь все грубо, тамъ все изящно и стройно, здѣсь — неповоротливо и неуклюже, тамъ — все фантазія, все соткано изъ фантазіи, здѣсь — все лишено фантазіи. „Реальное, которое въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“ обращено въ „ничто“ и идеальное „ничто“, получившее подъ перомъ поэта такую обаятельную форму, — противопоставлены здѣсь другъ другу, какъ двѣ крайности. Середину занимаетъ разумный человѣкъ (Тезей), который въ обѣихъ крайностяхъ принимаетъ участіе“ и примираетъ ихъ въ себѣ, какъ бы говоря: дѣйствительность безъ фантазіи — грубая бессмыслица, фантазія безъ дѣйствительности — безумье.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Чума въ Лондонѣ и занятія Шекспира. — Появленіе „Эдуарда III“. — Вопросъ объ этой пьесѣ. — Драматическія хроники Шекспира. — Ихъ важное историческое значеніе. — Роль народа и дворянства. — „Ричардъ III“, „Король Джонъ“, „Король Ричардъ II“, двѣ части „Генриха IV“, „Генрихъ V“. — Стиль Марло въ „Ричардъ III“. — Современные намеки въ „Джонъ“. — „Ричардъ II“ и бунтъ Эссекса. — Портреты королей: Джона, Ричарда II, Генриха IV, Генриха V. — Вліяніе драматическихъ хроникъ Шекспира на другія литературы. — „Гецъ фонъ-Берлихингенъ“ Гете. — Пушкинъ и его „Борисъ Годуновъ“. — Островскій и Шиллеръ.

Приблизительно около 1592 года въ Лондонѣ свирѣпствовала жестокая чума. Театры были закрыты; но нѣтъ повода думать, что трупа, къ которой Шекспиръ въ то время могъ принадлежать, отправилась въ провинцію давать представленія. Напротивъ, все заставляетъ насъ предполагать, что поэтъ оставался въ Лондонѣ, гдѣ тогда печаталась его поэма „Венера и Адонисъ“. Вѣроятно, его вынужденный досугъ въ качествѣ актера позволилъ ему наблюдать самому за изданіемъ и тщательно просматривать корректурные листы. Въ то время, какъ Шекспиръ былъ занятъ изданіемъ этого „первенца своего вымысла“, нѣкто Джонъ Норденъ составилъ планъ столицы. Не воображалъ, конечно, почтенный рисовальщикъ, что для потомства его планъ будетъ имѣть интересъ, исключительно благодаря тому обстоятельству, что въ то время въ столицѣ жилъ Шекспиръ. Изъ этого плана видно, что Лондонъ XVI столѣтія былъ тѣсно застроенъ густо населенными домами, а за городскими стѣнами тянулись открытыя пространства съ болѣе рѣдкимъ населеніемъ, въ родѣ предмѣстій. Поэтъ жилъ въ предмѣстїи Соутваркъ, на правомъ берегу Темзы; отъ его жилища до сѣверныхъ театровъ, направляясь черезъ весь Лондонъ, нужно было пройти, по крайней мѣрѣ, полторы мили. Чума, какъ намъ извѣстно, особенно сильно свирѣпствовала въ Шоредичѣ, и Шекспиръ, конечно, избѣгалъ, насколько было возможно, этой мѣстности. Переѣзжая Темзу въ лодкѣ и высаживаясь около Блэкфрайерса, онъ находился не бо-

лѣе какъ на разстояніи пяти минутъ ходьбы отъ типографіи Фильда, гдѣ печаталась его „Венера и Адонисъ“.

Несмотря на все это, мы ничего не знаемъ о частной жизни Шекспира за это время, если не считать догадокъ о томъ, что во время чумы, наблюдая за изданіемъ своей поэмы, онъ былъ занятъ и другими литературными работами въ виду предполагавшейся провинціальной поѣздки актеровъ. „Титъ Андроникъ“, какъ намъ уже извѣстно, былъ представленъ зимой 1593 — 94 года; весьма вѣроятно, что самъ поэтъ въ качествѣ актера участвовалъ въ этомъ представленіи. Тѣмъ не менѣе первое документальное свидѣтельство о Шекспирѣ, какъ актерѣ, относится къ двумъ комедіямъ, играннымъ въ присутствіи королевы Елисаветы въ Гринвичскомъ дворцѣ въ слѣдующемъ декабрѣ; тутъ онъ упомянутъ вмѣстѣ съ Кемпомъ и Борбеджемъ, какъ одинъ изъ слугъ лорда Камергера. Кемпъ былъ тогда однимъ изъ самыхъ популярныхъ актеровъ Лондона. Намъ, однако, неизвѣстно, къ какой именно труппѣ принадлежалъ Шекспиръ до этого времени, но кое-что и въ этомъ отношеніи мы можемъ заключить. Мы знаемъ, что Генсло былъ однимъ изъ самыхъ энергическихъ и жадныхъ предпринимателей, и поэтому, вѣроятно, ему часто случалось пользоваться новыми пьесами, которыя не предполагались къ немедленному употребленію. Весьма возможно предположить, что каждая драма, написанная по его заказу, игралась прежде всего актерами, занимавшими его театръ, когда поступала къ нему. А такъ какъ Шекспиръ, въ одно и то же время, былъ и актеръ, и драматургъ, то вѣроятно, что онъ былъ приглашенъ въ театръ Генсло, чтобы писать для него и, слѣдовательно, попеременно принадлежалъ къ тѣмъ труппамъ, которыми давались первыя представленія его драмъ. Такова теорія Галлиуэль-Филлипса. Если принять его толкованіе, то придется заключить, что Шекспиръ принадлежалъ къ слугамъ лорда Стрэнджа въ мартѣ 1592 г., затѣмъ лорда Пемброка спустя нѣсколько мѣсяцевъ, а въ 1594 году находился въ труппѣ Соссекса.

Въ этомъ послѣднемъ году, въ теченіе праздниковъ Рождества, были рѣдки представленія въ Gray's Inn *). Празднества студентовъ

*) Улица Chancery-lane пересѣкаетъ кварталъ адвокатовъ. По правую сторону этой улицы (идя отъ Гольборна къ Темзѣ) находится Serjeant's-Inn, а нѣсколько дальше—Rolls-Buildings. Адвокаты помѣщаются въ четырехъ большихъ Inns of Court, называющихся, по мѣстности гдѣ находятся, Inner Temple, Middle Temple, Lincoln's Inn и Gray's Inn (въ Гольборнѣ). Въ этихъ громаднхъ зданіяхъ помѣщаются заведенія для изученія юридическихъ наукъ и выдаются адвокатскіе дипломы. Темплъ, — первоначально монастырь темплиеровъ, — перешелъ въ владѣніе короны послѣ упраздненія ордена въ 1313 году, и затѣмъ былъ пожалованъ Эдуардомъ II графу Пемброку. Послѣ смерти Пемброка, Темплъ перешелъ въ собственность рыцарей Св. Іоанна, уступившихъ его, въ 1346 г., юрисконсультамъ и студентамъ-юристамъ.

этого заведенія обыкновенно обращали на себя вниманіе публики; теперь же студенты готовились къ увеселеніямъ особеннаго рода, съ различными играми, шутовскими представленіями, масками, пьсами и танцами; предполагались также процессіи по Лондону и по Темзѣ. Шуточный дворъ находился подъ предсѣдательствомъ нѣкаго Генри Гельмса, джентельмена изъ Норфолька, который былъ избранъ принцемъ Пурпулемъ, — какъ прежде называлось зданіе; другіе студенты были избраны въ различныя должности, соотвѣтствующія государственнымъ должностямъ. Главное празднество должно было состояться вечеромъ 28 декабря. На этотъ случай въ большой залѣ были устроены высокія подмостки и эстрады для удобства гостей, изъ которыхъ большинство получили спеціальныя приглашенія. Среди гостей студенты Inner Temple, присоединяясь къ празднеству своихъ сосѣдей и товарищей по занятіямъ, въ качествѣ посольства, аккредитованнаго ихъ императоромъ, явились около 9 часовъ вечера „very gallantly appointed“. Посоль, если вѣрить рассказамъ того времени, былъ введенъ въ залу съ большимъ торжествомъ, при звукахъ трубъ; King-at-Arms и лорды Пурпуля сопровождали его, идя передъ нимъ въ порядкѣ; онъ былъ принятъ со всяческими почестями принцемъ и помѣщенъ рядомъ съ нимъ. Принцъ и посланникъ обмѣнялись привѣтственными рѣчами. Къ несчастію, вслѣдствіе плохого устройства и непринятія надлежащихъ мѣръ, произошла страшная путаница, кончившаяся ссорой между темпліерами и студентами Gray's Inn, и темпліеры вышли со скандаломъ. Послѣ ихъ ухода толкотня и беспорядокъ нѣсколько прекратились, и начались увеселенія и танцы, послѣ чего актерами была сыграна „Комедія Ошибокъ“, напоминающая „Менехмы“ Плавта,

Съ тѣхъ поръ и до нынѣшняго времени онъ остается высшей юридической школой. Садъ Темпля, прежде выходившій на Темзу, отъ которой теперь онъ отдѣленъ набережной, имѣетъ историческое значеніе. Тамъ, слѣдуя Шекспиру, были сорваны бѣлая и красная розы, сдѣлавшіяся эмблемами войны домовъ Ланкастерскаго и Йоркскаго. „*Плантагенетъ*“. — Отнялись у васъ языки, не хочется говорить, такъ выскажите ваше мнѣніе хоть нѣмымъ знакомъ. Пусть каждый истинный джентельменъ, которому дорога честь его происхожденія, сорветъ вмѣстѣ со мной, если думать, что я правъ, съ этого куста бѣлую розу...— *Сомерсетъ*.— Кто не трусь и не льстець, кто не боится принять сторону истины, тотъ сорветъ вмѣстѣ со мной съ этого куста красную розу...— *Варвикъ*...— Нынѣшняя ссора въ саду Темпля, раздѣлившая насъ на партіи бѣлой и красной розы, предастъ тысячѣ душъ смерти и безконечной ночи“ (1-я часть „Генриха VI“, 11, 4).

Gray's Inn, находящійся въ нѣсколькихъ шагахъ отъ Темпля, былъ превращенъ въ школу юридическихъ наукъ въ 1371 году. Въ прежнія времена корпорація платила извѣстную дань лорду, имя котораго она носитъ. Его большая зала въ южномъ свѣрѣ украшена въ стилѣ Елисаветы (1560 г.), съ рѣзбой изъ дерева. Въ XVII столѣтіи, садъ Gray's Inn былъ любимымъ мѣстомъ прогулки аристократическаго общества. Френсисъ Бэконъ былъ членомъ Gray's Inn.

„такъ что ночь началась и кончилась въ чрезвычайномъ безпорядкѣ, среди недоразумѣній и ошибокъ, вслѣдствіе чего и была названа Ночью Ошибокъ“. Тутъ мы имѣемъ самое раннее упоминаніе о комедіи Шекспира. Огромная, великолѣпная зала „Gray's Inn“, построенная въ 1560 году, есть одно изъ тѣхъ двухъ зданій, теперь реставрированныхъ, въ которыхъ, насколько намъ извѣстно, многія пьесы Шекспира были играны при жизни поэта. Согласно обычаю, для представленія „Комедіи Ошибокъ“ были приглашены профессиональные актеры и, хотя ихъ фамиліи не упомянуты въ приведенномъ нами рассказѣ, но мы, однако, можемъ заключить, что актерами были слуги лорда Камергера, среди которыхъ числился и Шекспиръ. Представленіе это, по всей вѣроятности, имѣло мѣсто въ слѣдующую ночь послѣ дня, когда поэтъ предсталъ, въ качествѣ актера, передъ королевой Елисаветой въ Гринвичѣ. На слѣдующій вечеръ засѣдала слѣдственная комиссія, назначенная для изслѣдованія причинъ безпорядковъ прошлой ночи, тѣмъ болѣе, что причины безпорядковъ объяснялись вмѣшательствомъ какого-то колдуна; этотъ колдунъ обвинялся въ томъ, что ввелъ въ общество „Gray's Inn“ компанію изъ черни съ цѣлю проивести безпорядки.

Лѣтомъ 1596 года, вскорѣ послѣ смерти лорда Камергера, компанія актеровъ, къ которой принадлежалъ Шекспиръ, сдѣлалась слугами старшаго сына лорда Камергера, лорда Гунсдона, и одной изъ первыхъ драмъ, выбранныхъ актерами въ ихъ новомъ положеніи, была трагедія Шекспира „Ромео и Джульета“, данная на сценѣ Courtain Theatre съ огромнымъ успѣхомъ. Въ теченіе цѣлаго сезона „Ромео и Джульета“ не сходила съ репертуара. Она была издана очень не исправно въ слѣдующемъ году. Въ 1599 году Котберъ Борби выпустилъ новое изданіе трагедіи съ объявленіемъ, что это послѣднее изданіе „вновь исправлено, увеличено и улучшено“. Этотъ послѣдній текстъ считается лучшимъ и былъ принятъ за основаніе современныхъ изданій. Продолжительная популярность „Ромео и Джульеты“ доказывается многими современными намеками на эту трагедію, а также и извѣстнымъ стихотвореніемъ Леонарда Диггса, помѣщенномъ въ in-folio 1623 г. Но странно, что имя автора не обозначено ни на одномъ изъ этихъ раннихъ изданій, и въ первый разъ появилось только въ изданіи 1609 г. Любопытное преданіе, касающееся одного изъ дѣйствующихъ лицъ трагедіи, рассказано было Драйденомъ въ 1672 году. Драйденъ замѣчаетъ, что великій драматургъ „обнаружилъ величайшее искусство въ изображеніи своего Меркуціо и самъ говаривалъ, что принужденъ былъ умертвить его въ третьемъ актѣ, боясь, чтобъ Меркуціо не умертвилъ его самого“. Рассказигъ прибавляетъ: „Что касается меня, то я не думаю, чтобъ Меркуціо былъ такимъ опас-

нимъ персонажемъ; онъ бы преспокойно могъ прожить до конца пьесы и умереть въ собственной постели, безъ вреда для кого бы то ни было“.

Несомнѣнно, что въ эту эпоху своей жизни поэтъ былъ чрезвычайно занятъ своими литературными работами и обнаружилъ при этомъ рѣдкую энергію. Часть этой энергіи уходила, какъ намъ извѣстно, на передѣлки и исправленія пьесъ другихъ авторовъ. До сихъ поръ, однако, критикѣ не удалось отыскать указанія ни на одну изъ пьесъ, передѣланныхъ или исправленныхъ Шекспиромъ въ этотъ ранній періодъ его дѣятельности, такъ что если какая-либо изъ такихъ пьесъ и сохранилась до нашего времени, то судить объ исправленіи текста поэтомъ мы можемъ, основываясь только на такъ называемыхъ внутреннихъ доказательствахъ и на соображеніяхъ эстетическихъ. Само собой разумѣется, что подобныя доказательства и соображенія имѣютъ лишь относительное значеніе. Съ нѣкоторою вѣроятностью мы можемъ заключить, что къ числу такихъ передѣланныхъ Шекспиромъ пьесъ принадлежитъ драма „Царствованіе короля Эдуарда III“ анонимнаго автора, написанная около 1592 года. Въ этой драмѣ встрѣчаются мѣста, положительно напоминающія ранній стиль Шекспира до такой степени, что нѣмецкая критика начала нынѣшняго столѣтія не задумалась приписать ее перу поэта. Но всѣ подобнаго рода предположенія и гипотезы, не основанныя на какихъ-либо фактическихъ доказательствахъ, покоющіяся на однихъ лишь эстетическихъ соображеніяхъ и сличеніяхъ, должны быть принимаемы съ крайней осмотрительностію, въ особенности если дѣло касается такой пьесы какъ „Эдуардъ III“, возникновеніе которой покрыто совершеннѣйшей неизвѣстностію. Если, однако, мы примемъ за возможное, что слѣды подражательности Марло исчезаютъ въ произведеніяхъ Шекспира этого періода, что къ этому времени онъ уже освободился отъ вліянія своего могучаго предшественника, но что въ эпоху, когда появился „Эдуардъ III“, онъ еще не пользовался достаточной популярностью и, слѣдовательно, подражателей у него еще не могло быть,—то въ концѣ концовъ мы будемъ имѣть право заключить, что слѣды его собственнаго творчества остались въ этой странной и неровной по тону драмѣ.

Драма въ особенности интересна для насъ не столько своимъ драматическимъ характеромъ, сколько тѣмъ, что это—драматическая хроника. Извѣстно, что драматическія хроники писалъ еще Марло; онъ можетъ считаться истиннымъ отцомъ этого рода драматическихъ представленій, но по общей концепціи, шекспировская хроника значительно удаляется отъ хроники Марло. У Марло драматическій характеръ центральной личности выступаетъ на первый планъ и заслоняетъ собой историческое значеніе событій, у Шекспира (если мы исклю-

чимъ „Ричарда III“, написаннаго подъ вліаніемъ Марло), напротивъ того, съ необыкновенной яркостью выступаетъ значеніе и важность историческаго событія. Этимъ шекспировскимъ характеромъ хроники отчасти отличается и „Эдуардъ III“, такъ что, если бы было слишкомъ рискованнымъ приписать эту драму во всей ея цѣлости творчеству Шекспира, то тѣмъ не менѣе, мы принуждены сознаться, что печать шекспировскаго генія видна во многихъ мѣстахъ этой драмы, и, можетъ быть, даже въ самомъ планѣ и распредѣленіи сценъ.

Какъ бы то ни было, мы знаемъ, что Шекспиръ около этого времени почти исключительно былъ занятъ обработкой для сцены англійской исторіи, — вѣроятно по заказамъ того же Генсло, такъ какъ драмы изъ англійской исторіи были тогда въ большой модѣ. Особенный подъемъ національнаго духа, которымъ отличался конецъ царствованія Елисаветы, побѣдоносная борьба съ Испаніей, чрезвычайное развитіе промышленности и торговли, политическое значеніе, пріобрѣтенное Англійей на континентѣ, — всѣ эти условія оказали свое вліаніе на литературу и, въ особенности, на театръ. Въ прошедшемъ искали объясненія и причинъ того величія, которымъ отличалось настоящее, и драма изъ англійской исторіи пріобрѣла интересъ дня, если можно такъ выразиться. Этотъ новый литературный источникъ былъ во время подмѣченъ Марло, но Шекспиръ не только усовершенствовалъ драматическую хронику, но и придалъ ей совершенно особенное значеніе. Въ то время какъ Марло искалъ по преимуществу трагическаго элемента въ исторіи, Шекспиръ старался выяснитъ послѣдовательный ходъ событій и значеніе ихъ для будущаго. Эта новая задача, подсказанная Шекспиру жизнью, почти совершенно поглощала его вниманіе, въ теченіе четырехъ или пяти лѣтъ, отъ 1594 по 1599 годъ. Если мы откинемъ, какъ попытки во многомъ неудачныя начинающаго и еще неопытнаго драматурга, три части „Генриха VI“, то окажется, что Шекспиръ за это время написалъ всѣ свои драматическія хроники, за исключеніемъ сомнительнаго „Генриха VIII“, написаннаго около 1613 года: „Ричарда III“ въ 1594 году, „Короля Джона“ и „Короля Ричарда II“ — въ 1596 г., первую часть „Генриха IV“ — въ 1597 г., вторую часть „Генриха IV“ — въ 1598 г. и наконецъ „Короля Генриха V“ — въ 1599 г. Въ промежутки между этими своими главными работами, онъ создалъ „Венеціанскаго Купца“, „Все хорошо, что хорошо кончается“ и „Много шуму изъ ничего“.

Первоначально „Ричардъ III“ появился въ 1597 году въ изданіи in-quarto подъ слѣдующимъ заглавіемъ: „The Tragedy of King Richard the third. Containing, His treacherous Plots against his brother Clarence: the pittiefull murder of his innocent nephewes: his tyrannical usurpation: with the whole course of his detested life, and most desired

death. As is hath been lately Acted by the Right honourable the Lord Chamberlaine his seruants. 1597". (Трагедія о Королѣ Ричардѣ третьемъ, заключающая его предательскія умыслы противъ его брата Кларенса, плачевное убійство его невинныхъ племянниковъ, его тиранническую узурпацію, со всѣмъ дальнѣйшимъ теченіемъ его отвратительной жизни и вполнѣ заслуженной смерти. Въ томъ видѣ какъ это было недавно представлено слугами лорда Камергера. 1597). Второе изданіе 1598 года появилось съ именемъ Вильяма Шекспира, какъ и послѣдующія. Начиная съ третьяго изданія, передъ именемъ Шекспира значится: „new augmented by“. Всѣ эти изданія отличаются между собою весьма немного, но изданіе трагедіи въ знаменитомъ in-folio 1623 года представляетъ нѣчто совершенное новое. Въ этомъ изданіи недостаетъ многихъ мѣстъ, находящихся въ in-quarto, и прибавлены цѣлыя сцены, и нѣкоторыя чрезвычайно важное значеніе и несущіяся въ in-quarto. Текстъ 1623 года считается самымъ достовѣрнымъ и полнымъ; полагаютъ, что онъ напечатанъ по рукописи, въ которой измѣненія, сдѣланныя въ прежней формѣ, принадлежатъ самому поэту. За весьма малыми исключениями, въ современныя изданія введены мѣста изъ in-quarto, не попавшія въ in-folio.

Несмотря на познее появленіе изданія in-quarto, „Ричардъ III“ могъ быть написанъ никакъ не позже 1594 года. Самая тѣсная связь этой трагедіи съ послѣдними двумя частями „Генриха VI“ прежде всего указываетъ на это обстоятельство, которое подтверждается еще и тѣмъ, что какъ композиція, такъ и языкъ и приемы въ характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ принадлежатъ, несомнѣнно, къ раннему періоду дѣятельности поэта, къ тому періоду, когда онъ не освободился еще отъ вліянія Марло. Подобно тому, какъ Марло въ „Тамерланѣ“ олицетворяетъ честолюбіе, въ „Фаустѣ“ — неудержимое стремленіе къ власти и желаніе проникнуть въ тайны природы, въ Барабасѣ („The Jew of Malta“) къ богатству и кровожадность, — такъ Шекспиръ въ „Ричардѣ III“ олицетворяетъ честолюбіе и всѣмъ остальнымъ жертвуетъ, въ большей или меньшей степени, ради одной лишь центральной фигуры своего героя. Въ этой фигурѣ нѣтъ ничего таинственнаго, но много демонической силы. Нѣкоторыя мѣста написаны совершенно въ лирико-драматическомъ стилѣ Марло; Шекспиръ даже преувеличиваетъ односторонность этого стиля. Какое-нибудь одно чувство овладѣваетъ въ одно и то-же время двумя или тремя дѣйствующими лицами и они высказываютъ его, или въ одно время, или послѣдовательно, одно за другимъ, подобно тому какъ музыкальный мотивъ повторяется оркестромъ или, послѣдовательно, отдѣльными инструментами. Вотъ на примѣръ одно изъ такихъ мѣстъ. „Елисавета. — На плачь и стоны, не нужно мнѣ помощниковъ; я не

такъ бесплодна, чтобы не могла разродиться (bring) стенаніями. Всѣ источники возвращаютъ воды свои къ моимъ глазамъ; управляемая дождливымъ мѣсяцемъ, я могу затопить цѣлый міръ рѣками слезъ о моемъ супругѣ, о моемъ безцѣнномъ Эдуардѣ. — *Дитти*. — О нашемъ отцѣ, нашемъ безцѣнномъ Кларенсѣ. — *Гермиония Лоркъ*. — И о томъ, и о другомъ! Они оба—дѣти мои, и Эдуардъ и Кларенсъ! — *Емис*. — Кто-же, кромѣ Эдуарда, былъ мнѣ опорой? и я лишилась его! — *Дитти*. — Кто же, кромѣ Кларенса, былъ намъ опорой? и мы лишились его! — *Герм*. — Кто-же, кромѣ ихъ, былъ мнѣ опорой? и я лишилась ихъ! — *Емис*. — Никогда вдова не испытывала потери ужаснѣе! — *Дитти*. — Никогда сироты не испытывали потери ужаснѣе! — *Герм*. — Никогда мать не испытывала потери ужаснѣе! Увы! Я мать всѣхъ этихъ скорбей. Ихъ скорби—частныя; моя—общая. Она рыдаетъ объ Эдуардѣ, и я также; я рыдаю о Кларенсѣ, она—нѣтъ; малютки эти рыдаютъ о Кларенсѣ, и я также; я рыдаю объ Эдуардѣ, они—нѣтъ...“ (11, 2). Такой лирико-драматическій приѣмъ, съ цѣлью усилить впечатлѣніе, напоминаетъ русскую народную пѣсню, въ которой основной музыкальный мотивъ сначала поется соло, запѣвалой, а потомъ подхватывается хоромъ; говорятъ, что такимъ-же характеромъ отличалась и древне-греческая народная пѣсня. „Въ драмѣ „Ричардъ III“,—говоритъ Доуденъ,—правдоподобіе мѣстами подчинено эффекту симфонической оркестровки, или скульптурной позы. Какой-то ужасъ, какая-то трагическая красота заключается въ той сценѣ, гдѣ три женщины, двѣ королевы и герцогиня, садятся на землю въ скорби и отчаяніи и громко рыдаютъ въ крайнемъ горѣ. Сначала мать двухъ королевъ, потомъ вдова Эдуарда и, наконецъ, грозная, какъ медуза, королева Маргарита, одна послѣ другой принимаютъ одну и ту же позу и высказываютъ одно и то же горе. Несчастіе сдѣлало ихъ равнодушными ко всякимъ церемоніямъ королевскаго сана и, на время, къ ихъ частнымъ раздорамъ; онѣ садятся, составляя неподвижную, но тѣмъ не менѣе страстную группу во всемъ величьи простой женственности и величайшаго бѣдствія“. — Доуденъ, однако, забылъ указать, что этотъ параллелизмъ сдѣлался довольно обычнымъ приѣмомъ поэта въ этотъ періодъ его дѣятельности; онъ прибѣгалъ къ нему всякій разъ, когда хотѣлъ придать особенно поэтической колоритъ сценѣ, усилить трагизмъ положенія, лирически окрасить извѣстное чувство или сообщить особенный оттѣнокъ комическому явленію. Этотъ параллелизмъ исчезаетъ только въ болѣе зрѣлыхъ произведеніяхъ, приблизительно около времени, когда былъ созданъ „Юлій Цезарь“. Чрезвычайно изящный обрачикъ его мы находимъ, между прочимъ, въ „Венеціанскомъ Купцѣ“, который былъ написанъ вслѣдъ за „Ричардомъ III“. Влюбленные Лоренцо и Джессика разговариваютъ вечеромъ въ саду, при свѣтѣ луны. — „*Лоренцо*. — Какъ

ярко свѣтитъ мѣсяцъ! Въ такую ночь какъ эта, когда душистый вѣтеръ нѣжно лобызалъ деревья и они нисколько не шумѣли,—въ такую ночь, сдается мнѣ, взмохель Троиль на троянскія стѣны и вздохами отправлялъ свою душу въ станъ грековъ, гдѣ въ эту ночь покоилась Крессида.—*Джессика*.—Въ такую ночь, Тизба, боязливо ступая по росѣ, увидала передъ собой тѣнь льва, прежде чѣмъ его самого и убѣжала въ ужасѣ.—*Лор*.—Въ такую ночь стояла Дидона съ ивовой вѣтвью въ рукѣ, на пустынномъ берегу моря, и махала ею своему возлюбленному, чтобы онъ возвратился въ Кареагенъ.—*Джес*. Въ такую ночь собирала Медea чародѣйственныя травы, чтобы возвратитъ юность старому Язону.—*Лор*. Въ такую ночь прекрасная Джессика прокралась изъ дома богатаго жиды и бѣжала съ бѣднымъ возлюбленнымъ изъ Венеціи въ Бельмонтъ.—*Джес*.—Въ такую ночь юный Лоренцо клялся ей, что страстно любить ее, похитилъ ея душу множествомъ клятвъ, изъ которыхъ ни въ одной не было и тѣни правды.—*Лор*.—Въ такую ночь хорошенькая Джессика, какъ маленькая вздорница, клеветаетъ на своего возлюбленнаго, который прощаетъ ей это.—*Джес*. — Переночила бы я тебя (*J would out-night you*), если бы никто не пришелъ; слышишь, идетъ кто-то". (V, 1). Послѣдняя реплика Джессики написана прозой.

Гораздо труднѣе опредѣлить время созданія „Короля Джона“. Въ первый разъ эта драма была напечатана въ in-folio 1623 года, но Миресь, какъ извѣстно, упоминаетъ о ней въ 1598 году; значитъ, она не могла быть написана позднѣе этого года. Докторъ Джонсонъ думаетъ, что похвальный отзывъ Шатильона объ англійской арміи есть намекъ на взятіе Кадикса, имѣвшее мѣсто въ 1596 году. Чальмерсъ съ другой стороны полагаетъ, что австрійскій герцогъ есть въ сущности далеко не лестный портретъ эрцгерцога Альбрехта, а въ осадѣ Анжера онъ видитъ изображеніе осады Амьена, бывшей въ 1597 г. На основаніи этой догадки Чальмерсъ полагаетъ, что пьеса написана въ 1597 или 1596 г. Замѣчаніе Мэлона, какъ мнѣ кажется, рѣшаетъ вопросъ въ пользу этого послѣдняго года. Мэлонъ думаетъ, что вопли Констанціи при извѣстїи о смерти Артура—невольное и искреннее выраженіе горя самого поэта, потерявшаго въ 1596 году своего единственнаго сына Гамнета, имѣвшаго тогда около одиннадцати лѣтъ отъ роду. Этотъ годъ созданія хроники принять также и проф. Деліусомъ.

На англійской сценѣ этотъ же самый сюжетъ разрабатывался и раньше Шекспира. Въ царствованіе Эдуарда VI нѣкто Джонъ Бэлъ написалъ пьесу подъ заглавіемъ „Король Джонъ“; эта любопытная старинная пьеса составляетъ переходъ отъ средневѣковыхъ моралитѣ къ шекспировской драмѣ. Бэлъ былъ епископъ, но пьеса его наполнена такими циническими деталями, что англійскіе критики стѣсня-

ются цитировать ее. Будучи фанатическимъ поклонникомъ реформы авторъ воспользовался нѣкоторыми особенностями царствованія Іоанна Безземельнаго, несогласіями короля съ папой, печальнымъ состояніемъ Англій во время интердикта, затѣмъ покорностью короля папѣ, его трагической смертью,—и все это переполнилъ намеками, относящимися къ его времени. Въ 1591 году появился въ печати другой „Король Джонъ“ подъ заглавіемъ „The Troublesome Raigne of King John“. Анонимный авторъ этой новой пьесы, очевидно, руководствовался пьесой Беля; онъ воспроизвелъ отдѣльныя выраженія и цѣлыя сцены, но устранилъ всѣ аллегорическія фигуры и замѣнилъ ихъ историческими лицами. Нѣкоторые приписываютъ ее Грину, другіе—Пилу, третьи—Роули. Наконецъ, существуетъ мнѣніе, что эта анонимная пьеса есть первоначальная редакція шекспировскаго „Короля Джона“, передѣланная имъ же самимъ впоследствии. Окончательно рѣшить этотъ вопросъ невозможно за отсутствіемъ данныхъ.

„Король Джонъ“ тѣсно связанъ съ „Ричардомъ III“. Въ обѣихъ пьесахъ мы имѣемъ честолюбца, не задумывающагося прибѣгнуть къ убійству племянниковъ, потому что они стоятъ между нимъ и престоломъ; въ обѣихъ отчаяніе матерей, потерявшихъ своихъ сыновей, наполняетъ воплями сцену; въ обѣихъ мы имѣемъ пророчество объ ужасной судьбѣ убійцы, и въ обѣихъ пророчество сбывается; въ обѣихъ государство страдаетъ отъ междоусобицъ; сцена между Ричардомъ и Тирелемъ почти дословно повторяетъ сцену между Джономъ и Губертомъ. Занявшись изученіемъ англійской исторіи, Шекспиръ очевидно руководствовался, въ эпоху созданія „Короля Джона“, не столько историческими соображеніями, сколько нравственными и психологическими мотивами. Историческія событія, которыя онъ воспроизводилъ по Голиншеду, онъ мотивировалъ совершенно одинаковыми нравственными причинами какъ въ „Ричардѣ III“, такъ и въ „Королѣ Джонѣ“. Въ обѣихъ пьесахъ мы имѣемъ поразительныя трагическія сцены, удивительную характеристику лицъ, глубокое чувство гуманности, но не видимъ еще исторіи; это скорѣе драмы въ обыкновенномъ смыслѣ слова, чѣмъ историческія хроники въ драматической формѣ. Къ пониманію исторіи поэтъ возвысится только въ слѣдующей пьесѣ, въ „Ричардѣ II“.

Подобно тому, какъ въ „Ричардѣ III“ преобладаетъ демонизмъ, въ „Королѣ Джонѣ“ господствуетъ одно лишь чувство — страстный патріотизмъ; но этотъ патріотизмъ не ослѣпляетъ его, въ окружающей его дѣйствительности онъ не все находитъ прекраснымъ. Знаменитая сцена, когда Джонъ обрушивается на Губерта и упрекаетъ его въ томъ, что, умерщвляя Артура, Губертъ принялъ „вздорный капризъ“ за ормальное повелѣніе, напоминаетъ нѣкоторымъ комментаторамъ дру-

гую историческую сцену, бывшую послѣ казни Маріи Стюартъ. Извѣстно, что шотландская королева была казнена 8 февраля 1587 года въ замѣкъ Форсингай, на основаніи приказа (warrant), подписаннаго Елисаветой. Приказъ этотъ былъ доставленъ въ замокъ Девисономъ. Узнавъ о казни, Елисавета пришла въ сильное негодованіе и всю отвѣтственность за это юридическое убійство свалила на своего министра, упрекая его въ слишкомъ большой предунредительности и лишней услужливости; однимъ словомъ, говорила въ сущности то-же самое, что говорилъ Джонъ по поводу смерти Артура. Если дѣйствительно Шекспиръ, вводя эту сцену въ свою драму, имѣлъ въ виду намекъ на смерть Маріи Стюартъ, то вся пьеса является какъ бы скрытымъ памфлетомъ царствованія Елисаветы. Джонъ становится олицетвореніемъ Елисаветы, всѣ событія пьесы принимаютъ характеръ намековъ на современныя поэтѣ событія; Пандольфъ, отлучающій отъ церкви Джона—олицетвореніе папы, отлучающаго Елисавету; карикатурный герцогъ Австрійскій, убитый веселымъ Фолькенбриджемъ—Филиппъ II, побѣжденный англійскимъ народомъ; французскій король Филиппъ, попеременно то поддерживающій Артура, то отверживающійся отъ него, когда это ему выгодно, — Генрихъ III, поддерживающій Марію Стюартъ и затѣмъ отступающійся отъ нея; предполагаемый бракъ племянницы Джона съ дофиномъ, сыномъ Филиппа-Августа, — предполагаемый бракъ герцога Анжуйскаго, сына Генриха III, съ Елисаветой; бунтъ графовъ Пемброка и Салисбери — аллегорія бунта герцога Соффолька и графа Нортумберландскаго, вступающихъ въ союзъ съ католическими державами для освобожденія Маріи Стюартъ; наконецъ, освобожденіе Англій отъ чужеземцевъ — это испанская Армада, побѣжденная англійскимъ народомъ, а заключительный монологъ Фолькенбриджа — побѣдный крикъ самого поэта-патріота. „Англія не пала и не падетъ никогда къ ногамъ горделиваго побѣдителя, если сама не поможетъ преодолѣть себя. Теперь, когда всѣ лорды возвратились, пусть идутъ на насъ и три конца міра—мы отразимъ.—Никто не преодолѣетъ насъ, если только Англія останется вѣрна самой себѣ“.

„Ричардъ II“ былъ изданъ первоначально въ in-quarto 1597 года подъ слѣдующимъ заглавіемъ: „The Tragedie of King Richard the second. As it hath beene publikly acted by the right Honourable the Lord Chamberlaine his Seruants“. Это первое in-quarto — одно изъ лучшихъ изданій пьесъ Шекспира; въ немъ недостаетъ только очень немногихъ подробностей, которыя нашли себѣ мѣсто уже въ третьемъ in-quarto. Въ этомъ послѣднемъ видѣ трагедія находится и въ in-folio 1623 года. Такъ что ни по отношенію къ тексту, ни по отношенію ко времени созданія трагедіи не существуетъ никакихъ недоразумѣній и сомнѣній. „Ричардъ II“, несомнѣнно, былъ написанъ вслѣдъ за „Королемъ

Джономъ", вѣроятнѣ всего, въ томъ же самомъ 1596 году. Но трагедія эта страннымъ образомъ связана съ однимъ политическимъ событіемъ, случившимся въ концѣ царствованія Елисаветы и повлекшимъ за собой смерть графа Эссекса.

Извѣстно, что въ царствованіе Елисаветы двѣ политическія фракціи находились въ постоянной враждѣ между собой: съ одной стороны Сесили, съ другой—графъ Эссексъ. Сесили имѣли огромное вліяніе и находились у кормила власти съ самаго начала царствованія Елисаветы; Вильямъ Сесиль, баронъ Борлей, назначенный государственнымъ секретаремъ въ 1558 году, управлялъ Англійю въ теченіе тридцати лѣтъ; его сынъ, Робертъ Сесиль унаслѣдовалъ министерскій постъ послѣ отца и умеръ въ 1612 году, уже въ царствованіе Якова I; ихъ роль объясняется несомнѣннымъ политическимъ гениемъ, которымъ они отличались и которому Англія XVI столѣтія въ гораздо большей степени обязана, чѣмъ самой Елисаветѣ. Робертъ Деверѣ (Devereux), графъ Эссексъ, снискавшій, послѣ смерти Лейстера, благорасположеніе Елисаветы, былъ пасынкомъ Лейстера: онъ былъ сыномъ того графа Эссекса, котораго Лейстеръ отравилъ, чтобы имѣть возможность жениться на его вдовѣ. Молодой Эссексъ былъ благороденъ, откровененъ, храбръ, красивъ, но легкомыслененъ и горячъ. Онъ обратилъ на себя вниманіе Елисаветы своею дуэлью съ Чарльсомъ Блоунтомъ, впоследствии лордомъ Монтжуа, однимъ изъ тѣхъ надутыхъ царедворцевъ, къ которымъ Елисавета чувствовала лишь временный капризъ, между тѣмъ какъ Лейстера и Эссекса она дѣйствительно любила. Послѣ смерти Лейстера, Эссексъ сдѣлался оффиціальнымъ любовникомъ королевы. Вскорѣ онъ надѣлалъ громаднхъ долговъ и говорилъ по секрету друзьямъ своимъ, что старуха (the old woman) надоѣдаетъ ему. Его самонадѣянность и безтактность постоянно приводили къ ссорамъ между нимъ и королевой. Однажды, въ спорѣ о томъ, какъ слѣдуетъ управлять Ирландіей, Эссексъ забылся до того, что повернулся къ королевѣ спиной съ оскорбительными словами. Это вывело королеву изъ себя; она вскочила и дала ему пощечину, говоря, что онъ убирался къ чорту. Графъ схватился за шпагу и, когда великій адмиралъ удержалъ его за руку, онъ бросился въ сильнѣйшей ярости изъ комнаты, говоря, что такого оскорбленія онъ не снесъ бы отъ отца королевы, не только что отъ короля въ юбкѣ (a king in petticoats). Примиреніе, однакоже, скорѣ состоялось, и Эссексъ получилъ управленіе Ирландіей. Въ Ирландіи онъ дѣлалъ не то, что отъ него требовали, вошелъ въ тайныя сношенія съ бунтовщикомъ Тейрономъ и не обращалъ никакого вниманія на инструкціи королевы. Вдругъ, безъ позволенія королевы онъ возвратился въ Англію, появился неожиданно въ ея спальнѣ и бросился на колѣни передъ нею. Елисавета

приняла его привѣтливо, но въ тотъ же вечеръ онъ былъ подвергнутъ домашнему аресту. Его судили дисциплинарнымъ судомъ, который приговорилъ его къ лишенію всѣхъ должностей, занимаемыхъ имъ. По освобожденіи изъ подъ ареста, графъ жилъ въ своемъ дворцѣ и, казалось, отказался отъ всякой политической роли. Главнѣйшіе его враги,—Робертъ Сесиль, сэръ Вальтеръ Ралей, лордъ Грей и другіе окружали Елисавету и пользовались ея милостями. Графъ Эссексъ не могъ этого перенести; онъ старался всѣми средствами удалить ихъ



Дворецъ графа Эссекса.

отъ королевы и возстановить свое прежнее вліяніе. Съ этой цѣлью онъ вошелъ въ тайныя сношенія съ королемъ шотландскимъ и въ концѣ концовъ составилъ нелѣпный планъ съ своими друзьями ворваться въ королевскій дворецъ и разогнать всѣхъ своихъ противниковъ. И дѣйствительно, 8 февраля 1601 года, онъ, въ сопровожденіи графовъ Ротленда и Соутгэмптона, лордовъ Сентса и Монтигли и человѣкъ восьмидесяти дворянъ, къ которымъ вскорѣ пристали графъ Bedfordъ, лордъ Кромвель и еще до двухсотъ человѣкъ, бросился изъ своего дома, чтобы напасть на дворецъ. Но дворецъ, какъ оказалось,

былъ хорошо защищенъ; на улицахъ господствовала пустота и мертвая тишина; къ графу изъ горожанъ никто не присоединился. Королева показала такое мужество, что хотѣла сама идти на встрѣчу мятежникамъ. Но это оказалось излишнимъ. Беспорядки были подавлены быстро, и Эссексъ возвратился къ себѣ во дворецъ съ нѣкоторыми друзьями окольнымъ путемъ; съ ними былъ графъ Соутгэмптонъ. Онъ рѣшился защищаться во дворцѣ, который, по обычаю того времени, былъ укрѣпленъ; но когда великій адмиралъ со значительнымъ отрядомъ солдатъ окружилъ дворецъ, то Эссексъ предпочелъ сдаться вмѣстѣ съ своими сторонниками, съ единственнымъ условіемъ, что его предадутъ законному суду, а не тотчасъ умертвить. Судъ изъ двадцати пяти перовъ призналъ подсудимыхъ виновными и приговорилъ ихъ къ смерти. Королева, послѣ нѣкотораго колебанія, утвердила приговоръ 26 февраля 1601 года. Эссексъ былъ казненъ. Казнь его произвела сильное волненіе въ Лондонѣ; это навело на противниковъ его такой страхъ, что они не осмѣлились исполнить приговоръ надъ Соутгэмптономъ и велѣли подвергнуть его только заключенію въ Тоуэрѣ.

Казнь Эссекса объясняли слѣдующимъ образомъ. Эссексъ, возвратившись въ Англію послѣ Кадиской экспедиціи, жаловался королевѣ, что онъ такъ часто принужденъ находиться вдали отъ нея, между тѣмъ, какъ во время отсутствія его враги интригуютъ противъ него. Тогда Елисавета, въ доказательство своей любви къ нему, дала ему кольцо, сказавъ, что онъ безусловно можетъ разсчитывать на ея дружбу какія бы ни были взводимы на него обвиненія, если только онъ напомнитъ ей о себѣ, приславъ кольцо. Послѣ приговора, Елисавета ожидала кольца, имѣя намѣреніе простить его; но кольцо не было прислано и королева, полагая, что онъ изъ гордости и упрямства не хочетъ прибѣгнуть къ ея милосердію, приказала исполнить приговоръ. Между тѣмъ, Эссексъ послѣ осужденія передалъ кольцо графинѣ Ноттингемъ съ просьбой переслать его королевѣ; но мужъ графини, врагъ Эссекса, уговорилъ ее не передавать кольца. Послѣ казни, Елисавета впала въ какой-то маразмъ. Спустя два года, графиня Ноттингемъ на смертномъ одрѣ совналась въ своемъ поступкѣ. Елисавета сказала ей: „Пусть Богъ проститъ васъ; я-же не могу этого сдѣлать“. Съ тѣхъ поръ она быстро приближалась къ смерти. Она не принимала почти никакой пищи и отказывалась отъ лекарствъ. Сидя въ креслѣ, окруженная подушками, съ пальцемъ на губахъ, съ взоромъ, устремленнымъ въ землю, она въ теченіе десяти дней прислушивалась только къ молитвамъ, читаннымъ вслухъ архіепископомъ Кентерберійскимъ. Наконецъ, по настоянію своего совѣта, она назначила шотландскаго короля своимъ наслѣдникомъ и скончалась 3-го апрѣля 1603 г. Ей было семьдесятъ лѣтъ и царствовала она сорокъ четыре года.

Во время процесса Эссекса, котораго обвинялъ его другъ Фрэнсисъ Бэконъ, знаменитый философъ, выяснилась одна любопытная подробность. Одинъ изъ заговорщиковъ, Сэръ Джилли Меррикъ, наканунѣ мятежа отправился въ театръ Глобусъ и предложилъ Филиппу, одному изъ актеровъ, который принялъ его отъ лица всей труппы, сыграть историческую пьесу подъ заглавіемъ „Ричардъ II“, пьесу, въ которой находится сцена низложенія и умерщвленія короля Ричарда II,—the deposing and killing kyng Richard. Фактъ этотъ установленъ обвинительнымъ актомъ, который былъ написанъ Бэкономъ. Вотъ подлинныя слова Бекона: „Кромѣ того, въ доказательство, что онъ (Меррикъ) зналъ о заговорѣ, свидѣтельскимъ показаніемъ установленъ фактъ, что за день до мятежа, Меррикъ, вмѣстѣ съ другими заговорщиками, которые потомъ принимали участіе въ бунтѣ, приказалъ играть на театрѣ въ ихъ присутствіи драму „Низложеніе короля Ричарда II“. Это представленіе не было случайно, но заказано Меррикомъ. А когда одинъ изъ актеровъ сказалъ ему, что пьеса устарѣла и что вслѣдствіе этого нѣтъ надежды рассчитывать на хорошей сборъ, то Меррикъ далъ добавочную сумму въ сорокъ шиллинговъ, вслѣдствіе чего пьеса и была сыграна“.

Заговорщики, очевидно, рассчитывали на то, что представленіе такой пьесы, какъ „Ричардъ II“, подѣйствуетъ возбуждающимъ образомъ на населеніе. За нѣсколько мѣсяцевъ до этого, сэръ Джонъ Гайвардъ издалъ на латинскомъ языкѣ книгу о царствованіи Ричарда II; эта книга была посвящена графу Эссексу. За эту книгу авторъ былъ присужденъ къ штрафу и къ тюрьмѣ. По этому поводу, между королевой и Бэкономъ произошелъ такой разговоръ: „Не правда-ли,—сказала королева,—что въ этой книгѣ легко найти нѣчто въ родѣ государственной измѣны? — Государственной измѣны нельзя найти, ваше величество, но въ ней есть много вѣроломства,—отвѣчалъ Бэконъ.— Какого вѣроломства? — Да, ваше величество, много вѣроломства: авторъ безъ зазрѣнія совѣсти обокралъ Тацита“. — Трагическій конецъ Ричарда преслѣдовалъ Елисавету какъ кошмаръ; она даже приравнивала себя къ несчастному королю. Однажды, она сказала Ломбарду: — „Я—Ричардъ II; знаешь-ли ты это? (I am Richard the second: know you not that?) — Ваше величество,—отвѣчалъ Ломбардъ,— это преступное сравненіе было придумано преступнымъ вельможей (Эссексомъ), котораго ваше величество осыпали столькими милостями.— Тотъ, кто забудетъ Бога, забудетъ и своихъ благодѣтелей,—отвѣчала королева и послѣ нѣкотораго молчанія прибавила:—И эта трагедія была сорокъ разъ играна на улицахъ и въ театрахъ“!

Это представленіе „Ричарда II“ по заказу заговорщиковъ вызвало въ шекспировской критикѣ любопытный вопросъ: о какомъ „Ричардѣ II“

идеть рѣчь? о пьесѣ ли Шекспира, или о пьесѣ какого нибудь другого автора? Дѣло въ томъ, что въ двухъ первыхъ изданіяхъ in-quarto шекспировской драмы нѣтъ сцены низложенія короля въ парламентѣ; эта сцена появилась только въ третьемъ изданіи 1608 года, т. е. черезъ пять лѣтъ послѣ смерти Елисаветы, когда и самый процессъ Эссекса былъ забытъ. Съ другой стороны, намъ извѣстно изъ дневника нѣкоего доктора Формана, что онъ видѣлъ въ 1611 году въ театрѣ „Глобусъ“, пьесу на сюжетъ Ричарда II, которая, по его описанію, охватывала гораздо большій періодъ времени, чѣмъ шекспировская драма. Тѣмъ не менѣе, изъ самаго описанія доктора Формана можно вывести заключеніе, что эта пьеса была написана послѣ Шекспира съ цѣлью, вѣроятно, изобразить тѣ событія царствованія, которыя не нашли себѣ мѣста въ пьесѣ Шекспира. Наконецъ, самый отвѣтъ Меррику актера Филиппа о томъ, что пьеса „устарѣла“ (old and out of use), по мнѣнію нѣкоторыхъ критиковъ, подтверждаетъ мнѣніе, что въ разговорѣ Меррика съ Филлипсомъ дѣло касалось не шекспировской драмы; но на это можно отвѣчать, что Филлипсъ, говоря объ „устарѣлости“ пьесы, хотѣлъ этимъ сказать только то, что, благодаря появившимся уже двумъ частямъ „Генриха IV“, представляющимъ гораздо больше театральнаго эффекта, „Ричардъ II“ долженъ былъ быть отодвинутъ на задній планъ. Во всякомъ случаѣ, у насъ нѣтъ никакихъ серьезныхъ поводовъ предполагать, что пьеса, игранная наканунѣ мятежа, не есть драма Шекспира.

Первая часть „Генриха IV“ впервые появилась въ изданіи in-quarto 1598 года подъ слѣдующимъ заглавіемъ: „The History of Henry the Fourth, With the Buttell of Shrewsburie, betweene the King and Lord Henry Percy surnamed Henrie Hotspur of the North. With the humorous conceits of sir John Fallstalffe“. (Исторія о Генрихѣ Четвертомъ, съ битвой при Шрюсбери между королемъ и лордомъ Генрихомъ Перси, по прозванію Генрихъ Горячая Шпора изъ Сѣвера, съ остроумными шутками сэра Джона Фальстальфа). Слѣдующія изданія появились съ прибавленіемъ: „Newly corrected by William Shake-speare“. Въ такомъ видѣ драма напечатана и въ in-folio 1623 года.

Въ 1600 году появилось первое in-quarto второй части „Генриха IV“: „The Second Part of Henrie the Fourth, continuig to his death, and Coronation of Henrie the fift. With the humours of Sir John Falstaffe, and swaggering Pistoll. As it hath bene sundrie times publickly acted by the right honourable the Lord Chamberlaine his seruants. Written by William Shakespeare“. (Вторая часть Генриха Четвертаго, продолженная до его смерти и коронаванія Генриха пятаго. Съ шутками сэра Джона Фальстафа и хвастливаго Пистоля. Въ томъ видѣ какъ это нѣсколько разъ публично было представлено слугами лорда

Камергера. Написана Вильямомъ Шекспиромъ). Въ in-folio 1623 года прибавлены цѣлыя сцены, которыхъ нѣтъ въ in-quarto. Изъ этого заключаютъ, что въ 1623 году вторая часть „Генриха IV“ была напечатана по копн, сдѣланной съ авторской рукописи.

Въ томъ-же 1600 году появилось in-quarto и „Генриха V“: *The Chronicle History of Henry the fift, with his fought at Agin Court in France. Together with Auntient Pistoll. As it hath beene sundry times playd by the Right honorable the Lord Chamberlaine his seruants*. (Хроника-исторія о Генрихѣ пятомъ, съ битвой при Азинкурѣ во Франціи. Вмѣстѣ съ исторіей о прапорщикѣ Пистолѣ. Въ томъ видѣ какъ это нѣсколько разъ было играно слугами высокопочтеннаго лорда Камергера). Текстъ этого in-quarto, какъ и слѣдующихъ, во многомъ разнится отъ текста in-folio; вѣроятно, это in-quarto передаетъ драму въ томъ видѣ, какъ она была записана по театральнымъ представленіямъ. Одно мѣсто въ хорѣ пятого акта, относящееся къ возмущенію въ Ирландіи и къ отъѣзду туда Эссекса, доказываетъ съ очевидностію, что драма была написана въ 1599 году. Говоря о торжественной встрѣчѣ Лондономъ Генриха V, хоръ прибавляетъ: „Точно также, — пусть это сравненіе ниже, но оно довольно соотвѣтственно, — точно также, если бы теперь возвратился изъ Ирландіи, чтò очень можетъ быть, полководецъ нашей милостивой королевы (Эссексъ), съ возмущеніемъ, воткнутымъ на мечъ, — какъ многие оставили бы мирный городъ, чтобы встрѣтить его!“

Въ одномъ мѣстѣ второй части „Генриха IV“ мы находимъ замѣчательныя слова Варвика, какъ бы резюмирующія взглядъ Шекспира на исторію:

There is a history in all men's lives,
Figuring the nature of the times deceas'd;
The which observ'd a man may prophesy,
With a near aim of the main chance of things
As yet not come to life, which in their seeds,
And weak beginnings, lie intreasured,
Such things become the hatch and brood of times. (III, I, 80—86).

(Въ исторіи всѣхъ людей много такого, что необходимо вытекаетъ изъ времени усопшихъ, и соображеніе этого даетъ человѣку возможность предсказывать довольно близко большую часть событій еще не осуществившихся, скрытыхъ еще въ своихъ сѣмечкахъ, въ своихъ слабыхъ зачаткахъ, но которыя время высидитъ, выведетъ непременно).

Едва ли можно выразить въ болѣе сжатой и ясной формѣ истинный смыслъ исторіи. Каждое событіе есть своего рода зародышъ, развивающійся и приносящій плоды, согласно общему, непреложному за-

кону всякой жизни. Личное участіе человѣка, какъ бы онъ ни былъ великъ и гениаленъ, не можетъ измѣнить хода исторической жизни, складывающейся изъ взаимодѣйствія милліоновъ людей. Въ крайнемъ случаѣ, такое вмѣшательство личности можетъ лишь отчасти, въ самой незначительной степени, дать нѣсколько иное направленіе исторической жизни. Такимъ образомъ, съ точки зрѣнія философіи исторіи жизнью человѣчества управляютъ два закона, одинаково непреложные и одинаково общіе: законъ страстей и законъ событий. Въ общихъ чертахъ такой взглядъ признанъ и современной намъ наукой. Но любопытно, въ какой мѣрѣ и какимъ образомъ этотъ взглядъ, такъ точно выраженный Шекспиромъ, примѣняется имъ къ исторической дѣйствительности? Представляетъ ли онъ намъ событія въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ находятъ ихъ въ хроникѣ Голиншеда, т. е. разрозненно, безсвязно, въ видѣ простого разсказа въ діалогахъ о быломъ, не указывая на причины и слѣдствія, или же напротивъ,—онъ имъ придаетъ смыслъ и значеніе, обращая особенное вниманіе на этотъ стройный ходъ исторической жизни, въ которомъ нѣтъ и не можетъ быть случайнаго? Мнѣ кажется, что въ этомъ вопросѣ заключается существенная точка зрѣнія, съ высоты которой слѣдуетъ смотрѣть на драматическія хроники Шекспира. Большинство критиковъ и комментаторовъ или игнорируютъ ее, или отрицаютъ. Въ особенности такъ называемая реалистическая критика не хочетъ видѣть историческаго значенія хроникъ: „Намъ толкуютъ,—говоритъ, напримѣръ, Рюмелинъ въ своихъ „Shakespearestudien“,—о сущности средневѣкового англійскаго феодальнаго государства, объ историческомъ значеніи войнъ обѣихъ Розъ, о глубокой связи всего цикла драмъ,—и все, что на эти темы можно сказать значительнаго или остроумнаго, мы должны находить въ пьесахъ Шекспира или же придумывать за него. Эта несчастная манера совершенно удаляетъ читателя изъ области, въ которой слѣдуетъ искать прекрасное, и мы хорошо сдѣлаемъ, если оставимъ въ сторонѣ всѣ размышленія, которыя держатся только за историческое содержаніе и точно также были бы умѣстны при хроникѣ Голиншеда или при любомъ историческомъ учебникѣ. Дѣло въ томъ, что намъ даетъ Шекспиръ, поэтъ, а не въ томъ, что при этомъ еще можетъ кому-нибудь прийти въ голову“. Тутъ Рюмелинъ самъ себя противорѣчитъ, не замѣчая этого. Само собой разумѣется, что дѣло только въ томъ, что намъ даетъ Шекспиръ, но это-то именно и слѣдуетъ прежде всего разслѣдовать; между тѣмъ, Рюмелинъ рѣшаетъ апріорно и впередъ, что намъ даетъ Шекспиръ,—а именно, поэтическое произведеніе безъ всякаго историческаго содержанія. Но такой взглядъ, очевидно, ошибоченъ, потому что драматическія хроники Шекспира образуютъ особенный литературный родъ, весьма мало имѣющій общаго съ

драмой или трагедіей въ истинномъ значеніи этого слова. Трагедія представляетъ нѣчто цѣльное и вполне законченное; въ ней поэтъ разрабатываетъ почти исключительно психологію личности, независимо отъ отношенія этой личности къ окружающей ее дѣйствительности. По крайней мѣрѣ такъ, въ этомъ спеціальному значеніи, понимаетъ драму Шекспиръ и Гете („Эгмонтъ“, „Торивато Тассо“). Въ трагедіи герой всецѣло подчиненъ страсти и на этой почвѣ возникаетъ его борьба съ долгомъ. Драма въ смыслѣ Шиллера или Альфіери представляетъ нѣчто другое; у Шиллера и у Альфіери герой, въ большинствѣ случаевъ, руководствуется не столько страстію, сколько извѣстнымъ, опредѣленнымъ принципомъ, ради торжества котораго онъ готовъ жертвовать жизнію. Не то представляютъ хроники Шекспира, задуманныя исключительно по отношенію героя къ историческимъ событіямъ, къ дѣйствию. „Міръ этакъ пьесъ, — говоритъ весьма справедливо Доуденъ, — скорѣе ограниченный міръ практической жизни, чѣмъ міръ чувства и мысли. Въ трагедіяхъ дѣло идетъ скорѣе о самомъ человѣкѣ, чѣмъ о томъ, что онъ дѣлаетъ. Въ концѣ каждой трагедіи мы оставляемъ зрѣлище или съ сознаниемъ полной гибели, или съ серьезной радостью, вызываемой полнымъ, законченнымъ успѣхомъ. Въ мысли и въ чувствѣ есть что-то безконечное. Мы не идемъ мыслію лишь до извѣстнаго предѣла, чтобы тамъ остановиться; наша мысль принуждена идти за предѣлы познаваемого, пока не встрѣтитъ непознаваемого. Когда мы любимъ, когда мы страдаемъ, то чувство не идетъ лишь до извѣстной степени и не далѣе, наша любовь безгранична, наше горе и наша радость не могутъ быть измѣрены земными мѣрами. Но наши дѣла допускаютъ опредѣленность. И, цѣня человѣка по его поступкамъ, мы можемъ установить для каждаго положительную оцѣнку. Мы въ этомъ случаѣ не задаемъ ему вопроса: какова была твоя душевная жизнь? Какъ ты мыслилъ? Какъ страдалъ и наслаждался? Мы ставимъ вопросъ: что ты сдѣлалъ? Вслѣдствіе этого въ хроникахъ мы сознаемъ нѣкоторое ограниченіе, нѣкоторое взвѣшиваніе людей по тѣмъ положительнымъ успѣхамъ или результатамъ, какихъ они достигли... Но если хроники уступаютъ трагедіямъ въ глубинѣ идеальнаго значенія, то этотъ недостатокъ въ нихъ отчасти вознагражденъ, какъ замѣчаетъ Гервинусъ, шириной и богатствомъ ихъ замысла. Жизнь человѣка, какъ добро или какъ зло, не высказывается здѣсь въ ея безконечномъ значеніи для самой личности, но слѣдствія этой жизни обнаруживаются въ опредѣленномъ рядѣ событій, какъ оздоравливающая общественная сила или какъ распространяющаяся зараза. Тайнство зла не является здѣсь для насъ грозною тѣнію, передъ которой мы останавливаемся въ ужасѣ, пытаясь примириться съ этимъ непонятнымъ намъ мракомъ во имя существованія свѣта, который за себя свидѣтельствуетъ и себя слу-

жить оправданіемъ. Зло въ хроникахъ, это — дурныя дѣла, за которыми неизбѣжно слѣдуетъ возмездіе“.

Такимъ образомъ, съ какой бы точки зрѣнія мы ни посмотрѣли на хроники Шекспира, ихъ нельзя приурочить къ драмѣ или трагедіи въ собственномъ смыслѣ. Въ нихъ нѣтъ ни законченности, ни цѣльности, такъ что эстетическое чувство, по необходимости, не находитъ въ нихъ полного удовлетворенія. Но это отсутствіе цѣльности и законченности — неизбѣжно: имѣя объектомъ творчества не личность, рассматриваемую какъ силу по отношенію лишь къ самой себѣ, а личность какъ силу, рассматриваемую по отношенію къ другимъ силамъ, — поэтъ неизбѣжно принужденъ поставить на первый планъ сцены міра не личность, а дѣйствіе, содержаніе исторической жизни; историческія личности интересуютъ его не сами по себѣ, а лишь постольку, поскольку онѣ участвуютъ въ исторической жизни, поскольку онѣ имѣютъ значеніе для исторіи. Вслѣдствіе этого, хроника, собственно говоря, не имѣетъ ни начала, ни конца; передъ нею стоитъ безконечность прошедшаго, за нею слѣдуетъ безконечность будущаго; событія, рассматриваемыя хроникой, — лишь ничтожное звено въ цѣпи постоянно смѣняющихся событій, опредѣляющихъ собой цивилизацію, культуру, политическій и соціальныи строй общества, и опредѣляемыхъ, въ свою очередь, извѣстными основными чертами народнаго характера. Хроники обрываются, если можно такъ выразиться, на полусловѣ, оставляя зрителя въ недоумѣніи на счетъ того, что за тѣмъ послѣдуетъ, но уже предчувствующаго въ общихъ чертахъ это будущее, потому что оно опредѣлено прошедшимъ. И дѣйствительно, хроники Шекспира не имѣютъ законченности и цѣльности его драмъ. Каждая изъ нихъ есть лишь глава изъ романа, но не романъ. За то, всѣ вмѣстѣ взятыя, онѣ представляютъ грандіозный драматическій эпосъ, каковаго не имѣетъ ни одна изъ европейскихъ литературъ. Въ одномъ только случаѣ Шекспиръ отступилъ отъ этого правила, — въ „Ричардѣ II“; но въ этой хроникѣ самая сущность событій имѣетъ извѣстную законченность, извѣстную цѣльность, извѣстную остановку во времени и въ движеніи, такъ какъ эта хроника кончается смѣной династіи, и въ государствѣ возникаетъ новый порядокъ вещей. То же самое можно сказать и о „Ричардѣ III“. Но замѣчательно, что „Ричардъ II“ и „Ричардъ III“ являются началомъ и концомъ цѣлаго историческаго періода, — періода войнъ Бѣлой и Алой Розъ, — имѣвшаго для Англіи чрезвычайно важныя послѣдствія. Шекспиръ не показалъ намъ этихъ послѣдствій, потому что ему не пришлось разрабатывать дальнѣйшую исторію Англіи, съ вступленіемъ на престолъ дома Тюдоровъ (мы исключаемъ, въ данномъ случаѣ, сомнительнаго „Генриха VIII“), но въ этой удивительно грандіозной картинѣ, которая послѣдовательно рас-

кривается передъ нами—въ „Ричардѣ II“, „Генрихѣ IV“, „Генрихѣ V“, „Генрихѣ VI“ и „Ричардѣ III“,— не смотря на неодинаковыя достоинства этихъ хроникъ, — мы имѣемъ настоящей исторической синтезъ одной изъ самыхъ важныхъ эпохъ исторіи Англій; не видѣть этого можетъ лишь реалистическая критика, избѣгающая всякихъ обобщеній и довольствующаяся лишь формальнымъ отношеніемъ къ предмету изслѣдованія. Но Леопольдъ Ранке, который, очевидно, разсматривалъ Шекспира, не какъ поэта, а какъ историка, не раздѣляетъ узкость реалистической критики и говоритъ: „Авторъ (Шекспиръ) овладѣваетъ великими вопросами, о которыхъ идетъ дѣло; слѣдуя по возможности близко хроникѣ и воспринимая отъ нея характеристическія черты, онъ тѣмъ не менѣе даетъ каждому изъ лицъ роль, соответствующую особенностямъ представленія, сложившагося о немъ у поэта; онъ оживляетъ дѣйствіе, вводя въ него побудительныя причины, которыхъ исторія не нашла бы или не была бы вправѣ принять. Характеры близкіе между собой по преданію и, вѣроятно, бывшіе близкими и въ дѣйствительности, у него расходятся, каждый въ своемъ оригинально развитомъ, хотя и однообразномъ бытіи; естественныя человѣческія движенія, которыя обыкновенно являются только въ частной жизни, пробиваются сквозъ политическое дѣйствіе и черезъ это вдвойнѣ достигаютъ поэтической правды“.

Изъ этого, конечно, не слѣдуетъ, чтобъ Шекспиръ въ своихъ драматическихъ хроникахъ защищалъ какой-либо политической тезисъ, какъ это думаетъ Гервинусъ или Франсуа Гюго, — или какой-нибудь опредѣленный взглядъ на исторію, — какъ думаютъ другіе. Ничего этого, конечно, въ хроникахъ нельзя найти безъ опредѣленной, предвзятой мысли. Еще менѣе можно въ нихъ найти то, что въ нихъ видятъ Доуденъ: т. е. то, что изучая исторію, Шекспиръ имѣлъ сознательную цѣль „развивать“ собственный характеръ въ нравственномъ отношеніи и укрѣплять себя для жизненныхъ задачъ. Несчастная слабость большинства комментаторовъ искать чуть ли не въ каждомъ стихѣ Шекспира преднамѣренность, опредѣленную цѣль, видѣть въ немъ моралиста и философа тамъ, гдѣ есть только поэтъ, т. е. творческая сила, находящая цѣль лишь въ самой себѣ, — приводитъ по временамъ къ комическимъ результатамъ, которые и вызвали вполне законный протестъ реалистической критики. Къ сожалѣнію, эта критика въ свою очередьхватила черезъ край: въ то время какъ метафизическая школа возноситъ Шекспира до небесъ, дѣлаетъ изъ него полу-бога и титана,—реалистическая критика, въ своей ограниченной близорукости, низводитъ его на землю и даже сомнѣвается, можно ли поставить его на ряду съ Гете?—Смѣшно и грустно становится, когда читаешь, какъ Доуденъ, напримѣръ, въ своей книгѣ, — не лишенной

впрочемъ нѣкоторыхъ достоинствъ („Shakespeare, A critical study of his mind and art“),—на протяженіи шестисотъ страницъ безъ устали повторяетъ, что Шекспиръ, въ своихъ произведеніяхъ, „стремился реализовать объективный фактъ (?)“, „упражнялся въ самообладаніи“, и, въ концѣ концовъ, изображаетъ величайшаго изъ поэтовъ какимъ то ограниченнымъ педантомъ, проповѣдующимъ азбучную мораль, настаивающимъ на признаніи необходимости какого-то факта (подобно мистеру Гренгринду въ романѣ Диккенса „Hard Times“), поучающимъ какимъ-то житейскимъ правиламъ, или, съ самодовольствіемъ сельскаго учителя, произносящимъ сентенціи ни къ селу, ни къ городу, — и все это ради выщшаго прославленія великаго поэта.

Въ своихъ драматическихъ хроникахъ Шекспиръ представляется намъ истиннымъ англичаниномъ; увѣреннымъ въ превосходствѣ англосаксонской расы передъ всѣми другими европейскими расами, убѣжденнымъ въ геніальности англійскихъ государственныхъ людей, сознающимъ, что ни въ одномъ европейскомъ государствѣ не найдется такой прекрасной арміи, такого совершеннаго флота, такой испытанной и способной аристократіи, какъ въ Англіи. И надо прибавить, что, по отношенію къ Англіи XVI столѣтія, Шекспиръ нисколько не ошибался. Эти мнѣнія вмѣстѣ съ нимъ раздѣлялись просвѣщеннѣйшими людьми его родины, но лично ему принадлежитъ выборъ мотивовъ, на которыхъ онъ основываетъ, которыми оправдываетъ свои мнѣнія. Этимъ обстоятельствомъ онъ — головой выше всѣхъ своихъ современниковъ. Тамъ, гдѣ другіе повторяютъ лишь общія мѣста нѣсколько затхлаго патріотизма, переходящаго изъ поколѣнія въ поколѣніе безъ критики, безъ чувства правды, — Шекспиръ внимательно изучаетъ факты, доставляемые ему исторіей, комментируетъ ихъ и, такимъ образомъ, объективно и научно приходитъ къ опредѣленнымъ выводамъ. Эта историческая точка зрѣнія есть, конечно, достояніе его генія, опередившаго почти на два столѣтія истинное пониманіе исторіи, но она, несомнѣнно, развилась и опредѣлилась подъ вліяніемъ чрезвычайно благоприятныхъ условий, среди которыхъ возникла драматическая литература въ Англіи. Среди удивительнѣйшаго развитія всѣхъ жизненныхъ силъ Англіи въ эпоху царствованія Елисаветы, умы живо интересовались національной славой, и величіе настоящаго, которое они не могли не сознавать, подготовленное прошлымъ, еще болѣе внушало имъ чувства искренняго удивленія геніальности предковъ. Безусловная вѣра, исповѣдываемая Шекспиромъ, въ блестящую судьбу его родины, спокойствіе и объективность, съ которыми онъ изображаетъ самые трагическіе моменты, пережитые ею, — вотъ лучшее доказательство того твердаго, первенствующаго положенія, въ которомъ находится Англія въ то время, когда онъ пишетъ свои драмы. Духъ, оживляю-

щій его хроники, точно также свидѣтельствуемъ о полномъ тождествѣ мысли поэта съ идеями его современниковъ. Въ этомъ отношеніи у него не было никакого разлада со средой, окружавшей его; идеалы этой среды были въ полной гармоніи съ идеалами поэта; въ душѣ его и въ мысли не происходило никакой борьбы, такъ часто встрѣчающейся въ наше время и обезсиливашей поэтическое творчество; и это было великое счастье, тѣмъ болѣе, что народныя идеалы тогдашней Англіи были, дѣйствительно, очень значительны, такъ что великому поэту не приходилось ни заискивать передъ толпой, ни принижаться до нея, ни лстать ей. Ему достаточно было выразить только то, что жило въ его собственномъ сердцѣ и онъ былъ увѣренъ, что найдетъ дорогу къ сердцу своихъ слушателей. Такимъ образомъ, по отношенію къ Шекспиру въ Англіи XVI столѣтія возникло явленіе, которое такъ рѣдко встрѣчается въ исторіи литературъ и которое всегда, безъ малѣйшаго уклоненія и исключенія, опредѣляетъ кульминаціонный пунктъ, до котораго можетъ возвыситься народное творчество,—явленіе полнѣйшей и самой безусловной гармоніи между идеальными стремленіями лучшихъ представителей народнаго генія и живой дѣйствительностію. Благодаря такому совпаденію, конечно, не случайному, но чрезвычайно рѣдкому, мы обязаны появленіемъ Гомера и Эсхила, Данте, Рабле, отчасти Шиллера и Гете, отчасти Мицкевича, отчасти Пушкина. Шекспиръ есть именно продуктъ такого совпаденія, но самаго яркаго, самаго безусловнаго и полнаго, какое мы можемъ встрѣтить въ лѣтописяхъ творчества,—и этимъ обстоятельствомъ онъ, быть можетъ, объясняется лучше и легче, чѣмъ всѣми глубокими соображеніями нѣкоторыхъ ученыхъ критиковъ.

Даже самыя сюжеты, выбираемые имъ для своихъ драматическихъ хроникъ, указываютъ на то, до какой степени его мысль совпадала съ народнымъ сознаніемъ. Для своихъ хроникъ онъ выбираетъ самыя важныя эпохи англійской исторіи, тѣ эпохи, которыя, въ концѣ концовъ, измѣнили весь феодальный строй средневѣковой Англіи и явились преддверіемъ новѣйшаго времени. За исключеніемъ „Короля Джона“ и „Генриха VIII“, стоящихъ совершенно отдѣльно, другія его хроники образуютъ настоящій, законченный циклъ, начинающійся царствованіемъ Ричарда II и продолжающійся безъ перерыва до восшествія на престолъ дома Тюдоровъ. Эти хроники были писаны не послѣдовательно, не въ хронологическомъ порядкѣ, поэтому онѣ не отличаются одними и тѣми же достоинствами, и созданы были не подъ давленіемъ одной и той же основной мысли, но въ цѣломъ онѣ соотвѣтствуютъ хронологическому порядку событій и дополняютъ другъ друга. Въ циклѣ хроникъ можно отличать двѣ группы, состоящія каждая изъ четырехъ хроникъ. Такимъ образомъ, мы имѣемъ двѣ

тетралогии, тѣсно связанныя между собой. Съ одной стороны, Шекспиръ изучаетъ исторію Ланкастерскаго дома, съ другой, — исторію дома Йоркскаго. Три части „Генриха VI“ посвящены войнѣ Бѣлой и Алой Розъ и принадлежать, какъ мы уже знаемъ, къ юношескимъ произведеніямъ поэта, когда его талантъ не созрѣлъ еще и только началъ обнаруживаться; онѣ составляютъ какъ бы вступленіе къ „Ричарду III“, гдѣ въ первый разъ мы встрѣчаемся съ творческимъ гениемъ Шекспира.

Задача, передъ которой стоялъ Шекспиръ, принимаясь за историческія хроники, представлялась ему совершенно ясно. Въ историческихъ хроникахъ ему приходилось изучать не частную жизнь человѣка, какъ это онъ дѣлалъ въ комедіяхъ и въ „Ромео и Джульеттѣ“, а его общественное значеніе, не человѣка самого по себѣ, *an und für sich*, а его поступки. Изучая историческіе факты, онъ угадываетъ роль, какую въ жизни людей играютъ страсти. Поэтому, отыскивать въ чувствахъ, инстинктахъ, страстяхъ человѣка причинъ его поступковъ и объяснять историческія событія развитіемъ характеровъ—вотъ та задача, которую поставилъ себѣ Шекспиръ. Такимъ образомъ, въ хроникахъ, по необходимости, преобладаютъ политическія идеи. Государственный человѣкъ, кромѣ обязанностей по отношенію къ самому себѣ, имѣетъ еще обязанности по отношенію къ государству, къ народу; вслѣдствіе этого мы не имѣемъ права судить его такъ, какъ мы судимъ частнаго человѣка. Поступокъ, являющійся безусловнымъ преступленіемъ для частнаго человѣка, не только можетъ быть извиненъ, но даже поставленъ въ заслугу политическому дѣятелю, и наоборотъ. Вотъ почему въ драматическихъ хроникахъ Шекспира насъ прежде всего поражаетъ отсутствіе такъ называемой поэтической справедливости; къ сужденію объ исторической личности Шекспиръ никогда не примѣшиваетъ точки зрѣнія этики, онъ не знаетъ въ этомъ отношеніи ни похвалъ, ни порицаній, онъ индифферентенъ къ судьбѣ своихъ героевъ, примѣняя къ нимъ лишь законъ историческаго возмездія. Такимъ образомъ, характеръ героя, его душевный складъ, его темпераментъ, объясняютъ его поступки; поступки же, въ свою очередь, создаютъ событія, такъ что изучая характеръ историческихъ дѣятелей, мы непосредственно приходимъ къ самому источнику исторической драмы. Въ этомъ заключается, по нашему мнѣнію, истинное значеніе шекспировскихъ хроникъ, ихъ трагизмъ, ихъ глубокой философскій смыслъ.

Въ этой галлерей историческихъ портретовъ мы встрѣчаемъ массу самыхъ разнообразныхъ лицъ и положеній. Ни одинъ изъ поэтовъ не создалъ такой удивительной, по разнообразію и совершенству, исторической галлерей. Начиная съ дѣтей и женщинъ и кончая прелатами,

вельможами, монархами, толпой,—въ этой галлерей мы находимъ всё человѣческія разновидности. На фонѣ этой исторической картины находится народъ и уличная толпа,—не та анонимная толпа, которую мы видимъ у Вольтера, напримѣръ,—нѣчто въ родѣ автомата, махающаго руками, что-то выкрикивающаго, бессмысленнаго и пошлаго, а настоящій народъ въ безконечномъ разнообразіи фізіономій, характеровъ, типовъ, темпераментовъ, привычекъ, положеній, волнующійся и дѣйствующій группами или въ одиночку, народъ, принимающій такъ или иначе непосредственное и прямое участіе въ политическомъ событіи, народъ, живо интересующійся политическими дѣлами и нерѣдко своими вмѣшательствомъ рѣшающій судьбу государства. Это не манекенъ современныхъ драматурговъ, выводимый на сцену ради ващнаго эффекта, въ качествѣ декорации, но также и не сборный представитель тѣхъ или другихъ политическихъ принциповъ, каковымъ онъ является у Шиллера (въ „Вильгельмъ Теллъ“, напримѣръ), а тотъ самый живой народъ, котораго Шекспиръ не разъ наблюдалъ на лондонскихъ улицахъ, среди уличныхъ беспорядковъ и мятежей. Шекспиръ не облагораживаетъ, подобно Вольтеру, фізіономію этого народа, не отступаетъ передъ пошлостію и грубостію деталей. Этотъ народъ—не простой сценической аксесуаръ, онъ имѣетъ свою роль, по временамъ, очень значительную. Въ то время, какъ въ рѣчахъ главныхъ персонажей мы ищемъ причинъ событий,—въ разговорахъ мѣщанъ, ремесленниковъ на публичной площади, солдатъ подъ палаткой или на полѣ сраженія мы видимъ слѣдствія этихъ событий. Благодаря этому искусному приему, мы одновременно слѣдимъ за двойнымъ теченіемъ исторіи: съ одной стороны мы видимъ причины, съ другой—слѣдствія. Такимъ образомъ въ хроникахъ Шекспира не найдется ни одного поступка королей или управителей государствомъ, который бы такъ или иначе не отразился на массахъ. Когда, напримѣръ, Эдуардъ IV умираетъ, то лондонскіе горожане озабочены будущимъ, они уже предчувствуютъ тяжесть желѣзной руки герцога Глостерскаго, который вскорѣ сдѣлается королемъ Ричардомъ III, и свои заботы они передаютъ другъ другу. „Несчастіе странѣ, управляемой ребенкомъ“, — восклицаетъ одинъ изъ нихъ, и это восклицаніе вѣрно резюмируетъ политическое положеніе.

На этомъ народномъ фонѣ, придающемъ удивительную смѣлость и ширину картинѣ, развертывается политическое дѣйствіе и политическая интрига. На этотъ разъ дѣйствующими лицами, принимающими непосредственное участіе въ судьбахъ государства, являются англійская аристократія и высшее духовенство, окружающія короля. Передъ зрителемъ, мало-по-малу, раскрываются тайны политики и дипломатіи, на сцену выступаетъ, во всей своей непосредственной правдѣ, безъ прикрасъ и смягченій, политическая кухня, въ которой страшается исто-

рія, при самомъ беззащитномъ участіи личныхъ интересовъ, честолюбія, эгоизма, тщеславія, честолюбія и самыхъ низменныхъ инстинктовъ человѣческой природы. Но Шекспиръ ничего не преувеличиваетъ, не омрачаетъ картину намѣренно, ради какихъ-либо политическихъ цѣлей, точно такъ же какъ и не освѣщаетъ ее розовымъ свѣтомъ ради эффектнаго или чувствительнаго спектакля. Его хроника—настоящее зеркало, въ которомъ отражается политическая жизнь прошлаго въ томъ самомъ видѣ и съ тѣмъ самымъ характеромъ, какъ она застыла въ лѣтописяхъ Голиншеда и Голля. Отъ себя Шекспиръ ничего не прибавляетъ и только возможно добросовѣстно слѣдитъ за лѣтописью, воспроизводя ее въ мельчайшихъ подробностяхъ. Его добросовѣстность въ этомъ отношеніи идетъ такъ далеко, что по временамъ поэтъ даже не мотивируетъ дѣйствія и поступковъ, не объясняетъ ихъ, потому что не находитъ такого объясненія въ лѣтописи. Случается также, что Шекспиръ, придерживаясь точно лѣтописи, дѣлаетъ ошибки и вводитъ анахронизмы, но общій характеръ событій, ихъ скрытый смыслъ никогда не ускользаютъ отъ него. Послѣ него историческая критика сдѣлала много успѣховъ, она перерыла мѣстные архивы и извлекла оттуда множество документовъ, существованіе которыхъ было неизвѣстно даже въ XVI столѣтіи; но исправляя фактическіе ошибки поэта, она подтвердила его историческіе выводы, даже больше: она привела новыя доказательства удивительной проницательности Шекспира, хотя онъ пользовался только лѣтописями, писанными безъ всякаго критическаго анализа и переполненными ошибками. Не мудрено, поэтому, что въ Англіи многіе государственные люди, — Мальборо, Чатамъ, Питъ, Фоксъ, Боркъ,—находили въ хроникахъ Шекспира самыя драгоценныя политическія указанія и пользовались ими въ своей дѣятельности.

У Шекспира англійская аристократія является намъ съ тѣми же самыми существенными чертами характера, какія мы и теперь еще замѣчаемъ въ ней. Это—независимое, энергическое сословіе, создавшее всѣ политическія учрежденія Англіи и охраняющее ихъ и по сю пору. Общая черта, принадлежащая англійскимъ аристократамъ, — преувеличенная гордость своимъ происхожденіемъ и безусловная независимость характера. Но эта общая ихъ черта не дѣлаетъ ихъ похожими другъ на друга; каждый изъ нихъ дѣйствуетъ самостоятельно, не спрашивая себя: будетъ ли это въ интересахъ его сословія или нѣтъ? Онъ подчиняется лишь своему чувству, своимъ страстямъ, своему долгу, не подражая сосѣдямъ, не обращая вниманія на общественное мнѣніе. Въ этой природной независимости характера нельзя не видѣть зародыша того self-government, который отличаетъ англичанъ отъ всѣхъ другихъ европейскихъ народностей. Въ Англіи интересы сословія и общественнаго мнѣнія безсилны ограничить хоть сколько-ни-

будь индивидуальную свободу: личность важѣе касты или сословія. Но эта личная независимость не мѣшаетъ солидарности, даже напротивъ, — она обусловливаетъ ее, потому что англійская аристократія, стремясь сохранить личную независимость, образуетъ лигу, которая общими силами отстаиваетъ свободу. Таковъ именно характеръ англійской исторіи и Шекспиръ, изображая въ своихъ драматическихъ хроникахъ борьбу англійской аристократіи съ королевскою властью, выдвигаетъ на первый планъ эти черты англійской исторіи.

На этой борьбѣ сосредоточивается не только историческій, но и патетическій интересъ хроникъ. Личность короля становится средоточіемъ исторической жизни; вотъ почему Шекспиръ изучаетъ эту личность особенно тщательно, не пропуская ни одной черты въ характерѣ, ни одного оттѣнка въ индивидуальности. Всего въ его хроникахъ мы имѣемъ восемь портретовъ королей (Джонъ или Іоаннъ Безземельный, Ричардъ II, Генрихъ IV, Генрихъ V, Генрихъ VI, Эдуардъ IV, Ричардъ III, Генрихъ VIII), изображенныхъ съ изумительнымъ искусствомъ. Укажу на главныя, существенныя особенности этихъ портретовъ съ тѣмъ лишь, чтобы выяснитъ, насколько возможно, творческій процессъ Шекспира.

Первымъ въ хронологическомъ порядкѣ является король Джонъ. Онъ захватилъ измѣннически престолъ, который по праву престолонаслѣдія принадлежалъ его племяннику Артуру; свою узурпацію онъ поддерживаетъ рядомъ преступленій, но не можетъ обезсилить своихъ враговъ, потому что въ немъ самою нѣтъ ни энергіи, ни смѣлости. Во Франціи, избѣгая всѣми средствами войны, онъ передаетъ французскому королю, взявшему подъ свою защиту Артура, лучшія провинціи. Когда онъ возвратился въ Англію, бароны требуютъ отъ него освобожденія Артура; онъ не рѣшается имъ противодѣйствовать, но приходитъ въ ужасъ, думая, что Артуръ, можетъ быть, уже не существуетъ, такъ какъ онъ приказалъ его умертвить. Трусость, изменность инстинктовъ, коварство — основныя черты этого характера; къ этимъ чертамъ присоединяется еще жестокость, часто идущая рядомъ съ трусостію. Джонъ жестокій и кровожадный трусъ. Онъ боится Артура, у котораго отнялъ престолъ и теперь, заключивъ его въ Тоуэръ, хочетъ умертвить; но желаній своихъ онъ не выражаетъ прямо, какъ сдѣлалъ бы Ричардъ III или Макбетъ, онъ только намекаетъ, инсинуируетъ и указываетъ Губерту на жертву, обиняками, ничего не говоря прямо. Извѣстна энергія, сила, смѣлость шекспировскаго языка, но въ этой сценѣ инсинуацій языкъ его совершенно мѣняется; все рѣзкое, рѣшительное сглажено; слова скользятъ точно змѣя, не выражая ничего опредѣленнаго, но они полны оттѣнковъ, инсинуацій, намековъ, мыслей, которыя какъ бы боятся обнаружить свою внут-

ренною грязь, но тѣмъ не менѣе стремятся къ извѣстному результату. „Я хотѣлъ кое-что сказать тебѣ,—говорить Джонъ Губерту,—но нѣтъ. Солнце блеститъ еще на небѣ и гордый день, за которымъ такъ и ухаживаютъ еще радости міра, слишкомъ легкомысленъ, слишкомъ роскошенъ для того, чтобы выслушать меня. Еслибы полуночный колоколь прозвучалъ своимъ чугуннымъ языкомъ и мѣднымъ звѣномъ въ сонливое ухо ночи, еслибы мы стояли на кладбищѣ и тебя удручали бы тысячи огорченій,—или, еслибы угрюмый духъ меланхолическаго сгустилъ, запелъ, лишилъ движенія кровь, которая безъ того играя, пробѣгаетъ по жиламъ, наводитъ глупую улыбку на лицѣ мужа, напрягаетъ щеки его безумной веселостью, столь противной моему замыслу,—или еслибы ты могъ видѣть меня безъ помощи глазъ, слышать безъ ушей, отвѣчать безъ языка, одной мыслию, безъ глазъ, безъ ушей и опаснаго звука словъ, я перенесъ бы въ твою грудь, что думаю на зло свѣтлому, бодрствующему дню. Но нѣтъ... а я такъ люблю тебя; полагаю, что и ты любишь меня“ (King John, III, 3). Въ этихъ словахъ отразился весь характеръ Джона—трусливый, подлый, коварный, жестокий, уклончивый, способный на всякое униженіе и на всякую низость.

Совершенно другіе психическіе элементы лежатъ въ основѣ характера Ричарда II. Онъ не тиранъ, не жестокъ, но слабъ и безхарактеренъ. Своими ошибками и своею безхарактерностію онъ дѣлаетъ столько-же зла, сколько производитъ Джонъ своею трусостию; такимъ образомъ, черта, прощительная частному лицу, становится порокомъ у Ричарда. Изобразить такой характеръ, лишенный опредѣленности, красокъ, рѣшительности, характеръ не допускающій, казалось бы, драматизма,—верхъ трудности; но передъ трудностями Шекспиръ никогда не отступаетъ; кажется, что онъ нарочно выбираетъ трудности, чтобы имѣть удовольствіе побѣдить ихъ. И, дѣйствительно, онъ ихъ побѣждаетъ. Въ портретѣ Ричарда эти трудности въ особенности сказываются. Совершенно вѣрно замѣчаетъ Доуденъ, что умъ Ричарда есть умъ мальчишескій. „Мальчишескій умъ не имѣетъ опредѣленныхъ убѣжденій и не можетъ уловить послѣдствій поступковъ. Онъ еще не вполне овладѣлъ дѣйствительностію; его поражаютъ явленія, но онъ не въ состояніи видѣть вещи такъ, какъ онъ есть. Слова человѣка, на всю жизнь оставшагося мальчикомъ въ указанномъ смыслѣ, могутъ быть умны, но они не имѣютъ реального содержанія; онъ можетъ сегодня говорить блестящимъ образомъ о вопросѣ съ одной точки зрѣнія, завтра—съ другой, совершенно противоположной. У него нѣтъ послѣдовательности въ мысляхъ. Это—незрѣлый умъ. Если мы распространимъ эту характеристическую черту мальчишества съ умственныхъ способностей на всѣ особенности характера, то поймемъ большую часть того, что хотѣлъ изобразить Шекспиръ въ Ричардѣ II. Не только

его умъ, но и его чувство, поглощены міромъ внѣшнихъ явленій и поэтому внѣшній міръ имѣетъ для него призрачное значеніе; въ немъ все непослѣдовательно и отрывисто. Воля его совсѣмъ не развита; въ ней нѣтъ ни элемента повелѣвающаго, ни элемента исполнительнаго; онъ подчиненъ всякому случайному побужденію и минутному настроенію. Онъ относится къ жизни въ родѣ того, какъ художникъ относится къ своему произведенію, но даже и въ жизни онъ не художникъ. При художественномъ отношеніи къ жизни человѣкъ беретъ матеріалъ, представляемый обстоятельствами, и орудіемъ твердой воли и могучей творческой силы создаетъ изъ него какую-либо новую и благородную форму человѣческаго существованія". Къ этой характеристикѣ я бы прибавилъ еще и то, что Ричардъ II—по преимуществу женскій характеръ, пассивный, измѣнчивый, капризный, безъ воли, безъ энергіи, безъ умственной послѣдовательности. Въ этомъ отношеніи, я думаю, правъ Крейсигъ („Vorlesungen über Shakespeare") когда говоритъ: „Ему бесполезны и даже вредны хорошія стороны его природы: онъ представляетъ поразительную картину безпримѣрнаго банкротства въ умѣ и въ характерѣ, точно такъ же какъ и въ внѣшнихъ фактахъ жизни, и это банкротство есть слѣдствіе одного обстоятельства, а именно того, что природа, давъ ему характеръ диллетанта, поставила его на мѣсто, которое болѣе другихъ требуетъ художника". — Вспомнимъ поразительную, безпримѣрную въ лѣтописяхъ творчества сцену отреченія въ парламентѣ. „*Болинброкъ*.—Угодно вамъ уступить корону? *К. Ричардъ*.—И нѣтъ и да, и да и нѣтъ. Вѣдь я долженъ быть ничѣмъ; что-же въ моемъ „нѣтъ", когда я уступаю тебѣ?—Смотри-же, какъ я примусь разорять себя.—Я слагаю это тягостное бремя съ головы, освобождаю руку отъ этого тяжелаго скипетра, сердце—отъ гордыни королевскаго властвованія; собственными слезами смываю помазаніе, собственными руками отдаю корону, собственнымъ языкомъ отрекаюсь отъ моего священнаго права, собственнымъ дыханіемъ разрѣшаю отъ всѣхъ обязанностей и уставовъ; отказываюсь отъ всякой царской торжественности и почести; уступаю всѣ мои лены, пошлины и доходы; уничтожаю всѣ мои акты, указы и постановленія. Да проститъ Господь всѣ клятвы мнѣ нарушенныя! Да сохранить всѣ тебѣ данныя! Да избавить меня, всего лишеннаго, отъ всѣхъ огорченій и да ниспошлетъ тебѣ, все получившему, возможность всѣмъ радоваться! Да даруетъ тебѣ многіе дни на престолѣ Ричарда и да успокоитъ скорѣе Ричарда въ могилѣ! Да здравствуетъ король Генрихъ, восклицаетъ развѣнчанный Ричардъ и желаетъ ему много, много дней солнечныхъ!.. Чтò еще нужно вамъ?—*Нортумберландъ*. — (подавая бумаги).—Прочтите только это обвиненіе въ тяжкихъ преступленіяхъ противъ выгодъ и благъ государства, совершенныхъ вами и вашими

любимцами. Пусть ваше собственное сознание покажетъ гражданамъ, что вы не безъ причины лишены престола.—*К. Ричардъ*.—И я долженъ согласиться также и на это? долженъ самъ распутывать путаницу безумствъ моихъ? Любезный Нортумберландъ, если бы тебѣ точно также передали перечень твоихъ проступковъ, неужели ты не постыдился бы читать ихъ такому блестящему собранію? Чи тая его, ты нашелъ бы дѣло гнусное—сверженіе короля, нарушеніе священнѣйшей клятвы, отмѣченное въ небесной книгѣ чернымъ пятномъ, преданное проклятію. Да и всѣ вы, что стоите и смотрите, какъ травятъ меня несчастія,—хотя нѣкоторые изъ васъ и омываютъ руки, какъ Пилать, показывая наружное состраданіе,—всѣ вы, Пилаты, передали меня на распятіе, и океаны не смоятъ вашего грѣха! — *Нортумберландъ*. — Государь, не задерживайте, прочтите эти статьи. — *К. Ричардъ*.—Глаза мои полны слезъ, я не вижу; но соленая вода не ослѣпила ихъ еще до того, чтобы я не видѣлъ здѣсь толпы измѣнниковъ. Обращаю ихъ на самого себя,—вижу, что и я такой-же, какъ и всѣ, измѣнникъ, потому что добровольно согласился разоблачить величавое тѣло короля, унижить славу, сдѣлать властвованіе рабствомъ, властелина—подданнымъ, государя—мужикомъ!—*Нортумберландъ*. — Государь...—*К. Ричардъ*.—Я не государь тебѣ, высокомерный оскорбитель; да и никому не государь я. У меня нѣтъ ни званія, ни сана, кромѣ имени, даннаго при крещеніи, да и то—чужое. “ (King Richard the Second, IV, I) *). Въ этой сценѣ сплелись всѣ чувства, возбужденныя и развитыя несчастіемъ въ душѣ Ричарда; покорность судьбѣ, нравственное страданіе, оскорбленное личное достоинство, проицательность, презрѣніе къ людямъ смѣняютъ другъ друга, омрачая или освѣщая эту фигуру. Ричардъ II—по преимуществу патетическая личность. Мы сознаемъ, что Ричардъ до извѣстной степени позируетъ и рисуется своимъ не-

*) Ср. переводъ г. Соколовскаго, у котораго въ общемъ сцена передана довольно вѣрно, но безъ красокъ, блѣдно, безъ акцента. Таковы всѣ безъ исключенія русскіе переводы Шекспира. Происходить ли это отъ того, что въ стихотворномъ переводѣ гораздо труднѣе (а подчасъ, можетъ быть, и невозможно) передать всѣ оттѣнки оригинала, метафоры, оригинальныя выраженія, или отъ небрежности нашихъ переводчиковъ, или наконецъ, отъ несчастной слабости исправлять текстъ великаго поэта,—рѣшить трудно; но во всякомъ случаѣ, не боясь ошибиться, можно сказать, что всѣ стихотворные переводы въ этомъ отношеніи совершенно несостоятельны. Стихъ „Mark'd with a blot, damn'd in the book of Heaven“ (отмѣченное въ небесной книгѣ чернымъ пятномъ, преданное проклятію,—какъ перевелъ Кетчеръ), г. Соколовскій переводитъ: „Подобный грѣхъ отмѣчается въ аду“. Въ общемъ, конечно, разница не велика, но она есть и, кромѣ того, образное выраженіе Шекспира совершенно исчезло. Въ переводѣ г. Соколовскаго исчезаютъ и краски, и формы; въ сущности, это не переводъ, а лишь схема перевода. По такой схемѣ познакомиться съ Шекспиромъ—нѣтъ никакой возможности.

счастьемъ, но тѣмъ не менѣе его слова трогаютъ насъ. Мы не отдаемъ себѣ полнаго отчета въ томъ чувствѣ, которое мы испытываемъ, читая эту сцену, и спрашиваемъ себя: не вышелъ ли поэтъ изъ предѣловъ драматическаго искусства, не ударился-ли въ лиризмъ? но во всякомъ случаѣ мы тронуты, потому что страданіе Ричарда, несмотря на формы, въ которыхъ оно выражается, — живая, непосредственная правда; его сердце глубоко проникнуто горечью и этого для насъ довольно: страданіе, это—то величество, которому мы всегда сочувствуемъ, передъ которымъ всегда преклоняемся. Но поза, рисовка, тѣмъ не менѣе, существуютъ, и въ этомъ сліяніи двухъ совершенно различныхъ психическихъ элементовъ такъ, что выдѣлить ихъ почти нѣтъ никакой возможности,—сказался геній Шекспира: Ричардъ одновременно и дѣйствительно страдаетъ, и рисуется своимъ страданіемъ, но рисовка его не убиваетъ въ насъ сочувствія къ нему, она только дополняетъ портретъ, который безъ этой черты не былъ бы намъ понятенъ. Гудсонъ (Shakespeare, his Life, Art and Characters⁴) вѣрно замѣчаетъ: „Ричардъ такъ привыкъ искать наслажденій, что является искателемъ наслажденій даже во время горя и хочетъ обратить самое горе въ предметъ роскоши; его мысль до такой степени направлена къ удовольствію, что онъ не можетъ подумать о перенесеніи страданія, какъ о долгѣ или о чести, а смотреть на горе, какъ на собственное право предаваться удовольствію опьяняющаго самосотраданія; поэтому онъ носитъ со своимъ горемъ, дѣлаетъ его, развиваетъ, погружается въ него, какъ будто это пріятное страданіе есть для него радостное убѣжище отъ язвъ самообвиненія, дорогой способъ отдѣлаться отъ мужественной мысли“.

Ричардъ — фантастъ. Въ немъ фантазія преобладаетъ надъ умомъ и сознаниемъ или, вѣрнѣе, фантазія управляетъ его сознаниемъ и умомъ. Совершенно противоположныя психическія данныя находимъ мы въ Генрихѣ IV. Генрихъ, въ противоположность Ричарду, почти совершенно лишенъ фантазіи, а воображеніе его ограничено. Это — не творческій умъ. Онъ имѣетъ чисто практическую складку, положительнъ, его нервы не настроены болѣзненно, онъ удивительно умѣетъ управлять собой, онъ проныцателенъ: это настоящій государственный человѣкъ, умѣющій ставить себѣ новыя цѣли, когда прежнія достигнуты. Но имъ не управляютъ никакія высшія силы; онъ — не патриотъ, не человѣкъ принципа, въ немъ нѣтъ ничего идеальнаго. Это — твердый и настойчивый характеръ, двигаемый однимъ лишь честолюбіемъ. Спокойный, расчетливый, умѣющій взвѣшивать обстоятельства, онъ отлично пользуется своимъ положеніемъ, своимъ значеніемъ принца крови, своимъ вліяніемъ среди дворянства, своею популярностью въ народѣ, и ему немного стоитъ труда побѣдить Ричарда II и

овладѣть престоломъ. Какъ король, онъ, несомнѣнно, производитъ хорошее впечатлѣніе. Его энергія и проницательность, его знаніе людей охраняютъ его отъ крупныхъ ошибокъ и ненужныхъ жестокостей; онъ даже умѣетъ прощать и уважаетъ независимость противника, честность котораго ему извѣстна. Но это не доброта, не великодушіе, а расчетъ. И мы невольно прощаемъ ему узурпацію, въ особенности когда видимъ, что онъ — ловкій политикъ, хорошо управляетъ государствомъ и возвращаетъ Англій тотъ престижъ, который она потеряла при Ричардѣ.

Однако, если-бъ въ характерѣ Генриха IV не было другихъ особенностей, кромѣ тѣхъ, на которыя мы указали, если-бъ онъ былъ только умный и практическій человѣкъ, въ рукахъ котораго случайно оказалось государство, то мы только посредственно интересовались бы имъ; практическій человѣкъ можетъ быть полезенъ, но онъ не внушаетъ ни особеннаго уваженія, ни интереса. Къ счастью, Шекспиръ надѣлилъ Генриха IV чертой, которая чрезвычайно возвышаетъ его въ нашихъ глазахъ, освѣщаетъ совершенно заново его историческую роль и сообщаетъ всей его жизни драматическій отблескъ. Узурпація повела за собой кровавое преступленіе, которое, какъ тѣнь, омрачило все его царствованіе. Завладѣвъ престоломъ, Генрихъ, однако, не увѣренъ въ томъ, что сохранить его, пока живъ прежній король. Онъ, конечно, не желаетъ смерти Ричарда, но хотѣлъ бы его устранить, и, поэтому съ намѣреніемъ произноситъ слова: „Неужели нѣтъ у меня друга, который избавилъ бы меня отъ живущаго страха“? Экстонъ понимаетъ смыслъ этихъ словъ и убиваетъ Ричарда. Генрихъ, не желавшій этой смерти, приходитъ въ ужасъ: „Экстонъ, — говоритъ онъ, — я не благодарю тебя; твоя гибельная рука обременила кровавыми дѣлами и мою голову, и мое государство“. Съ тѣхъ поръ, добросовѣстно исполняя свою обязанность монарха, онъ потерялъ спокойствіе. Его лицо омрачилось, онъ постоянно озабоченъ. Безпутное поведеніе сына беспокоитъ его; противъ него образуется коалиція англійскихъ бароновъ. Онъ бы желалъ предпринять крестовый походъ въ Іерусалимъ съ тѣмъ, чтобы искупить свое преступленіе. Но каждый разъ чтонибудь мѣшаетъ ему и такимъ образомъ его жизнь уходитъ на бесплодную борьбу и на проекты, которыхъ онъ не можетъ осуществить. Нравственное состояніе этой помутившейся души раскрывается передъ нами въ монологѣ, проникающемъ въ самыя тайники человѣческой совѣсти. Генрихъ, усталый, озабоченный страдаетъ бессонницей: „О сонъ! о сладостный сонъ! Кроткая нянька природы, чѣмъ запугалъ я тебя такъ сильно, что ты не хочешь сомкнуть вѣкъ моихъ, погрузить мои чувства въ забвеніе? Отчего же спускаешься ты въ дымныя лачуги, на жесткія койки, убаюкиваешься жуужаніемъ мухъ охотнѣе, чѣмъ звуками

сладостныхъ мелодій въ благоухающихъ чертогахъ великихъ, подъ высокими, великолѣпными пологами? О, глупое божество, зачѣмъ же укладываешься ты съ подлымъ простолюдиномъ на гадкую постель и бѣжишь королевскаго ложа, какъ часового футляра или набатнаго колокола? Ты смыкаешь глаза юнга на вершинѣ высокой мачты; ты увачиваешь его чувства въ колыбели бурнаго моря, когда бѣшенныя вѣтры, схватывая ярныя валы за макушки, взетропиваютъ ихъ чудовищныя головы, взбрасываютъ ихъ къ чернымъ тучамъ съ такимъ ревомъ и шумомъ, что и самая смерть проснулась бы! Пристрастный сонъ, ты даруешь успокоеніе промокшему юнгѣ въ такія жестокія мгновенія и отказываешь въ немъ королю въ самыя тихіе, безмолвные часы ночи, когда все зоветъ тебя "... (Second part of Henry IV, III, I). Это не декламація на тему сонъ, какія мы встрѣчаемъ сплошь и рядомъ у французскихъ драматурговъ, а глубокое чувство скорби, переданное въ удивительно граціозной формѣ. Жизненный выводъ, къ которому онъ приходитъ,—полное, безусловное разочарованіе въ жизни: „О, если-бъ можно было читать въ книгѣ судьбы... какъ перемѣны наполняютъ чашу измѣнчивости разными жидкостями! О, когда бы это было возможно, то и счастливѣйшій юноша, обозрѣвая свой путь, видя сколько миновало опасностей и сколько еще крестовъ впереди,—захлопнулъ бы книгу и сѣлъ бы поодаль, да и умеръ“ (III, I). Но несмотря на это разочарованіе, на эту меланхолю, напоминающую Гамлета, въ немъ еще живетъ государственный человѣкъ. На смертномъ одрѣ, прощаясь съ сыномъ, онъ говоритъ ему: „Богу извѣстно, сынъ мой, какими извилистыми путями, околицами добрался я до этой короны, и я самъ знаю очень хорошо, какъ тревожно держалась она на головѣ моей. Къ тебѣ она перейдетъ покойнѣе, прямиѣе, законнѣе, потому что все черное достиженія сойдетъ со мной въ могилу. На мнѣ она казалась печатью, похищенной рукой возмущенія; многіе живы еще, чтобы напоминать мнѣ, что она добыта ихъ содѣйствіемъ и это терзало предполагаемый миръ ежедневными раздорами и кровопролитіями. Ты знаешь, какимъ опасностямъ подвергло меня все это; все мое царствованіе было драмой такого содержанія. Моя смерть измѣняетъ многое, потому что то, что казалось на мнѣ добычей,—переходитъ на тебя путемъ законнѣйшимъ: по праву наслѣдственности. Ты станешь тверже, чѣмъ я, но все-таки недостаточно твердо, потому что притязанія слишкомъ свѣжи еще, и всѣ мои друзья, которыхъ ты долженъ сдѣлать своими друзьями, лишены зубовъ и жалъ такъ еще недавно. Кровавыми своими услугами они, конечно, помогли мнѣ возвыситься, но ихъ могущество могло точно также низвергнуть меня; чтобъ предотвратить это, нѣкоторыхъ я уничтожилъ, другихъ думалъ вести въ Палестину, чтобъ покой и праздность не дали имъ возмож-

ности заглянуть въ мои права слишкомъ ужъ глубоко. И потому, Гарри, поставь себѣ за правило занимать непостоянные умы иноземными войнами, чтобъ битвы въ странахъ отдаленныхъ изгладили память прошедшаго“. (IV, 4)*). Этотъ монологъ заключаетъ въ себѣ всю политическую программу оканчивающагося и начинающагося царствованій.

Это новое царствованіе было дѣйствительно блестящимъ. Генрихъ V, герой Азинкура, и теперь еще самый популярный изъ англійскихъ королей. Онъ также и любимецъ Шекспира. Его портретъ набросанъ великимъ поэтомъ съ любовью; по всей хроникѣ какъ бы розлито веселое настроеніе, которое не омрачается ни одной темной тучей. Многіе критики (Гервинусъ—въ Германіи, Доденъ — въ Англии, Мезьеръ—во Франціи) находятъ, что въ Генрихѣ V Шекспиръ изобразилъ свой идеаль героя. Съ этимъ мнѣніемъ едва ли можно согласиться. При всѣхъ своихъ выдающихся качествахъ, при всемъ своемъ геройствѣ, храбрости, разсудительности, Генрихъ V довольно вульгарная натура, безъ особенно возвышенныхъ порывовъ и, подобно отцу своему, безъ стремленій къ идеалу. Своей невѣстѣ, Екатеринѣ Французской, онъ, между прочимъ, говоритъ: „Клянусь Богомъ, не могу ни томиться, ни вздыхать. Я не краснорѣчивъ, не искусенъ въ увѣреніяхъ; я могу дать клятву, которой однакоже никогда не даю, если не потребують, и которую даю, не нарушу, несмотря ни на какое требованіе. Если ты, Кэтъ, можешь полюбить человѣка такихъ свойствъ, лицо котораго не стоитъ даже и загара, который никогда не смотритъ въ зеркало изъ любви къ тому, кого можетъ тамъ увидѣть, — пусть глаза твои будутъ твоимъ поваромъ. Говорю тебѣ какъ откровенный солдатъ; можешь полюбить меня за это—возьми меня; нѣтъ—сказать тебѣ, что я умру, сказать правду; но только не отъ любви къ тебѣ, клянусь Богомъ, нѣтъ“. (King Henry V, V, 2).

Въ концепціи этого характера поразительнѣе всего полное равновѣсіе самыхъ противоположныхъ свойствъ, равновѣсіе никогда не нарушающееся,—влеченіе къ легкимъ удовольствіямъ, нѣсколько распушенная веселость, простота привычекъ, глубина ума, соединенная съ возвышенностью и благородствомъ чувства, рыцарская доблесть и мужественная энергія вмѣстѣ съ скромностію и благочестіемъ. Въ какомъ бы положеніи ни находился Генрихъ, онъ всегда на своемъ мѣстѣ, всегда равенъ самому себѣ. Послѣ комической сцены, въ которой онъ потѣшался надъ Фальстафомъ, онъ входитъ во дворецъ своего отца и отвѣчаетъ на его упреки съ достоинствомъ столь же естественнымъ, какъ и та непринужденная веселость, которую онъ

*) Ср. Бориса Годунова: „Подите всѣ,—оставьте одного царевича сомню“...

только что обнаружилъ: „О, не думайте этого; вы увидите, что не таковы я, да и простить Господь тѣмъ, которые до такой степени лишили меня добраго мнѣнія вашего величества! Я все выкуплю головою Перси; когда-нибудь, по окончаніи славнаго дня, весь обгаренный кровью, съ кровавою маскою на лицѣ, по смытіи которой смоеся и весь позоръ мой,—я смѣло скажу вамъ, что я сынъ вашъ!“ Въ сраженіи онъ ведетъ себя какъ настоящій герой. Онъ ищетъ страшнаго Перси, встрѣчаетъ его, вступаетъ съ нимъ въ поединокъ и убиваетъ его. Своей побѣдой онъ, однако, не бахвалится; онъ скроменъ и какъ бы не знаетъ величія своего подвига. Признавая геройство Перси, онъ произноситъ надъ трупомъ его нѣсколько словъ, которыя вполне рисуютъ это великое сердце: „Миръ тебѣ, душа великая! Какъ же съежилось ты, дурно сотканное честолюбіе! Когда душа жила еще въ этомъ тѣлѣ, ему было мало и цѣлаго королевства, а теперь довольно и десяти футовъ подлѣйшей земли. Землѣ, на которой ты распростертъ мертвый, не видать уже такого доблестнаго воина. Еслибы ты могъ чувствовать, видѣть, я не обнаружилъ бы такого участія; позволь же моей любви прикрыть твое искаженное лицо, и я самъ отъ твоего имени поблагодарю себя за эту нѣжную, дружескую услугу. Прощай! Возьми хвалы тебѣ съ собой на небо; твое безславіе пусть спитъ съ тобой въ могилѣ и не упоминается въ надгробіи“. У него нѣтъ ни малѣйшаго тщеславія; о своемъ подвигѣ онъ никому не говоритъ и не прочь, чтобъ его подвигъ былъ приписанъ кому-нибудь другому. Онъ совершаетъ великія дѣла и шутить.

Такимъ образомъ, развивая послѣдовательно характеръ Генриха, Шекспиръ переходитъ отъ эпическаго тона къ комическому, и наоборотъ; на каждомъ шагу являются самые неожиданные контрасты, но эти контрасты съ удивительной живостію рисуютъ нравы и бытъ. Генрихъ V одновременно—и герой, и мудрецъ, и человѣкъ изъ народа; въ немъ слились въ одно цѣлое самыя разнообразныя свойства человѣческой природы,—благоразумье, проникательность, вдумчивость, храбрость, глубина чувства, неподдѣльная веселость, любовь къ простотѣ, привычка размышлять обо всемъ, желаніе изъ всего извлекать нравственный принципъ. Онъ — прямая противоположность человѣку среднихъ вѣковъ, какъ бы созданному изъ пламени и огня, подчиняющемуся минутнымъ порывамъ, со страстями, не знающими никакой узды, не способному подчиняться требованіямъ разума, не анализирующему себя, избѣгающему пошлой дѣятельности, витающему въ идеальныхъ грезахъ своего воображенія. Однимъ словомъ, Генрихъ V—человѣкъ новаго времени, такой, какимъ сдѣлала его эпоха Возрожденія. — Ночью, наканунѣ Азинкурскаго сраженія, закутанный въ плащъ, онъ прогуливается по лагерю, прислушивается къ болтовнѣ

солдаты и приходят къ грустнымъ размышленіямъ. „И отъ столькихъ сердечныхъ отрадъ, которыми наслаждаются частные люди, короли должны отказаться совершенно? И что же имѣютъ короли, чѣмъ бы не пользовались ихъ подданные, кромѣ внѣшней царственности? И что же такое ты, идеаль-царственность? Что ты за божество когда терпишь отъ земныхъ нуждъ болѣе, чѣмъ твои поклонники? Какія твои выгоды, какіе доходы? О, открой же мнѣ настоящее свое значеніе! Что же, какъ не лестъ—душа твоя? Ты просто: санъ, степень, форма, приводящая другихъ въ страхъ и трепеть; но и приводя въ трепеть, ты все-таки менѣе счастливо, чѣмъ тѣ, которые трепещутъ. Не ядомъ ли лести упиваешься ты зачастую, вмѣсто сладостнаго уваженія? О, захворай только, гордое величье, и повели своей царственности уврачевать тебя! Не воображаешь ли ты, что царственная горячка испугается и скроется отъ титлъ, которыми ублажаетъ тебя ласкательство, уступить низкому присѣданію и изгибанію? Можешь ли ты, повелѣвая колѣнами нищаго, воспользоваться и его здоровьемъ?—Нѣтъ, гордое сновидѣніе, играющее такъ хитро покоемъ королей;—я король, но король, понимающій тебя“. Портретъ чудесенъ и написанъ съ очевидною любовью, но въ общемъ хроника значительно ниже другихъ хроникъ Шекспира. Читая ее чувствуешь, что поэту недоставало вдохновенія, что самъ онъ почти совсѣмъ не принимаетъ участія въ событіяхъ, что самый сюжетъ его мало интересуетъ. Вся пьеса состоитъ изъ отрывочныхъ сценъ, плохо между собой связанныхъ, движенія почти совсѣмъ нѣтъ, тѣмъ болѣе, что поэтъ, вопреки всегдашней своей привычкѣ, не даетъ намъ зрѣлища наглядной битвы, какъ это мы видимъ въ „Генрихъ IV“, въ „Ричардъ III“, въ „Кориолавъ“, въ „Макбетъ“. Драматическая скудость бросается въ глаза, интриги нѣтъ и вся хроника напоминаетъ эпическую поэму въ драматической формѣ; эта поэма разнообразится вводными комическими сценами, но эти сцены не такъ тѣсно и органически связаны, какъ въ „Генрихъ IV“ и поэтому не выкупаютъ недостатка въ женскихъ персонажахъ, которыхъ нѣтъ также въ „Генрихъ IV“. Въ другихъ хроникахъ, напротивъ того, женщины играютъ, если не первенствующую роль, то чрезвычайно важную,—онѣ придаютъ патетическій характеръ драмъ. Вспомнимъ Элеонору, другую Элеонору—жену Глостера, Констансу, герцогиню Йоркъ, леди Перси, королеву Маргариту, графиню Овернь, Жанну д'Аркъ, леди Грей, Елисавету, леди Анну, королеву Екатерину, Анну Болденъ. Роль ихъ пассивна, не онѣ создаютъ событія, не онѣ управляютъ ими, но на нихъ эти событія отражаются и вслѣдствіе этого паѳосъ еще болѣе увеличивается. Онѣ жертвы рока и исторіи больше, чѣмъ кто бы то ни было, и нѣкоторыя изъ нихъ напоминаютъ собой величайшія фигуры греческой тра-

гедіи: Клитемнестру, Ифигенію, Антигону, Электру, Атоссу, Кассандру, Эрміону, Андромаху.

Драматическія хроники Шекспира съ конца XVIII столѣтія оказывали значительное вліяніе на иностранныя литературы. Онѣ, можетъ быть, въ большей степени, чѣмъ его великія трагедіи, совершили переворотъ въ драматургіи; попытки создать, по образцу Шекспира, свою національную драматическую хронику были очень часты въ европейскихъ литературахъ, но странно, что попытки эти въ большинствѣ случаевъ оказались неудачны и были оставляемы; каждый разъ въ хронику врывалась драма съ ея неизбѣжной условностью и отодвигала на второй планъ историческій характеръ.

Особенно важною по своимъ послѣдствіямъ попыткой въ этомъ отношеніи была попытка Гете. Что „Гецъ фонъ-Верлихингенъ“ написанъ подъ непосредственнымъ вліяніемъ Шекспира, въ этомъ не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія. Но какъ отразилось на „Гецѣ“ это вліяніе и въ чемъ оно выразилось? Съ легкой руки прежней критики и до сихъ поръ еще твердо держится мнѣніе, что „Гецъ“ — настоящая шекспировская хроника. Но ошибочность такого мнѣнія обнаруживается при болѣе или менѣе внимательномъ сравненіи. „Гецъ“, конечно, въ гораздо болѣе степени хроника, чѣмъ драма, но построена она не по архитектурнѣ Шекспира. Впервыхъ, въ „Гецѣ“ есть много вымышленныхъ лицъ, чего Шекспиръ не допускалъ въ своихъ хроникахъ; во-вторыхъ, въ „Гецѣ“ нѣтъ центра, около котораго вращались бы событія и лица, и поэтому онъ не имѣетъ цѣльности художественнаго произведенія и представляетъ лишь рядъ эпизодовъ и сценъ; въ-третьихъ, въ немъ изображено не историческое событіе, а цѣлая эпоха, — XVI столѣтіе въ Германіи со стороны быта и нравовъ, а также основнаго положенія, что реформація была борьбой за право индивидуальной свободы мысли и дѣйствія противъ абсолютизма привилегированныхъ классовъ; въ-четвертыхъ, самый пріемъ изображенія характеровъ — не шекспировскій: въ „Гецѣ“ дѣйствующія лица обнаруживаютъ внѣшнія характеристическія свойства, но они не раскрываютъ намъ, какъ у Шекспира, своей сокровенной внутренней жизни. Наконецъ, въ этомъ произведеніи Гете, восемнадцатое столѣтіе рѣзко вторгается въ шестнадцатое, что и послужило для Гегеля основаніемъ отрицать оригинальность этого произведенія. „Истинное художественное произведеніе, — говоритъ Гегель, — должно быть совершенно свободно отъ подобныхъ невыдержекъ оригинальности, такъ какъ оригинальность произведенія и состоитъ именно въ томъ, чтобы оно было совершенно цѣльнымъ созданіемъ такого ума, который беретъ предметъ какъ онъ есть самъ по себѣ и воспроизводитъ его въ

цѣльности и въ той неразрывной связи, въ какой предметъ развивается самъ изъ себя, не приплетая, не примѣшивая при этомъ къ нему ничего, что ему не принадлежитъ. Если въ произведеніи встрѣчаются такія сцены и мотивы, которые не истекаютъ сами собой изъ самаго предмета, а привлекаются къ нему извнѣ, то эти сцены и мотивы составляютъ нѣчто случайное, соединенное съ предметомъ только черезъ посредство третьяго субъекта (т. е. автора) и, вслѣдствіе отсутствія въ нихъ внутренней необходимой связи съ предметомъ нарушается цѣльность произведенія“. Требованіе исполнѣ рациональное, но оно можетъ быть примѣнимо только къ величайшимъ произведеніямъ искусства; если-бъ критика вздумала примѣнять требованіе Гегеля въ болѣе широкихъ размѣрахъ, то ей пришлось бы объявить совершенно нехудожественными произведеніями драмы, напримѣръ, Шиллера, Виктора Гюго, Альфіери, не говоря уже о другихъ, менѣе перво-классныхъ величинахъ. Въ сущности и во всей своей цѣлости слова Гегеля примѣнимы только къ одному Шекспиру.

Льюисъ (изъ книги котораго я взялъ эту выдержку изъ Гегеля) совершенно вѣрно опредѣляетъ значеніе „Геца фонъ-Берлихингенъ:“ „Гецъ есть первенецъ романтической школы или, правильнѣе, тѣхъ стремленій, которыя породили романтическую школу. Вліяніе его было велико. Онъ далъ толчекъ Вальтеру Скотту и опредѣлялъ направленіе его историческаго таланта, который измѣнилъ наше пониманіе прошлаго и придалъ исторіи новую жизнь. Онъ возбудилъ почти всеобщій интересъ къ вѣкамъ феодализма и рѣшилъ судьбу французской трагедіи въ нѣмецкой литературѣ. Что же касается до его вліянія на драматическое искусство, то оно, по моему мнѣнію, было скорѣе вредно, чѣмъ полезно, и это произошло главнымъ образомъ отъ той причины, что было упущено изъ виду различіе между драматизированной хроникой и драмой“.

Не останавливаясь на другихъ литературахъ, что завело бы меня слишкомъ далеко,—перехожу прямо къ русской, въ которой вліяніе Шекспира вообще было довольно значительно, а иногда и очень своеобразно. По времени, это вліяніе сказалось прежде всего на императрицѣ Екатеринѣ II. Она написала двѣ хроники изъ русской жизни: „Историческое представленіе изъ жизни Юрика. Подраженіе Шекспиру“, и затѣмъ: „Начальное управленіе Олега, подраженіе Шекспиру“. По мысли Екатерины, насколько можно догадываться, подраженіе Шекспиру заключалось единственно въ томъ, что какъ въ одной, такъ и въ другой пьесахъ не были соблюдены „Театральныя обыкновенныя правила“, о чемъ императрица каждый разъ и предупреждаетъ своихъ читателей. Ничего другого шекспировскаго въ этихъ хроникахъ нѣтъ. Обѣ хроники написаны для назиданія и имѣютъ

цѣлью внушить не столько пониманіе историческаго факта, сколько правильное пониманіе государственной власти и ея характеръ. Рюрикъ править рѣшительно по образцу Наказа: онъ любитъ правду, побѣждаетъ враговъ милосердіемъ и въ виновномъ видитъ чело-вѣка, который рожденъ со страстями, пороками и совершаетъ преступленія (конечно, государственныя) по легкомыслию. Въ „Олегѣ“ — та-же мысль, но въ немъ, кромѣ того, проскальзываетъ довольно прозрачно мысль о восточномъ или греческомъ проектѣ, главнымъ ревнителемъ котораго былъ Потемкинъ. Пьеса проповѣдуетъ бодрость духа, терпѣніе въ печали и страданіяхъ. Вотъ одинъ изъ монологовъ Олега: „Человѣкъ аки шаръ; счастье и несчастье, играющія между собой, выдаютъ его изъ угла въ уголь къ стѣнамъ горницы; не повреждается душевно оттого лишь тотъ, кто довольно имѣетъ въ себѣ твердости, чтобы бодрость духа его не понесла урона отъ чрезвычайной скорби, или же не позабылась при безмѣрной радости“. О какихъ-либо сближеніяхъ съ шекспировскими хрониками, о какихъ-либо художественныхъ достоинствахъ этихъ пьесъ Екатерины — не можетъ быть, конечно, рѣчи.

Истинное пониманіе Шекспира въ русской литературѣ впервые обнаружилъ Пушкинъ. Послѣ своего увлеченія Байрономъ, съ демонизмомъ котораго онъ, въ сущности, никогда не могъ сродниться, Пушкинъ сталъ изучать Шекспира. Насколько это изученіе было глубоко, продолжительно и серьезно, можно видѣть изъ его писемъ. Плодомъ этого изученія явился „Борисъ Годуновъ“, драма, которую онъ, въ подраженіе Шекспиру, озаглавилъ въ древне-русскомъ стилѣ: „Комедія о настоящей бѣдѣ Московскому Государству, о царѣ Борисѣ и Гришкѣ Отрепьевѣ. Писалъ рабъ божій Алекс. сынъ Сергѣевъ Пушкинъ, въ лѣто 7333 на городищѣ Вороничѣ“. Ни въ одной изъ европейскихъ литературъ не найдется драматической хроники, которая бы ближе подходила подѣ стиль, манеру и концепцію шекспировскихъ хроникъ. Пушкинъ создалъ не только великое художественное произведеніе, но и проникся шекспировскимъ духомъ въ такой степени, какъ этого не могли сдѣлать при всемъ желаніи ни Шиллеръ, ни Гете. Истинное пониманіе хроники, какъ драматическаго произведенія, отражающаго въ себѣ историческую жизнь прошлаго въ объективныхъ, эпическихъ формахъ, Пушкинъ прекрасно охарактеризовалъ словами Пимена:

Когда нибудь монахъ трудолюбивый
Найдетъ мой трудъ усердный, безыменный;
Засвѣтитъ онъ, какъ я, свою лампаду,
И пылъ вѣковъ отъ хартій отряхнувъ,
Правдивое сказанье переписатьъ,

Да вѣдаютъ потомки православныхъ
 Земли родной минувшую судьбу,
 Своихъ царей великихъ поминать
 За ихъ груди, за славу, за добро—
 А за грѣхи и темныя дѣянья
 Спасителя смиренно умоляютъ.

Съ другой стороны, Пушкинъ не впалъ въ ошибку, которую сдѣлалъ Гете въ своемъ „Геццъ“: онъ не надѣлилъ своихъ дѣйствующихъ лицъ чувствами и идеями девятнадцатаго столѣтія, столь чуждыми людямъ конца шестнадцатаго и начала семнадцатаго. Читая драму въ ея теперешнемъ видѣ, невольно удивляешься гению Пушкина, который съ такой объективностію, съ такимъ глубокимъ пониманіемъ сумѣлъ погрузиться въ жизнь прошлаго и понять чувства и идеи, которыми жили люди этого прошлаго. Если въ „Борисъ“ что-либо и отразилось изъ нашего времени, то виной этому слѣдуетъ считать „Исторію Государства Россійскаго“ Карамзина, которой Пушкинъ слѣдовалъ безусловно, какъ, впрочемъ, объ этомъ отозвалось и III Отдѣленіе въ своемъ официальномъ разборѣ драмы, находя, что въ драмѣ Пушкина „характеръ, происшествія, мнѣнія,—все основано на сочиненіи Карамзина; все отсюда позаимствовано. Автору комедіи принадлежитъ только рассказъ, расположеніе дѣйствія на сценѣ. Почти каждая сцена составлена изъ событій, упомянутыхъ въ исторіи, исключая сцены Самозванца въ корчмѣ, сцены юродиваго и свиданія съ Мариною“.

И дѣйствительно, драма строго придерживается рассказа Карамзина, нигдѣ отъ него не отступая; она не раздѣлена на акты, а лишь на сцены,—какъ у Шекспира въ изданіяхъ in-quarto. Самый тонъ, спокойный и торжественный, эпическое теченіе драмы, прерываемое мѣстами народными сценами и комическими эпизодами, напоминаетъ лучшія шекспировскія хроники. Нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія, что образцомъ для „Бориса Годунова“ Пушкинъ взялъ объ части „Генриха IV“. Въ „Борисѣ“ нѣтъ того драматизма, того разнообразія, которыми мы восторгаемся въ хроникѣ Шекспира, но по замыслу, по основной идеѣ, въ самомъ характерѣ Бориса нельзя не видѣть сильнаго вліянія Шекспира. Это вліяніе чувствуется тѣмъ болѣе, что и по сюжету „Борисъ“ во многомъ напоминаетъ „Генриха IV“: положеніе совершенно одинаково: узурпація престола и слѣдствія этой узурпаціи въ междоусобной войнѣ. Пушкинъ надѣлилъ Бориса характеромъ и душевнымъ строемъ Генриха IV: это истинный государственный человѣкъ, энергическій дѣятель, дальновидный, проницательный, хитрый, не отступающій даже передъ преступленіемъ для достиженія цѣлей честолюбія; но ни Борисъ, ни Генрихъ—не тираны;

напротивъ того, они стремятся быть послѣдовательными въ своихъ поступкахъ и справедливыми; они очень хорошо понимаютъ свое шаткое положеніе, постоянно озабочены имъ и слѣдуютъ политикѣ, которая наиболѣе подходитъ къ ихъ положенію. Но вся эта жизнь, проведенная въ безплодной борьбѣ, омраченная воспоминаніями прошлыхъ преступленій, наводитъ какой-то грустно-разочарованный оттѣнокъ на ихъ мысли. Это состояніе души обнаруживается у Генриха въ монологъ: „О, еслибы можно было читать въ книгѣ судьбы...“ Известно, что въ отвѣтъ на этотъ монологъ, Варвикъ формулируетъ свою философію исторіи: „Въ исторіи людей много такого, что необходимо вытекаетъ изъ времени усопшихъ...“ У Бориса то же самое душевное настроеніе раскрывается передъ нами въ великолѣпномъ монологѣ: „Достигъ я высшей власти“; тутъ мы видимъ всю глубину этого разочарованія, всѣ раны сердца, и рядомъ съ этимъ Борисъ какъ-бы невольно и иносказательно проводитъ ту-же самую мысль, которая лежитъ въ основѣ словъ Варвика. Рядъ подобныхъ параллелей можно было бы продолжить и далѣе. Вездѣ мы находимъ глубокое изученіе Шекспира и пониманіе задачъ драматурга совершенно тождественное съ пониманіемъ англійскаго поэта. Насколько сильно отразилось это изученіе на „Борисѣ“ можно видѣть не только въ концепціи характера Бориса, но также и въ другихъ подробностяхъ весьма характеристичныхъ. Напримѣръ, избраніе на царство Бориса (о которомъ мы узнаемъ изъ первыхъ сценъ: „Кремлевскія палаты“, „Красная Площадь“, „Дѣвичье Поле“) написано очевидно подъ непосредственнымъ вліяніемъ избранія на престолъ герцога Йоркскаго (Ричардъ III), и тутъ Пушкинъ придалъ Годунову нѣкоторыя черты Ричарда, напр., лицемѣріе. Съ другой стороны, умирая, царь Борисъ обращается къ сыну съ совѣтами, являющимися почти сколкомъ съ политики, совѣтуемой умирающимъ Генрихомъ своему сыну и наслѣднику престола. Параллелизмъ, какъ видимъ, полный, но это нисколько не умаляетъ самостоятельнаго значенія „Бориса Годунова“; напротивъ того, своей драматической хроникой Пушкинъ доказалъ, что онъ можетъ поимѣряться не только съ Байрономъ, но и съ Шекспиромъ.

Удивительно, что изученіе Шекспира, начавшее распространяться въ русскомъ обществѣ съ Пушкина и въ особенности съ Бѣлинскаго, не оказало прочнаго и серьезнаго вліянія на русскую драматическую литературу. Попытки писать въ стилѣ и манерѣ Шекспира продолжались, ихъ было много, но всѣ онѣ были совершенно неудачны и, разумѣется, не оставили послѣ себя никакого слѣда. Наиболѣе почетными и заслуживающими серьезнаго вниманія оказались драматическія хроники Островскаго и г. Чаева. Но и здѣсь мы встрѣчаемся со странностію, которая доказываетъ, какъ мнѣ кажется, что, несмотря

на примѣръ Пушкина, для насъ не наступило еще время одраматизированной исторіи во всей ея шекспировской глубинѣ. Пушкинъ обнаружилъ необыкновенный художественный тактъ, придерживаясь тщательно концепціи Шекспира; на первый планъ онъ выдвинулъ исторію, ея величавое теченіе, ея созиданіе людьми, выдвинутыми впередъ событіями. Островскій и г. Чаевъ, напротивъ того, перенесли центръ тяжести хроники съ исторіи на этнографію и сдѣлали изъ нея не изображеніе извѣстнаго событія, а бытовое и этнографическое зрѣлище; такимъ образомъ, значеніе историческаго факта, его причины, его слѣдствія уходятъ на второй планъ, становятся непонятными, между тѣмъ какъ въ пьесѣ все больше и больше выступаетъ характеристика времени съ воспроизведеніемъ, главнымъ образомъ, нравовъ, обычаевъ, быта въ томъ, что они имѣютъ внѣшняго, формальнаго, а не въ томъ, какъ бытъ отражается во внутреннемъ мірѣ людей. Островскій написалъ три хроники: „Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій“, „Тушино“ и „Кузьма Захарьевичъ Мининъ-Сухорукъ“. Онѣ тѣсно связаны между собой и представляютъ, очевидно, среднія звѣнья цѣлой цѣпи хроникъ изъ смутнаго времени, которыя хотѣлъ написать Островскій, взявъ въ данномъ случаѣ образцомъ Шекспира. Во всѣхъ этихъ хроникахъ (въ двухъ первыхъ нѣтъ актовъ, а только сцены) живописная сторона быта рѣшительно застигаетъ собой историческія событія, которыя служатъ лишь какъ бы туманнымъ фономъ, на которомъ силуэтами выступаютъ дѣйствующія лица, — въ большинствѣ случаевъ, вымышленныя, — на которыхъ только отражаются послѣдствія тѣхъ или другихъ историческихъ событій. Хроника г. Чаева или, вѣрнѣе, „лѣтопись въ лицахъ“, какъ озаглавилъ ее авторъ: — „Царь и великій князь Василій Ивановичъ Шуйскій“, — ближе подходит къ концепціи Шекспира, но и въ ней сторона быта слишкомъ преобладаетъ, слишкомъ заслоняетъ собой стройное и послѣдовательное теченіе событій. Во всякомъ случаѣ, ни у Островскаго, ни у Чаева драматическихъ положеній почти совсѣмъ нѣтъ; дѣйствующія лица — не тѣ живыя фигуры, которыхъ мы привыкли видѣть у Шекспира; они только разговариваютъ о событіяхъ или рассказываютъ ихъ; исторія съ ея жизнію, интригами, политикой, остается гдѣ-то тамъ, за кулисами; мы даже почти совсѣмъ не видимъ главныхъ историческихъ дѣятелей: на сценѣ же мы видимъ лишь людей различныхъ категорій, не имѣющихъ никакого историческаго значенія, а служащихъ лишь орудіемъ настоящихъ дѣятелей, которыхъ мы не видимъ.

У Островскаго есть, впрочемъ, одна чрезвычайно удачная и драматическая сцена въ „Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскомъ“, — сцена свиданія Самозванца съ царицей Марѳой, матерью царевича Дмитрія.

Сцена коротка, но въ ней дѣйствительно есть патетическій интересъ. Основную идею этой сцены Островскій, очевидно, заимствовалъ у Шиллера, который въ сценаріѣ своего недоконченнаго „Дмитрія Самозванца“ передалъ ее въ нѣсколькихъ словахъ и даже набросалъ прозой часть этой сцены. „Гремятъ трубы. Марѳа въ нерѣшимости: идти ли ей на встрѣчу Дмитрію или нѣтъ? И вотъ онъ стоитъ передъ нею одинъ. При первомъ взглядѣ на царевича въ сердцѣ Марѳы угасаетъ послѣдняя искра надежды. Что-то невидимое стало между ними; природа не сказала, они навѣкъ чужды другъ другу. Въ первое мгновеніе была обоюдная попытка кинуться другъ другу въ объятія; но Марѳа отшатнулась назадъ. Дмитрій замѣтилъ ея движеніе — и пораженъ. Знаменательное молчаніе. *Дмитрій.*—И ничего не говоритъ тебѣ сердце? И не сказала во мнѣ кровь твоя? (Марѳа молчитъ). Голосъ естества святъ и свободенъ; не изнасиловать его, не исказить. Забейся твое сердце при взглядѣ на меня,—и мое отвѣтило бы, и палъ бы тебѣ на грудь покорный и любящій сынъ. Чему суждено — сбылось бы добросклонно, любовно, искренно. Но ежели ты не чувствуешь, какъ мать, обдумай все какъ великая княгиня, укрѣпи свой духъ, какъ парица. Меня судьба повергаетъ въ твои объятія неожиданнымъ сыномъ — прими же меня на свое лоно, какъ даръ небесный. Еслибы я не былъ твоимъ сыномъ, какъ теперь, что же я отнимаю у твоего дитяти? Отнимаю я что нибудь только у твоего врага. Тебя и кровь твою извлекъ я изъ бездны, гдѣ тебя заживо похоронили,—извлекъ и возвелъ на „царское мѣсто“. Пойми, что твой жребій скванъ съ моимъ. Ты высоко стоишь возлѣ меня и упадешь со мной. Народъ не спускаетъ съ насъ глазъ. Ненавижу я скоморошества, облыжнымъ чувствомъ не кичуся, но передъ тобой благоговѣю и достойно преклоняю колѣна (Марѳа молчитъ; въ ней замѣтна сильная душевная тревога). Рѣшайся, не стѣсняя своей воли, говори по душѣ. Я не требую ни лицемѣрія, ни лжи: требую истиннаго чувства. Полно тебѣ казаться моею матерью—будь ею. Откинь отъ себя прошлое, прилѣпись всѣмъ сердцемъ къ настоящему! Если я не сынъ твой—я царь! За меня—сила, за меня—счастье! Сынъ же твой лежитъ въ гробу, оцъ—прахъ и ничего болѣе: у него нѣтъ сердца, чтобы любить тебя, нѣтъ зора, чтобы привѣтствовать. Полюби того, кто живъ! (Марѳа плачетъ). О, эти слезы — золотая роса! Пусть ихъ падаютъ, пусть на нихъ смотритъ народъ! (Дмитрій дѣлаетъ знакъ: пола шатра поднимается и толпы русскихъ становятся зрителями этой сцены)“.

Сцена у Островскаго не такъ удачно начинается, какъ у Шиллера,—разговоромъ Басманова съ царицей Марѳой. Потомъ входитъ Самозванецъ. Марѳа не признаетъ его за сына. Тогда Самозванецъ начинаетъ убѣждать ее, говоря какъ много добра онъ сдѣлалъ для

нея и для ея родныхъ. Марѳа благодарить его, но прибавляетъ: „Не сынъ ты мнѣ“. Въ этомъ тонѣ продолжается разговоръ дальше. „Царица Марѳа.—О, еслибы ты былъ мой сынъ! Поди ко мнѣ поближе, взгляни еще въ мои глаза!.. (Тихо). Дмитрій, ты сирота безъ племени и рода! Я ласкъ твоихъ не отниму у той... другой... Она, быть можетъ, втихомолку, въ своемъ углу убогомъ, предъ иконою о милomъ сынѣ молится украдкой? Иль здѣсь, въ толпѣ народной укрываетъ лицо свое, смоченное слезами, и издали дрожащею рукою благословляетъ сына? — *Дмитрій*. Нѣтъ, о, нѣтъ! — *Ц. Мар.*— Одна ли буду матерью твоей, одна-ль любить тебя, меня одну ли полюбишь ты? *Дм.*—О, да! Одну тебя! Ты назовись лишь матерью—я сыномъ съумѣю быть такимъ, что и родного забудешь ты.—*Ц. Мар.*— Тебя я любила...— *Дм.*— Невиданнымъ почетомъ и богатствомъ украсу я твое уединеніе въ обители, подъ этой грубой ризой, по золоту парчей пойдешь ты къ трону! Смотри сюда... (Открываетъ полу шатра). Отъ нашей царской ставки до стѣнъ Кремля шумятъ народа волны и ждуть тебя. Одно лишь только слово! И весь народъ, и я, твой сынъ вѣнчаннй, къ твоимъ стопамъ, царица, упадемъ. (Склоняется передъ нею).— *Ц. Мар.*— (поднимая его).— Ты мой, ты мой“!..

Объ сценѣ патетичны и задуманы въ одномъ тонѣ, но у Шиллера сцена понята гораздо глубже и производитъ болѣе сильное впечатлѣніе. Мотивъ Островскаго, который приписываетъ Марѳѣ заботы объ истинной матери Самозванца, довольно страненъ; сцена становится еще страннѣе съ той минуты, когда Марѳа, уже склоняясь признать его сыномъ, спрашиваетъ его: будетъ ли онъ ее любить? Будетъ ли она одна его матерью? Какъ будто Марѳѣ не все равно, будетъ ли онъ ее любить или нѣтъ. Не такъ понялъ сцену Шиллеръ, онъ раздвинулъ рамки человѣческаго чувства и его Самозванецъ съумѣлъ задѣть въ сердцѣ Марѳы болѣе глубокія струны материнской любви къ погибшему сыну. Марѳа, съ своей стороны, — какъ это вполне естественно, — съ начала сцены до конца стоитъ растерянная, не зная что ей дѣлать, прислушиваясь къ словамъ Самозванца, потомъ приходитъ въ сильное душевное волненіе и рыдаетъ. Такимъ образомъ, шиллеровская Марѳа и естественнѣе, и благороднѣе, и возвышеннѣе.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Семейныя обстоятельства.— Смерть сына Шекспира.— Гербъ Шекспировъ.— Ростъ благостоянія поэта.— Покупка Нью-Плэсъ.— Тутовое дерево.— Занятія поэта садоводствомъ.— „Венеціанскій Купецъ“.— Перехожія повѣсти.— Шемякинъ судъ и судъ Карла.— Теорія Ульрици.— Теорія Гервинуса.— Письмо Куини.— „Все хорошо, что хорошо кончается“.— „Виндворскія Кумушки“.— Значеніе и характеръ этой комедіи.— Комедія императрицы Екатерины II.— Шекспиръ и Мольтеръ.— „Много шуму изъ ничего“.— „Какъ вамъ угодно“.— „Двѣнадцатая Ночь“.— Характеръ шекспировской комедіи.— Мнѣніе Гиво.— Характеристика Гейне.

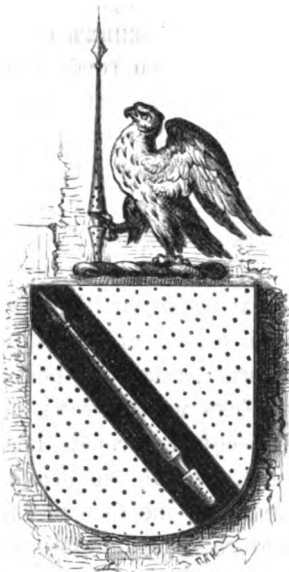
Мы уже знаемъ, что въ 1596 году лѣтомъ была представлена въ Лондонѣ драма „Ромео и Джульета“, и что она, въ теченіе цѣлаго сезона, имѣла огромный успѣхъ. Успѣхъ этотъ, конечно, не могъ не радовать Шекспира, который, какъ драматургъ, а можетъ быть, даже и какъ актеръ, начиналъ въ это время пользоваться извѣстностію. Однако, эта радость была омрачена двумя семейными несчастіями: единственный сынъ Шекспира, Гамнетъ, умеръ въ августѣ 1596 года, а въ концѣ того же года, на Рождестіѣ, умеръ дядя поэта Генрихъ Шекспиръ, фермеръ въ Снитерфильдѣ, въ то самое время, когда трупа, къ которой принадлежалъ Шекспиръ, давала представленія въ Уайтгаллѣ, въ присутствіи королевы.

Въ промежутокъ между этими двумя несчастіями — смертью сына и смертью дяди, — а именно въ октябрѣ 1596 года, Джонъ Шекспиръ подалъ прошеніе о пожалованіи ему герба. Въ эту эпоху денежные дѣла Джона Шекспира были очень плохи и мы, поэтому, принуждены заключить, что издержки, сопряженныя съ полученіемъ дворянской грамоты, взялъ на себя поэтъ. Въ этомъ обстоятельстве мы имѣемъ первое указаніе на быстрый ростъ его благосостоянія. Въ первомъ свидѣтельствѣ о пожалованіи герба Джону Шекспиру, хранящемся въ Haraldis College, упоминаются заслуги предковъ Джона Шекспира Генриху VII и выставляется на видъ его связь съ фамиліей Арденовъ, при чемъ его тесть Арденъ называется „a gentelman of worship“.

Спустя нѣсколько лѣтъ, а именно въ 1599 году, поэтъ снова возбудилъ дѣло о гербѣ своего отца; на этотъ разъ дѣло касалось того, чтобы соединить оба герба,—гербъ Шекспировъ съ гербомъ Арденовъ. Въ этомъ дополненіи, гербъ Шекспира представляется въ слѣдующемъ видѣ: золотое мушчатное поле гербоваго щита пересѣкается наискось темною полосою съ серебрянымъ изображеніемъ копыя, а на верхней части щита представленъ соколы, держащій въ одной изъ лапъ своихъ также копыя, но перпендикулярно и остріемъ вверхъ. Тутъ же девизъ „Non sanz droict“. Въ новомъ документѣ (Draft of a Grant of Arms to John Shakespeare), подтверждающемъ право Джона Шекспира на гербъ, указываются его заслуги и заслуги его предковъ, а также и отличія, которыя имѣли Арденны, и прибавляется, что гербъ жалуется ему и его потомкамъ „въ виду прежнихъ его дѣяній и для поощренія его потомства“. По поводу этого герба Шекспировъ дѣлались различнаго рода предположенія относительно болѣе или менѣе древняго происхожденія Шекспировъ и Арденовъ, но новѣйшія изслѣдованія не подтвердили этихъ предположеній. Въ дѣйствительности, обѣ фамиліи происходятъ отъ простыхъ йоменовъ; хотя родственники поэта и изъявляли претензіи на гербъ, однако, у насъ нѣтъ ни малѣйшихъ поводовъ думать, чтобы эти претензіи имѣли какое-либо основаніе. Впослѣдствіи, Детикъ, герольдмейстеръ (Principal King of Arms), былъ обвиненъ въ злоупотребленіяхъ, но въ числѣ „низкихъ и неблагородныхъ лицъ“, которымъ онъ раздавалъ неправильно гербы, Джонъ Шекспиръ не упомянутъ. Если мы обратимъ вниманіе на то, что первое ходатайство Джона Шекспира о гербѣ послѣдовало черезъ годъ послѣ появленія „Лукреціи“, что въ это время поэтъ уже сблизился съ графомъ Соутгэмптономъ, то не будетъ слишкомъ рискованнымъ заключить, что успѣхомъ этого ходатайства поэтъ, главнымъ образомъ, былъ обязанъ Соутгэмптону. Во всякомъ случаѣ, нѣтъ сомнѣнія, что гербъ гораздо болѣе интересовалъ самого поэта, чѣмъ его отца, который въ этомъ гербѣ не нуждался. Какія были причины, заставившія поэта хлопотать о пожалованіи ему герба? Предположить, что онѣ заключались въ простомъ удовольствіи тщеславія едва ли будетъ рационально: поэтъ, имѣвшій уже извѣстность талантливаго драматурга, принятый въ лучшемъ лондонскомъ обществѣ, очевидно, не нуждался въ такомъ удовольствіи; но дворянское достоинство влекло за собой извѣстнаго рода привилегіи, извѣстнаго рода соціальное положеніе, которыя для поэта, конечно, имѣли свою важность; въ качествѣ актера, онъ былъ совершенно беззащитенъ, онъ могъ подвергаться оскорбленіямъ, различнымъ шиканамъ должностныхъ лицъ; дворянское достоинство избавляло его отъ всего этого и, благодаря этому, онъ могъ считать себя равноправнымъ членомъ того на половину

аристократическаго, на половину литературнаго кружка, къ которому принадлежалъ.

Другое доказательство того, что денежные обстоятельства поэта за это время были въ хорошемъ положеніи, мы находимъ въ томъ, что весной 1597 г. онъ купилъ домъ съ небольшимъ земельнымъ участкомъ въ самомъ центрѣ Стратфорда. Домъ этотъ былъ названъ потомъ New Place (Новое Мѣсто) и купленъ былъ онъ за шестьдесятъ фунтовъ, — т. е. за безцѣнокъ. Такая дешевизна объясняется тѣмъ, что домъ перешелъ къ Шекспиру въ самомъ жалкомъ состояніи. Поэту пришлось заново отдѣлывать его уже на собственный счетъ. Несмотря,



Гербъ Шекспира.

однако же, на свое запущенное состояніе, этотъ домъ былъ однимъ изъ лучшихъ въ городѣ. Сэръ Гугъ Клоптонъ, построившій его, писалъ о немъ въ 1494 году какъ о „Большомъ Домѣ“, и это названіе сохранилось за нимъ въ теченіе двухъ столѣтій. Тѣмъ не менѣе, у насъ нѣтъ никакихъ подробностей относительно характера и вида этого дома, который, еслибы сохранился до нашего времени, былъ бы самымъ достопримѣчательнымъ зданіемъ на всемъ земномъ шарѣ. Мы знаемъ только, что онъ, главнымъ образомъ, былъ построенъ изъ кирпича на каменномъ фундаментѣ, что онъ имѣлъ остроконечную крышу и окно съ выступомъ, выходящее въ садъ съ восточной стороны. Только два очевидца, изъ числа тѣхъ, кто видѣлъ домъ до его уничтоженія,

оставили намъ нѣсколько словъ объ этомъ зданіи. Лаландъ, писавшій около 1540 года, говоритъ только, что верхняя часть дома была деревянная съ кирпичными перегородками съ внѣшней стороны. Другой свидѣтель былъ уроженецъ Стратфорда, нѣкто Ричардъ Гриммитъ, хорошо знакомый съ Нью-Плэсъ въ годы, предшествовавшіе его уничтоженію. Его воспоминанія объ этомъ домѣ были записаны Гринотъ, варвикшайрскимъ антикваріемъ, писавшимъ уже въ XVIII столѣтіи. Этотъ Гриммитъ былъ товарищемъ Эдуарда Клоптона, старшаго сына сэра Джона Клоптона, и часто бывалъ въ Большомъ Домѣ. Изъ его показаній явствуеетъ только то, что главный входъ въ домъ выходилъ на Chapel-lane.

Во всякомъ случаѣ, важнѣйшій фактъ, имѣющійся у насъ относительно біографіи Шекспира за это время, заключается въ томъ, что Шекспиръ, оставивъ свой родной городъ лѣтъ двѣнадцать тому назадъ круглымъ бѣднякомъ, теперь считался однимъ изъ богатыхъ жителей Стратфорда. Какъ бы рѣдки ни были посѣщенія родного города Шекспиромъ, нѣтъ однако сомнѣнія, что Нью-Плэсъ считался его постоянной резиденціей. Не далѣе какъ въ 1598 г., т. е. спустя годъ послѣ покупки имъ Нью-Плэсъ, во время голода была произведена оцѣнка хлѣбныхъ запасовъ стратфордскихъ гражданъ; имущество Шекспира было оцѣнено довольно высоко, при чемъ поэтъ былъ обозначенъ какъ townsman. Что поэтъ уже въ это время имѣлъ намѣреніе окончательно поселиться въ Стратфордѣ и при первомъ удобномъ случаѣ бросить лондонскую жизнь, мы можемъ заключить изъ того, что онъ много занимался своимъ домомъ, совершенно перестроилъ его и устроилъ около него фруктовый садъ, выходившій заборомъ на Chapel Street. Другое извѣстіе имѣетъ точно также свой интересъ; мы знаемъ, что въ другой части сада, позади дома, поэтъ посадилъ первое тутовое дерево, появившееся въ Стратфордѣ. Когда именно это событіе случилось,—мы не знаемъ, но можемъ заключить, что это было въ 1609 г., когда одиъ французъ, по имени Вернонь, раздавалъ въ огромномъ количествѣ молодыя туковыя деревья по повелѣнію короля Якова I, который сильно покровительствовалъ культурѣ этого дерева, надѣясь что шелковыя матеріи могутъ сдѣлаться однимъ изъ важнѣйшихъ фабричныхъ производствъ въ Англіи.

Устройство фруктоваго сада и преданіе о томъ, что тутовое дерево въ саду Нью-Плэса было посажено самимъ Шекспиромъ,—единственныя фактическія доказательства того, что великій драматургъ интересовался садоводствомъ и даже былъ въ этомъ дѣлѣ специалистомъ, какъ утверждаютъ нѣкоторые изслѣдователи. Ссылками на различные мѣста въ произведеніяхъ Шекспира эти изслѣдователи старались показать, что Шекспиръ былъ отличнымъ знаткомъ садовод-

ства и что его можно даже считать ученымъ ботаникомъ и садовникомъ*). Тутъ мы встрѣчаемся съ одной изъ странностей литературы о Шекспирѣ. Шекспиру приписываютъ не только глубокое знаніе человѣческаго сердца, не только знаніе всевозможныхъ философскихъ системъ, не только поэтическій гений, но также знакомство съ различнаго рода спеціальностями и ремеслами, не имѣющими, впрочемъ, ничего общаго ни съ философіей, ни съ поэзіей, ни съ психологіей. Одинъ доказываетъ, что Шекспиръ былъ спеціалистъ-типографщикъ (Bladés);



Садъ въ Нью-Плэсъ.

другой—что онъ былъ знакомъ съ морскимъ дѣломъ (лордъ Musgrave); третій—что онъ непремѣнно долженъ былъ служить въ военной службѣ; четвертый—что онъ былъ замѣчательный энтомологъ и, вѣроятно, любилъ составлять коллекціи насѣкомыхъ (Patterson). Само собой разумѣется, что въ дѣйствительности ничего подобнаго не было, что произведенія Шекспира вовсе не доказываютъ того всегдѣшняго поэта, и

* См. Sidney Beisley: „Shakespeare's garden or the plants and flowers named in his works“ (1864); Perger: „Die Flora William Shakespeare's“, въ десятомъ томѣ записокъ „Verein zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnis“ (1870).

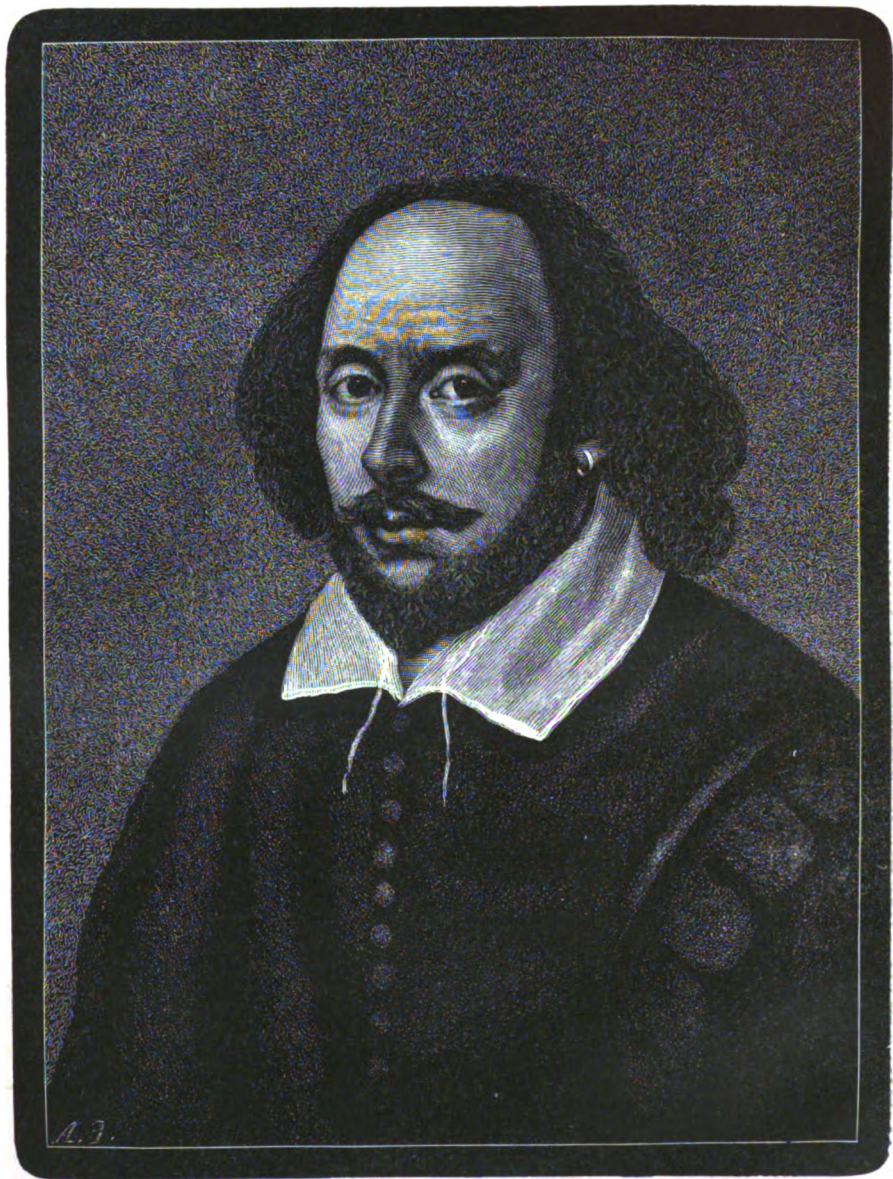
что господа изслѣдователи въ этомъ отношеніи въ гораздо большей степени руководствуются своей собственной фантазіей, чѣмъ логикой и фактами. Изъ нѣсколькихъ фразъ, изъ десятка-другого болѣе или менѣе специальныхъ терминовъ нельзя еще заключить, что Шекспиръ былъ специалистъ-ботаникъ. Весьма вѣроятно, что будучи воспитанъ въ маленькомъ городкѣ, напоминавшемъ собою скорѣе большую деревню, чѣмъ городъ, Шекспиръ могъ интересоваться садоводствомъ, былъ знакомъ съ различными приемами, употребляемыми садоводами, зналъ названія цвѣтовъ и растений и даже, можетъ быть, любилъ заниматься садоводствомъ и разведеніемъ цвѣтовъ въ часы досуга. Онъ напримѣръ, очень часто говоритъ въ своихъ произведеніяхъ о фіалкахъ, изъ чего, конечно, мы вправѣ заключить, что этотъ цвѣтокъ онъ любилъ. Но строить на такихъ шаткихъ основаніяхъ выводы о какихъ-то специальныхъ знаніяхъ въ ботаникѣ — довольно странно. Принявъ такую точку зрѣнія, намъ, пожалуй, пришлось бы утверждать, что Мицкевичъ, оставившій намъ въ „Панѣ Тадеушѣ“ замѣчательное описаніе огорода, а Зола въ „La faute de l'abbé Mouret“ длинное и чрезвычайно детальное описаніе запущеннаго сада съ перечисленіемъ множества цвѣтовъ, — точно также замѣчательные ботаники, хотя намъ очень хорошо извѣстно, что Мицкевичъ огородничествомъ никогда не занимался, а Зола такъ же знаетъ ботанику, какъ и китайскій языкъ. Такіе выводы, какъ кажется, имѣютъ въ своемъ основаніи ложно понятый, односторонній, протокольный реализмъ, утверждающій, что поэтъ можетъ воссоздавать только то, что несомнѣнно знаетъ, что видѣть, съ чѣмъ близко и непосредственно сжился. Еслибы пришлось слѣдовать такой теоріи, то мы принуждены были бы заключить, что описаніе букета Пердиты въ „Зимней Сказкѣ“ могло родиться въ воображеніи Шекспира только послѣ многочисленныхъ и продолжительныхъ скитаній поэта по берегамъ Эвона, гдѣ онъ изучалъ различные породы цвѣтовъ и учился составлять со вкусомъ букеты; или, что „Гамлетъ“ былъ плодомъ путешествія Шекспира въ Эльсиноръ.

Все заставляетъ предполагать, что вслѣдъ за „Ричардомъ III“ былъ написанъ „Венеціанскій купецъ“, — первая изъ романтическихъ драмъ Шекспира. Драма эта явилась въ первомъ изданіи in-quarto 1600 года съ слѣдующимъ, довольно страннымъ названіемъ: „the excellent History of the Merchant of Venice, With the extreme cruelty of Shylock the Jews towards the saide Merchant, in cutting a iust pound of his flesh. And the obtaining of Portia, by the choise of three caskets. Written by W. Shakespeare“. (Превосходная исторія о Венеціанскомъ Купцѣ, съ изображеніемъ чрезвычайной жестокости жида Шейлока къ упомянутому купцу, у котораго онъ хочетъ вырѣзать фунтъ мяса. Съ разказомъ о томъ, какъ рука Порціи получена по-

средствомъ выбора трехъ ящиковъ. Написана В. Шекспиромъ). Въ томъ же году появилось другое изданіе драмы съ тѣмъ же заглавіемъ и съ прибавленіемъ: „As it hath beene diuers times acted by the Lord Chamberlaine his seruants“. Мы, однако, ничего не знаемъ положительнаго о томъ, когда именно была написана драма. Нѣкоторые изъ критиковъ указывали на 1594 годъ, исходя изъ того предположенія, что пьеса, внесенная въ этомъ году въ дневникъ Генсло подъ названіемъ: „Венеціанская Комедія“, должна быть шекспировской драмой. Предположеніе это, однако, ни на чемъ не основано, такъ какъ упоминаніе Венеціи въ заглавіи какъ одной, такъ и другой пьесы, еще не рѣшаетъ ихъ тождества. Драма Шекспира всегда интересовала публику личностью жида и поэтому эта личность всегда упоминается въ заглавіи; даже въ книгопродавческіе списки она внесена слѣдующимъ образомъ: „The Merchant of Venyce or otherwise called the Jew of Venyce“. Драма Шекспира упоминается также Миресомъ въ 1598 году, изъ чего мы должны заключить, что она написана раньше этого года. Не имѣя никакихъ фактическихъ данныхъ для рѣшенія этого вопроса, намъ остается только руководствоваться внутренними доказательствами, на основаніи которыхъ Деліусъ предполагаетъ, что она была написана въ 1595 году.

Благодаря изслѣдованіямъ критики, мы знаемъ, что фабулу „Венеціанскаго Купца“ Шекспиръ заимствовалъ почти цѣликомъ изъ сборника новеллъ Фіорентини „Il Pecorone“, а Фіорентини, въ свою очередь, заимствовалъ этотъ сюжетъ изъ „Gesta Romanorum“. Въ одномъ лишь отношеніи Шекспиръ отступилъ отъ разсказа Фіорентини: для сватовства за Порцію онъ воспользовался не новеллой Фіорентини, а исторіей съ тремя ящиками, которую нашелъ въ другомъ разсказѣ тѣхъ же „Gesta Romanorum“. Само собой разумѣется, что взявъ фабулу, или, если можно такъ выразиться, матеріальную часть разсказа, онъ совершенно измѣнилъ мотивы дѣйствія, замѣнилъ нѣкоторыя подробности другими и вообще придалъ своей драмѣ тотъ психологическій интересъ и тотъ поэтический колоритъ, которыми мы такъ восхищаемся въ „Венеціанскомъ Купцѣ“. Эпизоды объ обоихъ Гоббіо, фигуры Граціано, Лоренцо и Джессики и вся исторія похищенія Джессики принадлежатъ исключительно Шекспиру: онъ ихъ не заимствовалъ ниоткуда.

Вообще, вопросъ о заимствованіяхъ Шекспира—одинъ изъ самыхъ любопытныхъ вопросовъ критики, тѣмъ болѣе, что онъ непосредственно касается всей средневѣковой литературы, столь мало извѣстной большинству образованныхъ людей. Отсылая интересующихся этимъ предметомъ къ извѣстному сочиненію Зимрока: „Die Quellen des Schakespeare“, я упомяну здѣсь лишь объ одной сторонѣ исторіи о „Вене-



Чандосский портретъ.

ціанскомъ Купцѣ“. Исторія эта заимствована Шекспиромъ, какъ мы уже знаемъ, у Фіорентини, который заимствовалъ ее въ свою очередь изъ „Gesta Romanorum“. Самый знаменитый изъ средневѣковыхъ сборниковъ легендъ, новеллъ и сказаній извѣстенъ въ литературѣ подъ названіемъ „Gesta Romanorum“ (Римскія дѣянія). Название это было дано сборнику, потому что первоначально (въ концѣ XIII вѣка) онъ составлялся изъ различныхъ исторій, притчъ и повѣстей съ назидательнымъ характеромъ изъ римскихъ источниковъ. Впослѣдствіи, хотя названіе сборника и удержалось, но туда вносились сказанія и легенды совсѣмъ не римскія. Это были въ большинствѣ случаевъ легенды, сказанія, басни, особенно популярныя въ средніе вѣка и попадавшія въ Европу по большей части съ Востока. Сказанія эти и легенды называются переходными, т. е. странствующими, переходящими съ мѣста на мѣсто. Изъ новѣйшихъ изслѣдованій оказывается, что эти странствующія преданія и сказанія, которыя въ различныхъ вариантахъ повторяются въ европейскихъ литературахъ,—прежде чѣмъ достигли Запада, успѣли обойти необозримыя пространства Азіи въ теченіе многихъ вѣковъ. Профессоръ Буслаевъ въ своей монографіи „Перехожія повѣсти и рассказы“ говоритъ по этому поводу слѣдующее: „Кропотливая критика нашихъ дней въ своихъ микроскопическихъ наблюденіяхъ надъ мельчайшими подробностями въ поэмахъ и сказкахъ, въ легендахъ и повѣстяхъ, въ устныхъ народныхъ преданіяхъ и письменныхъ памятникахъ, будутъ ли то классическія произведенія знаменитыхъ писателей или старинныя полуграмотныя писанія безвѣстныхъ переписчиковъ, во всемъ этомъ необъятномъ матеріалѣ, накопившемся въ теченіе вѣковъ у разныхъ народовъ, усмотрѣла цѣлыя ряды одинаковыхъ сюжетовъ и мотивовъ, рассыпавшихся по всему міру въ необозримомъ множествѣ разнообразныхъ варіацій на общія темы. Вотъ путь, по которому изслѣдователи должны были придти къ мысли объ одинаковости основныхъ элементовъ общаго всему человечеству литературнаго преданія, которое одинаково оказываетъ свою живучую силу и въ „Божественной комедіи“ Данта или въ „Декамеронѣ“ Боккачіо, и въ русскихъ духовныхъ стихахъ или сказкахъ и лубочныхъ изданіяхъ, и въ индійскомъ сборникѣ повѣстей и басенъ, извѣстномъ подъ именемъ „Панчатантры“, и въ нѣмецкой поэмѣ о Рейгардѣ-Лисѣ или въ русскихъ и другихъ сказкахъ о Волкѣ и Лисѣ и т. п. Ясно, что при такомъ взглядѣ на источники и пути литературнаго преданія, изолированное изученіе той или другой литературы въ отдѣльности, нѣмецкой, французской или русской, стало рѣшительно невысказано. Историкъ изслѣдуетъ фантастическія подробности о чародѣй Мерлинѣ въ романахъ объ Артурѣ и Кругломъ столѣ, и по пути непремѣнно захватитъ русское сказаніе о Китоврасѣ; изучаетъ-ли онъ

похожденія Дидриха, Ротера и другихъ героевъ ломбардскаго эпическаго цикла, ему непремѣнно понадобятся и русскія былины о богатыряхъ князя Владиміра. Само христіанство, наложивши неизгладимую печать духовнаго сродства на всѣ цивилизованные народы, открыло новое широкое поприще для взаимнаго общенія между ними и культурнаго вообще и тѣмъ болѣе литературнаго, письменнаго, потому что религія эта основывается на Писаніи. Изучить русскіе духовные стихи, житія святыхъ, легенды, народные заговоры и другія преданія и повѣрія, болѣе или менѣе связанныя съ книжными источниками среднихъ вѣковъ, — возможно не иначе, какъ при пособіи общаго литературнаго, письменнаго преданія, внесеннаго вмѣстѣ съ христіанствомъ ко всѣмъ народамъ, принявшимъ эту религію. Преданіе это своими началами уходитъ далеко за предѣлы христіанской эры, глубоко пустивъ свои корни на воздѣланной почвѣ древней исторической культуры Востока и Запада, еврейства съ отголоскомъ другихъ восточныхъ народностей и міра классическаго съ его твердыми основами для европейской цивилизаціи. Поэтому, вмѣстѣ съ чистыми ученіями Евангелія и съ догматами церкви, народы должны были внести въ свою національность массу элементовъ свѣтскихъ, мірскихъ и языческихъ, которые они вмѣстѣ съ писаніемъ унаслѣдовали отъ цивилизаціи народовъ до-христіанскихъ. Эта ветхая закваска давала новое броженіе мірской, народной словесности, устной и письменной, народнымъ повѣріямъ и преданіямъ; она же по господству религіознаго настроенія въ ранніе средніе вѣка нечувствительно пробиралась и въ область церковныхъ интересовъ, располагая такъ называемыя отреченныя писанія, или апокрифы, давала повѣствовательный матеріалъ для притчи, или назидательнаго примѣра проповѣднику и вообще украшала фантастическими образами религіозную поэзію и иконографію. Изъ сплошной массы общаго въ средніе вѣка всѣмъ европейскимъ народностямъ двоевѣрія, изъ этой чудовищной смѣси языческаго съ христіанскимъ, варварскаго съ отголоскомъ цивилизаціи античной и восточной, устныхъ преданій съ авторитетомъ Писанія, вообще изъ этого мутнаго броженія въ сліяніи своего, народнаго съ чужимъ, привитымъ извнѣ, очень рано стали выдѣляться замѣтныя струи литературнаго движенія, которыя шли съ одной стороны въ другую, захватывая въ своемъ теченіи цѣлыя груды общаго всѣмъ народностямъ литературнаго матеріала, будетъ ли то назидательная легенда о тлѣнности міра сего или шутивая повѣсть о женскихъ хитростяхъ и уверткахъ, суровая картина адскихъ мученій или пошлый анекдотъ скандальнаго содержанія, фантастическое сказаніе о геройской битвѣ съ чудовищнымъ змѣемъ или замысловатый вопросъ съ остроумнымъ на него отвѣтомъ. Никто не хотѣлъ знать тогда, изъ

какихъ источниковъ вытекаетъ этотъ литературный потокъ легендъ, повѣстей, басенъ, анекдотовъ и какими путями вторгнулся онъ въ Италию, Испанію, Германію или Францію и Англию; но то, что онъ приносилъ въ своемъ мутномъ теченіи, повсюду признавалось за свое, родное, нечувствительно сливалось съ туземнымъ и съ нимъ ассимилировалось, потому что повсюду принималось только то, что было доступно и пригодно, что прилаживалось къ понятіямъ и убѣжденіямъ и, какъ здоровая пища, входило въ обращеніе всего народнаго организма. Внесенное извнѣ переставало быть чужимъ, приурочиваясь къ мѣсту и времени, и держалось прочно, застрѣвая тамъ и сямъ, то въ притчахъ испанскаго Conde Lucanor, то во французскихъ стихотворныхъ fabliaux или старинномъ итальянскомъ Новеллино (иначе, Сто новеллъ), то въ цѣломъ циклѣ поэмъ и романовъ Круглаго стола, или въ томъ же циклѣ церковныхъ сказаній такъ называемой Золотой легенды. И когда многое изъ тѣхъ же общихъ всему историческому міру сюжетовъ брали въ свои произведенія знаменитые поэты, какъ Боккачіо для „Декамерона“, Сервантесъ для „Донъ-Кихота“, Шекспиръ для драмъ или Лафонтенъ для повѣстей и басенъ, то этимъ заимствованіемъ они нисколько не вносили въ оборотъ понятій своей публики какую-нибудь чужеземную новизну, а только силою своего дарованія освѣщали то, что и до нихъ было всѣмъ извѣстно, давали знакомому только новый видъ; въ томъ, къ чему издавна всѣ привыкли и приглядѣлись, открывали они новые источники поэтическаго наслажденія, озаряя свѣтомъ новыхъ идей давнишніе вымыслы, вводя ихъ, какъ старыхъ знакомыхъ, въ привѣтливую обстановку жизненныхъ, современныхъ имъ интересовъ“.

Такова точка зрѣнія современной науки, существенно разнящаяся отъ прежней, изучавшей изолированно произведенія литературы и искусства, безо всякаго отношенія въ общей культурѣ, безо всякаго вниманія на характеръ и свойства художественнаго творчества, при анализѣ котораго не принимались въ расчетъ взаимодѣйствія окружающей среды. Съ тѣхъ поръ нашъ научный кругозоръ значительно расширился; мы убѣдились фактически, что истинныхъ элементовъ художественнаго творчества слѣдуетъ искать не столько въ фантазій писателя и художника, сколько въ томъ глухомъ, безличномъ и анонимномъ процессѣ, который создалъ матеріалъ для художника. Дѣло генія, какъ теперь мы знаемъ, заключается не въ „выдумкѣ“, какъ говорилъ Тургеневъ, а въ умѣннѣ выбрать уже готовый сюжетъ и придать ему глубину и содержаніе, наиболѣе соответствующія понятіямъ времени. Въ особенноти по отношенію къ величайшимъ писателямъ эта точка зрѣнія современной науки совершенно необходима; въ противномъ случаѣ мы рискуемъ ничего не понять въ нихъ.

Главными и единственными источниками переходящих сказаний слѣдует считать Индію и въ особенности санскритскій сборникъ, извѣстный подъ названіемъ „Панчатантра“ (Пятикнижье). Этотъ сборникъ возникъ, приблизительно, между вторымъ вѣкомъ до Р. Х. и шестымъ по Р. Х. Само собой разумѣется, что кромѣ Панчатантры, въ Индіи были и другіе подобныя же сборники, да и сама она есть лишь сокращеніе болѣе обширнаго собранія, не дошедшаго до насъ. Центромъ, откуда эти легенды распространялись, считается Персія, потому что эта страна, по своему географическому положенію и историческимъ судьбамъ была посредницей между Индіей, евреями, сирийцами, арабами, которые въ свою очередь находились въ постоянныхъ сношеніяхъ съ Греціей и вообще съ Европой. Такимъ образомъ, эти сказанія, зародившіяся въ Индіи, переходили въ Европу, съ одной стороны благодаря евреямъ и грекамъ, съ другой — благодаря арабамъ черезъ Испанію, мало по малу видоизмѣняясь, приурочиваясь къ понятіямъ и психическому складу новой среды, ассимилируясь. Другая вѣтвь этихъ сказаній прямо изъ Индіи распространялась по Азіи и Китаю главнымъ образомъ и, благодаря монголамъ и татарамъ, являлась въ обновленномъ видѣ въ ту же Европу съ востока, оставляя свои слѣды въ славянскихъ народностяхъ.

Теперь, объяснивъ, насколько это было возможно здѣсь, историческій процессъ литературныхъ заимствованій, мы можемъ коснуться и легенды о венеціанскомъ купцѣ. Легенда эта, какъ мы сейчасъ увидимъ, имѣетъ весьма почтенный возрастъ и ведетъ свое происхожденіе изъ древней Индіи; она побывала и въ Персіи, и въ Китаѣ, и въ Тибетѣ, и въ Греціи, и въ Испаніи и застряла, какъ мы уже знаемъ, въ „Gesta Romanorum“. Для всякаго ясно, что легенда о венеціанскомъ купцѣ въ томъ видѣ, въ какомъ мы ее встрѣчаемъ даже у Шекспира, основана на параллелизмѣ возмездія, которое, по самому роду своему, должно соответствовать преступленію, согласно ветхозавѣтной морали: око за око, зубъ за зубъ. На этомъ принципѣ основаны всѣ легенды, имѣющія прямыя или косвенныя отношенія къ легендѣ о венеціанскомъ купцѣ. Первый, самый ранній слѣдъ этой легенды мы встрѣчаемъ въ Индіи; Банфей указываетъ какъ на прототипъ (уже заимствованный изъ предполагаемаго индійскаго источника) на тибетское сказаніе изъ Дзанчуна и на сказку о каирскомъ купцѣ. Въ тибетской сказкѣ является бѣднякъ-браминъ; онъ попросилъ для работы быка и, когда воротилъ его хозяину, былъ сбѣжалъ со двора. Когда хозяинъ повелъ брамина въ судъ, этотъ бѣднякъ упалъ и убилъ ткача. Сѣвъ отдохнуть на кучу разной одежды, онъ задавилъ лежавшаго тамъ ребенка. На судѣ рѣшаетъ дѣло самъ царь. Отвѣтчикъ, когда привелъ быка на дворъ, не сказалъ о томъ хозяину, — за то

отрѣзать отвѣтчику языкъ, а такъ какъ хозяинъ долженъ былъ видѣть какъ быка привели, то и хозяину за то выколоть глаза. Жалобу вдовы убитаго ткача удовлетворить тѣмъ, чтобы браминъ, женившись на ней, замѣнилъ ей убитаго мужа, а по иску матери задавленнаго ребенка царь присудилъ брамину взять себѣ въ жены и ее, чтобы вознаграить ее другимъ ребенкомъ.

Нельзя не видѣть самаго тѣснаго родства между этимъ индѣйскимъ сказаніемъ и русской народной шуткой о Шемякиномъ Судѣ, преданіе о которомъ вошло въ старинные рукописные сборники, въ лубочныя изданія съ картинками и въ устныя сказки и пословицы. Мы получили это преданіе прямо съ востока, черезъ Тибетъ и Китай, благодаря монголамъ. Индѣйская сказка о каирскомъ купцѣ, вступившая на европейскую почву, вѣроятно, благодаря арабамъ, черезъ Испанію, повторяетъ тотъ же мотивъ, что въ сказкѣ о браминѣ и въ Шемякиномъ Судѣ, но съ прибавленіемъ одной подробности, которой нѣтъ въ русской сказкѣ и въ сказкѣ о браминѣ. Подробности эта заключается въ условіи заплатить кускомъ мяса отъ собственнаго своего тѣла, если отвѣтчикъ не возвратитъ денегъ въ срокъ. Банфей объясняетъ эту подробность буддѣйской доктрины о самопожертвованіи. Если это такъ, то сказка о каирскомъ купцѣ болѣе поздняго происхожденія, чѣмъ сказка о браминѣ. Во всякомъ случаѣ, мы имѣемъ двѣ вѣтви индѣйскаго сказанія: одна вѣтвь, пришедшая черезъ Китай и выродившаяся въ Шемякинъ Судъ, другая—черезъ Испанію или Грецію, породившая цѣлый рядъ рассказовъ на Западѣ, и, въ концѣ концовъ, появившаяся какъ самостоятельный, отдѣльный мотивъ у Шекспира въ „Венеціанскомъ Купцѣ“. Самымъ любопытнымъ вариантомъ западной вѣтви является судъ Карла, извѣстный намъ изъ стихотворенія одного миннезенгера. Купеческій сынъ, промотавъ отцовское наслѣдство, рѣшилъ остепениться и поправить свое состояніе. Съ этой цѣлью онъ занялъ у жида тысячу гульденовъ, съ тѣмъ, что если къ сроку не отдастъ ихъ, то жидъ будетъ имѣть право вырѣзать у него фунтъ его тѣла. Купецъ спѣшитъ уплатить деньги къ сроку, но не застаётъ жида и только на третій день его отыскиваетъ. Жидъ утверждаетъ, что срокъ пропущенъ и ведетъ купца судиться къ императору Карлу. Дорогой купецъ вздремнулъ и не замѣтилъ какъ его лошадь раздавила ребенка; кромѣ того, заснувши на судѣ, онъ свалился за окно и, упавъ на сидѣвшаго стараго рыцаря, убилъ его. Такимъ образомъ, кромѣ жида, являются истцами—отецъ ребенка и сынъ рыцаря. Карлъ въ своемъ приговорѣ слѣдуетъ традиціонному кодексу переходящихъ сказаній, только старается покончить дѣло миролюбиво, уравновѣшивая слѣды правосудія снисхожденіемъ къ неумышленнымъ преступленіямъ обвиняемаго. При сравненіи этого суда Карла съ Шемякинымъ Судомъ

любопытно то, что въ то время, какъ русскій Шемяка есть шутливая пародія на судъ, съ сатирическими выходками противъ кривосуда, подкупаемаго посулами, сказаніе о судѣ Карла, пользуясь тѣми же самыми элементами тяжбы, влагаетъ въ уста императора рѣшеніе мудрой правды, смягченной милосердіемъ и человѣколюбіемъ. Такимъ образомъ, въ то время какъ Западъ выработывалъ идеаль справедливости, Востокъ только подшучивалъ надъ кривосудомъ. Ярче отмітнть общественныя требованія Запада и Востока — трудно.

Шекспиръ, какъ мы знаемъ, разработалъ этотъ элементъ совершенно самостоятельно. По этому поводу въ нѣмецкой шекспировской критикѣ возникъ довольно любопытный вопросъ. Ульрици („Ueber Shakespeares dramatische Kunst“) доказываетъ, что Шекспиръ въ „Венеціанскомъ Купцѣ“ старался показать, что нѣтъ ничего истиннѣе и правдивнѣе какъ старая латинская поговорка: *Summum jus summa injuria*. По мнѣнію Ульрици, этотъ выводъ ясно вытекаетъ изъ двухъ интригъ, переплетающихся вмѣстѣ въ пьесѣ. Съ одной стороны, Шейлокъ основывается на самомъ несомнѣнномъ формальномъ правѣ, требуя фунтъ мяса Антоніо, какъ было условлено; но такое требованіе — возмутительная несправедливость, потому что въ такомъ случаѣ жидъ купилъ бы право законно убить христіанина за извѣстную сумму денегъ. Слѣдовательно, исполненіе условія, какъ требуетъ формальный законъ, есть величайшая несправедливость и лучше нарушить законъ, чѣмъ превратить его въ орудіе несправедливости. Съ другой стороны, судьба Порціи опредѣлена впередъ страннымъ завѣщаніемъ отца. Эта молодая дѣвушка не свободна въ выборѣ себѣ супруга; она должна подчиниться слѣпому случаю. Она должна выйти за того, кто отгадаетъ загадку; будь онъ старъ, безобразенъ, глупъ, золь — все равно, она обязана выйти за него замужъ. Правда, судьба благоприятствуетъ ей: Бассаніо, котораго она любитъ, торжествуетъ надъ своими соперниками; но могло случиться иначе и тогда Порція принуждена была бы выйти за человѣка, къ которому она не чувствуетъ любви. Такимъ образомъ, по мнѣнію Ульрици, Шекспиръ хотѣлъ показать, что не формальнымъ закономъ живетъ общество, а взаимнымъ довѣріемъ между людьми. Еслибы каждый, подобно жиду, требовалъ того, что ему слѣдуетъ по формальному закону, то никакой миръ не былъ бы возможенъ, и въ обществѣ воцарилась бы вѣчная война.

Объясненіе Ульрици, несомнѣнно, остроумно, но имъ остался недоволенъ Гервинусъ, который поэтому предложилъ свою теорію, замѣнивъ теорію Ульрици. Онъ думаетъ, что поэтъ въ „Венеціанскомъ Купцѣ“ хотѣлъ изучить отношеніе людей къ богатству, показать какъ каждый, согласно своему темпераменту, характеру, индивидуальнымъ особенностямъ, общественному положенію, смотритъ на богатство.

Такъ, для Шейлока деньги — кумиръ; Бассаніо нуждается въ нихъ для мотовства; Порція дорожитъ деньгами, потому что хочетъ обогатить любимаго человѣка; Антоніо презираетъ деньги и жертвуетъ ими ради дружбы. Даже второстепенные персонажи драмы сгруппированы вокругъ этой основной идеи. Друзья Антоніо, ухаживающіе за нимъ когда онъ богатъ, оставляютъ его когда онъ сталъ бѣденъ. Саланіо и Саларіно, видя какъ онъ печаленъ, думаютъ, что онъ беспокоится о своихъ корабляхъ; имъ и въ голову не приходитъ, что у него могутъ быть другія причины грусти. Джессика безумно бросаетъ деньги, накопленныя ея отцомъ. Даже слуги становятся на сторону бѣдняка противъ богатаго ростовщика. Въ концѣ концовъ, Шекспиръ показалъ, — говоритъ Гервинусъ, — что не слѣдуетъ увлекаться виѣшностью и что подъ маской богатства скрываются самыя ужасныя страданія, примѣръ чему мы видимъ на самомъ Шейлокѣ.

Эта теорія Гервинуса, такъ же остроумна, какъ и теорія Ульрици: надобно отдать справедливость нѣмецкимъ критикамъ, что въ данномъ случаѣ они превзошли другъ друга. Несомнѣнно, что какъ то, такъ и другое, можно увидѣть въ „Венеціанскомъ Кушцѣ“; но таковы ли были намѣренія Шекспира, когда онъ писалъ свою драму? Дѣйствительно ли онъ хотѣлъ изслѣдовать сущность юридическаго вопроса и указать на несостоятельность формальнаго закона? Старался ли онъ разсмотрѣть вопросъ объ отношеніяхъ людей къ деньгамъ и, такимъ образомъ, хотя бы стороною, забраться въ область политической экономіи? Я думаю, что на всѣ подобнаго рода вопросы можно смѣло отвѣчать отрицательно. Во-первыхъ, всѣ фактическіе элементы драмы были имъ заимствованы, онъ не измѣнялъ ихъ, а только воспользовался ими. Во-вторыхъ, еслибы поэтъ задался какимъ-нибудь философскимъ или инымъ тезисомъ, то, конечно, постарался бы выдвинуть его на первый планъ, ярко, такъ чтобы никто не могъ сомнѣваться въ его намѣреніяхъ, въ томъ, что именно онъ хотѣлъ сказать; между тѣмъ, мы видѣли, что Гервинусъ и Ульрици не сходятся въ пониманіи того, что хотѣлъ сказать Шекспиръ своей драмой: одинъ говоритъ, что онъ погрузился въ юридическія тонкости; другой — что онъ хотѣлъ разобраться въ вопросѣ соціального порядка; значить, или драма Шекспира никуда не годится (чего, однако, не думаетъ ни тотъ, ни другой), или же поэтъ такъ тщательно скрылъ свой тезисъ, что даже самыя изворотливыя умы не могутъ открыть его и путаются въ предположеніяхъ, противорѣчащихъ другу другу. Не проще ли, поэтому, заключить, что вина всей этой путаницы — не въ Шекспирѣ, который не думалъ ни о какихъ тезисахъ, а въ его, ужъ слишкомъ проникательныхъ критикахъ, приписывающихъ ему свои собственныя теоріи? Шекспиръ не имѣлъ никакихъ коварныхъ намѣреній; онъ не думалъ

проповѣдывать и морализировать; онъ нашелъ разсказъ, который показался ему удобнымъ для перенесенія на сцену, и воспользовался имъ, обращая лишь вниманіе на то, чтобы сдѣлать фигуры живыми и правдивыми и придать драмѣ поэтической колоритъ. Онъ достигъ этого и остался, вѣроятно, доволенъ собой. Будучи гениемъ и великимъ умомъ, онъ обогатилъ драму такимъ множествомъ глубочайшихъ идей, тронулъ такіе важные вопросы общества и человѣческой жизни, что драма и теперь еще поражаетъ ими, какъ поражала его современниковъ. Но все это онъ дѣлалъ мимоходомъ, случайно, не придавая своимъ идеямъ особеннаго значенія. Однимъ словомъ, онъ былъ поэтъ, а не философъ. Его драма до такой степени производитъ впечатлѣніе жизненности и правды, что тотъ уголокъ міра и природы, который онъ задѣлъ, производитъ впечатлѣніе чего-то непосредственнаго, первичнаго, до такой степени живучаго, сложнаго, объективнаго, что этотъ уголокъ представляется въ одномъ освѣщеніи, когда вы на него смотрите съ одной точки зрѣнія, и въ другомъ — когда вы на него смотрите съ другой точки. Вотъ почему и Гервинусъ правъ, и Ульрици правъ; можетъ быть правы и другіе, усматривающіе въ драмѣ другія стороны, другое освѣщеніе, другую мысль. Въ этомъ-то именно и заключается величайшее достоинство „Венеціанскаго Купца“, какъ и всякаго другого произведенія Шекспира. Въ его произведеніяхъ, какъ и въ природѣ, явленія и факты такъ переплетены между собой, въ такой высокой мѣрѣ отражаютъ безконечное разнообразіе жизни, что къ нимъ можетъ быть примѣнима всякая, самая широкая доктрина, но никакая доктрина не можетъ исчерпать всей сложности и всей глубины ихъ. Охватить и резюмировать весь почти безконечно-сложный матеріалъ, нашедшій себѣ мѣсто въ произведеніяхъ Шекспира, — не представляется никакой возможности. „Мы всегда будемъ находиться внѣ шекспировскаго мозга“, — сказалъ Эмерсонъ.

Жаль, что Гервинусъ, развивая свою теорію относительно „Венеціанскаго Купца“, не вспомнилъ нѣкоторыхъ біографическихъ подробностей, имѣющихъ у насъ за то время, когда драма, по всей вѣроятности, была написана; въ этихъ подробностяхъ онъ увидѣлъ бы кажущееся подтвержденіе своихъ взглядовъ. И дѣйствительно, въ этотъ періодъ, несмотря на свою энергическую литературную дѣятельность, Шекспиръ много занимался также и практическими дѣлами. Мы уже знаемъ, что онъ хлопоталъ о гербѣ своего отца; съ другой стороны мы знаемъ, что около того же времени онъ купилъ Нью-Плэсъ. Въ томъ же году онъ издержалъ значительную сумму денегъ съ цѣлью снова возбудить процессъ противъ Ламбертовъ относительно возвращенія Ашбайсъ. Чѣмъ кончилось это дѣло — намъ неизвѣстно. Нѣсколько позднѣе, Шекспиръ прикупилъ еще сады, примыкавшіе къ Нью-Плэсъ,

и, такимъ образомъ, сталъ однимъ изъ самыхъ видныхъ домохозяевъ города.

О состояніи денежныхъ дѣлъ за это время мы можемъ довольно точно судить изъ того, что стратфордцы считали его вліятельнымъ человѣкомъ въ Лондонѣ и часто обращались къ нему за ссудами денегъ. Нѣкто Ричардъ Куини былъ отправленъ городомъ Стратфордомъ въ Лондонъ съ порученіемъ хлопотать о дарованіи городу нѣкоторыхъ преимуществъ. Пріятель этого Куини, Сторли, писалъ ему въ Лондонъ, совѣтуя обратиться къ поэту, который можетъ помочь ему въ этомъ дѣлѣ, благодаря своимъ связямъ. Письмо это сохранилось. Сохранилось также и письмо Куини къ Шекспиру (единственное письмо, уцѣлѣвшее изъ всѣхъ писемъ, адресованныхъ поэту). Вотъ оно: „Любезный землякъ, осмѣлюсь просить васъ оказать мнѣ помощь въ XXX фунтовъ, за которые можетъ поручиться мистеръ Бошель и я, или мистеръ Майтенсъ со мною. Мистеръ Россуэль еще не прибылъ въ Лондонъ и я нахожусь въ стѣсненныхъ обстоятельствахъ. Вы окажете мнѣ большую дружескую услугу, если поможете мнѣ разсчитаться съ моими лондонскими кредиторами и, дастъ Богъ, возвратить мнѣ то внутреннее спокойствіе, котораго лишили меня мои долги. Я намѣренъ обратиться къ суду, и надѣюсь получить отъ васъ отвѣтъ, благопріятный для исхода моей просьбы. Черезъ меня, Богъ свидѣтель, вы не потеряете ни кредита, ни денегъ. Обратите только вниманіе на степень надеждъ, возлагаемыхъ на васъ мною, и не сомнѣвайтесь; съ сердечной благодарностію въ назначенный срокъ я уплачу вамъ мой долгъ. Время торопитъ меня окончить; поручаю себя вашей заботливости и ожидаю вашей помощи. Боюсь, что въ эту ночь я не возвращусь изъ суда. Сидѣйте. Да будетъ Богъ съ вами и со всѣми нами. Аминь“. Мы не знаемъ, какое послѣдовало рѣшеніе Шекспира на эту просьбу. Галиуэль-Филиппсъ предполагаетъ, что письмо Куини никогда не попало въ руки Шекспира. Оно написано на клочкѣ бумаги мелкимъ почеркомъ, красивымъ и разборчивымъ, и было найдено вмѣстѣ съ другими бумагами Куини въ архивѣ стратфордской городской корпораціи. Вѣроятно, оно туда попало послѣ смерти Куини вмѣстѣ со всей перепиской его. Но если Шекспиръ зналъ объ этой просьбѣ, то у насъ нѣтъ повода думать, что онъ не исполнилъ ея. Могло случиться, что Шекспиръ пришелъ къ Куини передъ тѣмъ, какъ этотъ послѣдній собирался идти въ судъ; это обстоятельство сдѣлало лишнимъ отправку записки.

Въ этомъ быстромъ ростѣ благосостоянія поэта нѣтъ ничего удивительнаго. Онъ имѣлъ богатыхъ покровителей, которые, конечно, помогали ему, — на примѣръ, лорда Соутгэмптона, который, по увѣренію Роу, далъ ему на какое-то предпріятіе тысячу фунтовъ; кромѣ того,

онъ былъ не только драматическій писатель, получавшій доходъ съ своихъ произведеній, но и актеръ, а въ то время актеры зарабатывали очень много. Въ пьесѣ „Возвращеніе съ Парнаса“, студентовъ, желающихъ сдѣлаться актерами, привѣтствуютъ слѣдующимъ образомъ: „Радуйтесь, юноши! Что касается наживы денегъ, то вы посвятили себя самому превосходному изъ всѣхъ призваній въ мірѣ“. Въ одномъ памфлетѣ, въ которомъ усматриваютъ намекъ на Шекспира, одно дѣйствующее лицо даетъ странствующему актеру совѣтъ идти въ Лондонъ: „Когда ты почувствуешь, что твой карманъ набитъ довольно туго, то купи себѣ помѣстье, чтобы, благодаря своимъ деньгамъ, пользоваться уваженіемъ, послѣ того какъ тебѣ надоѣстъ актерская жизнь; потому что я, въ самомъ дѣлѣ, слыхалъ, что они приходили въ Лондонъ бѣдняками, а тамъ съ теченіемъ времени становидись очень богатыми“. Кромѣ всего этого, Шекспиръ былъ еще членомъ компаніи, владѣвшей театромъ, и это обстоятельство, больше чѣмъ всякое другое, могло сдѣлать его человѣкомъ состоятельнымъ. Во всякомъ случаѣ, несомнѣненъ фактъ, что Шекспиръ не только жилъ въ заоблачномъ мірѣ поэтическихъ грезъ, какъ мы представляемъ себѣ всякаго поэта, но также былъ человѣкомъ положительнымъ и практичнымъ и сумѣлъ обезпечить себя. „Идеалисты, нѣмцы, — говоритъ Кохъ („Shakespeare“), — не могущіе простить Рихарду Вагнеру, что онъ, подобно Моцарту и Клейсту, не довелъ себя до голодной смерти, еще съ бѣльшимъ правомъ могли бы сдѣлать этотъ упрекъ Шекспиру, который всѣми силами стремился къ тому, чтобы предохранить себя отъ судьбы Спенсера и Грина“. Вообще, странно требовать, чтобы поэтъ былъ непременно нищій или полагать, что онъ не въ состояніи заботиться о своемъ благосостояніи. Это странное, сантиментальное заблужденіе унаслѣдовано нами отъ романтизма, воспитавшаго несчастія поэтовъ на всѣ лады, и проповѣдыващаго, что между грубо-матеріальной дѣйствительностію и изощреннымъ чувствомъ идеала у поэта существуетъ непримиримая вражда. (Вспомнимъ хотя бы „Chatterton'a“ Альфреда де Виньи). Но въ данномъ случаѣ, романтизмъ ввозилъ напраслину на поэтовъ; неспособность поэтовъ и художниковъ быть практическими людьми, — фактъ далеко не такой распространенный, какъ это можетъ показаться на первый взглядъ. И Гете, и Гюго, и Теннисонъ, и Байронъ, и Диккенсъ, и Тургеневъ умѣли заботиться о своемъ благосостояніи, и въ этомъ отношеніи нѣкоторые изъ нихъ, такъ напр., Гюго, достигали такихъ результатовъ, какіе недоступны и самымъ тонкимъ практикамъ, не имѣющимъ ни малѣйшаго соприкосновенія съ поэзіей; а неудачники въ практической жизни вездѣ бывають. Возвращаясь къ Шекспиру, слѣдуетъ однако же прибавить, что было бы несправедливо и несогласно съ фактами слы-

комъ преувеличивать его способность къ приобрѣтенію благъ міра сего. Нѣкоторые ученые критики, увлеченные слабостью къ гипотезамъ или къ смѣлымъ предположеніямъ, обративъ вниманіе на черту практическаго человѣка въ характерѣ Шекспира, переступаютъ за предѣлы строгаго научной критики и дѣлаютъ предположенія болѣе, чѣмъ рискованныя. Кохъ, на примѣръ, обращаетъ вниманіе на слово „ростовщикъ“ (usurer), находящееся въ предсмертномъ памфлетѣ Грина, сопоставляетъ его съ извѣстнымъ уже намъ обстоятельствомъ, что къ Шекспиру обращались съ просьбами о ссудахъ, наконецъ, съ дѣломъ какого-то Роджерса, привлеченнаго Шекспиромъ къ суду за неплатежъ ему, Шекспиру, одного фунта, пятнадцати шиллинговъ и десяти пенсовъ, — и приходитъ къ странному заключенію, что Шекспиръ, очевидно, увеличилъ свое состояніе, отдавая свои деньги въ ростъ, и что авторъ Шейлока былъ, поэтому, ростовщикъ. Такой выводъ болѣе чѣмъ смѣлъ, онъ просто нелѣпъ и напоминаетъ собой упражненія бэконьянцевъ, всѣми силами старающихся доказать, что не Шекспиръ писалъ шекспировскія драмы, а лордъ Бэконъ. Выводъ Коха не основанъ ни на какихъ данныхъ. Напротивъ, все, что мы знаемъ, рѣшительно говоритъ противъ него. Стоитъ только обратить вниманіе на письмо Куини къ Шекспиру, только что нами приведенное: въ такомъ тонѣ и въ такихъ выраженіяхъ не пишутъ къ ростовщикамъ. Сынъ этого Куини, — человѣкъ извѣстный своею порядочностью, — впоследствии женился на дочери Шекспира. Могло ли это случиться, еслибы Шекспиръ пользовался въ своемъ родномъ городѣ такою незавидною репутаціей?

Среди этихъ заботъ чисто практическаго свойства, случилось обстоятельство, интересное въ біографическомъ отношеніи и бросающее нѣкоторый свѣтъ на характеръ Шекспира. Въ сентябрѣ 1598 года, извѣстная комедія Бенъ Джонсона „Every Man in his Humour“ была представлена слугами лорда Камергера. Мы имѣемъ право заключить, что этимъ Джонсонъ главнымъ образомъ обязанъ Шекспиру. „Его знакомство съ Бенъ Джонсономъ, — говоритъ Роу, — началось съ замѣчательно гуманнаго и добраго поступка поэта. Мистеръ Джонсонъ, который въ то время былъ еще совершенно неизвѣстенъ, предложилъ компаніи одну изъ своихъ пьесъ; лица, въ руки которыхъ рукопись попала, пересмотрѣвъ ее поверхностно, рѣшили возвратить ее автору, съ отвѣтомъ, что его комедія не можетъ быть поставлена. Случайно рукопись попала на глаза Шекспиру; онъ заинтересовался ею и, прочитавъ, рекомендовалъ мистера Джонсона и его сочиненіе публикѣ“. Утвержденіе Роу, что въ то время Бенъ Джонсонъ былъ совершенно неизвѣстенъ, — не вѣрно; Борбеджу и его товарищамъ не могли не быть извѣстными его первыя литературныя опыты; но въ то время

Джонсонъ находился въ очень несчастныхъ обстоятельствахъ и принятіе его комедіи было дѣйствительнымъ для него благодѣяніемъ. Нѣсколько мѣсяцевъ раньше онъ работалъ у Генсло, но къ этому времени поссорился съ нимъ и пересталъ писать для театра Розы. Самъ Джонсонъ говоритъ о Шекспирѣ въ выраженіяхъ самой горячей привязанности: „Я любилъ этого человѣка и чту его память какъ никто“. Но эта привязанность и уваженіе относились только къ личности поэта, а не къ его произведеніямъ, такъ какъ сейчасъ же послѣ этой строфы слѣдуетъ отзывъ не совсѣмъ одобрителный о пьесахъ Шекспира. Во всякомъ случаѣ, мы не имѣемъ основанія недовѣрчиво относиться къ случаю, рассказанному Роу.

Въ этомъ же 1598 году появилась въ Лондонѣ знаменитая „Paladis Tamia“ Миреса, въ которой упоминается о пьесахъ Шекспира, уже извѣстныхъ въ это время. Между этими пьесами мы встрѣчаемъ пьесу подъ заглавіемъ „Love Labour Won“ (Вознагражденныя усилія любви). Пьеса съ такимъ заглавіемъ намъ совершенно неизвѣстна: ее нѣтъ ни въ in-folio 1623 года, ни въ отдѣльныхъ изданіяхъ in-quarto. Благодаря этому обстоятельству, возникъ любопытный вопросъ: потеряно ли совсѣмъ для насъ это произведеніе Шекспира, или же пьеса, упоминаемая Миресомъ, извѣстна намъ подъ другимъ заглавіемъ? Весьма невѣроятно, чтобы какое-либо изъ произведеній Шекспира было совершенно потеряно и погублено; скорѣе предположить, что „Love Labour Won“ есть пьеса, извѣстная намъ подъ какимъ-нибудь другимъ заглавіемъ. Большинство критиковъ склоняются къ мысли, что упоминаемая Миресомъ пьеса „Love Labour Won“ есть романтическая драма, извѣстная намъ теперь подъ заглавіемъ: „Все хорошо, что хорошо кончается“, впервые напечатанная въ in-folio. Догадка эта, въ сущности, основана лишь на томъ, что оба названія одинаково вѣрно опредѣляютъ пьесу, въ которой героиней является Елена. Критики не обратили, однако же, вниманія на одно обстоятельство, которое, по моему мнѣнію, рѣшительно не говоритъ въ пользу этой догадки. Если „Все хорошо, что хорошо кончается“ есть та же самая пьеса, что и „Love Labour Won“, то значитъ эта пьеса написана въ pendant къ извѣстной намъ комедіи: „Love's Labours Lost“ (Потерянные усилія любви); оба заглавія, очевидно, параллельны и составляютъ pendant другъ къ другу. Слѣдовательно, такая же связь должна быть и въ содержаніи. Между тѣмъ, это далеко не такъ. „Потерянные усилія любви“ — легкая комедія, не имѣющая претензіи на глубину содержанія; характеры въ ней чуть-чуть намѣчены и совершенно не отдѣланы; ни по цѣлямъ, ни по плану, ни по основной мысли, ни по разработкѣ деталей, она не имѣетъ ничего общаго съ „Все хорошо, что хорошо кончается“. Эта послѣдняя пьеса задумана и исполнена

въ формѣ „Венеціанскаго Купца“. Источники ея мы находимъ у Боккачю въ „Исторіи Джильеты Нарбонской“, которая была переведена на англійскій языкъ Пэйнтеромъ въ его „Palace of Pleasure“. Исключительно Шекспиру принадлежать лишь характеры матери графа Руссильонскаго, стараго фравцузскаго дворянина Лафе (Lafeu) и Пароля. Весь интересъ сосредоточенъ на характерѣ Елены; онъ задуманъ и исполненъ съ удивительнымъ совершенствомъ и характеръ этотъ тѣмъ болѣе интересенъ, что онъ не часто встрѣчается, но составляетъ тѣмъ не менѣе какъ бы сущность женскаго психическаго организма. Выдающаяся черта Елены—воля, перешедшая въ какое то упрямое упорство; благодаря этому упорству и поразительной энергіи характера, Елена стремится къ своей цѣли совершенно прямолинейно, не разбирая средствъ и топчя ногами нравственные принципы, если таковые встрѣчаются ей на пути; такая прямолинейность, такое отсутствіе нравственнаго инстинкта могутъ встрѣчаться только у женщины. Цѣль Елены—быть женой графа Руссильона; она его любитъ и это слово: „любовь“ опредѣляетъ всѣ дальнѣйшіе ея поступки. Она не сумѣла внушить ему къ себѣ любви и теперь стремится къ этому всѣми средствами. Какія средства она употребляетъ? Она заставляетъ его жениться на себѣ вслѣдствіе королевскаго повелѣнія; видя, что и это не помогаетъ, что Руссильонъ бѣжить отъ нея, она добивается того, что онъ дѣлаетъ ее матерью. Этого, конечно, достаточно: онъ связанъ на этотъ разъ не однимъ лишь формальнымъ закономъ, но и нравственною обязанностью порядочнаго человѣка. Разсматриваемый безотносительно, такой поступокъ отталкиваетъ, особенно въ женщинѣ; мы не можемъ примириться съ такимъ полнымъ отсутствіемъ всякаго нравственнаго идеала и, чтобы ни говорили критики, наше нравственное чувство возмущено такимъ характеромъ. Еслибы Шекспиръ завѣдомо и во всякомъ случаѣ стоялъ на сторонѣ Елены, то мы имѣли бы право обвинить его въ недостатокѣ нравственнаго чутія; но изъ пьесы вовсе не видно, чтобы Шекспиръ принималъ сторону Елены. Въ этой пьесѣ онъ такъ же безусловно объективенъ, какъ въ „Венеціанскомъ Купцѣ“. Его интересуетъ Шейлокъ не своими нравственными тенденціями, а чертами характера, и онъ изучаетъ его съ такимъ же интересомъ, съ какимъ изучаетъ натуралистъ какое-нибудь рѣдкое животное. Съ той же точки зрѣнія его интересуетъ и Елена: для него она рѣдкое животное, представляющее любопытную аномалію. Характеръ Елены онъ изучилъ съ поразительнымъ знаніемъ человѣческаго сердца, такъ же глубоко, какъ изучилъ характеръ Клеопатры, — другого нравственнаго женскаго уroda. Но не слѣдуетъ забывать ни на одну минуту, что въ „Все хорошо, что хорошо кончается“ Шекспиръ не преподаетъ какого-либо житейскаго правила, но остается объективнымъ художникомъ.

Вслѣдъ за этой пьесой, Шекспиръ, по всей вѣроятности, написалъ „Much Ado About Nothing“ (Много шума изъ ничего), но, относя эту комедію къ группѣ двухъ другихъ комедій Шекспира: „Какъ вамъ угодно“ и „Двѣнадцатая Ночь“, имѣющихъ много общаго между собой, я прежде всего долженъ коснуться „Виндзорскихъ Кумушекъ“, комедіи, представляющей особенный интересъ и отличающейся специальнымъ характеромъ. Комедія эта впервые появилась въ 1602 году съ необычно длиннымъ заглавіемъ: „A Most pleasant and excellent conceit Comedie, of Sir John Falstaff, and the merrie Wiues of Windsor. Entermixed with sundrie variable and pleasing humors, of Syr Hugh the Welch Knight, Justice Shallow, and his wise Cousin M. Slender. With the swaggering vaine of Auncient Pistoll and Corporall Nym. By William Shakespeare“ (Очень занимательная и необыкновенно остроумная комедія о сэръ Джонѣ Фальстафѣ и о виндзорскихъ кумушкахъ, перемѣшанная съ разнообразными и забавными выходками сэра Гуга, валлійскаго рыцаря, мирового судьи Шалло, и его мудраго двоюроднаго брата мистера Слендера и съ тщеславнымъ хвастовствомъ прапорщика Пистоля и капрала Нима. Написана Вильямомъ Шекспиромъ“. Это изданіе въ сравненіи съ текстомъ перваго in-folio чрезвычайно неполно, это какъ бы первый, далеко еще не оконченный и не созрѣвшій набросокъ того, что мы видимъ въ in-folio. Вслѣдствіе этого весьма вѣроятно, что комедія въ этомъ первоначальномъ своемъ видѣ есть первая лишь редакція, которую Шекспиръ впоследствии передѣлалъ и во многомъ дополнилъ. Первоначальный эскизъ комедіи страдаетъ слишкомъ беспорядочнымъ накопленіемъ эпизодовъ, они слѣдуютъ другъ за другомъ безъ перерыва и несчастный сэръ Джонъ Фальстафъ не имѣетъ времени опомниться; едва лишь онъ выскочилъ изъ корзины съ грязнымъ бѣльемъ, какъ ему приходится переодѣваться въ старуху и получать побои; не успѣлъ онъ опомниться отъ палки Форда, какъ его ведутъ въ паркъ, гдѣ онъ получаетъ окончательное возмездіе за свои подвиги. Въ окончательной обработкѣ ходъ дѣйствія измѣненъ. Послѣ эпизода съ корзиной — сцена съ Анной Пэдждъ; затѣмъ совѣщаніе Фальстафа, Куикли и Форда; послѣ совѣщанія является вводный эпизодъ, гдѣ мистриссъ Пэдждъ ведетъ своего мальчика въ школу и заставляетъ сэра Гуга Эванса экзаменовать его. Тѣ же предосторожности употреблены были Шекспиромъ и для фарса въ Виндзорскомъ паркѣ. Въ первоначальномъ эскизѣ фарсъ побоевъ отдѣленъ отъ фарса въ паркѣ только четырьмя сценами; теперь комедія имѣетъ семь сценъ. Къ первоначальному сценарію Шекспиръ прибавилъ три сцены съ цѣлію подготовить окончательную мистификацію. Даже заключительная фантастическая сцена была значительно измѣнена. Въ сценарію, стихи, нѣтыя предполагаемыми эль-

фами вокруг горнскаго дуба, имѣютъ по преимуществу сатирической оттѣнокъ и, вѣроятно, намекаютъ на личности и особенности времени; эльфы уговариваютъ другъ друга щипать служанокъ, отправляющихся спать, не вымывъ посуды, нещадно мѣшаютъ сну прокуровъ и сыщиковъ „съ лисьими глазами“. Шекспиръ вычеркнулъ эту послѣднюю насмѣшку и замѣнилъ ее знаменитой одой, внушенной ему величьемъ виндзорскаго парка:

About, about!

Search Windsor castle, elves, within and out...

Внезапно обнаруживается поэтическое вдохновеніе, и въ лирическомъ порывѣ поэтъ призываетъ королей чтить это прошлое величіе, среди котораго они гостятъ, и высказываетъ желаніе, чтобы они всегда были достойны его. Потомъ, обращаясь къ аристократіи, которой гербы хранятся въ капеллѣ Св. Георга, онъ желаетъ, чтобы эти знаки земнаго величія были въ то же время знаками и нравственнаго подъема. По мнѣнію большинства комментаторовъ, эти стихи были написаны по случаю событія, которое должно было живѣйшимъ образомъ интересоваться Шекспира. Въ юлѣ 1604 года графъ Соутгэмптонъ былъ освобожденъ изъ тяжкаго заключенія и сдѣланъ кавалеромъ ордена Подвязки. „Виндзорскія кумушки“ были снова представлены при дворѣ въ 1604 году и, очень вѣроятно, что по этому случаю Шекспиръ вставилъ эти стихи, какъ радостный привѣтъ тому, кого онъ называетъ въ сонетахъ „lord of my love“. Вѣроятно также, что къ этому времени относится и окончательная обработка комедіи.

Эта переработка замѣтна, впрочемъ, не столько въ цѣломъ, сколько въ деталяхъ. Каждое измѣненіе или добавленіе составляетъ новую, индивидуальную черту, объясняющую характеръ или типъ. Такъ напр., характерное выраженіе (не существующее въ сценаріо) прибавляетъ новую, любопытную черту къ характеру сентиментальной Анны: „Какъ? Выйти замужъ за доктора Кауса? Уже лучше пусть меня живой зароятъ или до смерти закидаютъ рѣпой!“ Въ другомъ мѣстѣ поэтическая фраза объясняетъ предпочтеніе Анны къ Фентону: „Онъ порхаетъ, пляшетъ, смотритъ настоящимъ юношей, пишетъ стихи, говоритъ по праздничному, пахнетъ апрѣлемъ и маемъ!“ Не менѣе яркое освѣщеніе получаетъ и Слендеръ, соперникъ Фентона: „У него маленькое лицо съ маленькой желтой бородкой, на подобіе бороды Каина; онъ смиренный, но по временамъ ловко работаетъ кулакомъ; онъ держитъ голову вверхъ и ходитъ фертомъ“. Въ первоначальномъ эскизѣ Слендеръ сохраняетъ еще нѣкоторую нравственную инициативу: онъ самъ вознамѣрился жениться на Аннѣ; у него сохранилось еще на столько ума, что онъ самъ говоритъ ей объ этомъ. Въ окончательной обработкѣ Слендеръ—полу-идіотъ; его бракъ съ Анной придуманъ Эван-

сомъ. Этотъ проектъ, поддерживаемый Шалло, принятый Пэджемъ, тѣмъ не менѣе не ладится; несмотря на всѣ ихъ усилія, они не могутъ объяснить Слендеру его роль; онъ никакъ не можетъ объясниться въ любви молодой дѣвушкѣ. Эта фигура самодовольнаго и глупаго провинціала, — самая оригинальная въ комедіи, по мнѣнію Гаалита, — почти совершенно не существуетъ въ сценаріо или существуетъ только въ зародышѣ. Если Фордъ ревнуетъ свою жену, то потому, что его жена „много болтаетъ и дѣлаетъ глазки“, объясняетъ Шекспиръ. Если Пэдждъ спокоенъ на счетъ своей жены, то потому, что мистриссъ Пэдждъ рѣшительно управляетъ мужемъ: „она дѣлаетъ и говоритъ все, что хочетъ, получаетъ все, платитъ за все, ложится и встаетъ, когда ей вздумается; все дѣлается по ея желанію и она этого достойна: она — самая милая женщина въ Виндзорѣ“. Мистриссъ Пэдждъ — вполне почтенная женщина, но не жеманна; это одна изъ тѣхъ женщинъ, которыя не напяливаютъ на свою честность педантски-строгихъ формъ, — особенность характера, въ достаточной мѣрѣ объясненная восклицаніемъ ея во вкусѣ Раблэ, восклицаніемъ, которое было прибавлено Шекспиромъ въ окончательной редакціи: „Ему (Фальстафу) все равно, что ни тиснуть, когда задумалъ притиснуть насъ обѣихъ. Но по мнѣ, лучше уже быть гиганткой и лежать подъ горой Пеліономъ“.

Существуетъ преданіе, что „Виндзорскія кумушки“ были написаны специально по приказанію королевы Елисаветы. Впервые это преданіе было сообщено Джономъ Деннисомъ въ 1702 году, затѣмъ въ 1709 г. Роу, а въ 1710 г. Джильдонъ подтвердили его. Роу рассказываетъ, что „королева была такъ восхищена чудесною ролью Фальстафа въ двухъ частяхъ „Генриха IV“, что повелѣла поэту продолжать ее въ новой пьесѣ, сдѣлавъ Фальстафа влюбленнымъ; говорятъ, что по этой причинѣ комедія была написана“. Мэлонъ думаетъ, что это преданіе было рассказано Деннису Драйденомъ, а Драйдену — Давенантомъ. У насъ нѣтъ поводовъ сомнѣваться въ невѣрности этого преданія. Не трудно опредѣлить время, когда эта комедія была написана. Сэръ Томасъ Люси изъ Чарлькота, съ которымъ въ юности у Шекспира было столкновеніе въ Стратфордѣ по поводу убитаго оленя, — умеръ въ 1600 году. Между тѣмъ, въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“ мы встрѣчаемъ довольно злыя насмѣшки, направленныя противъ сэра Томаса Люси, который кромѣ того, изображенъ въ каррикатурномъ видѣ въ лицѣ Шалло. Едва-ли можно предположить, чтобы Шекспиръ вздумалъ публично осмѣять своего врага послѣ его смерти; во-первыхъ, такой поступокъ не вяжется съ благороднымъ и открытымъ характеромъ поэта, и во-вторыхъ, насмѣшка сдѣлалась бы безпредметной и не достигала бы цѣли. Значитъ, комедія написана раньше 1600 г. или въ началѣ этого года. Съ другой стороны, ранѣе второй части „Генриха IV“ (дата со-

зданія котораго—1598 годъ) она точно также не могла быть написана, потому что именно „Генрихъ IV“ и вызвалъ у королевы желаніе видѣть Фальстафа въ роли влюбленнаго. Такимъ образомъ, все заставляетъ насъ полагать, что „Виндзорскія кумушки“ были написаны около 1599 года. Но какое мѣсто эта комедія должна занимать въ біографіи Фальстафа? Слѣдуетъ ли полагать, что въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“ мы видимъ Фальстафа только выступающимъ на свое широкое поприще, которое впоследствии приняло такіе громадныя размѣры въ первой и второй частяхъ „Генриха IV“? Или же мы должны думать, что виндзорскій эпизодъ случился между первой и второй частями этой хроникѣ? Наконецъ, не слѣдуетъ ли предположить, что влюбленный Фальстафъ появляется передъ нами только послѣ смерти Генриха IV? Критики и комментаторы не согласны между собой относительно рѣшенія этого вопроса. Удовлетворительно и окончательно этотъ вопросъ, конечно, не можетъ быть рѣшенъ за неимѣніемъ какихъ-либо фактическихъ данныхъ. Мое же личное мнѣніе заключается въ томъ, что виндзорскій эпизодъ слѣдуетъ помѣстить раньше первой части „Генриха IV“; этотъ эпизодъ — какъ бы введеніе къ хроникѣ. Въ пользу моего предположенія можно было бы привести множество цитатъ, но я остановлюсь только на одномъ соображеніи.

Королева Елисавета желала видѣть Фальстафа влюбленнымъ; понятно, поэтому, что Шекспиръ, приступая къ „Виндзорскимъ кумушкамъ“, намѣревался изобразить намъ жирнаго рыцаря болѣе молодымъ, чѣмъ мы видимъ его въ хроникѣ; въ противномъ случаѣ, фарсъ не имѣлъ бы никакого смысла. Весь комизмъ пьесы, конечно, долженъ былъ сосредоточиваться на противорѣчій между жирнымъ рыцаремъ и чувствомъ любви, которое имъ овладѣло. Но чтобы это чувство было правдоподобно, оказалось необходимымъ сдѣлать Фальстафа нѣсколько менѣе циникомъ, менѣе истрепавшимся по тавернамъ, менѣе откровеннымъ мерзавцемъ, другими словами, необходимо было снять съ его плечъ нѣсколько лѣтъ житейскаго опыта. Въ этомъ заключалась существеннѣйшая необходимость комедіи, *conditio sine qua* поп ея жизненности. Такъ и поступилъ Шекспиръ. Въ комедіи Фальстафъ уже не молодой; онъ „видалъ виды“; по крайней мѣрѣ зерно будущей веселой шайки существуетъ уже и въ Виндзорѣ; но онъ гораздо болѣе подчиняется своимъ первымъ влеченіямъ. Въ первой части „Генриха IV“, находясь въ меланхолическомъ настроеніи духа, онъ вспоминаетъ прежнее время: „А вѣдь было время,—говоритъ онъ,—когда я жилъ какъ прилично дворянину; влялся мало, игралъ не болѣе семи разъ въ недѣлю, заходилъ въ публичныя дома не болѣе одного раза въ часъ; даже случилось два раза заплатить свои долги. Словомъ, вель себя добропорядочно. А теперь? Лучше и не говорить. Мое безпутство не знаетъ

предѣловъ“. Конечно, въ этихъ словахъ есть комическій шаржъ, составляющій одну изъ любопытнѣйшихъ чертъ характера Фальстафа, но они весьма примѣнимы къ виндзорской эпохѣ, если помѣстить ее раньше хроники. Тогда, будучи моложе, онъ не былъ еще такъ смѣль и, изыскивая средства выманить деньги, платилъ, однако, долги, — правда, довольно туго, — и давалъ даже подачки мистриссъ Куинли. Во второй части той же хроники, верховный судья говоритъ Фальстафу: „Посмотрите на себя: ваши глаза слезятся, руки изсохли, щеки пожелтѣли, борода побѣлѣла, ноги укорачиваются, животъ растетъ, голодъ вашъ надорванъ, дыханіе коротко, умъ помраченъ, старость отяжелѣла надъ вами окончательно, а вы хотите казаться молодымъ. Стыдитесь, сэръ Джонъ, стыдитесь!“ Фальстафъ не опровергаетъ этого діагноза, точности и вѣрности котораго могъ бы позавидовать самый опытный врачъ нашего времени; но возможно ли предположить, чтобы черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ этого діагноза пациентъ вдругъ помолодѣлъ и затѣялъ любовныя шашни въ Виндзорѣ, вынося безъ всякаго ущерба своему здоровью побои Форда и насильственные холодныя ванны? Очевидно, виндзорская исторія происходила раньше этого періода. Наконецъ, въ комедіи Фальстафъ говоритъ Форду: „Съ тѣхъ поръ какъ я щипалъ гусей, бѣгалъ отъ своихъ учителей и погонялъ кнутивомъ кубарь, до вчерашняго дня я не зналъ, что значитъ быть поколоченнымъ!“ Итакъ, по свидѣтельству самого Фальстафа, въ Виндзорѣ его въ первый разъ поколотили; значитъ, виндзорская исторія не могла происходить послѣ веселаго житья хроники, потому что это житье не обходилось для Фальстафа безъ побоевъ; она происходила раньше, и является, такимъ образомъ, первымъ шагомъ къ блестящей карьерѣ блестящаго рыцаря, полное изображеніе котораго мы имѣемъ въ хроникѣ.

Можно было бы умножить подобныя доказательства въ пользу моего мнѣнія, но я думаю, что это излишне. Подобныя доказательства, конечно, ни въ какомъ случаѣ не могутъ быть рѣшающими, такъ какъ Шекспиръ, вѣроятно, не подозрѣвалъ, что этотъ вопросъ сдѣлается современнымъ камнемъ преткновенія критики. Для своей комедіи онъ выбралъ совершенно самостоятельный эпизодъ изъ жизни жирнаго рыцаря и, какъ кажется, намѣренно избѣгалъ намековъ на прежнюю жизнь своего героя, но эти намеки и сами по себѣ должны были бы быть весьма скудны, такъ какъ поприще Фальстафа только еще начиналось и могло доставить только весьма ограниченный матеріалъ остроумію жирнаго рыцаря и лицъ, окружающихъ его. Въ этомъ-то обстоятельстве кроется причина и сравнительно неполной характеристики Фальстафа въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“. Еслибы эта комедія была написана Шекспиромъ прежде двухъ частей „Генриха IV“, еслибы

тогда образъ жирнаго рыцаря только возникалъ въ творческомъ во-ображеніи поэта, то, разумѣется, и въ комедіи онъ бы далъ намъ такую же полную и гениальную характеристику, какую далъ въ „Генрихъ IV;“ но къ „Виндзорскимъ кумушкамъ“ онъ приступилъ только тогда, когда фигура Фальстафа, благодаря „Генриху IV“, была уже популярна; она приобрѣла извѣстныя, опредѣленныя, установившіяся очертанія; ничего новаго къ этимъ очертаніямъ нельзя было прибавить даже Шекспиру. Ему оставалось только взять ихъ готовыми и приновить къ новой обстановкѣ, ослабляя одни и усиливая другія и, желая нѣсколько обновить свой типъ, онъ сдѣлалъ Фальстафа нѣсколько моложе, и это *единственное* обстоятельство объясняетъ всю разницу, существующую между Фальстафомъ „Виндзорскихъ кумушекъ“ и Фальстафомъ „Генриха IV“.

Источниковъ для „Виндзорскихъ кумушекъ“ комментаторы насчитываютъ нѣсколько, но въ дѣйствительности только два имѣютъ существенное значеніе: Разсказъ изъ „Le tredici piacevoli notti“ Страпаролы и разсказъ изъ „Il Pecogone“ Фіорентини. Разсказъ Страпаролы былъ переведенъ и отчасти передѣланъ извѣстнымъ англійскимъ комикомъ Тарльтономъ. Вѣроятно же всего, что Шекспиръ пользовался всѣми тремя источниками. Онъ воспользовался интригой Страпаролы и Тарльтона, измѣнивъ ее нѣсколько; напр., устранилъ обманъ жены и смерть мужа. Нѣкоторые критики видятъ въ этомъ обстоятельствѣ нравоучительныя цѣли поэта, хотя его измѣненія можно гораздо проще и естественнѣе объяснить тѣмъ обстоятельствомъ, что принимая всѣ подробности первоначальнаго разсказа, Шекспиръ лишалъ себя многихъ комическихъ сторонъ своего сюжета. Необходимо замѣтить къ тому, что въ новеллѣ Страпаролы встрѣчается еще другой комическій элементъ: когда во время праздничныхъ плясокъ любовникъ объясняется въ любви тремъ женщинамъ разомъ, — онѣ, сообщивъ другъ дружкѣ, рѣшаются наказать его и, подъ тѣмъ предлогомъ, что его нужно спасти отъ пришедшаго мужа, одна за другой ставятъ его въ самыя ужасныя положенія. Эти комическія положенія вошли какъ основной элементъ въ комедію Шекспира; онъ ихъ оставилъ комической шуткой новеллы Фіорентини и украсилъ мотивами сатирическаго характера, такъ какъ въ комедіи Шекспира безпричинная ревность мужа наказывается шуточными продѣлками честныхъ женъ. Вотъ все, что было заимствовано Шекспиромъ. Вся та часть комедіи, гдѣ участвуютъ Анна Пэдждъ, Фентонъ, докторъ Каюсъ, Слендеръ, Шалло, Пэдждъ, хозяйнѣ „Подвязки“ — была прибавлена Шекспиромъ. „Нужно твердо помнить, — говоритъ Рудольфъ Жене, — что не вслѣдствіе чтенія того или другого разсказа у поэта явилась мысль написать комедію, но что онъ для назначеннаго уже ему главнаго лица искалъ дѣйствія,

которымъ могъ бы воспользоваться, и поэтому нужно въ этомъ случаѣ удивляться его необыкновенному искусству.“

„Виндзорскія кумушки“ стоятъ совершенно особо въ ряду другихъ комедій Шекспира. Тамъ преобладаетъ фантазія и поэзія, высокое чувство природы, грустный и, по временамъ, саркастическій взглядъ на жизнь, фантазмагорія чувства и фантастическій элементъ; здѣсь же, наоборотъ, преобладающимъ элементомъ ставится непосредственное наблюденіе мѣщанской жизни во всѣхъ ея проявленіяхъ, за исключеніемъ развязки, гдѣ является снова лирическая фантазія. Эта комедія, подобно полному микрокозму, сосредоточиваетъ въ себѣ все англійское общество; всѣ существенныя функціи городской и общественной жизни XVI столѣтія сгруппированы здѣсь съ поразительнымъ искусствомъ.

Наиболѣе существеннымъ и нужнымъ элементомъ города является *хозяинъ таверны* — соединительное звено всѣхъ слоевъ общества, другъ всѣхъ и cadaго; полный, съ краснымъ, жирнымъ лицомъ, онъ всегда на порогѣ своей таверны, онъ знаетъ всѣхъ и все; всѣ уважаютъ его, потому что онъ находится въ сношеніяхъ съ великими міра сего. Купецъ прибѣгаетъ къ нему, какъ къ посреднику торговыхъ сдѣлокъ; молодой вельможа даетъ ему щекотливыя порученія. Онъ непремѣнно весельчакъ, постоянно остритъ и заставляетъ смѣяться. Онъ, кромѣ того, примиритель по существу, разумѣется въ интересахъ своей гостинницы. Въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“ онъ вмѣшивается въ споръ Кауса съ Эвансомъ, которые хотятъ драться на дуэли и, не будучи въ состояніи примирить ихъ, плутуетъ, назначая каждому особое мѣсто для свиданія и, въ концѣ концовъ, все-таки примиряетъ ихъ. Это типъ, исчезнувшій въ наше время, но превосходно представляющій одну изъ любопытныхъ сторонъ англійской жизни. Рядомъ съ хозяиномъ таверны мы видимъ *доктора* (Кауса) съ французскимъ произношеніемъ, педанта съ претензіями, хвастающагося своими сношеніями съ дворомъ, повѣреннаго всѣхъ семейныхъ тайнъ. „Онъ столько же знаетъ о Гиппократѣ и Галенѣ, сколько знаетъ горшокъ; и вдобавокъ къ этому еще плутъ и трусъ, какового только вы можете встрѣтить на свѣтѣ“. За нимъ мы примѣчаемъ *пастора* (Эванса), съ валлійскимъ произношеніемъ, еще болѣе комичнымъ, чѣмъ произношеніе Кауса, представителя церкви, духовнаго наставника и въ этомъ качествѣ соперника доктора, съ открытой, добродушной физиономіей, весельчака, готоваго при случаѣ спѣть веселую пѣсенку и подраться на дуэли. Еще степенью выше въ общественной іерархіи мы видимъ *судью*, знаменитаго Шалло, знакомаго намъ и по „Генриху IV“, — хвастуна и болтуна, напускающаго на себя важность; это — представитель закона, защитникъ порядка и общественной нравственности.

Онъ—лучшее украшеніе мѣщанства, представителями котораго въ нашей комедіи являются также Пэдъжъ и Фордъ, личности вульгарныя, съ руками привычными къ труду, фермеры-собственники и горожане. Но въ городѣ немаловажную роль играетъ также и *эсквайръ* (Слендеръ),—эсквайръ, конечно, провинціальный, нѣчто среднее между мѣщаниномъ и дворяниномъ, съ дурацкой фізіономіей, жалующійся, что у него только три лакея и одинъ пажъ, провинціальный франтъ, любитель собачьихъ бѣговъ и медвѣдей. Эта коллекція была бы не полна, еслибы во главѣ не имѣла Фальстафа, представляющаго собой элементъ *рыцарства*.

Очень любопытную передѣлку „Виндзорскихъ кумушекъ“ представляетъ комедія императрицы Екатерины II. Это впрочемъ не столько передѣлка, сколько сокращенный переводъ со значительными отступленіями отъ оригинала. Удерживая цѣликомъ фабулу и содержаніе комедіи, она тѣмъ не менѣе переноситъ дѣйствіе въ Россію, въ „градъ Св. Петра“, на постоянный дворъ. Дѣйствующія лица точно также принимаютъ русскій обликъ: мировой судья Шалло превращается въ Митрофана Аввакумовича Шалова; Слендеръ — въ Ивана Авраамовича Люлюкина; Пэдъжъ — въ Егора Авдѣича Папина; Фордъ — въ Фордова; пасторъ сэръ Гугъ Эвансъ — въ Ванова, докторъ Каюсъ — въ доктора Кажу; мисстрисъ Куикли — въ французскую торговку мадамъ Къели; самъ Фальстафъ превращается въ Полкадова. Характеристика этихъ лицъ, мало измѣненная переводчицей, приноврвлена, однако, къ русской жизни. Но измѣненія, по преимуществу, замѣтны въ роли Фальстафа. На первый взглядъ кажется непонятнымъ, почему переводчица пожертвовала комическимъ элементомъ фигуры Фальстафа и сдѣлала изъ нея блѣдную, совершенно неудавшуюся фигуру прокутившагося русскаго барина? Но это измѣненіе имѣло смыслъ и значеніе въ концѣ XVIII столѣтія; роль Фальстафа, переданная вѣрно и точно была-бы непонятна и чужда русскому зрителю того времени. Имѣя весьма смутное представленіе о Франціи, онъ не имѣлъ никакого понятія объ Англіи, съ ея своеобразнымъ общественнымъ строемъ, съ ея правами и особенностями. Но въ искаженіи Екатериной роли Фальстафа замѣтно и другое намѣреніе. „Виндзорскія кумушки“ — не сатира, а шутка, основанная на живомъ и непосредственномъ наблюденіи дѣйствительности. Комедія, перенесенная на русскую почву въ такомъ видѣ, неизбежно потеряла-бы характеръ шутки и превратилась-бы въ грубый фарсъ, къ тому же непонятный. Поэтому, нужно было въ передѣлку внести новый элементъ — элементъ сатиры на русскіе нравы. Такъ и поступила Екатерина. Ея Полкадовъ — вовсе не жирный рыцарь Шекспира, а прокутившійся русскій баринъ, старающійся добывать деньги при помощи любовныхъ интригъ. Онъ щеголяетъ фран-

цузскимъ языкомъ, онъ извѣдиль Европу вдоль и поперекъ, онъ говоритъ: „chez nous à Paris“, хвастаетъ своими иностранными манерами и чрезвычайно доволенъ тѣмъ, что посвященъ въ тайны новѣйшей парижской моды. Придавая такой мѣстно-русскій характеръ шекспировскому Фальстафу, Екатерина касается одной изъ самыхъ большихъ сторонъ тогдашняго русскаго дворянства — обезьянничанія за-нада. Начало этого обезьянничанія именно совпадаетъ съ царствованіемъ Екатерины. Только тогда русское дворянство начало знакомиться съ Европой; сношенія сдѣлались не случайными, а постоянными, вскорѣ въ Петербургѣ и Москвѣ образовалась мода европеизма и щегольства европейскими манерами. Мода эта была введена, главнымъ образомъ, дворомъ. Сама императрица была представительницей европейскихъ идей: она переписывалась съ Вольтеромъ, приглашала въ Петербургъ Дидро и Фальконэ, устраивала въ Эрмитажѣ вечера, говорила по-французски, увлекалась Франціей и энциклопедистами, и только въ концѣ царствованія, испуганная размѣрами, принимаемыми французской революціей — повернула въ другую сторону. Оставляя въ сторонѣ вопросъ о введеніи въ Россіи европейскихъ идей и идеаловъ и, касаясь лишь моды на европеизмъ, нельзя не замѣтить, что эта мода была именно дѣломъ Екатерины и противъ-то этой моды она первая и вооружилась въ своемъ произведеніи: „Вольное, но слабое подражаніе изъ Шекспира, комедія: Вотъ каково имѣть корзину и бѣлье“.

Болѣе поучительною и интересною для исторіи сравнительной литературы является параллель между Шекспиромъ и Мольеромъ. Оба генія не разъ встрѣчались или въ выборѣ сюжетовъ, или въ выборѣ характеровъ. Какъ Мольеръ, такъ и Шекспиръ руководствовались одною и тою же аксіомой: „je prends mon bien partout où je le trouve“. Встрѣча была и на этотъ разъ. Шекспиръ для своихъ „Виндзорскихъ кумушекъ“ воспользовался рассказомъ итальянскаго происхожденія, который точно также послужилъ и Мольеру канвой для его „Ecole des femmes“. Комическое положеніе какъ тутъ, такъ и тамъ, приблизительно одинаково; Мольеръ сходится съ Шекспиромъ даже въ измѣненіи итальянской новеллы; оба, напримѣръ, устраняютъ трагическую развязку, оба устраняютъ виновность жены, но каждый устраняетъ по-своему. Мольеръ достигаетъ этого, радикально измѣняя отношенія обманутаго къ обманщицѣ: Арнольфъ — не мужъ Агнессы, а вздыхатель, и это обстоятельство позволяетъ молодой дѣвушкѣ отдаться Орасу безъ преступленія и даже безъ обмана. Тѣмъ не менѣе, это разрѣшеніе щекотливаго вопроса не вполне удовлетворительно: удивленіе старика, страстно влюбленнаго, и его окончательное отчаяніе производятъ тяжелое впечатлѣніе, которое не искупается комиз-

момъ подробностей, въ немъ даже замѣтна трагическая нота. Мольеръ, къ тому же, и въ развитіи подробностей не такъ счастливъ, какъ Шекспиръ. Фордъ у Шекспира подъ вымышленнымъ именемъ дѣлается довѣреннымъ лицомъ Фальстафа; точно также и Арнольдъ въ мольеровской комедіи является довѣреннымъ лицомъ Ораса; но всѣ комическія перипетіи этого положенія совершаются на сценѣ у Шекспира, между тѣмъ какъ онѣ только рассказаны у Мольера. Само собой разумѣется, что въ рассказѣ теряется, по крайней мѣрѣ, половина комизма; является простая, довольно холодная передача фактовъ, въ то время какъ у Шекспира мы видимъ дѣйствіе. Вотъ, напр., одинъ изъ такихъ рассказовъ:

Mais à peine tous deux dans la chambre étions nous
 Qu'elle a sur les degrés entendu son jaloux;
 Et tout ce qu'elle a pu dans un tel accessoire,
 C'est de m'enfermer dans une grande armoire.
 Il est entré d'abord, je ne le voyais pas,
 Mais je l'oyais marcher, sans rien dire, a grands pas,
 Poussant de temps en temps des soupirs pitoyables
 Et donnant quelque fois des grands coups sur les tables,
 Frappant le petit chien qui pour lui s'emouvait,
 Et jetant brusquement les hardes qu'il trouvait... *)

Рассказъ замѣчателенъ по формѣ и по языку, но не производитъ того комическаго впечатлѣнія, какое производитъ соответствующая сцена у Шекспира. То что, рассказывая, Мольеръ скрываетъ отъ нашихъ взоровъ,— Шекспиръ, напротивъ, показываетъ намъ, мы присутствуемъ при комической сценѣ, только рассказанной Мольеромъ. У Шекспира при обыскахъ ревнивца мы видимъ, какъ мужъ въ бѣшенствѣ швыряетъ грязнымъ бѣльемъ. Такимъ образомъ, самыя смѣшныя перипетіи, почти совершенно незамѣчаемыя въ пьесѣ Мольера, составляютъ самыя комическія сцены у Шекспира. Мольеръ избѣгаетъ фарса, въ то время какъ Шекспиръ вездѣ его ищетъ; Мольеръ умѣряетъ комическій элементъ, Шекспиръ вездѣ его утрируетъ. Палка, отъ которой за кулисами страдаетъ Орасъ, весьма осязательно гуляетъ по спинѣ Фальстафа, переодѣтаго въ старую бабу. Рога, которые для Арнольда являются только невидимымъ пугаломъ, слишкомъ видны у Шекспира и, въ рѣшительную минуту, при освѣщеніи тысячи огней въ виндзорскомъ паркѣ, украшаютъ своими чудовищными развѣтвле-

*) Какъ только мы остались вдвоемъ въ комнатѣ,—она услышала шаги своего ревнивца на лѣстницѣ; она только и могла сдѣлать въ этомъ случаѣ, что запереть меня въ большой шкафъ. Онъ вошелъ, я его не видѣлъ, но слышалъ, какъ онъ молча ходилъ большими шагами, испуская отъ времени до времени жалобные вздохи, толкая въ бѣшенствѣ столы, нанося удары собачекѣ, встревоженной его волненіемъ, и бросая попадавшіеся ему подъ руку пожитки.

ніями лобъ осмѣяннаго Фальстафа. Къ тому же, и самый предметъ насмѣшки различенъ въ обѣихъ комедіяхъ. Мольеръ издѣвается надъ старикомъ (почти мужемъ), который готовилъ себѣ въ жены невинную молодую дѣвушку; онъ вышучиваетъ невѣжество, глупость, пошлость и, въ концѣ концовъ, преподноситъ зрителю мораль въ видѣ афоризма, что если выгонишь природу въ дверь, то она влѣзетъ въ окно, и что женщина перехитритъ самаго хитраго и опытнаго мужчину (отсюда и заглавіе пьесы: Школа женщинъ). Въ комедіи же Шекспира только педанты-моралисты могутъ видѣть правоучительныя цѣли; у него это—этюды въ формѣ фарса; этюды, во-первыхъ, человѣческаго сердца, во-вторыхъ этюды реальныхъ типовъ, правда съ примѣсю сатиры, но безъ малѣйшаго намѣренія приходить къ какимъ бы то ни было поучительнымъ выводамъ. У Мольера—сатира надъ глупостью человѣческою, у Шекспира—изученіе натуры въ нѣкоторыхъ комическихъ ея проявленіяхъ.

Этотъ примѣръ указываетъ на существенную разницу между комическимъ гениемъ двухъ великихъ европейскихъ народовъ. Для француза сущность комедіи заключается, по преимуществу, въ тонкой, умѣренной сатирѣ, въ смѣшной и вредной сторонѣ нравовъ, изрѣдка—въ психологическомъ этюдѣ съ цѣлью практической; и комедія при этихъ условіяхъ гораздо болѣе является произведеніемъ разсудка, чѣмъ воображенія, въ ней гораздо болѣе наблюдательности, чѣмъ фантазіи. Англичане совершенно иначе понимаютъ комедію; для нихъ, по большей части, комедія есть плодъ блестящей фантазіи, нѣчто въ родѣ фейерверка, капризныхъ выходовъ воображенія, остротъ. Для того, чтобы убѣдиться въ этомъ коренномъ различіи комическаго гения двухъ націй, стоитъ только обратить вниманіе на комедію въ ея двухъ величайшихъ представителяхъ: у Мольера и у Шекспира. Во всѣхъ произведеніяхъ Мольера, начиная съ „Etourdi“ и кончая „Le malade imaginaire“ этотъ французскій характеръ комическаго элемента рѣзко замѣтенъ. Въ комедіяхъ же Шекспира, напротивъ, преобладаетъ англійскій характеръ фантазіи, юмора, блестящей поэзіи, иногда скептическаго отношенія къ людямъ и человѣчеству.

Уже въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“,—этой единственной у Шекспира мѣщанской комедіи,—этотъ англійскій характеръ юмора и фантазіи ярко бросается въ глаза. Это—не сатира, не насмѣшка надъ пороками, не издѣвательство надъ слабостями; это—просто этюдъ мѣщанской дѣйствительности, но этюдъ, обогащенный добродушнымъ юморомъ, который льется черезъ край и въ концѣ переходитъ въ лирическое настроеніе и даже въ полу-фантастическій элементъ. Но „Виндзорскія кумушки“—только вылазка великаго поэта въ область, мало ему свойственную,—въ область прагматическаго ума, морали. Дѣй-

ствительной комедіи Шекспира нужно искать не въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“, а въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“, въ „Потерянныхъ усилахъ любви“, и въ особенности въ позднѣйшихъ, самыхъ совершенныхъ комедіяхъ: въ „Much Ado About Nothing“ (Много шуму изъ ничего), въ „As you like it“ (Какъ вамъ угодно), въ „Twelfth Night“ (Двѣнадцатая ночь), къ которымъ мы теперь и переходимъ.

„Много шуму изъ ничего“ появилась впервые въ изданіи in-quarto 1600 г. подъ слѣдующимъ заглавіемъ. „Much adoe about Nothing. As it hath been sundrie times publikely acted by the right honourable, the Lord Chamberlaine the seruants. Written by William Shakespeare“ (Много шуму изъ ничего. Какъ это было публично играно нѣсколько разъ слугами лорда Камергера. Написана Вильямомъ Шекспиромъ). Источникомъ для этой комедіи послужили Шекспиру „Неистовый Орландъ“ Аріосто и новелла Банделло о Тимбрео де-Кардона. Въ этихъ двухъ произведеніяхъ разработанъ мотивъ оклеветанія Геро и дальнѣйшія послѣдствія этого поступка. Въ этомъ, собственно, мотивъ и заключается дѣйствіе комедіи, но у Шекспира онъ уходитъ на второй планъ, а на первый выдвигаются фигуры Беатриче и Бенедикта, точно такъ же, какъ и эпизодическія фигуры Догберри и Вержа. Всѣ эти фигуры принадлежатъ исключительно Шекспиру. Въ комедіи ярко подчеркнутъ контрастъ между двумя парами влюбленныхъ: Геро и Клавдіо и Беатриче и Бенедиктъ. Геро и Клавдіо — натуры слабыя, пассивныя, не умѣющія противостоять, въ случаѣ нужды, дѣйствительности, не могущія бороться съ нею; на нихъ-то и обрушивается катастрофа. Напротивъ того, Беатриче и Бенедиктъ — натуры активныя, сильныя, дѣятельныя, которыя отъ бездѣлья перебраниваются и острятъ другъ надъ другомъ, но когда наступаетъ пора серьезнаго дѣла, обнаруживающія сильную волю и дѣятельную энергію. Въ комедіи любопытно именно то обстоятельство, что Шекспиръ перенесъ центръ интереса съ фабулы на аксессуары, такъ что дѣйствительность оказалась простымъ, не имѣющимъ значенія фономъ, на которомъ ярко выступаютъ лица, не принимающія въ дѣйствіи почти никакого участія.

Намъ неизвѣстно ни одно изданіе in-quarto комедіи „Какъ вамъ угодно“, но въ реестрахъ книгопродавцевъ отъ 4 августа 1600 г. значится: „As you like it, a book“. Миресъ въ 1598 г. еще не упоминаетъ объ этой комедіи, значитъ она могла быть написана не раньше 1599 г. и во всякомъ случаѣ не позднѣе начала 1600 г. Сюжетъ комедіи заимствованъ непосредственно изъ романа Лоджа: „Rosalinde: Euphues Golden Legacie“ (Розалинда: Золотое наслѣдство Эвфюэса). Всѣ главныя перипетіи комедіи и лица взяты Шекспиромъ изъ романа: изгнанный герцогъ, скитающійся въ Арденскомъ лѣсу, вражда

Оливера въ Орландо, единоборство съ силачемъ, дружба Розалинды и Цели, ихъ бѣгство въ Арденскій лѣсъ, встрѣча съ Орландо. Собственно Шекспиру принадлежать вводныя, эпизодическія лица: клоунъ Тоучстонъ, меланхоликъ Джэкъ, Вильямъ и Одрэ, сэръ Оливеръ Мэртекстъ. „Какъ вамъ угодно“ — не столько комедія, сколько пастораль, она вся построена на фантастическихъ происшествіяхъ, на воображаемыхъ страданіяхъ и радостяхъ; поступки дѣйствующихъ лицъ, ихъ чувства, страсти почти немотивированы, они являются по желанію самого автора, безъ всякой другой причины. Въ общемъ, это—фантасмагорія, увлекательная своимъ поэтическимъ колоритомъ, яркостью красокъ, чарующей фантазіей, которая увлекаетъ васъ даже тогда, когда вы вполнѣ сознаете всю неправдоподобность событій, всю иллюзію дѣйствія. Но въ этой фантастической шуткѣ скрыто недовольство цивилизаціей, стремленіе къ природѣ, желаніе общенія съ нею.

О времени созданія комедіи „Двѣнадцатая Ночь“ мы можемъ, въ сущности, сказать то, что уже говорили по поводу „Какъ вамъ угодно“. Впервые она появилась въ in-folio; Миресъ не упоминаетъ о ней. Значитъ, она написана во всякомъ случаѣ послѣ 1598 года. Нѣкто Маннингэмъ, дневникъ котораго былъ найденъ Кольеромъ, упоминаетъ о представленіи ея въ 1602 г. Поэтому съ вѣроятностію можно заключить, что она была написана въ 1601 г. или въ 1602 г. Любопытно, что фабула пьесы заимствована изъ того же источника, изъ котораго раньше Шекспиръ взялъ фабулу „Двухъ Веронцевъ“, — изъ исторіи Фелисмены Монтемайора, гдѣ рассказывается, что одна дѣвушка слѣдуетъ за своимъ возлюбленнымъ въ мужскомъ платьѣ, не будучи имъ узнанной, оказываетъ ему услуги, между тѣмъ какъ онъ посылаетъ ее въ качествѣ посредника къ своей новой возлюбленной. Однимъ словомъ, положеніе Віолы относительно Орсино и Оливіи. Впрочемъ, весьма вѣроятно, что это основное положеніе было заимствовано Шекспиромъ не прямо изъ Монтемайора, а изъ „Аполлоній и Сила“ Бернеби Рича (въ „Farewell to Military Profession“). Тѣмъ не менѣе всѣ подробности и отношенія въ комедіи до такой степени измѣнены, что даже въ фабулѣ комедія кажется самостоятельнымъ созданіемъ поэта. Самой любопытной комической фигурой является Мальволіо, лицемѣръ-пуританинъ. Шекспиръ не попустился надѣлать его чертами высокаго комизма, въ которыхъ видна насмѣшка и довольно сильный сарказмъ; ясно, что такихъ людей, какъ Мальволіо, Шекспиръ не любилъ.

Въ этихъ трехъ комедіяхъ (въ особенности въ послѣдней) выразился весь комическій геній Шекспира. Общая схема шекспировской комедіи можетъ быть представлена въ слѣдующемъ видѣ: это—нѣчто въ родѣ романа съ приключеніями въ средневѣковомъ стилѣ, или сказки фей. Героями комедіи всегда и неизмѣнно являются влюбленные молодые

люди. По той или другой причинѣ они разлучены и, поэтому, страдаютъ. Дѣвушка въ костюмѣ мужчины слѣдуетъ за своимъ возлюбленнымъ, находитъ его, но возлюбленный не узнаетъ ее. Слѣдуетъ цѣлый рядъ комическихъ или сентиментальныхъ перипетій, оканчивающихся, разумѣется, благополучно. Главныя дѣйствующія лица шекспировской комедіи всегда находятся подъ абсолютнымъ господствомъ чувства любви, но они не комичны, потому что молодость извиняетъ ихъ; ихъ страсть, напротивъ того, возбуждаетъ симпатіи зрителя. *Jeunes premiers* Мольера — то же не комичны, но у французскаго поэта не они составляютъ центра интереса комедіи; у него они — только аксессуаръ, только условная форма комедіи, которая выдвигаетъ на первый планъ типичныя, характерныя фигуры: Гарпагона, Хризала, Оргона, Тартюфа, Аргана, Журдана. Эти типы сосредоточиваютъ на себѣ вниманіе зрителя своими пороками или слабостями. У Шекспира какъ разъ наоборотъ: у него первый планъ занятъ влюбленными; на нихъ сосредоточенъ весь интересъ; такимъ образомъ, комедіи вмѣсто того, чтобы быть сатирой, или характеристикой нравовъ, — превращаются у Шекспира въ идиллію; но эта идиллія не сентиментальна. Такъ какъ влюбленные не комичны, и не могутъ быть комичны, потому что очень часто ихъ положеніе трагично, или, по крайней мѣрѣ, вызываетъ участіе къ ихъ судьбѣ, то поэтъ украшаетъ ихъ роли остроумными діалогами. Игра словъ, каламбуры, двусмысленности, почти совершенно отсутствующія у Мольера, находятся у Шекспира, напротивъ того, въ изобиліи. Каламбуры, кончетти, экивоки, остроты, остроумныя перебранки, — вотъ всегдашніе элементы шекспировскаго комизма. Комизмъ этотъ имѣетъ особенный характеръ; это не комизмъ въ собственномъ смыслѣ слова, а остроуміе; мы смѣемся не надъ комическою фигурою, а надъ тѣмъ, что она говоритъ, по большей части, вполне сознательно, желая именно вызвать смѣхъ. Не всегда это остроуміе является у Шекспира, какъ черта характера или индивидуальности; не всегда оно въ тѣсной связи съ сюжетомъ; это просто блестящая игра воображенія и фантазіи, которая сама по себѣ имѣетъ цѣнность, сама себѣ и цѣль, и средство. Рядомъ съ этими остроумными персонажами, являются идиоты или дураки; глупость ихъ идеальна, т. е. выходитъ за предѣлы всякой дѣйствительности; комизмъ этихъ персонажей заключается въ томъ, что они придаютъ словамъ не то значеніе, которое они имѣютъ; такимъ образомъ является путаница понятій, неожиданныя перипетіи, недоразумѣнія. Кромѣ того, въ шекспировской комедіи случай играетъ самую существенную роль; это нѣчто въ родѣ рока греческой трагедіи; такъ напр., случай приводитъ къ счастливой развязкѣ въ „Много шуму изъ ничего.“ Наконецъ, такъ какъ главными персонажемъ комедіи являются не отцы семейства, старые, смѣ-

ниные, порочные,—а симпатичные, влюбленные молодые люди, то понятно, что рамкой шекспировской комедии является не домашний очаг, не семья, как у Мольера, а безграничное пространство реального и идеального мировъ.

Гизо („De Shakespeare et de la poésie dramatique“) объясняетъ слѣдующимъ образомъ этотъ характеръ шекспировской комедии: „Комедии Шекспира не похожи на комедии ни Мольера, ни Аристофана, ни римлянъ. У грековъ и въ позднѣйшее время у французовъ комедія возникла вслѣдствіе хотя и свободнаго, но тщательнаго наблюденія надъ дѣйствительною жизнію и изображеніе ея на сценѣ было ихъ задачей. Различіе между трагическимъ и комическимъ родомъ встрѣчается уже при самомъ возникновеніи искусства и яснѣе обнаруживалось по мѣрѣ его развитія. Оно беретъ свое начало изъ самой сущности вещей. Назначеніе и природа людей, ихъ страсти и дѣла, характеры и событія, все въ насъ и вокругъ насъ имѣетъ свою серьезную и смѣшную сторону и можетъ быть разсматриваемо и изображаемо съ той и другой точки зрѣнія. Эта дѣйствительность людей и свѣта естественно указала драматической поэзіи двѣ различныя дороги; но въ то время, какъ она выбираетъ себѣ тотъ или другой путь, искусство никогда не отклоняется отъ созерцанія и изображенія дѣйствительности. Вичуетъ-ли Аристофанъ съ безграничною свободою фантазій, пороки и дурачества афинянъ, караетъ ли Мольеръ пороки легковѣрія, скупости, ревности, педантизма, дворянскаго тщеславія, мѣщанской суетности и даже самой добродѣтели, — что за дѣло до того, что оба писателя обрабатываютъ совершенно различные предметы, что одинъ изъ нихъ вноситъ на сцену всю жизнь и весь народъ, а другой, напротивъ, только частную, внутреннюю жизнь семейства и смѣшныя стороны отдѣльнаго лица? Это различіе комическихъ сюжетовъ обоихъ писателей есть только слѣдствіе различія времени и цивилизациі... Но какъ для Аристофана, такъ и для Мольера, дѣйствительность, міръ настоящій служили почвой для ихъ изображеній. Эта почва — нравы и идеи ихъ вѣка, пороки и глупости ихъ согражданъ; вообще природа и человѣческая жизнь воспламеняли и поддерживали ихъ поэтическій даръ. Комедія возникаетъ изъ міра, окружающаго поэта и гораздо плотнѣе, чѣмъ трагедія, примыкаетъ къ внѣшнимъ проявленіямъ дѣйствительности. Не то у Шекспира. Въ его время, въ Англіи, сущность драматическаго искусства — природа и человѣческія судьбы—еще не подвергалась, посредствомъ искусства, этимъ различіямъ и классификаціямъ. Когда поэтъ хотѣлъ обработать этотъ сюжетъ для сцены, то бралъ его во всей его цѣльности, со всѣми его примѣсами, со всѣми встрѣчавшимися въ немъ контрастами, и вкусъ публики нисколько не поддавался искушенію жало-

ваться на подобный поступокъ. Комическое, эта часть человѣческой дѣйствительности, осмѣливалось проявляться повсюду, гдѣ присутствие его требовалось и оправдывалось, и въ характерѣ англійской цивилизаціи было то обстоятельство, что трагедія, когда къ ней присоединяли такимъ образомъ комическій элементъ, нисколько не теряла достоинства правды. При такомъ состояніи сцены и такихъ вкусахъ публики, что собственно могла изображать истинная комедія? Какъ могла она сохранить за собою свой особенный родъ и называться своимъ определеннымъ названіемъ „Комедіи“? Этого она достигала тѣмъ, что отеклась отъ тѣхъ проявленій дѣйствительности, въ которыхъ границы ея естественнаго круга дѣйствій не были ни признаны, ни защищены. Эта комедія уже не ограничивалась одними изображеніями извѣстныхъ нравовъ и определенныхъ характеровъ, она уже не стремилась только къ воспроизведенію вещей и людей въ ихъ смѣшномъ, хотя и правдивомъ видѣ, но сдѣлалась фантастическимъ и романтическимъ произведеніемъ ума, прибѣжищемъ всѣхъ тѣхъ забавныхъ невѣроятностей, которыя фантазія, изъ лѣни или прихоти, нанизываетъ на тоненькую нитку, съ цѣлю сдѣлать такимъ образомъ пестрые узлы, могущіе насъ повеселить и заинтересовать, хотя и не способные устоять противъ приговоровъ разсудка. Прелестныя картины, неожиданности, веселыя интриги, раздраженное любопытство, обманутыя ожиданія, замѣшательства, переодѣванія вслѣдствіе остроумной завязки, — вотъ что составляло сюжетъ этихъ невинныхъ, легко шитыхъ пьесъ. Постройка испанскихъ пьесъ, къ которымъ тогда начали привыкать въ Англии, давала этимъ комедіямъ самыя различныя рамки и образцы, которыя также очень хорошо подходили къ хроникамъ и балладамъ, къ французскимъ и итальянскимъ новелламъ, составлявшимъ, послѣ рыцарскихъ романовъ, любимѣйшій предметъ чтенія публики. Понятно, что эти богатые рудники и этотъ легкій родъ поэзіи рано обратили на себя вниманіе Шекспира. Не должно удивляться, что его молодое и блестящее воображеніе охотно останавливалось на этихъ предметахъ, изъ которыхъ, сбросивъ съ себя ярмо строгаго разума, оно могло создавать, на счетъ правдоподобія, всевозможные серьезные и сильные эффекты. Этотъ поэтъ, котораго духъ и рука дѣйствовали съ одинаковой неутомимостью, въ рукописяхъ котораго не было почти никакихъ слѣдовъ исправленій, долженъ былъ, конечно, предаться съ особеннымъ наслажденіемъ этимъ капризнымъ и страннымъ пьесамъ, въ которыхъ онъ могъ развить безо всякаго усилія всѣ свои многоразличныя способности. Онъ могъ все помѣстить въ свои комедіи, и въ самомъ дѣлѣ лилъ туда все, за исключеніемъ развѣ того, что совершенно уже не соответствовало подобной системѣ, именно той логической завязки, которая каждую часть пьесы подчиняетъ цѣли цѣ-

лаго произведенія и каждою подробностію свидѣтельствуешь о глубинѣ, величіи и единствѣ всей пьесы. Въ трагедіяхъ Шекспира трудно найти какую бы то ни было концепцію, дѣйствіе страсти, степень порочности или добродѣтели, которыя не существовали бы и въ его комедіяхъ; но то, что въ первыхъ распространяется до бездонной глубины, что плодоносно обнаруживается тамъ потрясающими послѣдствіями, что строго замыкается въ ряду причинъ и слѣдствій, — то въ комедіяхъ едва упоминается, брошено тамъ на одно мгновеніе только для того, чтобы произвести мимолетный эффектъ и точно также скоро затеряться въ новой завязкѣ“.

Тотъ родъ художественныхъ произведеній, къ которымъ принадлежатъ комедіи Шекспира, не поддается никакому анализу; это — нѣчто неуловимое и первичное, но отвѣчающее извѣстному настроенію въ человѣкѣ, извѣстнымъ свойствамъ его натуры. Поэтому, было бы, я думаю, лучше всего назвать шекспировскія комедіи — поэтическимъ капризомъ богатой и роскошной фантазіи. И въ самомъ дѣлѣ, то, что въ большинствѣ случаевъ мы называемъ поэзіей, поэтическимъ чувствомъ, поэтическимъ настроеніемъ, — есть лишь извѣстное, определенное проявленіе нашего духа, благодаря которому окружающій насъ міръ дѣйствительности преобразуется, теряетъ свои определенные контуры, мало-по-малу видоизмѣняется и въ концѣ концовъ превращается въ нѣчто совершенно новое, имѣющее въ своемъ основаніи реальную дѣйствительность, но отрѣшившееся отъ нея, идеальное. Но этотъ поэтическій капризъ не есть бредъ воображенія, не есть нѣчто нелѣпое и болѣзненное, безсвязное и бессмысленное; напротивъ, въ немъ выражается высшее содержаніе человѣческаго духа, — его жажда идеала, который не можетъ быть, конечно, переданъ словами и заключенъ въ отвлеченную мысль, но который тѣмъ не менѣе живетъ въ насъ. Вотъ почему французы, хорошіе логики, но лишенные творческой фантазіи, чудесно понимающіе реальный міръ, но не знающіе ничего за предѣлами его, — въ дѣйствительности, совершенно лишены поэтическаго дара. „Если французамъ довольно трудно понять трагедіи Шекспира, — говоритъ Генрихъ Гейне, — то имъ почти невозможно уразумѣть его комедій. Имъ доступна поэзія страсти, истину характеристикъ они также могутъ понять до извѣстной степени, ибо ихъ сердца выучились горѣть, восторженность — ихъ удѣлъ, и своимъ аналитическимъ разсудкомъ они умѣютъ каждый данный характеръ разлагать на его тончайшія составныя части и вычислять всѣ фазисы, которымъ онъ будетъ подчиняться каждый разъ, какъ столкнется съ настоящею дѣйствительностью. Но въ волшебномъ саду шекспировыхъ комедій все это эмпирическое знаніе приноситъ имъ мало пользы. Уже при входѣ въ него, умъ ихъ останавливается въ изумленіи, и

сердце ихъ не находить никакого отвѣта, и нѣтъ у нихъ того таинственнаго, волшебнаго жезла, при одномъ мановеніи котораго разрушается замокъ. Удивленными глазами смотрять они сквозь золотую рѣшетку и видять, какъ рыцари и благородныя дамы, пастухи и пастушки, шуты и мудрецы ходять подъ высокими деревьями, какъ въ прохладной тѣни лежать и обмѣниваются нѣжными рѣчами любовникъ съ своею возлюбленною, какъ тамъ и здѣсь пробѣгаетъ какой нибудь баснословный звѣрь, въ родѣ оленя съ серебряными рогами; или цѣломудренный носорогъ, выпрыгнувъ изъ кустовъ, кладетъ свою голову на колѣни прекрасной дѣвушки... И видять они, какъ выходятъ изъ ручьевъ русалки съ зелеными волосами и блестящими покрывалами и какъ вдругъ поднимается мѣсяць... И слышать они тогда какъ щелкаетъ соловей... И качають они своими умными головками при видѣ всѣхъ этихъ непостижимо-причудливыхъ вещей. Да, развѣ только солнце могутъ понять французы, но уже никакъ не мѣсяць и еще менѣе—кроткія рыданія и меланхолически-восторженныя трели соловья... Да, ни эмпирическое знаніе человѣческихъ страстей, ни положительное знаніе міра не помогаютъ французамъ, когда они хотять разгадать явленія и звуки, сверкающіе и звучащіе имъ навстрѣчу въ волшебномъ саду шекспировыхъ комедій... Они иногда думаютъ, что видять человѣческое лицо, и вдругъ оно оказывается ландшафтомъ, и то, что они принимали за бровь, оказывается орѣшникомъ, носъ—скалою, а ротъ—маленькимъ источникомъ, точно такъ, какъ на знакомыхъ намъ туманныхъ картинахъ... И наоборотъ, то что бѣдные французы считали причудливо-выросшимъ деревомъ или удивительнымъ камнемъ, представляется, при болѣе внимательномъ созерцаніи, настоящимъ человѣческимъ лицомъ съ фантастическимъ выраженіемъ. А когда при самомъ напряженномъ вниманіи имъ удастся подслушать нѣжныя рѣчи влюбленныхъ, лежащихъ подъ тѣнью деревьевъ, тогда они впадаютъ въ еще большее затрудненіе... Они слышать знакомыя слова, но эти слова имѣють для нихъ совсѣмъ другой смыслъ; и изъ этого они заключаютъ, что эти люди ничего не смыслятъ въ пламенныхъ страстяхъ и возвышенныхъ чувствахъ, что они предлагаютъ другъ другу остроумный ледъ, вмѣсто пылающаго любовнаго напитка... И не замѣчаютъ они, что эти люди—только переодѣтыя птицы, разсуждающія между собой на особенномъ нарѣчьи, которому можно выучиться развѣ въ сновидѣніяхъ или въ самомъ раннемъ дѣтствѣ... Но хуже всего приходится французамъ за рѣшеткой, при вхождѣ въ комедіи Шекспира, когда веселый западный вѣтеръ заиграетъ на цвѣточныхъ грядкахъ этого волшебнаго сада и повѣетъ имъ прямо въ носъ неслыханными благоуханіями“...

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Биографія Фальстафа. — Его характеристика. — Фальстафъ—представитель шекспировскаго юмора. — Что такое юморъ?—Частичныя опредѣленія юмора. — Опредѣленія Стаффера и Жанъ-Поль Рихтера. — Скептицизмъ въ юморѣ. — Противорѣчіе, заключающееся въ юморѣ. — Юморъ отрицаетъ искусство. — Мнѣніе Гегеля. — Итальянскій юморъ. — Испанскій юморъ. — Русскій юморъ: Достоевскій, Гоголь, Щедринъ. — Англійскій юморъ: Свифтъ. — Сцена изъ „Антонія и Клеопатра“. — Клоуны и шуты у Шекспира. — Джэкъ.

Разобравъ комедіи Шекспира, намъ, однако, приходится вернуться нѣсколько назадъ, чтобы болѣе обстоятельно заняться сэромъ Джономъ Фальстафомъ. Фальстафъ, какъ извѣстно, не только любимецъ нашего поэта, но и всѣхъ тѣхъ, кто знакомъ съ произведеніями Шекспира. Къ своему любимцу Шекспиръ возвращается нѣсколько разъ: кромѣ „Виндзорскихъ кумушекъ“, онъ играетъ видную роль въ обѣихъ частяхъ „Генриха IV“; извѣстно также, что Шекспиръ намѣревался вывести его въ „Генрихъ V“, но впоследствии оставилъ свое намѣреніе, рассказавъ только въ этой послѣдней хроникѣ устами Кункли смерть сэра Джона. Такимъ образомъ, мы имѣемъ полную біографію жирнаго рыцаря, тѣмъ болѣе драгоцѣнную, что она испещрена неисчерпаемымъ количествомъ характерныхъ чертъ, дѣлающихъ эту колоссальную фигуру чудомъ искусства и дающихъ намъ такую полную характеристику, какая не существуетъ ни въ одной изъ литературъ. Сэръ Джонъ Фальстафъ приобрѣлъ такую всемірную извѣстность, благодаря Шекспиру и своимъ личнымъ подвигамъ на поприщѣ социальной жизни, любовныхъ походовъ и военнаго искусства, что мы, по необходимости, принуждены обратить на него особенное вниманіе. Комментаторы, историки, критики не мало трудились надъ тѣмъ, чтобы опредѣлить съ точностію генеалогію и происхожденіе столь великаго человѣка. Я передамъ вкратцѣ результаты этихъ изысканій, прибавивъ отъ себя одно лишь замѣчаніе: Происхожденіе Фальстафа, какъ и всѣхъ несомнѣнно великихъ людей, имѣетъ въ себѣ нѣчто

странное и почти сверхъестественное. Римляне, какъ извѣстно, ведутъ свое начало отъ троянца Энея, скитавшагося долгое время по свѣту послѣ взятія Трои. Знаменитая Елена, бывшая невольною, такъ сказать, причиной троянской войны, была плодомъ Зевса, превращеннаго въ лебедя, и Леды, жены Тиндара, цара спартанскаго. Нѣчто подобное приходится сказать и о происхожденіи сэра Джона Фальстафа. Если боги и не играли особенно замѣтной роли въ его генеалогіи, то нѣчто сверхъестественное, тѣмъ не менѣе, присуще ей. Дѣло въ томъ, что сэръ Джонъ происходитъ по прямой линіи отъ нѣкоего лорда Кобгэма, погибшаго на кострѣ за свою приверженность ереси Виглефа. Какимъ образомъ могло случиться, что колоссальный сэръ Джонъ, — эта веселая бочка съ хересомъ, полнѣйшее олицетвореніе разгула и острякъ, забывшій, по собственному сознанию, что находится въ церкви, — происходитъ отъ одного изъ благороднѣйшихъ пуританъ, погибшихъ на кострѣ за свои религіозныя убѣжденія? Постараюсь отвѣтить на этотъ вопросъ возможно ясно.

Рыцарь по происхожденію, баронъ вслѣдствіе брака, человекъ, замѣтно отличавшійся въ войнѣ съ Франціей, сэръ Джонъ Ольдкэстль, баронъ Кобгэмъ, принадлежалъ ко двору Генриха IV и былъ въ дружескихъ сношеніяхъ съ принцемъ Уэльскимъ, впослѣдствіи королемъ Генрихомъ V. Разсчитывая на свои связи и вліянія, лордъ Кобгэмъ присталъ къ религіозной реформѣ Виглефа. Онъ самолично переписывалъ и раздавалъ англійскую библію, отрицалъ главенство папы и обличалъ злоупотребленія католическаго духовенства. За всѣ эти преступленія синодъ епископовъ присудилъ его къ казни еретиковъ въ 1415 году. Принцъ Уэльскій, тогда уже король Генрихъ V, умолялъ его отречься отъ его религіозныхъ заблужденій, но сэръ Ольдкэстль остался имъ вѣренъ. Онъ былъ заключенъ въ Тоуэръ, но, благодаря таинственной помощи (вѣроятно, самого короля), успѣлъ бѣжать. Въ теченіе трехъ лѣтъ онъ скрывался въ графствѣ Уэльскомъ. Наконецъ, въ 1417 году, во время пребыванія Генриха V во Франціи, онъ былъ схваченъ, вторично судимъ комиссіей пэровъ и сожженъ.

Приступивъ къ созданію хроники „Генрихъ V“, Шекспиръ воспользовался только что разсказанной трагической судьбой сэра Ольдкэстля, но воспользовался по-своему. Онъ сохранилъ нѣкоторыя особенности жизни, имя и фамилію, но создалъ не мученика религіозныхъ убѣжденій, а скорѣе мученика плоти, распутнаго, вѣчно пьянаго жирнаго рыцаря, извѣстнаго намъ теперь подъ именемъ Фальстафа. Въ хроникѣ Шекспира Фальстафъ первоначально назывался сэромъ Джономъ Ольдкэстлемъ; но затѣмъ, въ 1597 году, Шекспиръ, пересматривая обѣ части хроники, вездѣ уничтожилъ имя Ольдкэстля. Одно только мѣсто ускользнуло отъ этого пересмотра. Имя Ольдкэстля, обозначенное пер-

вымъ слогомъ *Old*, осталось въ текстѣ въ началѣ отвѣта Фальстафа верховному судѣ: „Именно, сэръ; но на счетъ существа моей болѣзни, скажу вамъ, съ вашего позволенія, что я скорѣе страдаю недугомъ неслушанія и невниманія“ (2 часть, 11, 2). Въ эпилогѣ этой же части мы встрѣчаемъ любопытную фразу: „Я убѣжденъ впередъ, что въ этомъ продолженіи Фальстафъ запотѣетъ до смерти, если онъ не убитъ еще вашимъ строгимъ приговоромъ, такъ какъ Ольдкэстль умеръ мученикомъ, а тотъ — совсѣмъ другой человѣкъ“, — фраза, очевидно, вставленная впоследствии; неловкость ея постройки доказываетъ, по моему мнѣнію, что Шекспиръ во всякомъ случаѣ желалъ уничтожить всякое неблагопріятное для лорда Кобгэма сопоставленіе. Все это, вмѣстѣ взятое, дало поводъ обвинять Шекспира въ оскорбленіи мученика религіозныхъ убѣждений и въ превращеніи почтеннаго лорда Кобгэма въ пьянаго циника и мошенника; однимъ словомъ, Шекспира обвиняли въ томъ же самомъ преступленіи, въ которомъ обвиняли Аристофана, издѣвавшася надъ погибшимъ Сократомъ.

Безусловные поклонники Шекспира старались выйти изъ затрудненія тѣмъ, что объясняли, будто бы Шекспиръ, создавая фигуру жирнаго рыцаря и окрещивая его именемъ Ольдкэстля, не зналъ, что это имя принадлежитъ человѣку, пострадавшему за свои религіозныя убѣжденія, и какъ только этотъ фактъ сталъ ему извѣстенъ, онъ немедленно замѣнилъ имя Ольдкэстля именемъ Фальстафа. Съ этимъ объясненіемъ, однако, невозможно согласиться. Шекспиръ не могъ не знать, кто такой былъ Ольдкэстль, такъ какъ свою хронику онъ писалъ въ царствованіе Елисаветы, когда религіозная реформа восторжествовала и, слѣдовательно, воскресли и воспоминанія о человѣкѣ, который однимъ изъ первыхъ пострадалъ за реформу. Къ тому же, сами католики постарались сдѣлать имя Ольдкэстля весьма популярнымъ. Въ 1580 году появилась анонимная драма „Славныя побѣды короля Генриха пятаго“, въ которой Ольдкэстль, этотъ мученикъ своихъ религіозныхъ вѣрованій, выступаетъ въ качествѣ разбойника, развратника и плута. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что Шекспиръ въ своей хроникѣ руководствовался фабулой этой драмы и заимствовалъ изъ нея всю комическую часть, какъ это становится очевиднымъ при самомъ поверхностномъ сличеніи обоихъ произведеній. Такимъ образомъ, облить Шекспира его невѣдѣніемъ — невозможно.

По моему мнѣнію, Шекспиру извѣстна была исторія сэра Джона Ольдкэстля, но рѣшившись заимствовать комическую часть своей хроники изъ анонимной драмы, онъ не приписывалъ никакого значенія тому обстоятельству, что анонимная драма тенденціозно клеветаетъ на протестантскаго мученика. По всему видно, что Шекспиръ былъ довольно индифферентенъ къ религіознымъ вопросамъ и, къ тому же,

воспитанный, какъ мы знаемъ, въ католической средѣ, поэтъ, можетъ быть, не видалъ особеннаго преступленія въ желаніи немного посмѣяться надъ протестантскимъ фанатикомъ; но, вѣрнѣе всего, что ему просто понравились комическія данныя анонимной драмы и онъ перенесъ ихъ въ хронику, не заботясь о томъ, оскорбляетъ ли онъ память мученика или нѣтъ. Но, спустя нѣсколько лѣтъ, обстоятельства измѣнились въ значительной степени. Реформа окрѣпла, духъ протестантства сталъ проникать въ англійское общество и насмѣшки, прежде не имѣвшія никакого значенія, теперь сдѣлались неудобны. Вслѣдствіе этого Шекспиръ принужденъ былъ замѣнить имя своего героя, что, впрочемъ, видно изъ слѣдующаго мѣста въ письмѣ, найденномъ въ „Bodleian library“: „На первомъ представленіи „Генриха IV“,—пишетъ довторъ Ричардъ Джемсъ,—дѣйствующее лицо, изображавшее шута, носило не имя Фальстафа, а имя сэра Ольдкэстля: потомки этой личности, носящіе ту же самую фамилію, по справедливости, обидѣлись этимъ и поэтъ принужденъ былъ прибѣгнуть къ неблаговидному средству, взамѣнъ Ольдкэстля, осмѣять сэра Джона Фальстафа, личность не менѣе почтенную“.

Но откуда поэтъ взялъ имя Фальстафа, и что такое этотъ сэръ Джонъ Фальстафъ, если это не мифъ? Ольдкэстля необходимо было уничтожить, но гдѣ взять историческую личность, которая-бъ имѣла титулъ сэра и носила имя Джона, и въ особенности личность, не съ столь незапятнанной исторической репутаціей? Къ счастью, случай и на этотъ разъ помогъ поэту. Онъ отыскалъ въ старинныхъ лѣтописяхъ нѣкоего баронета, родившагося въ 1377 году и умершаго въ 1428 г., современника Ричарда II, Генриха IV, Генриха V и даже Генриха VI, сражавшагося при Азинкурѣ, но разжалованнаго впоследствии за бѣгство съ поля битвы при Патэ. Этотъ рыцарь носилъ названіе сэра Джона Фальстафа. Еще прежде, когда Шекспиръ писалъ свою хронику „Генриха VI“, онъ встрѣтилъ у Голиншеда эту личность и оставилъ ее вводнымъ лицомъ въ двухъ сценахъ, не имѣющихъ, впрочемъ, никакого литературнаго интереса. Въ первой сценѣ Фальстафъ бѣжитъ съ поля битвы: „Куда спѣшу?—говоритъ онъ,—ищу спасенія въ бѣгствѣ; насъ разобьютъ, того гляди, опять“. Въ другой сценѣ Тальботъ срываетъ подвязку съ Фальстафа, называя его подлецомъ. Именемъ этого рыцаря и воспользовался Шекспиръ, слегка измѣнивъ его и надѣливъ Фальстафа такими яркими чертами характера, которыя сдѣлали эту фигуру бессмертной.

Опредѣливъ такимъ образомъ генеалогію и происхождение,—литературное и историческое,—нашего жирнаго рыцаря, мы можемъ приступить къ его біографіи. Изъ нѣкоторыхъ сопоставленій мы можемъ заключить, что сэръ Джонъ Фальстафъ родился между 1343 и 1353 гг.

(въ головѣ Шекспира этотъ типъ возникъ, вѣроятно, въ 1595 г.). Годы его дѣтства и юности покрыты мракомъ неизвѣстности. Мы знаемъ только, что въ дни своего счастливаго дѣтства, онъ щипалъ гусей, бѣгалъ отъ своихъ учителей и погонялъ кнутикомъ кубарь,—невинное занятіе, одинаково свойственное дѣтскимъ годамъ, какъ великихъ, такъ и самыхъ обыкновенныхъ смертныхъ. Къ этому времени, вѣроятно, относится и его знакомство съ будущимъ судьей Шалло, который съ удовольствіемъ отзывался впоследствии о проказахъ, совершаемыхъ ими вмѣстѣ, когда они были школьниками. Впрочемъ, всѣмъ этимъ розказаньямъ Шалло не слѣдуетъ придавать особенной вѣры, такъ какъ самъ Фальстафъ свидѣтельствуетъ, что Шалло вретъ весьма исправно: „Онъ выплачиваетъ ложь слушателю такъ же исправно, какъ дань турку“. Кстати, воспользуемся словами Фальстафа, чтобъ дать читателю нѣкоторое понятіе о личности Шалло. Въ школѣ Климента, гдѣ онъ былъ товарищемъ сэра Джона, Шалло былъ похожъ на фигурку, какую дѣти вырѣзываютъ за ужиномъ изъ корки сыру,—дѣло, которымъ, несомнѣнно, занимался и самъ сэръ Джонъ, а можетъ быть, даже и Шекспиръ. Безъ одежды весь свѣтъ принялъ бы Шалло въ то время за двухвостую редиску съ вырѣзанной сверху мордочкой. Къ тому же, Шалло былъ такъ худъ, что близорукій не смѣрялъ бы его въ толщину; за это всѣ окрестныя дѣвушки называли его мандрагорой. Любилъ гоняться за модой и былъ сладострастенъ какъ обезьяна. Бывало, подслушаетъ у трактирщиковъ какую нибудь паршивую пѣсню и начинаетъ напѣвать ее, говоря, что это его собственные поэтическія грезы. И этотъ шутъ гороховый сдѣлался впоследствии судьей, сталъ эсквайромъ и разсказывалъ о Джонѣ Гонтѣ, какъ о другѣ своемъ, хотя онъ Джона Гонта видалъ всего одинъ разъ въ жизни, когда тотъ проломилъ ему голову за то, что онъ втерся на турниръ, въ толпу его лакеевъ... Такая характеристика, правда, похожа нѣсколько на сплетню, но что прикажете дѣлать, если краснорѣчь сэра Джона носить на себѣ именно этотъ отпечатокъ? Во всякомъ случаѣ она даетъ нѣкоторое понятіе о школьномъ товарищѣ сэра Джона и вообще о жизни, которую сэръ Джонъ велъ въ то блаженное время, когда былъ просто Джэкомъ.

Вообще общество, въ которомъ жилъ тогда молодой Джэкъ, не отличалось особенной сдержанностью и приличіемъ. Его товарищи, да и онъ самъ, были готовы на все и сейчасъ же; онъ да Шалло, да маленький Джонъ Дойтъ, изъ Стафордшайра, да черный Джэкъ Бэръ, да Фрэнсисъ Пикбонъ, да Виль Севиль, были такіе головорѣзы, какихъ теперъ, конечно, не встрѣтишь въ Англии; они знали наперечетъ всѣхъ окрестныхъ bona-gobas (особы легкаго поведенія). Въ школѣ Джэкъ Фальстафъ зналъ также и нѣкоего Скогена и даже,—

разсказываютъ, — проломилъ голову этому Скогэну, хотя былъ еще совсѣмъ малъ: малъ золотникъ да дорогъ. Скогэнъ былъ впоследствии, какъ извѣстно, придворный шутъ. Не можетъ ли это знакомство юношескихъ лѣтъ объяснить родъ ума сэра Джона? — Вскорѣ по выходѣ изъ школы, Джекъ Фальстафъ попалъ въ пажи къ герцогу Норфольку, котораго мы встрѣчаемъ въ другой хроникѣ Шекспира, въ „Ричардѣ II“*). Норфолькъ былъ вельможа какихъ мало и по нынѣшнимъ временамъ, человѣкъ богатый и вліятельный. Онъ былъ изгнанъ изъ Англіи королемъ Ричардомъ II въ 1398 году; нѣсколько лѣтъ скитался по Европѣ и умеръ въ Венеціи. Джекъ Фальстафъ, по всей вѣроятности, скитался вмѣстѣ съ нимъ, и это даетъ намъ поводъ предположить, что будущій жирный рыцарь былъ знакомъ съ Европой не только по наслышкѣ; свои подвиги онъ, вѣроятно, началъ въ трактирахъ Франціи, Голландіи и Италіи. Когда и какъ онъ возвратился изъ своего путешествія по континенту — мы не знаемъ, но несомнѣнно, что къ этому времени относится его знакомство съ Бардольфомъ, въ обществѣ котораго мы его встрѣчаемъ сначала въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“, а потомъ и въ обѣихъ частяхъ „Генриха IV“. Хотя впоследствии сэръ Джонъ и увѣрялъ верховнаго судью, что онъ такъ и родился съ круглымъ животомъ, но мы не имѣемъ никакого основанія вѣрить въ этомъ случаѣ самодовольному сэру Джону, тѣмъ болѣе, что принцу Генриху онъ сообщалъ совершенно другое, а именно онъ говорилъ, что въ дни своей юности былъ не толще спички и могъ бы пролѣзть въ кольцо съ пальца любого альдермэна и только бражничанье, да гулевая жизнь съ теченіемъ времени раздула его до того, что онъ не могъ видѣть собственныхъ колѣнъ. За исключеніемъ, впрочемъ, этихъ совершенно отрывочныхъ данныхъ, мы не имѣемъ, никакихъ другихъ, болѣе точныхъ свѣдѣній о юности сэра Джона, о степени его образованія и познаній. Свое образованіе и познанія онъ, по всей вѣроятности, получилъ въ тавернахъ континента, а потомъ и Англіи. Но намъ несомнѣнно извѣстно, что и тогда уже онъ отличался замѣчательнымъ остроуміемъ и всегда былъ склоненъ къ самой невоздержанной жизни.

Въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“, — когда собственно начинается историческій періодъ его жизни, — мы его встрѣчаемъ человѣкомъ уже пожилымъ; то, что обѣщало дѣтство и юность осуществилось съ избыткомъ; онъ потолстѣлъ, постарѣлъ и посѣдѣлъ. Никакихъ идеаловъ онъ не носитъ въ своемъ сердцѣ, но за то любитъ выпить, не

*) Это видно изъ словъ Шалло, сцена 2, актъ III, второй части „Генриха IV“. — Всѣ факты сообщаемой здѣсь біографіи безъ малѣйшаго исключенія находятся въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“, въ „Генрихѣ IV“ и въ „Генрихѣ V“. Всѣ цитаты взяты изъ переводовъ гг. Вейнберга и Соколовскаго.

прочь поволочиться за хорошенькими женщинами и неразборчивъ на средства добывать деньги. Зачѣмъ онъ поселился въ Виндзорѣ? что тамъ дѣлалъ? чѣмъ жилъ? На эти вопросы мы не имѣемъ прямыхъ отвѣтовъ, но имѣемъ право предполагать, что уже и тогда онъ сошелся съ принцемъ Уэльскимъ, будущимъ королемъ Генрихомъ V, и что уже въ Виндзорѣ начала организоваться та веселая компанія, которой подвиги изображены такъ неподражаемо въ „Генрихъ IV“. Несомнѣнно также, что въ Виндзорѣ сэру Джону не такъ хорошо жилось, какъ жилось впоследствии; несмотря на его почтенныя лѣта, онъ былъ все-таки слишкомъ юнъ, мало опытенъ и не умѣлъ съ толкомъ пользоваться жизнью. Въ Виндзорѣ мы не встрѣчаемъ безпутнаго принца и сэръ Джонъ перебивается какъ можетъ. Правда, у него есть свои лошади, онъ живетъ въ гостинницѣ „Подвязки“ и истрчиваетъ до десяти фунтовъ въ недѣлю, но все-таки ходитъ безъ сапогъ и замѣтно нищаетъ. При такихъ неблагопріятныхъ обстоятельствахъ, что прикажете дѣлать? Сэръ Джонъ рѣшаетъ, что лучше всего пуститься на разныя выдумки и принятися надувать. Однимъ словомъ, онъ вознамѣрился поиграть въ любовь съ мистриссъ Фордъ. „Онъ носомъ чуетъ ея благорасположеніе къ себѣ“; мистриссъ Фордъ любезничаетъ, заигрываетъ, строитъ глазки; онъ „уразумѣлъ смыслъ этого интимнаго стиля“ и переводитъ его слѣдующимъ образомъ: „Я вся принадлежу сэру Джону Фальстафу“. Не мудрено, что при такихъ условіяхъ его воображеніе воспламеняется и онъ представляетъ уже себѣ картину своего благополучія: мистриссъ Фордъ,—мечтаетъ онъ,—Гвіана, полная золота и щедрости. Онъ сдѣлается казначеемъ у нея, и она будетъ его казначейшей; онъ найдетъ въ ней восточную и западную Индію и поведетъ торговлю съ обѣими... Надобно прибавить, что подобныя же планы онъ питаетъ и по отношенію къ мистриссъ Пэдждъ. Впрочемъ, ему рѣшительно не повезло въ этомъ случаѣ; его спутники Бардольфъ, Пистоль и Нимъ отказываются ему содѣйствовать. Эта неблагодарность возмущаетъ его; онъ гонитъ ихъ отъ себя, говоря:

Фальстафъ духъ времени усвоитъ и—отлично
Одинъ съ своимъ пажемъ онъ заживетъ практично.

Вскорѣ, однако, онъ снова примиряется съ ними. Тѣмъ не менѣе онъ сдѣлался осторожнѣе и не даетъ имъ ни гроша. „Не разъ уже,—говоритъ онъ Пистолю,—я позволялъ тебѣ закладывать мой кредитъ, три отсрочки выпросилъ я у моихъ добрыхъ друзей для тебя и для твоего одновашника Нима. Не дѣлай я этого, вы бы выглядывали изъ-за рѣшетки какъ пара обезьянъ. Я заранѣе продалъ себя вамъ, появившись моимъ друзьямъ-джентельменамъ, что вы хорошіе сол-

даты и славные люди; и когда мистриссъ Бриджетъ потеряла рукоятку своего вѣера, я поручился моею честью, что эта вещь не у тебя“. Сэра Джона Фальстафа болѣе всего возмущаетъ то обстоятельство, что Пистоль „причетъ подѣ маску честь и свои лохмотья“, въ то время какъ онъ, сэръ Джонъ, едва-едва можетъ удерживаться въ границахъ своей чести!

Любопытно взглянуть, какъ сэръ Джонъ удерживается въ границахъ этой чести. „Онъ начинаетъ дѣло очень искусно, — говоритъ Гервинусъ, одинъ изъ его биографовъ и поклонниковъ, — приступаетъ къ честнымъ горожанкамъ весьма почтеннымъ тономъ. Сладкихъ рѣчей онъ не любитъ и причина этого скрывается въ его мужской натурѣ. Но при этомъ онъ простираетъ свое важничанье до такой небрежности, что посылаетъ обѣимъ женщинамъ совершенно одинаковыя письма. Успѣхъ посланія совершенно вскружилъ ему голову, но онъ же отнялъ у него и все его прежнее остроуміе; внезапно овладѣвшее имъ самодовольство совершенно ослѣпляетъ его. И лишь только тщеславіе довело его до чрезвычайно высокаго мнѣнія о себѣ, лишь только онъ вообразилъ, что сдѣлается предметомъ любви, — съ нимъ все можетъ случиться. Такъ, онъ принимаетъ за чистую монету грубую лесть Брука; самое нелѣпое предложеніе не кажется ему несбыточнымъ; онъ воображаетъ, что ему готова предаться женщина, которая, какъ ему говорятъ, осталась непреклонной къ искательствамъ порядочнаго человѣка. Тщеславіе и высокомеріе доводятъ его до безразсудной откровенности; но за то съ другой стороны разсудокъ вполне его оставляетъ. Оба раза онъ поддается самому грубому обману; его полощатъ, валяютъ, катаютъ и со всѣмъ тѣмъ, при третьемъ разѣ, онъ не дѣлается нисколько осторожнѣе, не смотря на то, что еще при второмъ разѣ говорилъ, что если его еще разъ такъ одурачатъ, то онъ позволитъ мозгу свой зажарить въ маслѣ и выбросить собакамъ. Веселія женщины сговорились противъ него, и онъ сдается слабѣйшимъ силамъ, послѣ того, какъ онъ разъ поскользнулся на своемъ самолюбіи. Позоръ, удары, холодныя ванны, денежный штрафъ, щелчки, обжоги, рога, которые онъ готовилъ другимъ, — все это падаетъ на него. Сознаніе своей вины, омраченіе разсудка доводятъ его при послѣднемъ приключеніи до того, что онъ вѣритъ въ существованіе фей и боится ихъ; онъ не узнаетъ даже говора пастора Эванса и принимаетъ его за домового! А когда ему напоследокъ разгадали загадку, то онъ, который никогда не умѣлъ подняться до самосознанія, стоитъ пристыженный передъ самимъ собой!“ — Гервинусъ преслѣдуетъ несчастнаго сэра Джона на нѣсколькихъ печатныхъ листахъ, обвиняетъ его во всевозможныхъ преступленияхъ, забывая, что сэру Джону рѣшительно не писаны никакіе

нравственные законы. Трудъ совершенно напрасный; критикъ въ данномъ случаѣ уступаетъ слово моралисту, довольно скучному; онъ не изслѣдуетъ сложной фальстафовой природы, а громить его пороки, какъ будто бы Шекспиръ создавалъ своего Фальстафа въ поученіе грядущимъ поколѣніямъ! Посмотримъ лучше, какъ сэръ Джонъ объясняется въ любви. „Мистриссъ Фордъ, — говоритъ онъ, — я не умѣю льстить, я не умѣю много говорить, мистриссъ Фордъ. Согрѣшу и теперь помyslomъ: мнѣ было бы желательно, чтобы твой мужъ умеръ. Да, передъ знатнѣйшимъ лордомъ не задумаюсь сказать: желалъ бы сдѣлать тебя моей леди! — Меня — вашей леди, сэръ Джонъ? Ахъ, жалкая леди вышла бы изъ меня! — Пусть французскій дворъ покажетъ мнѣ подобную тебѣ! Твои очи, — это я вижу, — могли бы соперничать съ брилліантами! Ты обладаешь тѣми прелестными дугами бровей, къ которымъ идетъ и шляпка-корабликъ, и шляпка-амазонка, и всякая шляпка венеціанскаго покрою. — Простой платокъ, сэръ Джонъ, — вотъ что идетъ къ моимъ бровямъ; да и тотъ слишкомъ хорошъ для меня. — Клянусь Богомъ, ты совершаешь преступленіе, произнося такія слова. Нѣтъ, изъ тебя вышла бы придворная дама въ полномъ смыслѣ слова, и твердая поступь твоей ноги придавала бы удивительную прелесть твоимъ движеніямъ въ полукруглыхъ фижмахъ! Еслибъ судьба не была твоимъ врагомъ, я знаю чѣмъ была бы ты, имѣя такого друга въ природѣ. Перестань же скрывать это, ибо скрыть невозможно. — Повѣрьте, ничего подобнаго нѣтъ во мнѣ! — Но за что же я полюблю тебя? Убѣдись хотя этимъ, что въ тебѣ есть что-то необыкновенное. Я не умѣю льстить, не умѣю говорить, что ты такая и этакая, — какъ умѣютъ сюсювать эти франты, похожіе на женщинъ въ мужскомъ платьѣ и пахнущіе какъ аптекарская кладовая во время сбора травъ. Не умѣю я, но люблю тебя, — одну тебя, и ты заслуживаешь этого. — Не обманывайте меня, сэръ, боюсь что вы любите мистриссъ Пэдждъ. — Ты точно также могла бы сказать, что я люблю прохаживаться мимо долговой тюрьмы, которая для меня такъ же ненавистна, какъ дымъ отъ обжигаемой извести!“

Въ этой сценѣ сэръ Джонъ рисуется очень характерно; вы видите тутъ, не смотря на эту громаду жира, купающуюся, такъ сказать, въ хересѣ, — необыкновенно подвижную, вкрадчивую природу, находчивость, своеобразное остроуміе, ловкость; это — весь Фальстафъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ особенностей, развившихся въ немъ впоследствии. Разсказъ о томъ, какъ онъ попалъ въ корзину съ грязнымъ бѣльемъ, дополняетъ характеристику Фальстафа виндзорскаго періода: „Когда я, такимъ образомъ, очутился въ корзину, мистриссъ Фордъ позвала двухъ мерзавцевъ лакеевъ своего мужа, и велѣла нести меня въ видѣ грязнаго бѣлья на Дэтгетскій дугъ. Они подняли меня къ себѣ на

плечи; въ дверяхъ встрѣтился съ ними мерзкій ревнивецъ, ихъ баринъ, спросившій разъ или два, что у нихъ въ корзинѣ. Я трепеталъ отъ страха при мысли, что этотъ подлый лунатикъ станетъ осматривать корзину; но судьба, обрекая его на званіе роконосца, удержала его руку. Ну, хорошо! Онъ отправился дальше на поиски, а я препроводился въ видѣ грязнаго бѣлья. Но замѣчайте, что было дальше, мистеръ Брукъ. Я терпѣлъ муки трехъ различныхъ родовъ смерти: во-первыхъ, невыносимый страхъ если ревнивый, гнусный баранъ найдетъ меня; затѣмъ, лежанье на пространствѣ какого-то наперстка въ мучительно-скорченномъ положеніи, головой къ пяткамъ; наконецъ, плотная укупорка моей персоны, точно крѣпкаго спирта, въ вонючемъ бѣльѣ, разлагавшемся въ своемъ собственномъ салѣ. Представьте себѣ чловѣка моей комплекціи,—представьте себѣ это... А надо вамъ знать, что на меня жиръ дѣйствуетъ какъ масло: со мной происходитъ вѣчное расплавленіе, вѣчное таяніе. Не понимаю, какимъ чудомъ я не захохоталъ. И вотъ, въ самомъ разгарѣ этой бани, когда я, точно голландское кушанье, наполовину сварился уже въ собственномъ жирѣ, меня вдругъ швырнули въ Темзу, мое до-красна раскаленное тѣло охладили въ этой влагѣ, какъ лошадиную подкову; представьте вы себѣ только это,—раскаленное до-красна,—представьте себѣ, мистеръ Брукъ!

Несомнѣнно, виндзорскій фарсъ послужилъ сѣру Джону хорошимъ урокомъ. Когда мы снова встрѣчаемся съ нимъ въ хроникѣ „Генрихъ IV“, онъ значительно измѣнился, — нельзя, впрочемъ, сказать, чтобы къ лучшему, въ обыденномъ, буржуазномъ смыслѣ слова. Онъ уже совершенно ожирѣлъ, опустился, приобрѣлъ большую опытность и сдѣлался отъявленнымъ плутомъ и циникомъ. Съ принцемъ Генрихомъ онъ уже окончательно сошелся, третируетъ его за панибрата и считаетъ щенкомъ и мальчишкой. Веселая компанія, составленная изъ него, принца, Пойнса, Гадсхила, Пето и Бардольфа окончательно сформировалась; компанія пьянствуетъ, развратничаетъ и грабитъ по большимъ дорогамъ. Героюмъ является, разумѣется, все тотъ же сѣръ Джонъ. Для того, чтобы составить себѣ понятіе объ этой компаніи достаточно указать на Гадсхила, который въ такой дурной славі, что ему даже извозчики не рѣшаются ссудить фонарь. Дѣла компаніи идутъ хорошо и воображеніе сэра Джона разыгрывается до такой степени, что ему хотѣлось бы, чтобы принцъ, при вступленіи на престолъ, изгналъ изъ Англій законъ и висѣлицу и далъ бы право гражданства ночному ремеслу разбойниковъ. Веселую компанію онъ сравниваетъ съ моремъ, а принцъ прибавляетъ, что у рыцарей луны есть свой приливъ и отливъ; такъ напр., въ понедѣльникъ ночью, послѣ отчаяннаго грабежа, золото прилетѣть къ кошельку, а во вторникъ,

послѣ пирушки, отольетъ назадъ; добыто крикомъ: „стой!“ Уничтожено крикомъ: „наливай!“ Иной разъ отливъ стоитъ ниже первой ступени лѣстницы, въ другой—приливъ приводитъ до верхушекъ висѣлицы. Пойнсъ спрашиваетъ сэра Джона: „Джэкъ! какъ твое дѣло съ дьяволомъ о душѣ, которую ты ему продалъ въ послѣднюю святую пятницу за стаканъ хереса и холоднаго каплуна?“ •

Въ первой части хроники „Генрихъ IV“ мы присутствуемъ при одномъ изъ разбойничьихъ подвиговъ веселой компаніи. Подвигъ оканчивается, впрочемъ, забавнымъ фарсомъ. Фальстафъ, Пето, Бардольфъ и Гадсхиль нападаютъ ночью на проѣзжихъ купцовъ, грабятъ ихъ и только что намѣреваются приступить къ дѣлежу добычи, какъ принцъ и Пойнсъ въ маскахъ нападаютъ, въ свою очередь, на нихъ и отымаютъ деньги. Послѣ подвига вся компанія пьютъ въ тавернѣ „Канѣйской головы“ въ Истчипѣ. Фальстафъ въ уныніи и проклинаетъ принца и Пойнса, которые, по его мнѣнію, трусы, потому что не посѣли къ нимъ на помощь. Не зная, что ихъ грабили тѣ же принцъ и Пойнсъ, Фальстафъ принимается рассказывать свои ночные подвиги. „Я—подлецъ,—говоритъ онъ,—если не сражался, по крайней мѣрѣ, два часа съ цѣлой дюжиной. Я остался живъ чудомъ. Я восемь разъ проколоть сквозь камзолъ, четыре—сквозь исподнее платье. Мой щитъ изрубленъ вдоль и поперекъ; мой мечъ зазубренъ, какъ пила.—И вы сражались со всѣми?—спрашиваетъ съ улыбкой принцъ.—Со всѣми? Я не знаю, что ты называешь со всѣми, но если я не сражался съ пятидесятью,—назови меня пучкомъ редисокъ...—Господи помилуй! Уже вѣрно ты убилъ нѣсколькихъ?—Ну, ужъ тутъ молиться было поздно. Двухъ я укукошилъ, съ двумя, я увѣренъ, расчетъ конченъ, съ двумя бездѣльниками въ клеенчатыхъ плащахъ. Галь, если я лгу, наплюй мнѣ въ глаза и назови меня лошадей. Ты знаешь мою старую манеру защищаться: сталь такъ и держу мечъ такъ. Четыре бездѣльника въ клеенкѣ... — Четыре? какъ же ты сказалъ сейчасъ, что только двое?—Четыре, Галь, я сказалъ четыре... Эти четверо стали рядомъ передо мной и ну тыкать. Я, не раздумывая долго, поймалъ въ мой щитъ всѣ семь мечей—вотъ такъ.—Семь? да вѣдь ихъ было только четверо?—Въ клеенкѣ?—Ну, да, четверо въ клеенкѣ.—Семеро, клянусь этой рукоятью, семеро; иначе, я—подлецъ.—Оставь его, прибудетъ еще.—Галь, ты слушаешь?—Слушаю, Джэкъ, слушаю.—Слушай, слушай, оно стоитъ, чтобы послушать. Ну вотъ, какъ я сказалъ, эти девятеро въ клеенкѣ... — Ну, прибавилось еще двое... — Переломали мечи... — И потеряли штаны.—И начали отступать; но я за ними; и быстрѣе мысли, положилъ семерыхъ изъ одиннадцати...—Ужасно: одиннадцать человѣкъ въ клеенкѣ выросло изъ двухъ!“—Тутъ Фальстафъ заврался до того, что сталъ увѣрять, будто видѣлъ еще трехъ без-

дѣльниковъ въ зеленомъ сукнѣ въ то время, когда ночь была такъ темна, что онъ не могъ замѣтить собственной руки... Но дѣло разъясняется: оказывается, что Фальстафъ нещадно лгалъ, а деньги были отняты у него тѣмъ же принцемъ и Пойнсомъ. „А ты, Фальстафъ,—прибавляетъ принцъ,—помчалъ свое пузо такъ быстро, такъ проворно, и все бѣжалъ и ревѣлъ о пощадѣ, какъ самый рѣзвый и голосистый теленокъ. Ну, не подлець ли ты: иззубрилъ свой мечъ и увѣряешь, что это въ битвѣ“...—Но Фальстафъ, съ обычной своей находчивостью, и тутъ вывертывается: онъ, видите-ль, зналъ, что на нихъ напалъ принцъ съ Пойнсомъ: „Послушай, Галь,—ты знаешь: я храбръ какъ Геркулесъ, но и остороженъ по инстинкту. И левъ не тронулъ бы истиннаго принца. Инстинктъ—великая вещь. Я поступилъ какъ трусъ, но ради инстинкта. Это не повредить въ моемъ мнѣнii ни мнѣ, ни тебѣ, и я попрежнему считаю себя храбрымъ львомъ, а тебя—истиннымъ принцемъ. Впрочемъ, я, ей-Богу, радъ, что деньги у васъ. Хозяйка!—запирай ворота! Кути сегодня—молись завтра!“

Вранье и плутовство Фальстафа не знаютъ предѣловъ, какъ не знаетъ предѣловъ его остроумiе. У мистриссъ Кункли онъ взялъ въ долгъ 24 фунта, обѣщая на ней жениться, а когда она жалуется и требуетъ своихъ денегъ, онъ вторично обѣщаетъ на ней жениться и тутъ же выманиваетъ еще десять фунтовъ, что, впрочемъ, не мѣшаетъ ему ругаться. Онъ называетъ ее штукой (a thing). Кункли обижается: „Какая я штука? Ну, говори: какая?—Да такая, съ которой имѣть дѣло—не приведи Господи!—Нѣтъ, врешь, всякій готовъ имѣть со мной дѣло... а ты, не во гнѣвъ твоему рыцарству, подлець, если меня такъ называешь.—А ты, не во гнѣвъ твоей женственности, тварь, если уже на то пошло.—Какая же я тварь, подлець, какая?—Какая? Выдра.—Выдра, сэръ Джонъ? почему же выдра?—Да потому, что она чортъ знаетъ, что такое: ни рыба, ни мясо!“

Дѣло, однако же, принимаетъ скверный оборотъ; вслѣдствiе возстанiя Перси война объявлена; принцъ отправляется въ армию; Фальстафъ принужденъ поступить въ пѣхоту. Онъ вербуетъ солдатъ, но также по-своему. Взамѣнъ ста пятидесяти рекрутъ, онъ добылъ себѣ триста фунтовъ. Онъ вербовалъ только сыновей богатыхъ мизниковъ, „для которыхъ барабанный бой страшнѣе дьявола“; и заплатились же они за свое удовольствiе! Вмѣсто нихъ онъ набралъ цѣлую ватагу оборвышей, „похожихъ на Лазаря, когда псы лизали его раны“. Войны онъ терпѣть не можетъ и драться не намѣренъ. „И въ самомъ дѣлѣ, кто меня толкаетъ?—спрашиваетъ онъ себя.—Честь. А если она толкаетъ меня на смерть,—тогда что? Можетъ ли честь приставить руку?—Нѣтъ. Вылѣчить рану?—Нѣтъ. Значить, она хирургiи не знаетъ?—Нѣтъ. Что же такое честь?—Слово. Что такое слово?—

Воздухъ. Стало, честь—воздухъ? Славное приобретеніе! Кто же ее приобрѣлъ?—А тотъ, кого убили въ сраженіи.—Что же, онъ ее чувствуетъ?—Нѣтъ. Сознаетъ ее?—Нѣтъ. Стало быть, она неощущаема?—Нѣтъ. Какъ же могутъ чувствовать мертвые? Развѣ она не можетъ уживаться съ живыми? Нѣтъ. Почему?—Злословье не позволяетъ. Такъ и мнѣ ее не надо. Честь—просто надгробная надпись!—“Такова практическая философія сэра Джона. Не смотря на твердое намѣреніе придерживаться этихъ правилъ, сэръ Джонъ не можетъ избѣгнуть сраженія. На него въ стычкѣ напалъ Дугласъ, но Фальстафъ прикинулся убитымъ; почти рядомъ съ нимъ лежалъ трупъ Перси, убитаго принцемъ. Онъ беретъ трупъ и несетъ его къ принцу, увѣряя, что онъ убилъ Перси. Принцъ не обнаруживаетъ лжи и Фальстафъ награжденъ королемъ. Благодаря этому обстоятельству, въ народѣ распространяется великая слава о храбрости Фальстафа; онъ дѣлается, такъ сказать, мионическимъ лицомъ; верховный судья, судейскіе чиновники, женщины, враги, друзья—всѣ проникаются уваженіемъ къ его героизму. Верховный судья уговариваетъ Фальстафа извлечь себѣ пользу изъ его хорошей славы. Отъ него удаляютъ Бардольфа и даютъ ему въ спутники невиннаго пажъ для того,—какъ онъ полагаетъ,—чтобъ пажъ составлялъ ему контрастъ своимъ крошечнымъ ростомъ. Въ довершеніе всего, Фальстафа даютъ въ спутники принцу Ланкастеру, когда война снова возгорѣлась,—человѣку серьезному и строгому, между тѣмъ какъ король съ принцемъ идутъ на валлійцевъ.

Но все это—какъ съ гуся вода. Фальстафъ медлитъ въ Лондонѣ и продолжаетъ тамъ вести свою распутную жизнь; чванится своимъ рыцарствомъ, дерется на улицѣ съ женщинами, пьянствуетъ. Перодѣтый принцъ отправляется отыскивать Фальстафа и видитъ до какого низкаго общества онъ опустился; онъ слышитъ, какъ при всѣхъ Фальстафъ позоритъ его, такъ что даже Пойнсъ требуетъ отъ имени принца немедленнаго мщенія. На службѣ онъ попрежнему плутъ. Еще при Шрюсбери онъ говорилъ, что его лохмотникамъ ловко задали перцу: изъ ста пятидесяти осталось только трое. Теперь онъ опять набираетъ солдатъ изъ самой негодной черни и за деньги освобождаетъ людей, сколько нибудь сносныхъ. При взятіи Колевиля, Ланкастеръ еще разъ хочетъ прославить его подвигъ; кредитъ его увеличивается. Онъ отправляется въ Глостершайръ, отыскиваетъ двухъ мировыхъ судей,—Шалло и Сайленса, которые задумываютъ воспользоваться имъ и его вліяніемъ при дворѣ. Когда приходитъ извѣстіе о смерти короля, Фальстафъ увѣренъ, что его мечта о владычествѣ плутовъ и негодяевъ осуществится. Онъ ждетъ выхода молодого короля, его друга, на площади Вестминстерскаго аббатства и загова-

риваетъ съ нимъ, но молодой король сразу его обрываетъ и отправляетъ въ ссылку.

Мы не знаемъ, долго ли продолжалась эта опала и смѣнилъ ли король гнѣвъ на милость, но съ этой минуты мы уже не видимъ больше Фальстафа. Шекспиръ намѣревался продолжать эпопею жирнаго рыцаря, но не выполнилъ своего намѣренія. Въ „Генрихъ V“ мы, однако, еще слышимъ о немъ. Въ началѣ второго дѣйствія, въ то время какъ Нимъ, Бардольфъ, Пистоль и Куикли (которая вышла замужъ за Пистоля) ругаются въ истчипской тавернѣ, входитъ пажъ Фальстафа: „Хозяинъ, Пистоль и вы, хозяйка,—говоритъ онъ,—идите скорѣй къ моему господину. Онъ очень боленъ и хочетъ лечь въ постель.—Добрый Бардольфъ, хотъ бы ты сунуль ему свой носъ подъ одѣяло вмѣсто грѣлки... Право, онъ захворалъ не на шутку...“ Фальстафъ умираетъ. Сцена смерти, рассказанная Куикли, удивительна, но мы ее не приводимъ. Смерть его послѣдовала передъ самымъ началомъ французской войны, т. е. лѣтомъ 1415 года. Значитъ въ то время, когда онъ умеръ, ему было отъ 62 до 72 лѣтъ отъ роду. Таково, по крайней мѣрѣ, предположеніе, которое можно сдѣлать на основаніи шекспировскихъ хроникъ.

Характерное впечатлѣніе, всегда производимое на насъ Фальстафомъ, обратило вниманіе критиковъ на одинъ интересный психологическій вопросъ. Несомнѣнно, что не только самъ Шекспиръ любитъ своего Фальстафа болѣе всѣхъ другихъ своихъ героев,—болѣе Гамлета, Джекка, Тимона, и во всякомъ случаѣ, гораздо болѣе Генриха V, но и насъ онъ заставилъ полюбить его. Мы очень хорошо сознаемъ всю безнравственность поведенія Фальстафа, знаемъ, что у него нѣтъ ни стыда, ни совѣсти, что онъ циникъ, развратникъ и плутъ, а между тѣмъ все-таки любимъ его и всегда съ особеннымъ удовольствіемъ возвращаемся къ его похождениямъ и слушаемъ его остроты. Въ Англии онъ давно — самый популярный герой, для остальной Европы онъ — самое полное олицетвореніе англійскаго народнаго юмора, одно изъ величайшихъ произведеній искусства. Газлитъ увѣрялъ даже, что мы вовсе не порицаемъ характеръ Фальстафа, точно такъ же какъ мы не порицаемъ актера, играющаго ему роль. Принцу Газлитъ не прощаетъ его обращенія съ Фальстафомъ, потому что читателю Фальстафъ кажется лучше принца по характеру. Очевидно, тутъ существуетъ какой-то оптический обманъ, какой-то художественный фокусъ, который не позволяетъ намъ относиться къ Фальстафу такъ, какъ мы относимся къ другимъ людямъ. Въ чемъ же заключается этотъ фокусъ?

По мнѣнію Гервинуса, онъ заключается въ томъ, что живость

картины, богатство необычайнаго остроумія, необыкновенно искусный приемъ, съ которымъ выбраны комическія черты въ самой вѣшной обстановкѣ сэра Джона, самое счастливое сліяніе общаго съ индивидуальнымъ, все это воплощено въ одномъ лицѣ съ такимъ великимъ мастерствомъ, что извинительно, если мы переносимъ свое расположение отъ художественнаго созданія къ самому предмету его. Въ комедіи „All's well that ends well“ Шекспиръ говоритъ о Паролѣ: „Онъ такъ совершененъ въ своей негодности, что даже нравится намъ; онъ такъ переплутовалъ плута, что самая диковинность этого явленія оправдываетъ его“. Вотъ это-то удовольствіе, по мнѣнію Гервинуса, при видѣ всего выходящаго изъ ряда и имѣетъ мѣсто, когда мы видимъ Фальстафа. Впечатлѣніе, производимое на насъ Фальстафомъ, нѣмецкій критикъ очень удачно сравниваетъ съ впечатлѣніемъ при чтеніи „Рейнеке-Лиса“ Гете: въ обоихъ произведеніяхъ противоположность съ обнаженной естественностью и всѣмъ тѣмъ, что освящено порядкомъ, нравственностью, обычаемъ и высшими принципами выставлена съ такою полнотою, что комическое впечатлѣніе, производимое всякимъ удачнымъ контрастомъ, не даетъ времени сложиться нравственной оцѣнкѣ. Къ этой противоположности, имѣющей вліяніе на наше сужденіе, присоединяется еще и другая. Она состоитъ въ контрастѣ между сильными чувственными желаніями и потребностями этого циника-эпикурейца и его ограниченою способностью къ наслажденію; въ контрастѣ между его подагрическою старостью и желаніемъ казаться молодымъ; въ контрастѣ между легкостью существованія, къ которой стремится это тяжелое тѣло и до которой эта тяжесть, это бремя само собой его не допускаютъ. Перевѣсъ такого матеріальнаго бремени надъ силами духовными, конечно, могъ быть причиненъ самимъ же Фальстафомъ, но мы принимаемъ его за бремя, которое ему суждено нести и которое даетъ такую же невмѣняемость всѣмъ послѣдующимъ его поступкамъ, какую даетъ пьяному человѣку та первоначальная его вина, что онъ напился. Джонсонъ точно также думалъ, что пороки Фальстафа, хотя и заслуживаютъ порицанія, но они все-таки не такъ ужасны; трусость, ложь, склонность къ чувственнымъ наслажденіямъ, низость, грабительство, неблагодарность, — словомъ, всевозможные пороки, — слѣдуетъ простить именно потому, что они въ такомъ громадномъ множествѣ соединены у Фальстафа. Ревностные комментаторы были такъ увлечены Фальстафомъ, что вовсе не хотѣли видѣть тѣхъ вредныхъ послѣдствій, которыя привели къ убійству въ тавернѣ Куикли, какъ разъ передъ тѣмъ, когда Фальстафу была объявлена немилость. Знакомство съ Фальстафомъ казалось не только для принца, но и для каждаго читателя очаровательнымъ и соблазнительнымъ, такъ что удоволь-

ствіе видѣть себя пріятно развлеченнымъ не давало возможности возникнуть нравственному оужденію, — и въ этомъ, конечно, величайшій мастерской эффектъ роли Фальстафа.

Всѣ эти соображенія, несомнѣнно, справедливы, но справедливы только отчасти, и не рѣшаютъ загадки вполне. Еслибы дѣло заключалось только въ комическомъ контрастѣ, въ громадности соединенныхъ у Фальстафа пороковъ, въ удовольствіи быть пріятно развлеченнымъ, то безпристрастный анализъ тогда, когда первое впечатлѣніе уже не существуетъ, заставилъ бы насъ опомниться и мы, по зрѣломъ размысленіи, отвернулись бы съ отвращеніемъ отъ этой бочки пороковъ. Но этого *никогда* не бываетъ. По отношенію къ Фальстафу никогда не возникаетъ безпристрастный анализъ; мы, очевидно, чувствуемъ такую nepозволительную слабость къ нему, что сознательно закрываемъ глаза на его безобразія и помнимъ только привлекательныя стороны его натуры: остроуміе, находчивость, умъ, несомнѣнное добродушіе и талантъ развлекать насъ. Какъ бы мы хладнокровно ни разсуждали, какъ бы мы ни хотѣли быть строгими моралистами, мы принуждены сознаться, что также любимъ Фальстафа впоследствии, какъ любили его и въ первую минуту знакомства съ нами. Значить, онъ интересуется насъ и еще кое-чѣмъ. По моему мнѣнію, дѣло заключается въ томъ, что самъ Шекспиръ не порицаетъ Фальстафа и менѣе всего смотритъ на него глазами моралиста. Еслибы Шекспиръ, какъ думаетъ Гервинусъ, хотѣлъ сдѣлать изъ Фальстафа орудіе своихъ поученій и изобразилъ бы его какъ сатирикъ, то, конечно, Фальстафъ отталкивалъ бы насъ своими пороками; мы бы негодовали на него и во всякомъ случаѣ не восхищались бы такими сторонами его характера, которыя отталкиваютъ насъ во всякомъ другомъ человѣкѣ. И въ самомъ дѣлѣ, стоитъ только обратить вниманіе на постройку характера Фальстафа, на тайныя пружины его психическаго организма, чтобъ окончательно убѣдиться въ отсутствіи всякихъ сатирическихъ цѣлей со стороны Шекспира.

Все, что составляетъ въ человѣкѣ духовныя потребности натуры, — честь, нравственность, стремленіе къ истинѣ и знанію, достоинство, — все умерло въ Фальстафѣ съ самыхъ раннихъ лѣтъ; все это онъ мало-по-малу растерялъ по тавернамъ континента и Англій, шатаясь изъ одного непотребнаго дома въ другой въ условіяхъ солдатской жизни; взаимно этого — праздность, эпикурейство, благосостояніе, цинизмъ, тунеядство являются цѣлями его существованія; такимъ образомъ явился циническій взглядъ на жизнь, презрѣніе къ личности и ко всякимъ идеальнымъ запросамъ человѣческой натуры. Онъ циникъ, и физически, и нравственно, — но уменъ, а при умѣ и цинизмъ неизбежно возникаетъ своеобразное остроуміе, юморъ, въ основаніи котораго

опять-таки лежитъ величайшее презрѣніе къ людямъ и къ ихъ идеальнымъ потребностямъ. Въ этомъ заключается его несомнѣнное превосходство надъ всѣми окружающими его людьми. Онъ такъ естественно, безсознательно циниченъ, онъ такъ освобожденъ отъ всякихъ цѣпей нравственныхъ идеаловъ, въ немъ замѣчается такое полное отсутствіе уваженія къ чему бы то ни было, — къ личности (своей и чужой), къ религіи, государству, нравственности, что онъ ошеломляетъ людей парадоксальностью своихъ мнѣній, возбуждаетъ въ нихъ недоумѣніе и удивленіе. Въ сущности, онъ, какъ и Панургъ у Раблэ, — добрый малый, злобы въ немъ нѣтъ никакой, онъ просто любитъ посмѣяться, да позабавиться. Когда его ругаютъ — онъ ругаетъ больше другихъ, на одну насмѣшку отвѣчаетъ десятью островами, но въ то же время онъ нисколько не обижается и не сердится. *Il a un bon naturel*, какъ говорятъ французы. Черезъ минуту вы его видите рядомъ съ ругателями: за сальнымъ столомъ таверны онъ съ ними пьянствуетъ и чокается. Ему все трень-трава, лишь бы весело пожить. Свои многочисленные пороки онъ такъ добродушно и наивно выставляетъ на показъ, что вы принуждены простить ихъ ему. Онъ точно говоритъ вамъ: „Что прикажете? Такимъ, значить, я уродился. Люблю выпить; уже будто хорошее вино — не хорошо? Бѣгаю, когда угрожаютъ мнѣ побой: а развѣ отъ побоевъ не болитъ спина? Дѣлаю долги и выманиваю деньги, — но развѣ неприятно имѣть въ карманѣ деньги? Хвастаюсь, но вѣдь это только потому, что желаю внушить почтеніе къ себѣ!“ — „Послушай, Галь, ты знаешь, что нашъ праотецъ Адамъ и въ состояніи невинности не избѣжалъ грѣхопаденія. Гдѣ же устоять противъ него бѣдному Джону Фальстафу въ нынѣшнее развращенное время? Ты знаешь, что во мнѣ больше мяса, чѣмъ въ другомъ, слѣдовательно и грѣховъ больше!“ Фальстафъ до такой степени безнравствененъ, что уже не кажется безнравственнымъ. На извѣстной ступени исчезаетъ сознание; природа вступаетъ въ свои права и человекъ гоняется за удовлетвореніемъ своихъ страстей, столь же мало думая о томъ, что справедливо и что несправедливо, какъ и дикій звѣрь. Но отсутствіе сознанія не исключаетъ ума; Фальстафъ уменъ и остроуменъ въ величайшей степени. Если ужъ кто не ходитъ за словомъ въ карманъ, то, конечно, онъ. Брань, ругательства, проклятія, шутки, сальности льются изъ него точно изъ открытаго крана бочки. Его невозможно озадачить: онъ выходитъ сухъ изъ воды при какихъ угодно затрудненіяхъ. Ложь зарождается въ немъ, цвѣтетъ, увеличивается, размножается, точно грибокъ на тучной, унавоженной почвѣ. Онъ самъ превосходно опредѣляетъ себя, когда говоритъ: „Люди считаютъ за особую честь скалить надо мной зубы. Эта глина, что зовется человѣкомъ, не въ состояніи выдумать чего-либо остраго, если

только не я—предметъ ея глумленія; такъ что я—не только остроумень самъ, но еще причина остроумія другихъ". Эта характеристика Фальстафа, лучшая изъ всѣхъ когда либо данныхъ, раскрываетъ намъ тайну его психической организаціи и его привлекательности.

Дѣйствительно, простое появленіе его возбуждаетъ людей сдѣлаться съ нимъ на словахъ. Своимъ остроуміемъ онъ подзадориваетъ насъ и мы, въ свою очередь, начинаемъ сыпать шутками и остротами. Тутъ мы встрѣчаемся съ любопытнымъ, малозслѣдованнымъ психическимъ закономъ, подиѣченнымъ Шекспиромъ съ необычайной геніальностью. Въ другихъ человѣкъ любить самого себя. Когда другой возбуждаетъ въ насъ умственные силы или подъемъ духа, энергіи, порывовъ къ идеальному, когда мы, благодаря этому, прозрѣваемъ нашъ собственный идеалъ и обнаруживаемъ его, — то мы любимъ этого другого, не подозрѣвая того, что онъ есть лишь внѣшнее условіе подъема нашей духовной энергіи. Мы его любимъ, потому что любимъ себя. Въ этомъ заключается тайна общенія между людьми, первичная, органическая причина нашихъ симпатій и антипатій. Фальстафъ намъ бессознательно симпатиченъ, благодаря именно этимъ свойствамъ своей богатой природы. Его флегматическій темпераментъ, его физическая неподвижность, его острый, творческій умъ, его удивительное, можно сказать, артистическое, знаніе людей, его полнѣйшее безразличіе по отношенію къ какимъ бы то ни было нравственнымъ идеаламъ,— все это возбуждаетъ насъ въ высочайшей степени, и это пріятное ощущеніе возбужденія мы невольно приписываемъ ему.

Но спрашивается: намѣренно или ненамѣренно остроуміе Фальстафа? Играетъ-ли онъ сознательно роль, когда потѣшаетъ принца, или потѣшаетъ только потому, что это ему самому доставляетъ удовольствіе? Кинь, исполняя роль Фальстафа, всегда старался выставить на видъ преднамѣренность его остроумія. Газлитъ полагаетъ, что Фальстафъ—лжець, трусь, острякъ и все что хотите только для того, чтобы доставить удовольствіе другимъ, только для того, чтобы выставить въ блестящемъ освѣщеніи лучшія стороны своей природы, т. е., чтобы сдѣлать ихъ привлекательными и симпатичными; онъ, если можно такъ выразиться, въ такой же степени актеръ въ дѣйствительности, какъ и на сценѣ; однимъ словомъ, съ этой точки зрѣнія Фальстафъ остроумень преднамѣренно, но безкорыстно. Другіе, напротивъ того, думаютъ, что у Фальстафа нѣтъ никакой преднамѣренности, что его остроуміе—просто свойство его ума, то, что французы называютъ *verve*. Такимъ образомъ, являются, по крайней мѣрѣ, три различные взгляда на это колоссальное созданіе Шекспира. Тѣмъ не менѣе ни одинъ изъ этихъ взглядовъ, на мой взглядъ, не объясняетъ вполнѣ

Фальстафа. Его натура гораздо сложнѣе и заключаетъ въ себѣ всѣ три элемента: преднамѣренность корыстную, преднамѣренность безкорыстную и verge. Необыкновенный гений Шекспира заключается именно въ томъ, что онъ никогда не обходитъ трудностей, а беретъ ихъ цѣликомъ. Въ данномъ случаѣ заключалось непреодолимое для всякаго другого художника затрудненіе: сдѣлать изъ Фальстафа актера по расчету значило бы убить симпатіи къ нему зрителя и читателя, значило бы превратить его въ простаго, вулгарнаго плута и шута, т. е. въ нѣчто гадкое, внушающее не эстетическое наслажденіе, а простое омерзеніе; сдѣлать же изъ него человѣка безсознательныхъ побужденій — не значило ли бы отнять у него умъ, т. е. отнять отъ этой фигуры весь ея интересъ? Какъ соединить то, что, казалось бы, несоединимо по существу: господство сознанія и отсутствіе сознанія? Но Шекспиръ не простой художникъ, онъ не выбираетъ удобныхъ для своихъ цѣлей особенностей характера, онъ переноситъ ихъ на сцену цѣликомъ, во всей ихъ сложности и въ тѣхъ самыхъ отношеніяхъ, въ какихъ онѣ встрѣчаются въ природѣ. Вотъ почему, между прочимъ, его художественныя созданія такъ непосредственно живы, безконечно разнообразны, съ кажущимися противорѣчіями, какъ и дѣйствительные люди; вотъ почему, съ другой стороны, всѣ его роли представляютъ такія трудности для актера, даже самаго талантливаго и гениальнаго: ему приходится олицетворять на сценѣ сразу и одновременно всѣ особенности характера, всѣ свойства натуры, весь психическій механизмъ, въ которомъ такъ много видимыхъ противорѣчій.

Такою же сложностью отличается и организація Фальстафа. Фальстафъ, несомнѣнно, сознаетъ свое умнѣе шутить и очень хорошо знаетъ, чѣмъ можно разсмѣшить принца. Но онъ, кромѣ того, и по преимуществу, — натура крайне впечатлительная, такъ сказать артистическая, художественная: кажется, будто малѣйшій толчокъ мгновенно приводитъ въ движеніе весь его умственный аппаратъ, и тогда аппаратъ дѣйствуетъ автоматически, самопроизвольно, по привычкѣ, по натурѣ, по инстинкту. Расчетъ, несомнѣнно, существуетъ, но только въ самомъ началѣ; этотъ расчетъ даетъ толчокъ, и когда возбужденіе состоялось, — Фальстафу не зачѣмъ уже играть роль, всѣ свойства его натуры выступаютъ сразу и обнаруживаются во всемъ своемъ блескѣ. Фальстафъ хитеръ по расчету, но остроуменъ по натурѣ. Это — то же самое, что по другому поводу онъ самъ говоритъ о себѣ: „Послушай, Галь, — ты знаешь, я — храбръ какъ Геркулесъ, но и остороженъ по инстинкту“. И, въ самомъ дѣлѣ, онъ, несомнѣнно, храбръ въ сознаніи, въ мысли, но трусъ по инстинкту; онъ и трусъ, и храбръ одновременно; онъ приступаетъ къ битвѣ съ самыми геройскими на-

мѣреніями, но лишь увидить врага — давай Богъ ноги. Онъ такъ уменъ и такъ талантливъ, что создаетъ себѣ, для собственнаго обихода, нѣчто въ родѣ пьяной философіи, въ которой сливаются въ одно органическое цѣлое эти противорѣчія его натуры: „Хорошій хересъ, — говоритъ онъ, — производитъ два дѣйствія: во-первыхъ, бросается въ голову, очищаетъ мозгъ отъ скопившихся вокругъ него черныхъ паровъ, дѣлаетъ его живымъ, изобрѣтательнымъ, полнымъ огня, такъ что все, что слетитъ въ это время съ языка, всегда бываетъ мѣткимъ словомъ. Второе дѣйствіе хереса то, что онъ разогрѣваетъ кровь, которая иначе, осѣдая отъ холода, дѣлаетъ печень блѣдной, почти бѣлой, а въ этомъ именно и заключается главная причина трусости и слабодушія. Хересъ, напротивъ, приводитъ кровь въ движеніе, заставляетъ ее разливаться по самымъ дальнимъ оконечностямъ. Отъ него разгорается носъ и, точно сигнальный огонь, призываетъ къ оружію всѣ части маленькаго королевства, что зовутъ человѣкомъ, причемъ сердце, какъ генералъ, около котораго собираются второстепенныя силы, раздувается и дѣлается способнымъ на какой угодно подвигъ. Поэтому ясно, что одинъ лишь хересъ можетъ сдѣлать человѣка храбрымъ. Безъ него и военное искусство—здоръ и похоже на сокровище, зарытое въ землю. Хересъ долженъ его отыскать и пустить въ ходъ“. Это, конечно, вранье, что сознаетъ и самъ Фальстафъ, но вранье на подкладѣ удивительно оригинальной мысли. Воображеніе его такъ сильно, что онъ не въ состояніи мыслить абстрактно, спокойно переходя отъ одной мысли къ другой, въ логической послѣдовательности; онъ мыслитъ скачками, образами, сравненіями, метафорами; онъ постоянно прибѣгаетъ къ расцѣпчиванію идей, являющихся такимъ образомъ въ образной, яркой формѣ. Одно сравненіе невольно вызываетъ въ его умѣ другое, затѣмъ третье и такъ далѣе, точно стебель, который едва лишь успѣлъ подняться надъ почвой, какъ пускаетъ уже вѣтку, потомъ другую, третью, десятую — въ такомъ изобилии, что въ концѣ концовъ вы теряете логическую нить и совершенно ослѣплены этой роскошью образовъ и картинъ; это — фантазмагорія, фейерверкъ, никогда не прекращающійся, вѣчно мѣняющійся, вѣчно ослѣпляющій... Таковы особенности ума Фальстафа, ума, въ которомъ воображеніе настолько же сильно, насколько сильна разсудочность. И въ этомъ отношеніи умъ Фальстафа съ родни уму самаго Шекспира; своего любимца онъ надѣлилъ нѣкоторыми чертами своего собственнаго ума; не мудрено, поэтому, что мы подчиняемся обаянію ума Фальстафа. Присоедините къ этому флегматическій темпераментъ, составляющій самый полный контрастъ съ этимъ бѣшеннымъ воображеніемъ—и у васъ будетъ полный образъ Фальстафа. Въ нечаянности остроты и въ сухости построенія собственно и заключается вся коми-

ческая сила. Геній комизма движется, какъ и всякій другой геній, по неуловимой линіи, разграничивающей область сознанія отъ области естественнаго побужденія.

Фальстафъ—одно изъ самыхъ юмористическихъ лицъ въ произведеніяхъ Шекспира и, хотя его юморъ не исчерпываетъ всего того содержанія, которое заключается въ этомъ понятіи, но съ представленіемъ о Фальстафѣ такъ тѣсно связано и понятіе о юморѣ, о юмористической натурѣ, что я позволю себѣ здѣсь коснуться вообще вопроса о юморѣ и о шекспировскомъ юморѣ въ особенности. Вопросъ этотъ мало разработанъ теоретически, въ немъ несомнѣнно существуютъ пробѣлы, самое понятіе юмора довольно смутно и неустойчиво; но въ художественномъ творествѣ юморъ—одинъ изъ весьма существенныхъ элементовъ и обойти его нѣтъ возможности. Стапферъ, въ своей книгѣ о Шекспирѣ, сгруппировалъ все то, что было говорено болѣе или менѣе оригинальнаго объ этомъ предметѣ. Здѣсь я отчасти воспользуюсь его трудомъ, устранивъ лишнія отступленія и ненужный балластъ, и прибавивъ отъ себя нѣкоторые примѣры изъ русской литературы, изъ Гоголя, Достоевскаго и Щедрина.

Юморъ почти исключительно принадлежитъ свойствамъ англійскаго ума, хотя юмористы существуютъ и въ другихъ литературахъ; можно даже сказать, что величайшіе юмористы—Рабле, Жанъ-Поль Рихтеръ, Гейне, Сервантесъ,—принадлежатъ Франціи, Германіи и Испаніи. Самое, однако, слово *юморъ* имѣетъ французское происхождение. Въ настоящее время *avoir de l'humeur* значитъ быть въ скверномъ расположеніи духа; въ старинномъ французскомъ языкѣ, какъ свидѣтельствуемъ, между прочимъ, и Литре, это выраженіе означало какъ разъ противоположное понятіе: *avoir de l'humeur*—значило быть въ веселомъ настроеніи. Въ этомъ смыслѣ слово *humeur* встрѣчается у Мольера и Корнеля. Съ нѣкоторымъ уклоненіемъ отъ этого прямого смысла употребляютъ его и Сентъ-Бевъ: „Веселость г. Шатобриана,—говорить онъ,—не имѣетъ ничего естественнаго, непосредственнаго; это нѣчто вродѣ *humeur* или фантазіи, разыгрывающейся на грустномъ фонѣ“. Приблизительно въ томъ же смыслѣ можно назвать *humeur* веселость Монтеня. Онъ и самъ опредѣляетъ это свойство своего ума очень мѣтко: „*Ce sont icy mes humeurs et opinions; je les donne pour ce qui est en ma créance, non pour ce qui est à croire; je ne vise icy qu' à decouvrir moy-même, qui seray par adventure autre demain, si nouveau apprentissage me change*“.—И въ другомъ мѣстѣ: „*Mes ouvrages il s'en faut tant qu'ils me rient, qu'autant de fois que je les retaste, autant de fois je m'en despote*“. На этомъ основаніи Бальзакъ говоритъ: „Монтень отлично знаетъ, что говорить, но онъ не

знаеть, что скажетъ“. Такимъ образомъ, старое французское слово точно соотвѣтствуетъ опредѣленію юмора, данному Гиллѣбрандомъ: „Произвольная фантазія поэта, который, не подчиняясь никакому плану, вмѣсто того, чтобы стремиться къ опредѣленной цѣли, придерживается известной системы, подчиняется лишь своему временному расположенію духа, смѣется или плачетъ, волнуется или мечтаетъ, согласно указаніямъ единственнаго своего властелина — каприза“.

Такъ понимаютъ слово юморъ французы. На англійской почвѣ оно принимаетъ совершенно другое значеніе. Въ англійскомъ смыслѣ слово юмористъ означаетъ эксцентрика, оригинала. Такимъ, напримѣръ, былъ известный докторъ Самуиль Джонсонъ, любопытный портретъ котораго мы находимъ у Тэна въ его „Histoire de la litterature anglaise“: „Это былъ громаднаго роста человѣкъ, похожій на быка, неуклюжій, съ мрачнымъ, грубымъ лицомъ, съ постоянно моргающими глазами, съ лицомъ, покрытымъ золотушными язвами, въ коричневомъ костюмѣ и грязной рубашкѣ, меланхоликъ отъ рожденія и, кромѣ того, маньякъ. Среди оживленнаго разговора онъ вдругъ ни съ того, ни съ сего, начиналъ бормотать какой нибудь латинскій стихъ или какую нибудь молитву. Иной разъ у амбразуры окна онъ моталъ головой, дѣлалъ странные жесты всѣмъ туловищемъ, приподнималъ, потомъ судорожно опускалъ ногу. Его другъ рассказываетъ, что однажды ему вздумалось подойти къ известному мѣсту такъ, чтобы послѣдній шагъ былъ шагъ правой ноги; не успѣвши въ этомъ въ первый разъ, онъ начиналъ опытъ снова, съ глубочайшимъ вниманіемъ считая шаги. Садились за столъ. Вдругъ онъ, неизвѣстно почему, наклонился и снималъ башмакъ съ ноги своей сосѣдки... Когда, наконецъ, его аппетитъ былъ въ достаточной мѣрѣ удовлетворенъ, онъ начиналъ говорить, спорилъ, кричалъ, напускался на своихъ собесѣдниковъ съ крикомъ и бранью, навязывалъ имъ свои мнѣнія безцеремонно и авторитетно и говорилъ рѣзкости: „Милостивый государь, я вижу, что вы просто пошлый вигъ! — Сударыня, не говорите лучше объ этомъ; глупость можно защитить только глупостью. — Милостивый государь, я намѣренно былъ съ вами рѣзокъ, подавая, что вы хотѣли быть со мной невѣжливы“. Французскій *esprit de société* — врагъ этой индивидуальной эксцентричности, и въ этомъ смыслѣ онъ діаметрально противоположенъ юмору. Малѣйшее отступленіе отъ принятыхъ манеръ, отъ установленныхъ въ обществѣ приличій считается во Франціи невоспитанностію; необходимость походить на всѣхъ въ зародышѣ убиваетъ оригинальность. Стендаль говоритъ, что во Франціи боязнь быть смѣшнымъ все замораживаетъ. Известная г-жа Жоффренъ сравнивала парижское общество съ кучей медалей, находящихся въ кошелькѣ; эти медали, вслѣдствіе постояннаго тренія другъ о друга, представляютъ

совершенно гладкую поверхность и, какъ двѣ капли воды, похожи другъ на друга.

Попробуемъ, однако, проникнуть глубже въ особенности юмора. Въ XV вѣкѣ нѣкто графъ Кильдаръ, ирландецъ, обвиненный въ богохульствѣ вслѣдствіе того, что сжегъ Капельскій соборъ, сказалъ въ формѣ извиненія, что онъ это сдѣлалъ, полагая, что архіепископъ находится въ церкви. Такая шутка называется юмористической. Въ чемъ же заключается существенная особенность такой шутки? Въ томъ, что это есть наивность совершенно безсознательная; въ юмористической фразѣ глупость и остроуміе до такой степени перепутаны, что ихъ невозможно отдѣлать другъ отъ друга. Фонтенель однажды сказалъ слѣдующее о Лафонтенѣ: „Г. де-Лафонтенъ такъ глупъ, что серьезно увѣренъ, будто древніе умнѣе его“. Вотъ чисто юмористическая выходка. Такую фразу невозможно привести къ логическому предложенію. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что въ юморѣ заключается элементъ безконечнаго, между тѣмъ какъ въ простомъ остроуміи или комической чертѣ все совершенно ясно и опредѣленно.

Видимая нелѣпность и логическое противорѣчіе, входяція въ юморъ, убѣдили многихъ, что достаточно сказать какую нибудь явную глупость, чтобы прослыть юмористомъ. Но это далеко не такъ. Гейне рассказываетъ въ „Reisebilder“, какъ однажды одна жительница Берлина хвасталась передъ нимъ великимъ количествомъ остроумныхъ людей, живущихъ въ Берлинѣ. Гейне отвѣчалъ: „Мой другъ, юморъ—не пиво, а изобрѣтеніе берлинцевъ, умнѣйшихъ людей въ мірѣ, которымъ было очень досадно, что они явились на свѣтъ слишкомъ поздно и порошокъ былъ уже изобрѣтенъ; поэтому они постарались сдѣлать открытіе, которое было бы столь же важно и особенно полезно для тѣхъ, кто не выдумалъ пороха. Прежде, когда кто нибудь дѣлалъ глупость, какъ было быть? Сдѣланнаго не воротить и люди говорили: „Парень сгупилъ“. Это было неприятно. Въ Берлинѣ, гдѣ люди умнѣе, чѣмъ гдѣ либо, и гдѣ больше всего говорится глупостей, глубоко чувствовалось это неудобство. Министерство старалось принять серьезныя мѣры... Оно позволило печатать только большія глупости, маленькія же допускались только въ разговорахъ. Это послѣднее дозволеніе касалось только профессоровъ и высшихъ сановниковъ, люди же не важные имѣли право говорить глупости только тайно. Но всѣ эти мѣры не послужили ни къ чему: подавленные глупости тѣмъ сильнѣе появлялись при особенныхъ случаяхъ; имъ даже втайнѣ покровительствовали и онѣ открыто поднимались; бѣда да и только! Наконецъ, было изобрѣтено дѣйствительное средство, которое можетъ каждую глупость тотчасъ же уничтожить и даже превратить въ мудрость. Средство самое простое: стоитъ только объявить, что такая-то глупость сдѣлана

или сказана лишь изъ ироніи. Такъ-то, дитя мое, преуспѣваетъ все въ этомъ свѣтѣ: глупость становится ироніей, неудавшееся лизоблюдство — сатирой, врожденная глупость — искусной насмѣшкой, настоящее безуміе — юморомъ, невѣжество — блестящимъ остроуміемъ; наконецъ, и ты сдѣлаешься Аспазіей новыхъ Аѳинъ“.

Недостаточно, слѣдовательно, сказать глупость, чтобы прослыть юмористомъ. Глупость — глупостью, а юморъ — юморомъ. Безсознательная наивность есть лишь одна черта юмора. Въ это сложное, умственное явленіе входятъ другіе элементы, столь же существенные. И прежде всего остроуміе въ чувствѣ. Таково именно опредѣленіе юмора, сдѣланное Шлегелемъ. Это — то же самое, что и гоголевское „смѣхъ сквозь слезы“. Во всякой, дѣйствительно, юмористической чертѣ всегда можно отыскать элементъ чувствительности и доброты. Обыкновенный комическій писатель обращается къ одному лишь уму и сознанию; сердца онъ никогда не трогаетъ. Юмористъ, напротивъ того, обладаетъ удивительной способностью интересоваться сердцемъ по отношенію къ самымъ смѣшнымъ и страннымъ лицамъ. Въ юмористической литературѣ много найдется примѣровъ такого юмора. Донъ-Кихотъ у Сервантеса, Мармеладовъ („Преступленіе и наказаніе“) и капитанъ Снегиревъ („Братья Карамазовы“) у Достоевскаго, капитанъ Кутль („Домби и Сынъ“) у Диккенса, клоуны у Шекспира, нѣкоторые лица въ „Панѣ Тадеушѣ“ Мицкевича, дядя Тоби у Стерна. Дядя Тоби, напримѣръ, старый ребенокъ, чрезвычайно смѣшной, со странными привычками; но онъ такъ безусловно добръ, что во всей всемирной литературѣ не найдется, можетъ быть, другого лица, къ которому мы бы чувствовали такую любовь и такое уваженіе. Теккерей и Карлейль, говоря о юморѣ, въ особенности настаиваютъ на этой чертѣ. „Истинный юморъ, — говоритъ Карлейль, — юморъ Сервантеса и Стерна, имѣетъ своимъ источникомъ сердце въ гораздо большей степени, чѣмъ голову... Это точно бальзамъ, прикладываемый великодушнымъ человѣкомъ къ язвамъ сердца. Понимаемый такимъ образомъ, юморъ мирится съ самыми возвышенными, самыми нѣжными чувствами или, вѣрнѣе, онъ не существуетъ безъ нихъ... Мы присутствуемъ при какомъ нибудь ничтожномъ случаѣ и улыбаемся, но эта улыбка печальнѣе слезы... иногда простая, незатѣйливая фраза глубже проникаетъ въ нашу душу, чѣмъ цѣлый томъ сантиментальностей. Всѣ любимые герои Жанъ-Поль Рихтера имѣютъ что-то смѣшное въ положеніи и характерѣ; часто это самые заурядные люди, даже ничтожные, тщеславные, невѣжественные, слабодушные, но мы ихъ любимъ, хотя и не знаемъ почему. Они проникаютъ въ наши привязанности, въ наше сердце и часто тамъ мы находимъ для нихъ мѣсто, въ которомъ упорно отказываемъ самымъ великимъ героямъ трагедіи и исторіи“.

Съ другой стороны Тэнъ говоритъ, что юморъ заключается въ томъ, чтобы говорить самыя смѣшныя вещи благороднымъ стилемъ, напыщенными фразами. Таково, на примѣръ, одно мѣсто въ „Путешествіи Гулливера“ Свифта. Гулливеръ прощается въ странѣ Гуингмовъ съ своимъ господиномъ-лошадью: „Когда я хотѣлъ нагнуться, — говоритъ онъ, — чтобы поцѣловать копыто, онъ сдѣлалъ мнѣ честь и поднесъ его къ моимъ устамъ. Я знаю, сколько осужденій навлекаю на себя, сообщая этотъ фактъ: хулители пусть считаютъ невѣроятнымъ, что столь знатная особа снизошла до оказанія мнѣ такой милости. Я не забылъ, какъ многіе путешественники любятъ хвастаться получаемыми ими милостями, но еслибы мои критики были лучше знакомы съ благороднымъ и добродушнымъ характеромъ Гуингмовъ, они измѣнили бы свое мнѣніе“. Въ русской литературѣ мы имѣемъ великолѣпные образчики такого юмористическаго стиля. Напомнимъ читателямъ только „Носъ“ Гоголя, „Крокодилъ“ Достоевскаго, „Исторія одного города“ Щедрина.

Но и эта черта не исчерпываетъ еще всѣхъ особенностей юмора. Юмористъ избѣгаетъ общихъ выраженій, всегда употребляетъ выраженія живописныя, самыя точныя подробности, дѣлитъ и подраздѣляетъ выраженія мысли до самыхъ ничтожныхъ мелочей. Такъ, на примѣръ, Стернь не скажетъ просто: мой отецъ покраснѣлъ; онъ не скажетъ даже: мой отецъ покраснѣлъ до ушей; онъ выразится такъ: „мой отецъ покраснѣлъ семью красками съ половиной, а то и всей, можетъ быть, октавой своего естественнаго цвѣта“. Въмѣсто того, чтобы сказать: многотерпѣніе Іова, Стернь говоритъ: треть, четверть, половина или три пятыхъ многотерпѣнія Іова, указывая такимъ образомъ, какая именно доза добродѣтели этого патріарха необходима для того, чтобы перенести ту или другую непріятность. Въ одномъ мѣстѣ своего знаменитаго романа („Тристрамъ Шенди“) Стернь вознамѣрился выразить юмористически слѣдующую мысль: когда въ домѣ находится женщина въ родахъ, то всѣ другія женщины дома принимаютъ особенно важный видъ. Онъ передаетъ эту мысль въ фразѣ, которая можетъ считаться шедевромъ юмористическаго стиля: „Изъ всѣхъ загадокъ брачной жизни, — сказалъ мой отецъ, переходя площадку съ тѣмъ, чтобы облокотиться спиной о стѣну въ то время, когда онъ будетъ излагать свою мысль дядѣ Тоби, — изъ всѣхъ затруднительныхъ загадокъ брачной жизни, — а ты, братъ Тоби, можешь мнѣ повѣрить, ибо въ этомъ союзѣ больше ослицъ, чѣмъ могла вмѣстить вся ослиная конюшня Іова, — нѣтъ такой загадки, которая-бъ казалась мнѣ столь переполненной неизъяснимыхъ тайнъ, какъ слѣдующая: почему, какъ только барыню понесутъ въ постель, всѣ домашнія самки, начиная съ горничной и кончая дѣвушкой, выметающей соръ, почему вырастаютъ

онѣ на цѣлый дюймъ и важничаютъ больше отъ этого одного дюйма, чѣмъ отъ всѣхъ прочихъ дюймовъ, взятыхъ вмѣстѣ?”

Таковы частичныя опредѣленія юмора. Юмористъ любитъ эксцентричность, онъ издѣвается надъ логикой и разумомъ, онъ надѣляетъ своихъ смѣшныхъ героевъ такими высоко-нравственными чертами характера, что мы ихъ невольно любимъ; онъ часто циникъ и грубъ; отъ окружаетъ самой высокой поэзіей самыя низкіе предметы, онъ избѣгаетъ абстрактныхъ и напыщенныхъ выраженій, любитъ живописную простоту и точныя подробности. Всѣ эти отдѣльныя черты Стапферъ соединяетъ въ одну характеристику, которую можно резюмировать слѣдующимъ образомъ. Юмористъ ни къ чему не относится серьезно, ни къ людямъ, ни къ предметамъ, ни къ самому себѣ. Почему? Потому ли, что ему противна эта живая серьезность, которая въ концѣ концовъ сводится на лицемѣріе? Или потому, что онъ не въ состояніи подняться до истинной серьезности? Ни то, ни другое. Онъ все видѣлъ, все понялъ и рѣшилъ, что жизнь есть фарсъ, не болѣе. Убѣжденіе во всемірномъ ничтожествѣ лежитъ въ основѣ его философіи. Онъ все презираетъ или, вѣрнѣе, онъ надо всѣмъ издѣвается, безъ злобы, безъ горечи, безъ страсти, потому что и страсть серьезна. На его взглядъ нѣтъ такого предмета, такого чувства, такой мысли, которые бы заслуживали чести быть выдѣленными изъ той отвратительной, громадной кучи тщеславія, которая образуетъ нравственную вселенную; въ особенности онъ не различаетъ безумія отъ мудрости. Нѣтъ ни мудрыхъ, ни безумныхъ; весь міръ безуменъ и онъ—въ такой же степени, какъ и всѣ остальные: и это потому, что онъ и на себя не смотритъ серьезно. Одной изъ характеристическихъ особенностей юмориста является вѣчная внутренняя насмѣшка надъ самимъ собой; юмористъ въ высшей степени обладаетъ искусствомъ *раздвоиваться* и одну половину себя выставлять на позорище другой половины. Этой особенностью юмористъ радикально отличается отъ обыкновенныхъ сатириковъ и комическихъ писателей. Сатирикъ громитъ пороки, вышучиваетъ слабости, и все это онъ дѣлаетъ язвительно и рѣзко, какъ бы выдѣляя себя изъ картины изображаемыхъ имъ пороковъ. Комическій писатель выводитъ на сцену различные пороки, — скупость, аффектацію, лживость, невѣжество и проч. Передъ кѣмъ выводитъ онъ на сцену все это? Передъ зрителями, сознающими свою мудрость и добродѣтель, высокоумно смѣющимися надъ глупостью или порокомъ дѣйствующихъ лицъ, радующимися тому, что они не похожи на этихъ людей. Эту мысль прекрасно отмѣчаетъ Жанъ-Поль Рихтеръ въ своемъ „Введеніи къ эстетикѣ“: „Обыкновенный комическій писатель,—говоритъ онъ,—пигмей, взобравшійся на подмости; онъ нападаетъ на индивидуальную глупость и безошадно ее преслѣ-

дуетъ: самолюбіе, аристократическое или мѣщанское тщеславіе, шарлатановъ, жеманницъ, кокетовъ, дураковъ, плутовъ, болвановъ. Онъ, точно побѣдитель, унижаетъ то, что низко, умалаетъ то, что мало, повергаетъ на землю то, что уже лежитъ на землѣ,—и все это онъ дѣлаетъ съ тѣмъ, чтобы самому взобраться на пьедесталь. Безумецъ, нѣсколько менѣе безумный, тѣмъ всѣ другіе обитатели сумасшедшаго дома, называемаго земнымъ шаромъ, онъ гордо произноситъ съ высоты своего безумія, не сознаваемаго имъ, торжественную проповѣдь противъ своихъ братьевъ сумасшедшихъ. Юмористъ же, безусловно равнодушный къ индивидуальнымъ порокамъ или нелѣпостямъ, подымается на тарпейскую скалу, съ высоты которой его мысль сбрасываетъ все человѣчество. Таковъ Свифтъ въ „Гулливеръ“; таковъ Стернь. Они надѣваютъ на голову человѣчества вѣнокъ изъ цвѣтовъ и, улыбаясь, ведутъ его... въ желтый домъ“.

Не это ли положеніе составляетъ основную мысль „Доктора Крупова?“ — „Всѣ наблюденія мои, — рассказываетъ докторъ, — вели постоянно къ мысли, поразившей меня при созерцаніи спавшаго Левки, т. е. что официальные, патентованные сумасшедшіе, въ сущности, и не глупѣе, и не поврежденнѣе всѣхъ остальныхъ, но только самобытнѣе, сосредоточеннѣе, независимѣе, оригинальнѣе, даже можно сказать, гениальнѣе тѣхъ. Странные поступки безумныхъ, раздражительную ихъ злобу объяснялъ я себѣ тѣмъ, что все окружающее нарочно сердить ихъ и ожесточаетъ непрерывнымъ противорѣчіемъ, жесткимъ отрицаніемъ ихъ любимой идеи. Замѣчательно, что люди дѣлаютъ все это въ домахъ умалишенныхъ, вѣдь ихъ существуетъ между большими какое-то тайное соглашеніе, какая-та патологическая деликатность, по которой безумные взаимно признаютъ пункты помѣшательства другъ въ другѣ. Все несчастіе явно безумныхъ, — ихъ гордая самобытность и упрямая неуступчивость, за которую повально поврежденные, со всею злобою слабыхъ характеровъ, запираютъ ихъ въ кѣтки, поливаютъ холодной водой и пр.“ Герценъ, въ этой замѣчательной повѣсти-памфлетѣ, самъ становится на точку зрѣнія юмориста и съ изумительною послѣдовательностью, пользуясь всѣми приемами точной науки, выводитъ неизбѣжныя слѣдствія такого взгляда. Выводъ, разумѣется, безотрадный, полный отчаянія и самаго безусловнаго скептицизма по отношенію къ человѣчеству, но выводъ не случайный: онъ лежитъ въ основѣ всего мировоззрѣнія Герцена и ярко обнаруживается во многихъ его произведеніяхъ, между прочимъ и въ его беллитристическомъ отрывкѣ „Поврежденный“. Такимъ образомъ, Герценъ является однимъ изъ самыхъ блестящихъ русскихъ юмористовъ; его можно поставить на ряду съ Гейне и Жанъ-Полемъ Рихтеромъ. Но еще гораздо раньше Герцена сдѣлалъ то же самое Свифтъ и, въ

сущности, то же самое дѣлаетъ, въ большей или меньшей степени, всякій истинный юмористъ. И дѣйствительно,—подный скептицизмъ,—вотъ окончательный, существенный элементъ, къ которому приводитъ анализъ юмора. Юмористъ — скептикъ, иногда мрачный, иногда веселый, но всегда скептикъ. Происходитъ ли этотъ скептицизмъ отъ пониженія идеала у юмориста, или оттого, что идеалъ этотъ слишкомъ высокъ, слишкомъ недосыгаемъ и не можетъ осуществиться, — это все равно.

Отсюда ясно, что юморъ въ крайнемъ своемъ развитіи есть практическое отрицаніе искусства. Презрѣніе къ жизни и къ людямъ, презрѣніе, лежащее въ основѣ юмора, охватывая собой все существующее, охватываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и искусство. Дѣйствительно, многіе юмористы открыто признаются въ своемъ презрѣніи къ художественнымъ формамъ, въ которыя одѣваютъ свою мысль. Они съ какою-то страстью портятъ красоту своихъ произведеній, нарушая гармонію частей капризными вставками, ненужными разсужденіями, странностями, эксцентрическими выходками. Если они недостаточно эксцентричны для этого по натурѣ, то дѣлаются ими намѣренно. Украсивъ свою голову дурацкимъ колпакомъ, надѣвъ костюмъ арлекина, они привѣтствуютъ почтенную компанію, явившуюся ихъ слушать, повертываясь къ ней спиной, „тѣмъ мѣстомъ,—какъ говорить Рабле,—которое арабы называютъ аль-катимъ“. Рабле на шести страницахъ угощаетъ читателя одними лишь прилагательными. Стернь постоянно отступаетъ отъ своего сюжета, уходитъ въ сторону, болтаетъ всякій вздоръ и забываетъ о главномъ, какъ бы дразня читателя. Затѣмъ, онъ начинаетъ главу буквально слѣдующимъ образомъ: „Pt...r...ing—twingt—twing—prut—trut (прескверная скрипка). Тра...а...е...i...o...u—twang — Diddle, diddle, diddle, diddle, diddle, diddle, dum, dum... twadle diddle, twidle, diddle, twodde, diddle, twodde diddle—prut—trut'—krich—krash—krush“. Но очевидно, что въ этомъ своемъ стремленіи къ безобразному и безформенному, юморъ принужденъ ставить себѣ границы, умѣрять себя, сдерживать, потому что въ противномъ случаѣ онъ бы неизбежно пришелъ къ возбужденію неудовольствія и скуки—къ искаженію содержанія и формы, къ полному, безразличному нулю. И дѣйствительно, у юмориста есть мѣра, хотя и скрытая, благодаря которой онъ спасаетъ свое произведеніе отъ гибели. Такимъ образомъ въ юморѣ существуютъ два течения, постоянно сталкивающихся: стремленіе отрицать искусство и стремленіе удержаться въ предѣлахъ художественныхъ формъ. Тутъ мы наталкиваемся на внутреннее противорѣчіе, существующее въ юморѣ. Въ юморѣ есть элементъ естественности и бессознательности, но рядомъ съ этимъ есть и элементъ искусственности и преднамѣренности. Точка примиренія

этихъ двухъ противорѣчивыхъ началъ не можетъ быть указана; она — тайна генія.

Гегель въ своей эстетикѣ замѣтилъ этотъ разрушительный характеръ юмора и осудилъ его съ чрезвычайной строгостію. Въ юморѣ Гегель видитъ смерть романтизма и окончательное разрушеніе искусства. *Безконечная субъективность* или, вѣрнѣе, чувство духовнаго я, составляющее основу новѣйшаго искусства, роковымъ образомъ доходить до самыхъ нелѣпыхъ излишествъ. Юморъ—это личность художника, намѣренно вздутая, расплывшаяся по всему произведенію. Юмористъ—это писатель полной самонадѣянности, считающій себя самымъ интереснымъ и самымъ значительнымъ героемъ своихъ произведеній или, вѣрнѣе, единственно интереснымъ и значительнымъ. Для него всѣ сюжеты одинаково хороши и одинаково никуда негодны. Моисей и еврей, перенравляющіеся черезъ Черное море, Леонидъ и триста спартанцевъ, погибающихъ при Фермопилахъ, для него такъ же интересны, какъ старая метла, карманный платокъ или разбитая трубка, потому что вся сущность искусства, съ точки зрѣнія юмориста, сводится на остроуміе, воображеніе, фантазію, чувствительность.—Такой приговоръ, несомнѣнно, справедливъ, но Гегель ошибается, думая, что юмористъ вѣрить лишь въ себя и не вѣрить ни во что другое; если онъ выдвигаетъ свою личность впередъ, то не изъ тщеславія или гордости, а лишь съ тѣмъ, чтобы вышутить и ее вмѣстѣ со всѣмъ остальнымъ.

Во всякомъ случаѣ существенный характеръ юмора заключается въ тѣсномъ органическомъ соединеніи веселаго темперамента съ мыслию о ничтожествѣ существованія и жизни. Истинный юмористъ думаетъ какъ Эклезиастъ, что все „суета суеть“, но вмѣсто того, чтобы говорить это съ рыданіями, онъ хохочетъ; повременамъ къ этому хохоту примѣшивается грустная нота, какъ внезапный порывъ чувства, и такой „меланхолическій“ юморъ встрѣчается чаще, чѣмъ юморъ исключительно веселый. Въ итальянской литературѣ, напримѣръ, чувствуется недостатокъ веселости; даже Джустини, одинъ изъ остроумнѣйшихъ поэтовъ XIX столѣтія, смѣется съ горечью. Леопарди можетъ считаться однимъ изъ самыхъ язвительныхъ юмористовъ итальянской литературы, въ особенности въ своихъ прозаическихъ памфлетахъ. Между нимъ и Вольтеромъ нѣтъ ничего общаго; Вольтеръ очень часто шутитъ ради шутки, конечно, не безъ того, чтобы не посмѣяться болѣе или менѣе ѣдко надъ людьми. Ничего подобнаго нѣтъ у Леопарди; онъ и въ шуткѣ остается серьезнымъ, и эта особенность сближаетъ его съ англійскими юмористами. Юмористомъ, однако, его можно назвать только въ самомъ общемъ значеніи этого слова; онъ никогда не бываетъ ни эксцентриченъ, ни неприличенъ, какъ большинство англійскихъ юмористовъ. Чувство гармоніи, вкуса, пропорціи у него

такъ велико, что онъ никогда не выходитъ за извѣстные, всѣми признанные предѣлы, и никогда не выступаетъ впередъ съ своимъ я, какъ это дѣлаетъ всякій юмористъ. Леопарди, который такъ часто говорилъ о страданіи, о смерти, о печаляхъ, казалось, долженъ бы былъ изображать ихъ во всемъ ихъ реальномъ ужасѣ; но этого никогда не бываетъ; даже смерть является у него въ красивомъ облаченіи, превращенною въ благодѣтельнаго генія, въ сестру любви. То же самое можно сказать и по отношенію къ любви. Скептику и мизантропу легко было бы сорвать всѣ украшенія съ любви, смѣшать ее съ животнымъ инстинктомъ, видѣть въ ней грубый обманъ природы, привлекающей свои жертвы на отравленный пиръ жизни, осмѣять цинично одну изъ самыхъ высокихъ человѣческихъ иллюзій. Несмотря на всю мизантропію, Леопарди никогда не дѣлаетъ этого; напротивъ, онъ постоянно воспѣваетъ магическое обаяніе любви, помѣщаетъ ее въ идеальную сферу, съ высоты которой она освѣщаетъ и украшаетъ жизненный путь человѣка. Леопарди—мизантропъ и скептикъ по чувству, а не по логикѣ; онъ оплакиваетъ печальную судьбу человѣка, но не станетъ издѣваться надъ нимъ, не станетъ его топтать въ грязь. Не онъ возьметъ волшебную палочку Цирцеи, чтобы сдѣлать каррикатуру рода человѣческаго; не онъ, подобно Карлейлю, серьезно напишетъ очеркъ философіи съ точки зрѣнія поросенка.

Испанецъ гораздо веселѣе и беззаботливѣе итальянца. Викторъ Шербулье былъ пораженъ этой веселостью несчастной націи, которая имѣетъ столько историческихъ, политическихъ и общественныхъ причинъ быть печальной, скептически относиться къ себѣ и къ судьбѣ своей. Однако, этотъ-то именно контрастъ врожденной веселости съ причинами быть печальнымъ и составляетъ, по преимуществу, особенности юмористическаго темперамента. Не даромъ Сервантесъ, самый несчастный человѣкъ въ жизни, былъ однимъ изъ величайшихъ юмористовъ.

Тѣ же самыя условія — по крайней мѣрѣ, отчасти, — образуютъ и русскій юморъ. Юморъ этотъ — „смѣхъ сквозь слезы“. Русскій юмористъ прежде всего отрицаетъ самого себя, а затѣмъ — и всѣхъ. Это—скептикъ по преимуществу, хотя далеко не пессимистъ. Гоголь, Достоевскій, даже Щедринъ—оптимисты, но всѣ они—скептики. Если русскій юмористъ скептически относится къ человѣчеству, то только потому, что пересталъ вѣрить въ себя. Въ этомъ отношеніи нѣкоторыя невольныя признанія, отрывочныя фразы, цѣлыя разсужденія Достоевскаго въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“ проливаютъ удивительно яркій свѣтъ на сущность русской натуры. Иванъ Карамазовъ въ разговорѣ съ своимъ братомъ, Алешей, говоритъ, между прочимъ, что онъ никогда не могъ понять, какъ можно любить своихъ ближнихъ. „Именно ближ-

нихъ-то, по-моему, и невозможно любить, а развѣ лишь дальнихъ". „Нищіе, особенно благородные нищіе, должны бы были наружу никогда не показываться, а просить милостыню черезъ газеты. Отвлеченно еще можно любить ближняго и даже иногда издали, но вблизи почти никогда. Еслибы все было какъ на сценѣ, въ балетѣ, гдѣ нищіе, когда они появляются, приходятъ въ шелковыхъ лохмотьяхъ и рваныхъ кружевахъ и просятъ милостыню, граціозно танцую, то тогда можно было бы еще любоваться ими. Любоваться, но все-таки не любить". Шутка у Достоевскаго почти всегда имѣетъ мрачный, иногда жестокий характеръ. Онъ жестокъ и къ людямъ, и къ себѣ, но въ этой жестокости есть много любви. Его „Крокодилъ", его „Скверный анекдотъ", его „Мужъ подъ кроватью", — чрезвычайно жестокия шутки, за которыми скрывается мрачный, безотрадный взглядъ на людей, на которыхъ Достоевскій смотритъ, какъ на клоуновъ и шутовъ. Иногда его шутка переходитъ прямо въ водевилъ или даже въ совершенно нелѣпный фарсъ. Отчасти тотъ же характеръ имѣетъ юморъ и Гоголя. Что такое его „Носъ", какъ не издѣвательство надъ всякимъ здравымъ смысломъ? Его „Записки Сумасшедшаго" — мрачный фарсъ и въ немъ великій юмористъ стоитъ почти буквально на точкѣ зрѣнія доктора Крупова. Въ отрывкѣ изъ письма по поводу „Ревизора" встрѣчается характерная фраза, объясняющая типъ Хлестакова. „Всякій хоть на минуту, — говоритъ Гоголь, — если не на нѣсколько минутъ, дѣлался или дѣлается Хлестаковымъ, но натурально въ этомъ не хочетъ только признаться; онъ любитъ даже посмѣяться надъ этимъ фактомъ, но только, конечно, въ кожѣ другихъ, а не въ собственной". Чичиковъ — колоссальная юмористическая фигура, нѣкоторыми своими сторонами напоминающая Фальстафа. На мой взглядъ, одной изъ самыхъ глубокихъ юмористическихъ сценъ въ русской литературѣ является разговоръ Чичикова съ Коробочкой по поводу мертвыхъ душъ. Оба разговаривающіе обнаруживаютъ поразительный нравственный цинизмъ, который, однако же, не внушаетъ отвращенія, потому что оба — и Чичиковъ, и Коробочка, — торгуясь изъ-за мертвыхъ душъ, не сознаютъ всей своей нравственной гадости.

Совершенно напрасно, по моему мнѣнію, Щедринъ считается сатирикомъ: онъ не сатирикъ, а юмористъ въ русскомъ значеніи этого слова. Для того, чтобы быть сатирикомъ ему недостаетъ ѣдкости и, — скажемъ прямо, — негодованія противъ отрицательныхъ сторонъ жизни. Онъ недостаточно спокоенъ, чтобы быть внимательнымъ изслѣдователемъ „язвъ", онъ слишкомъ поэтъ и художникъ, чтобы быть только моралистомъ и, въ концѣ концовъ, слишкомъ благодушенъ по натурѣ, чтобы быть сатирикомъ. Воскресите въ памяти всѣ наиболѣе удавшіеся ему типы, — типы прокуроровъ, адвокатовъ, чиновниковъ, пом-

падуровъ, ташкентцевъ, Разуваевыхъ, Удавовъ, Дыбъ,—что найдете вы въ нихъ подъ скорлупой невѣжества, дрянности, пошлости, и всякаго рода мерзости? Несомнѣнно найдете извѣстную долю добродушія и наивности,—добродушія и наивности, свойственныхъ по преимуществу натурамъ, въ которыхъ не возникъ еще процессъ дифференцірованія добра и зла, творящимъ зло не вѣдая, что творять, „непосредственно“ ворующимъ потому, что плохо лежитъ, „непосредственно“ берущимъ взятки, потому что даютъ, и такъ дальше. Щедринъ почти всегда приступаетъ въ своихъ очеркахъ съ цѣлами сатирическими, но воображеніе и фантазія его увлекаютъ, онъ забываетъ о морализующемъ значеніи сатиры и создаетъ фантастическій міръ какихъ-то естественныхъ уродовъ, къ которымъ невозможно примѣнять какуи-либо нравственную мѣрку. Повременамъ фантазія и дѣйствительность такъ перемѣшаны у Щедрина, что ихъ невозможно отдѣлить другъ отъ друга. Вспомните, напримѣръ, какъ Щедринъ въ „Пошехонскихъ разсказахъ“ объясняетъ возникновеніе въ дореформенное время секты мздоимцевъ. Жилъ-былъ одинъ добродѣтельный становой приставъ, который, мучимый раскаяніемъ, удалился въ лѣсъ. Долгое время онъ питался тамъ злаками, не имѣя пристанища и не зная иного покрытія, кромѣ старенькаго виць-мундира, украшеннаго пряжкой за тридцать пять лѣтъ. Но во времени онъ выстроилъ въ самой чащѣ хижину, въ которой предположилъ спасти свою душу. Скоро объ этомъ провѣдали окрестные раскольники и начали стекаться къ нему. Разнесся слухъ, что въ лѣсу поселился „мужъ святъ“, что отъ него распространяется благоуханіе и что надъ хижиной его (которую уже называли келіей) по ночамъ виденъ свѣтъ. Мало-по-малу въ лѣсу образовался раскольничій скитъ, въ которомъ бывший становой былъ много лѣтъ настоятелемъ, подъ именемъ блаженно-мздоимца Арсенія. Затѣмъ, обыватели скита образовали особенный раскольничій толкъ, подъ названіемъ „Мздоимцевскаго“, а себя называли „мздоимцами“, въ отличіе отъ перемазанцевъ и перекувырканцевъ. Но въ эпоху гоненія полиція узнала о существованіи скита и нагрянула. Арсенія заковали въ кандалы и заточили въ дальній монастырь, а мздоимцевъ расселили по разнымъ мѣстамъ. Тамъ они всяко размножились, и съ помощью пропаганды, и естественнымъ путемъ сожитія. Такъ что теперь, куда ни обернись—вездѣ мздоимцы. Таковъ почти всегда пріемъ Щедрина. Зная какъ никто, можетъ быть, русскую дѣйствительность, онъ никогда не изображаетъ ее реальными красками, а окружаетъ ее такими фантастическими образами и деталями, которые отнимаютъ у нея всякое значеніе факта. Такая ли бываетъ настоящая сатира, претендующая на практическое, морализующее вліяніе? Но то, что составляетъ относительное безсиліе Щедрина, какъ сатирика, дѣлаетъ его оригинальнѣйшимъ изъ русскихъ юмористовъ.

Въ англійскомъ юморѣ, наоборотъ, нѣтъ и тѣни добродушія и недостаетъ веселости, за исключеніемъ, можетъ быть, одного лишь Стерна. Еще Фруассаръ въ XIV столѣтіи говорилъ, что „англичане смѣются печально“. Разочарованіе, мрачная мечтательность, врожденное сознаніе тщеты всего, — вотъ элементы, изъ которыхъ слагается англійскій юморъ. Свифтъ ежегодно праздновалъ день своего рожденія, читая то мѣсто библіи, гдѣ Іовъ проклинаетъ день, въ который было сказано въ домѣ его отца, что сынъ людей родился. Шутка Свифта имѣетъ чрезвычайно мрачный характеръ. Онъ ненавидитъ и презираетъ человечество. По его мнѣнію, человекъ это — эгоистическое, завистливое, лживое, подлое, кровожадное животное. Поэтому въ шуткѣ Свифта больше ироніи, чѣмъ юмора. Въ этомъ отношеніи съ нимъ никто не можетъ сравниться; Свифтъ — Гомеръ ироніи. За то приѣмъ его чисто юмористическій. Этотъ приѣмъ есть не что иное, какъ совершенно научное опроверженіе *per absurdum*. Такъ напр., его „Искусство проваливаться въ поэзіи“ имѣетъ видъ настоящаго руководства риторики; принципы установлены, раціональность отдѣловъ доказана, примѣры мѣтко подобраны; это, если можно такъ выразиться, здравый смыслъ, употребленный какъ орудіе сумасбродства. Нѣтъ ничего сильнѣе и доказательнѣе разсужденія, въ которомъ Свифтъ доказываетъ, что одна изъ шутокъ Попа есть кровавый памфлетъ на церковь и государство. Его „Искусство лгать въ политикѣ“—цѣлый дидактическій трактатъ, написанный совершенно серьезно. Когда Свифтъ встрѣчаетъ смѣшное, онъ не забавляется имъ, не вышучиваетъ его, какъ сдѣлалъ бы Вольтеръ; Свифтъ изучаетъ его серьезно, вывода изъ него путемъ строгой логики всѣ нелѣпыя или омерзительныя слѣдствія. „Нелѣпой сказкѣ,—говоритъ Тэнъ,—Свифтъ придаетъ положительный характеръ исторіи, достовѣрность которой доказана... Никакое величіе, ложное или истинное, не можетъ устоять передъ нимъ; вещи, обстоятельно изслѣдованныя внутри и снаружи, тотчасъ теряютъ свое обаяніе и цѣнность. Разсматривая ихъ, онъ показываетъ намъ ихъ реальное безобразіе и отнимаетъ у нихъ фиктивную красоту... Взгляните, какъ онъ, на науку, церковь, государство, и низведите ихъ на степень обыденныхъ явленій, и вы увидите, какъ онъ, въ наукѣ — Бедламъ мечтателей, узкихъ химерическихъ мозговъ, которыхъ занятіе заключается въ томъ, чтобы противорѣчить другъ другу, собирать въ заплесневѣлыхъ старыхъ книгахъ пустыя фразы; въ церкви—толпу энтузіастовъ, бормочащихъ фразы, которыхъ смысла они не понимаютъ...; въ государствѣ — стадо идіотовъ, отдающихъ свою кровь и свои богатства на служеніе капризамъ и расчетамъ господина въ каретѣ, которую они же ему дали“...

У Шекспира юморъ далеко не преобладающая черта; это—одинъ

лишь изъ многочисленныхъ элементовъ его творческаго генія. Онъ поглощаетъ въ себѣ всѣ элементы поэзіи, и въ немъ они сочетаются въ одно органическое цѣлое. Въ его творчествѣ юморъ играетъ лишь свойственную ему роль, никогда не заслоняя собою другихъ элементовъ. Но повременамъ онъ выступаетъ чрезвычайно ярко и тогда онъ имѣетъ характеръ чисто англійскаго юмора. Въ „Антоніи и Клеопатрѣ“ есть сцена, которая можетъ считаться одной изъ самыхъ юмористическихъ сценъ всемірной литературы (11, 7). Секстъ Помпей угощаетъ триумвировъ (Октавія, Антонія и Лепида) на палубѣ своего корабля. Антоній и Октавій постоянно подбиваютъ вина въ кубокъ Лепида; въ то время какъ Лепидъ напивается пьянъ и подъ конецъ засыпаетъ, Антоній привыкшій къ вину, ведетъ съ почти трезвымъ Октавіемъ поучительный разговоръ о нравахъ и географіи Египта. „Такъ уже заведено у нихъ, сударь. По степени разлитія Нила, которая опредѣляется мѣтками на одной изъ пирамидъ, они угадываютъ будетъ ли урожай или неурожай. Чѣмъ больше разлитіе, тѣмъ больше надеждъ; когда онъ войдетъ въ берега, земледѣлецъ бросаетъ сѣмя въ иль и тину, и жатва созрѣваетъ въ самое короткое время.—*Лепидъ*.— У васъ есть тамъ престранныя змѣи.—*Есть*, Лепидъ.—Ваши египетскія змѣи выводятся вѣдь изъ ила или дѣйствіемъ вашего солнца, точно также и ваши крокодилы?—*Да*, Лепидъ.—*Помпей*.— Садитесь, здоровіе Лепида!—*Лепидъ*.— Я хоть и не совсѣмъ того,— не отстану, однакожь.—*Энобарбъ*.— Пока не заснешь; боюсь только, что это случится раньше, чѣмъ отстанешь.—*Лепидъ*.— Да, я слышалъ, что Птолемеевы пирамиды очень замѣчательны; право я слышалъ это.—*Менасъ* (тихо Помпею).— На одно слово.— Что тамъ? говори на ухо.—*Прошу*, встань; на одно только слово.—*Погоди*, этотъ кубокъ Лепиду.—*Лепидъ*.— Что же это за штука — крокодилъ-то вашъ?—*Антоній*.— Видомъ онъ совершенно походить на себя; толщиной нисколько не превосходить своей толщины, а ростомъ—своего роста; движется своими собственными членами, кормится тѣмъ, чѣмъ питается, а когда распадется на составныя начала—переселяется въ другія существа.— А цвѣта какаго?— Тоже своего собственнаго.—*Странный змѣй*.— Да; и слезы у него влажны.—*Помпей* (тихо Менасу)... Убирайся; дѣлай, что приказываютъ. Гдѣ кубокъ?—*Менасъ*.— Ради моей службы, встань и выслушай.—*Пом.* (отходя съ нимъ въ сторону).— Ты, кажется, съ ума сошелъ. Ну, что такое?—*Менасъ*.— Хочешь быть властелиномъ всего міра?—*Что?*—*Хочешь быть втастелиномъ всего міра, говорю я?*—*Какъ же это?*—*Согласись только и, какъ я ни бѣднъ,— я подарю тебѣ цѣлый міръ.*— Ты пьянъ.—*Нѣтъ*, Помпей, я воздерживался. Дерзни—и будешь земнымъ Зевсомъ, захоти—и все, объемлемое океаномъ и небомъ, будетъ твоимъ.—*Да какимъ образомъ?*—*Три власти*

теля міра, три твои соперника на твоємъ кораблѣ; позволь перерѣзать канатъ; уйдемъ въ открытое море,—перерѣжь имъ горла, и все твое.—А! Зачѣмъ же ты не сдѣлалъ этого, не говоря мнѣ? Такое дѣло, соверши его я — будетъ гнусность; соверши ты — превосходнѣйшая услуга; выполненный безъ моего вѣдома, твой замысль былъ бы одобренъ мною вполнѣдствіи, а теперь я не могу не осудить его. Забудь о немъ и пей.—*Менась* (про себя). Съ этого мгновенія я не слѣдую уже за твоимъ блѣднѣющимъ счастіемъ; кто ищетъ и не беретъ его, когда предлагаютъ, — не найдетъ его никогда“. — Пьянство продолжается; наконецъ, уносятъ Лепида. „Вотъ такъ силачъ, — говоритъ Энобарбъ, видя какъ рабъ уноситъ на своихъ плечахъ Лепида.— Почему?—Да вѣдь онъ несетъ треть міра; не видишь?—Опьянѣла, стало быть, третья часть“... Антоній продолжаетъ пить за здоровіе Октавія, который бы желалъ улизнуть; затѣмъ предлагаетъ проплясать вакханалію: „Беритесь же за руки. — Музыка, громи наши уши!.. — Вотъ этотъ молодець будетъ запѣвалой, а припѣвъ мы грянемъ во всю мочь“. Музыка играетъ; собесѣдники, взявшись за руки, пляшутъ. Осторожный Октавій употребляетъ всѣ усилія, чтобы не увлечься оргіей. Хотя онъ и выпилъ, но еще не пьянъ и отдаетъ себѣ ясный отчетъ въ томъ, что происходитъ: „Доброй ночи, Помпей! Идемъ, братъ, прошу тебя; великія обязанности наши негодуютъ на такое легкомысліе. Разойдемся, друзья. Вы видите, щеки горятъ, крѣпкій Энобарбъ слабѣе вина и мой языкъ прилипаетъ. Буйный хмѣль сдѣлалъ насъ почти шутами. Что говорить еще? доброй ночи. Давай руку, любезный Антоній“. Пошатываясь, триумвиры спускаются съ палубы. Энобарбъ, видя это, кричитъ имъ: „Осторожнѣй, не упадите въ воду!“ — Эта удивительная сцена, въ которой существованіе триумвировъ зависѣло одну минуту отъ того, будетъ ли перерѣзанъ канатъ или нѣтъ, сцена, въ которой Лепида, эту третью часть міра, мертвецки пьянаго, уноситъ рабъ на своихъ плечахъ, — резюмируетъ собою всю трагедію. И дѣйствительно, читая трагедію, чувствуешь, какъ постепенно рушится этотъ міръ среди оргій; чувствуешь, что не одинъ лишь Антоній, а цѣлая эпоха исторіи, весь античный Римъ близятся къ концу, смѣясь и отплясывая египетскую вакханалію. Таково неотразимое впечатлѣніе, производимое трагедіей.

Чаще всего, однако, юморъ Шекспира сосредоточивается въ *клоунѣ*, въ шутѣ. Клоунъ — самое юмористическое лицо у Шекспира, не потому только, что онъ смѣшитъ, а главнымъ образомъ потому, что Шекспиръ сдѣлалъ клоуна выразителемъ своей собственной мысли. Въ немъ великій художникъ олицетворилъ свой юморъ или иронію. „Клоунъ, — замѣчаетъ Ульрици, — сознательно является тѣмъ, чѣмъ бессознательно являются другія дѣйствующія лица, — сумасшедшимъ.

Благодаря своей сознательности, онъ перестаетъ быть сумасшедшимъ, превращается въ юмориста и пріобрѣтаетъ право сказать: „не тотъ безумецъ, кто кажется безумнымъ. Для другихъ лицъ — онъ зеркало истины“. Галлиматія Оселки (Touchstone) въ „Какъ вамъ угодно“ заключаетъ въ себѣ основную мысль комедіи; въ ней Шекспиръ вышучиваетъ пастушескую жизнь, но его поэтическій инстинктъ въ то же время заставляетъ его лирически воспѣвать эту жизнь. „Ну, какъ же нравится тебѣ, почтеннѣйшій Оселокъ, пастушеская жизнь эта? спрашиваетъ Коринъ.— Сказать тебѣ, пастухъ, правду? въ отношеніи къ самой себѣ жизнь эта, конечно, хорошая; но въ отношеніи къ пастуху—прежалкая. Какъ жизнь уединенная, она мнѣ нравится, но по разобщенности, куда какъ дрянна она. Ну, и потому, что проходить въ поляхъ, она мнѣ по сердцу; но потому что не при дворѣ—скучна она ужасно. Какъ жизнь скромная, она, видите ли, весьма соотвѣтствуетъ расположенію моего духа; но какъ чуждая всякаго обилія, сильно претитъ моему желудку“. Таковъ всегдашній юмористическій пріемъ Шекспира: на разумъ онъ надѣваетъ маску безумія. Съ особеннымъ пристрастіемъ онъ каждый разъ надѣляетъ величайшимъ остроуміемъ своихъ героевъ, пораженныхъ дѣйствительнымъ сумасшествіемъ. Слушая бредъ Гамлета, Полоній замѣчаетъ: „Какъ ловки, однако, его выраженія! Сумасшествіе часто далеко находчивѣй самаго здраваго ума!“— „Смѣсь дѣла со вздоромъ! Здравый смыслъ въ безуміи!“ восклицаетъ Эдгаръ, слушая короля Лира. Тѣмъ не менѣе, лучшія комическія фигуры Шекспира не столько комичны, сколько остроумны; мы смѣемся не надъ ними, но вмѣстѣ съ ними, такъ что мы не только не можемъ презирать ихъ, а прямо сочувствуемъ имъ. Въ этомъ-то именно и заключается отличительная черта шекспировскаго юмора. Его пѣяницы, развратники, плуты не ограничиваются одною лишь своею ролью; они независимы и смотрятъ на жизнь съ философской точки зрѣнія. Шекспиръ окружаетъ ихъ поэтическимъ ореоломъ и влагаетъ имъ въ уста самыя глубокія мысли. Таковъ и Фальстафъ, съ которымъ мы уже знакомы.

Фальстафъ, по своей веселости, — одно изъ привлекательнѣйшихъ лицъ въ произведеніяхъ Шекспира. Джекъ въ „Какъ вамъ угодно“ представляетъ другой юмористическій типъ, — юмориста съ грустнымъ, скептическимъ отгѣнкомъ. Его знаменитый монологъ есть какъ бы юмористическая философія жизни. „Весь міръ — спена, и всѣ, и мужчины, и женщины — актеры; всѣ имѣютъ свои входы и выходы; и одинъ и тотъ же человѣкъ играетъ не одну роль въ семи дѣйствіяхъ, его возрастами образуемыхъ. Вначалѣ, роль дитяти, срыгивающаго и визжащаго на рукахъ кормилицы; потомъ, плаксиваго школьника, со свѣжимъ, утреннимъ личикомъ и съ сумочкой, неохотно, улиткой, ползущаго въ школу; потомъ, влюбленнаго, взды-

хающаго, какъ печка, горестными сонетами къ бровямъ своей возлюбленной; потомъ война, богатаго неслыханными проклятіями и бородой леопарда, жаднаго къ почестямъ, задорнаго и бѣшеннаго въ ссорахъ, отыскивающаго мыльный пузырь славы въ самомъ жерлѣ пушекъ; затѣмъ, судьби съ кругленькимъ брюшкомъ, начиненнымъ каплуномъ, со строгимъ взоромъ, съ подобающею бородой, преисполненнаго мудрыхъ изреченій и пошлыхъ доводовъ. Въ шестомъ, онъ является сухопарымъ Панталономъ въ туфляхъ, съ очками на носу и съ кошелемъ на боку; тщательно сбереженные штанишки юности страшно широки для высохшихъ его ногъ, и голосъ мужа перешелъ въ дѣтскій дискантъ, и потому онъ пищитъ и визжитъ въ этомъ только тонѣ. Последняя сцена всего этого, заканчивающая эту странную, богатую событіями повѣсть — второе дѣтство, полное забвенія, — безъ зубовъ, безъ глазъ, безъ вкуса, безъ всего“. — Къ этому можно еще прибавить слова Макбета, сказанныя имъ, когда онъ узналъ о смерти жены: „Завтра и завтра, и опять завтра тащится едва замѣтнымъ шагомъ отъ дня ко дню, до послѣдняго слога въ книгѣ судебъ, и всѣ наши вчера освѣщали глупцамъ дорогу къ пыльной смерти. Догорай же, догорай, крошечный огарокъ! Жизнь—это тѣнь мимолетная, это жалкій комедіантъ, который пробѣснуется, провѣличается свой часъ на помостѣ и затѣмъ не слышенъ; это сказка, рассказываемая глупцомъ, полная шума и неистовства, ничего не значущихъ“. — Это уже безнадежный, мрачный скептицизмъ, оканчивающійся гамлетовскимъ „the rest is silence“! Такимъ образомъ и Шекспиръ приходитъ къ той же точкѣ зрѣнія, на которой оставилъ передъ смертью другой великій юмористъ, Раблэ: „Tirez le rideau, la farce est jouée“!

Величіе Шекспира заключается въ томъ, что на человѣческую жизнь онъ смотритъ съ точки зрѣнія вѣчности. Онъ не увлекался политическими страстями, подобно Аристофану; онъ не преклонялся съ почтеніемъ, подобно Мольеру, передъ политическими и религіозными учрежденіями; онъ не былъ вѣрующимъ, подобно Данте. Онъ внѣ нашихъ жизненныхъ дразгъ, онъ выше нашей преходящей мудрости. „Un génie, — сказалъ Викторъ Гюго, — est un promontoire dans l'infini“ (геній — мысь, выдвинувшійся въ океанъ безконечности). Тотъ мысь (прибавляетъ Доуденъ), который мы называемъ Шекспиромъ, выдался далеко и врѣзался въ безконечное море, разстилающееся передъ нимъ, въ угрожающія тучи, которыя скопились надъ нимъ. Позади его лежитъ населенный материкъ, залитый свѣтомъ и оживленный двигающимися личностями, — мужчиной и женщиной...

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Шекспиръ въ расцвѣтъ своего таланта.—Періодъ драмъ.—Античная драма.—Ея существенная особенность.—Античный герой.—Его безстрастность и пластичность.—Конфликтъ боговъ.—Развязка.—Теорія хора Гегеля.—Шекспировская драма.—Может ли исключительно дурной человѣкъ быть предметомъ художественнаго произведенія?—Мнѣніе Жанъ-Поль Рихтера и Шиллера.—„Гамлетъ“.—Конфликтъ между обществомъ и личностью.—Нравственное и умственное состояніе Гамлета.—„Глобусъ“ — Смерть отца поэта.—Смерть Елисаветы и вступленіе на престолъ Якова I.—„Юлій Цезарь“.—Плутархъ и Шекспиръ.—Юлій Цезарь, Брутъ и Кассій.

Теперь мы переходимъ къ періоду полной зрѣлости творчества Шекспира, — къ періоду трагедій, который открывается величайшей изъ драмъ новой европейской культуры, — „Гамлетомъ“ *). Прежде,

*) Первое изданіе „Гамлета“ in-quarto появилось въ 1608 году подъ слѣдующимъ заглавіемъ: „The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shake-speare. As it hath beene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London: as also in the two Universities of Cambrige and Oxford and else-where. 1608“. (Трагическая исторія Гамлета, принца датскаго. Сочиненіе Вильяма Шекспира. Въ томъ видѣ, какъ она была нѣсколько разъ представлена слугами его высочества въ Лондонѣ, а также въ университетахъ Кембриджскомъ и Оксфордскомъ, и въ другихъ мѣстахъ). Второе изданіе появилось въ 1604 г. съ прибавленіемъ: „Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Copie“. (Вновь напечатанная и увеличенная почти вдвое противъ прежняго по подлинной и полной рукописи). И дѣйствительно, между этими двумя изданіями разница чрезвычайно велика: это—какъ бы двѣ совершенно независимыя пьесы. Поэтому было высказано предположеніе, что основой обоихъ изданій послужила болѣе старая редакція пьесы, но что первое изданіе напечатано безъ вѣдома автора, мошенническимъ образомъ, неисправно и небрежно, а что подлинная пьеса находится въ изданіи 1604 г. Съ этимъ предположеніемъ едва ли, однако, можно согласиться. Сравненіе обоихъ изданій доказываетъ скорѣе, что въ основу ихъ легли двѣ различныя обработки, сдѣланныя самимъ поэтомъ; другими словами, что поэтъ, написавъ трагедію, остался ею недоволенъ и черезъ нѣкоторое время передѣлалъ ее; при этой передѣлкѣ она увеличилась почти вдвое. О времени возникновенія первоначальнаго текста мы ничего положительнаго не знаемъ. Въ 1587 году Нэшъ упоминаетъ о какомъ-то Гамлетѣ, но есть ли это Га-

однако, чѣмъ мы приступимъ къ этой драмѣ, намъ необходимо сказать нѣсколько словъ о древне-греческой трагедіи: понять значеніе и характеръ новой драмы, появившейся вмѣстѣ съ Шекспиромъ, можно только тогда, когда мы будемъ имѣть въ виду драму античную, какъ предметъ для сравненія.

Совершенно ясно, что въ новой драмѣ человѣческая личность есть центральный пунктъ интереса. Не то мы видимъ въ драмѣ античной. Античный герой прежде всего поражаетъ насъ своей пластической неподвижностью, отсутствіемъ яркой индивидуальности, своей совершеннѣйшей красотой, кажущейся намъ, съ нашей современной точки зрѣнія, холодной и бездушной. Великій поклонникъ античнаго міра Винкельманъ сравниваетъ совершеннѣйшую красоту съ водой, „которая кажется намъ тѣмъ чище, чѣмъ менѣе въ ней вкуса“. Шеллингъ, какъ бы чувствуя къ какимъ страннымъ недоразумѣніямъ можетъ

илеть Шекспира,—намъ неизвѣстно. Нѣтъ говорить объ „англійскомъ Сенекѣ, который напишетъ вамъ хоть дѣлаго Гамлета, полнаго трагическихъ рѣчей“. Мэлонъ полагаетъ безъ всякихъ, впрочемъ, основаній, что этотъ старый, неизвѣстный Гамлетъ принадлежитъ не Шекспиру, а Киду. Въ своемъ „Diary“ Генсло упоминаетъ, въ 1594 г., о томъ, что на сценѣ давался какой-то Гамлетъ. Наконецъ, Лоджъ въ „Wit's Miserie“ (1596 г.) тоже упоминаетъ о Гамлетѣ, говоря о чортѣ, что онъ блѣденъ, какъ тотъ духъ, который такъ жалобно кричитъ на сценѣ: „Hamlet, Revenge!“ Миресъ, однако, въ 1598 г. не говоритъ о Гамлетѣ; но въ томъ же году Гервей въ рукописной запискѣ, сообщенной Стивенсомъ, говоритъ о „Hamlet, Prince of Denmark“. Гораздо легче опредѣлить дату второй, окончательной обработки „Гамлета“. Если предположить, что въ изданіе 1603 г. легла первоначальная, неизвѣстная намъ теперь редакція, то можно допустить, что это изданіе было вызвано появленіемъ на сценѣ новой обработки, которая нѣсколько позднѣе и была напечатана. Такимъ образомъ, 1602 г. можно считать годомъ этой второй обработки. Источникомъ „Гамлета“ во всякомъ случаѣ послужилъ рассказъ датскаго лѣтописца Саксона Грамматика (Saxo Grammaticus) XII столѣтія, рано перенесенный во французскую литературу въ „Histoires tragiques“ Бельфора (Belleforest). Книга Бельфора появилась въ англійскомъ переводѣ около 1596 года, но нѣкоторые рассказы изъ этой книги и, между прочимъ, „The Historie of Hamblett“, были распространены въ Англіи гораздо раньше. Съ другой стороны, на философскую сторону окончательной обработки, несомнѣнно, вліяла „Essais“, Монтэня, появившіяся на англійскомъ языкѣ въ переводѣ Флоріо въ 1603 г. Г. Стороженокъ съ своей стороны указываетъ на сходство размышленій, находящихся въ письмахъ графа Эссекса съ тревожными исканіями и сомнѣніями Гамлета. Извѣстно, что мать Эссекса, леди Летиція Эссексъ, измѣнила своему мужу и при жизни его сошлась съ Лейстеромъ. Отецъ Эссекса былъ отравленъ Лейстеромъ, который послѣ его смерти женился на его вдовѣ. Такимъ образомъ, исторія Гамлета есть какъ бы пересказъ дѣйствительной исторіи Эссекса. Наконецъ, существуетъ еще остроумное предположеніе Зильбершлага, который сближаетъ „Гамлета“ съ исторіей Маріи Стюартъ и убійствомъ ея мужа, лорда Дарилеа. И дѣйствительно, между исторіей Маріи Стюартъ и трагедіей Шекспира есть много общаго. Но подобныя сближенія, разумѣется, ничего не доказываютъ.

привести подобное опредѣленіе, прибавляетъ: „Совершенная красота не имѣетъ характера въ такомъ же точно смыслѣ, въ какомъ вселенная не имѣетъ опредѣленнаго измѣренія, — ширины, длины, глубины, — потому что всѣ эти измѣренія теряются въ ея безконечности“. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что греческое искусство поднялось до отсутствія характера“. Однако, и этотъ послѣдній комментарий еще не совсѣмъ удовлетворителенъ, если вѣрить Канту. Онъ замѣчаетъ, между прочимъ, что „лицо, совершенно правильное, обыкновенно не

Т Н Е
Tragical Historie of
HAMLET
Prince of Denmark

By William Shake-speare.

As it hath bene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London : as also in the two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and else where



London printed for N.L. and Iohn Trundell
1603.

имѣетъ никакого выраженія, потому что не заключаетъ въ себѣ ничего характеристическаго и выражаетъ скорѣе общее понятіе рода, чѣмъ характеръ личности“. И затѣмъ, Кантъ прибавляетъ: „Опытъ показываетъ, что лица, совершенно правильныя, принадлежать чаще всего людямъ, весьма невыдающимся“. Если поэтому мы ограничимся, какъ это обыкновенно дѣлается, простымъ утвержденіемъ, что герои античной драмы безличны, потому что пластическая красота доведена до совершенства, то этимъ мы рискуемъ сказать, что античные герои — не живыя, конкретныя личности съ опредѣленнымъ характере-

ромъ и индивидуальностью, а персонификаціи идей, добродѣтелей и страстей отвлеченныхъ, чего въ сущности вовсе нѣтъ. Не лучше ли будетъ, поэтому, вмѣсто всѣхъ этихъ опредѣленій, не дающихъ намъ ключа къ уразумѣнію античнаго героя, всмотрѣться ближе въ него и отъ него самого узнать, что онъ такое?

Какія особенности заключаетъ въ себѣ трагическая борьба, въ которую античные герои вкладываютъ такъ много горячности при такомъ строгомъ, пластическомъ спокойствіи? Можно ли объяснить эту борьбу личной страстью, или преслѣдованіемъ личныхъ цѣлей, какъ это мы видимъ у героевъ современной драмы? Нѣтъ, въ основѣ борьбы античнаго героя лежитъ нравственная идея высокаго достоинства; коллизія вызывается требованіемъ безусловной справедливости и не заключаетъ въ себѣ ничего эгоистическаго, ибо дѣло идетъ о долгѣ или о священнѣйшихъ интересахъ семьи, религіи, государства. Другими словами, въ метафизическомъ смыслѣ, коллизія въ античной драмѣ имѣетъ божественный характеръ; невидимыми актерами въ этой коллизіи являются боги, т. е. силы нравственнаго міра, превращенныя поэтическимъ воображеніемъ въ цѣль божествъ. Любовь къ родинѣ, любовь отцовская или материнская, любовь сыновняя, привязанность между сестрами и братьями, между супругами, дружба, вѣрность, культъ гостепріимства, культъ мертвыхъ, уваженіе къ законамъ, — вотъ, за малыми исключеніями, добродѣтели, составляющія какъ бы божественную основу человѣческой природы, олицетворяемыя въ томъ или другомъ богѣ. На Олимпѣ боги соединены въ полной гармоніи; въ такой же гармоніи они могутъ жить также и въ сердцѣ мудреца. Но такая гармонія боговъ рѣдко встрѣчается на землѣ, среди людей; семейная привязанность часто находится въ противорѣчій съ интересами города, спасеніе народа часто наноситъ ударъ отцовской любви. Отсюда, конфликтъ, борьба, и эта борьба является метафизической основой античной трагедіи. Борьба возникаетъ на логѣ нравственныхъ сущностей, потому что, — спускаясь на землю, — нравственные сущности переходятъ изъ единства во множество.

На этомъ основномъ принципѣ построенъ герой античной драмы. Въ немъ сливается въ одно цѣлое его личная страсть съ той нравственной идеей, которую онъ представляетъ. Отсюда непоколебимая энергія его воли и узость его ума. Онъ безусловно вѣритъ въ правоту своего дѣла; онъ не допускаетъ, что какая-либо частица справедливости можетъ находиться на враждебной сторонѣ. Благодаря этой исключительности онъ не знаетъ нерѣшительности, колебаній, внутренней борьбы. Вотъ почему античный герой не имѣетъ характера: развитіе его индивидуальности не можетъ быть велико; но съ другой стороны, нѣтъ ничего характернѣе, опредѣленнѣе античнаго

героя, потому что полное слияние страсти съ нравственной идеей, представляемый имъ союзъ человѣка съ богомъ, поселившимся въ душѣ его,—придаютъ герою гранитную стойкость и твердость. Но эта стойкость, заключая въ себѣ нѣчто божественное, никогда не бываетъ ни мелкой, ни низкой. На этомъ основаніи, въ античной драмѣ нѣтъ изверговъ. Одиссей въ „Филоктетѣ“, Креонъ въ „Антигонѣ“, Атриды въ „Аяксѣ“, конечно, мало симпатичны, но будемъ справедливы и къ нимъ; ихъ настойчивость, весьма мало симпатичная, основана на мотивахъ высшаго характера. Одиссей представляетъ существенные интересы грековъ, нуждающихся въ оружіи Филоктета; Креонъ представляетъ государство, законы котораго запрещаютъ хоронить врага отечества; причина подобнаго же рода вооружаетъ Агамемнона и Менелая противъ трупа Аякса. Только въ послѣдствіи, вмѣстѣ съ Эврипидомъ, греческая сцена, потерявъ свой религіозный характеръ, наполняется героями, движимыми чувствомъ личнаго эгоизма.

Если античные герои никогда не бываютъ порочными, то изъ этого не слѣдуетъ еще, чтобы они не были преступны, но ихъ преступления „святы и праведны“, какъ парадоксально утверждаетъ Антигона. Какой можетъ быть смыслъ этихъ двухъ совершенно противорѣчащихъ себѣ понятій? Какимъ образомъ преступленіе можетъ быть свято и праведно? Это объясняется однимъ стихомъ Овидія. Альмеонъ совершилъ преступленіе, напоминающее преступленіе Ореста: онъ убилъ свою мать по приказу отца: „facto pius et sceleratus eodem“,*)—говоритъ поэтъ. „Благочестивое послушаніе, ужасное убійство“. Преступленіе есть слѣдствіе раздора боговъ на землѣ и трагизмъ положенія заключается въ слѣдующемъ: враждующіе между собой герои, рассматриваемые независимо другъ отъ друга, имѣютъ, каждый на своей сторонѣ, справедливость, потому что ратуютъ каждый во имя божественнаго закона; но они могутъ заставить торжествовать этотъ законъ только въ томъ случаѣ, если нарушать другой, одинаково божественный законъ. Поэтому-то они, въ одно и то же время и праведны, и преступны: они ратуютъ за право, справедливое въ самомъ себѣ, но такое, которое можетъ восторжествовать только при нарушении другого, не менѣе справедливаго права. Это ужасное, трагическое положеніе античные герои принимаютъ цѣликомъ, не колеблясь, и въ этомъ-то именно и заключается ихъ сверхчеловѣческаго величіе. Они не ноютъ и не требуютъ къ себѣ сожалѣнія. Они не знаютъ нравственныхъ различій современной совѣсти, различій между

*) Англійскій переводчикъ Овидія въ XVI столѣтіи, Гильдингъ, перевелъ этотъ стихъ такъ: „For which night both justly, Kinde and cruel called bie“. Не заимствовалъ ли Шекспиръ это выраженіе, заставляя Гамлета сказать матери: „I must be cruel only to be Kind“ (я долженъ быть жестокъ, чтобы быть гуманнымъ)?..

намѣреніемъ и фактомъ; они безусловно принимаютъ отвѣтственность за свои поступки; пластичность ихъ натуры враждебна всякаго рода казуистикѣ, даже казуистикѣ здраваго смысла.

Въ „Антигонѣ“ Софокла этотъ характеръ античной драмы выступаетъ особенно рельефно. Два брата, сыновья Эдипа, Этеоклъ, царь Фивъ, и Полиникъ, предводитель враждебной арміи, умираютъ у стѣнъ Фивъ, пораженные другъ другомъ. Креонъ, новый царь, привязываетъ отдать похоронныя почести Этеоклу, падшему за отечество, и запрещаетъ, подъ угрозой смерти, хоронить трупъ Полиника, желавшаго уничтожить родной городъ. Чтобы понять важность и суровость мѣры Креона, нужно знать, что по понятіямъ грековъ лишеніе могилы, т. е. отдача мертваго на поруганіе, считалось самымъ сильнымъ оскорбленіемъ для друзей и родственниковъ умершаго. Въ данномъ случаѣ Креонъ — не злой человѣкъ, не тиранъ; высокій долгъ управляетъ его поведеніемъ, но этотъ долгъ такъ сливается съ его личною страстью, что различить ихъ нѣтъ возможности, и Креонъ преслѣдуетъ выполнение долга съ суровой, безчеловѣчной настойчивостью, имѣющей характеръ крайней несправедливости и тираніи. Эта несправедливость обрушивается на Антигону, сестру падшихъ братьевъ, которая рѣшилась, не смотря на запретъ Креона, похоронить Полиника. Трагическій конфликтъ—ясенъ. Съ одной стороны, Креонъ, представляющій священное право государства, съ другой—Антигона, представляющая священное право семьи. Но не забудемъ, что конфликтъ не столько происходитъ между дѣйствующими лицами, сколько между богами: съ одной стороны, Зевсъ, представляющій общественный порядокъ и авторитетъ государства, съ другой — подземныя божества Гадеса, покровители семьи и кровныхъ связей. Креонъ не только правъ со своей точки зрѣнія, но онъ представляетъ и болѣе высокій принципъ, чѣмъ его антагонистка. Его богъ — есть богъ свѣта, правъ цивилизованнаго общества, представленіе духовное и нравственное. Напротивъ того, боги природы, любви, семьи обитаютъ во мракѣ; они древнѣе Зевса, потому что семья—древнѣе государства, но ихъ древность представляетъ лишь время, когда человѣкъ былъ въ первобытномъ состояніи и въ борьбѣ новыхъ боговъ со старыми, Эвменидамъ суждено быть побѣжденнымъ блестящимъ сыномъ Зевса—Фебомъ. Антигона похоронена заживо: таково наказаніе за ея преступленіе. Но и Креонъ искушаетъ свою жестокость: его сынъ, женихъ Антигоны, закалываетъ себя, и вслѣдъ за тѣмъ Эвридика, жена Креона, умираетъ. Такимъ образомъ оказывается, что въ дѣло вмѣшалось новое божество, болѣе могущественное, чѣмъ Зевсъ и Эвмениды, возстановившее, при ихъ же помощи, вѣчное божественное единство, ими же вначалѣ нарушенное. Это божество есть рокъ,

судьба, олицетворяющая разумъ, справедливость, нравственную необходимость.

Божественная гармонія, какъ мы видѣли, нарушается временно конфликтомъ боговъ, но этотъ конфликтъ не есть борьба добраго и злаго начала; онъ заключается въ борьбѣ одинаково добрыхъ началъ, одинаково законныхъ и нравственныхъ. Оба антагониста правы по своему, но эта правота одностороння, исключительна, она расчленяетъ общественную справедливость, непорочная чистота которой запятнана примѣсю человѣческихъ страстей. Отсюда — развязка. Она заключается или въ истребленіи страстей и людей, помутившихъ спокойствіе боговъ, или же въ ихъ примиреніи. Въ „Антигонѣ“ Софокла мы видѣли кровавую развязку; въ „Эвменидахъ“ Эсхила развязка имѣетъ примирительный характеръ.

Клитемнестра убила своего мужа Агамемнона, мстя ему за смерть Ифигеніи, которую онъ принесъ въ жертву ради спасенія грековъ; Орестъ, мстя за смерть отца, убилъ Клитемнестру, свою мать. Такимъ образомъ, Орестъ — „свято преступецъ“, какъ и Антигона. Этотъ двойственный характеръ его поступка образуетъ раздоръ среди боговъ. Въ этомъ раздорѣ, противъ Ореста — Эвмениды, за Ореста — Аполлонъ. Эвмениды являются защитницами родственныхъ связей, семьи, нарушенной Орестомъ; Аполлонъ является защитникомъ брака, нарушеннаго Клитемнестрой. Это — чисто внѣшній конфликтъ; никакихъ сомнѣній, никакихъ колебаній, никакихъ угрызений совѣсти Орестъ не знаетъ; онъ не сомнѣвается въ справедливости поступка, совершеннаго имъ по повелѣнію Аполлона, но принужденъ бѣжать отъ Фуриій, въ которыхъ мы должны видѣть не персонификацію угрызений совѣсти, и которыхъ роль, внѣшняя и матеріальная, заключается въ томъ, чтобы наказать Ореста за матерубійство. Аполлонъ, въ свою очередь, старается защитить Ореста. Чѣмъ кончается этотъ конфликтъ между Эвменидами и Аполлономъ? Онъ кончается судилищемъ, устроеннымъ богиней Аеиною. Обѣ стороны защищаются и въ этой защитѣ Эсхиль достигаетъ поразительной глубины мысли. Обобщенное обязательство, основанное на свободномъ выборѣ супруговъ, является болѣе высокимъ принципомъ, чѣмъ кровная связь, такъ какъ сущность брака — не въ физической любви, а въ духовной симпатіи; вслѣдствіе этого, бракъ есть не результатъ стихійныхъ силъ природы, а сознательной борьбы духа; бракъ, а не родственная связь, образуетъ семью, которая, въ свою очередь, образуетъ государство. Вотъ почему въ конфликтѣ между Аполлономъ и Эвменидами юный сынъ Зевса является представителемъ цивилизаціи и соціального прогресса противъ старыхъ стихійныхъ божествъ. На судѣ Орестъ оправданъ, т. е. Эвмениды побѣждены, а Аполлонъ побѣдитель. Но Эвмениды,

представляя все-таки божественный принцип, должны быть примирены съ богами Олимпа. Аэина урезонивает ихъ и достигает примиренія; имъ устраиваются жертвоприношенія, и жители Аттики, на радостяхъ, пляшутъ и поютъ.

Въ античной драмѣ существенную роль играетъ хоръ; понятіе значеніе хора, значитъ понятіе греческую драму во всемъ ея величій. На первый взглядъ, это довольно трудная задача. Значеніе хора толковалось различнымъ образомъ, и въ этомъ отношеніи въ ученой литературѣ не оберешься самыхъ странныхъ противорѣчій. Эти противорѣчія объясняются тѣмъ, что не вездѣ, не во всякой драмѣ функція хора одинаковы; даже въ одной и той же драмѣ хоръ не всегда играетъ одну и ту же роль. Чтобы понять, поэтому, значеніе хора, его необходимо изучить во всѣхъ его фазисахъ, измѣненіяхъ и функціяхъ у лучшихъ, гениальнѣйшихъ представителей античной драмы — у Эсхила и Софокла. Благодаря такому изученію, мы, въ концѣ концовъ, получимъ теоретическій выводъ, который, хотя и не совсѣмъ, будетъ отвѣчать дѣйствительности, но несомнѣнно укажетъ на сущность античнаго хора. Такую именно теорію хора даетъ Гегель въ своей „Эстетикѣ“.

По его мнѣнію, хоръ представляетъ человѣческую совѣсть, которая не можетъ примириться съ враждой боговъ и которая провозглашаетъ необходимость гармоніи, гораздо раньше того момента, когда кровавая или примирительная развязка драмы возстановитъ эту гармонію. Хоръ постоянно предостерегаетъ героевъ драмы, указывая имъ на ихъ исключительность, на ихъ узкое благочестіе; онъ сожалеетъ объ ихъ печальной участи и въ то же время, преклоняясь передъ нравственной силой, героизмомъ — онъ высказываетъ глубокое уваженіе къ каждому изъ этихъ героевъ, прославляя божественную добродѣтель, обитающую въ нихъ. Такимъ образомъ, хоръ не есть актеръ, заинтересованный въ драмѣ, но онъ точно также и не зритель, безучастно относящійся къ дѣйствию и лишь размышляющій по поводу того, что видитъ. Хоръ — не внѣшняя, ненужная приставка къ драмѣ, а первоначальная, существенная часть ея; онъ — сущность героическаго дѣйствія. Функція хора состоитъ въ поддержкѣ гармоніи, чистотѣ божественной идеи, нарушенной антагонизмомъ героевъ; благодаря этой функціи, онъ вводитъ въ драму элементъ покоя, элементъ, являющійся условіемъ совершенной красоты, возстановляющей въ душѣ зрителей, смущенной конфликтомъ — миръ и свободу. Хоръ не имѣетъ никакого опредѣленнаго характера; онъ — идеаль, а у идеала не можетъ быть опредѣленныхъ очертаній.

Такова гегелевская теорія хора; не вездѣ, однако, она видна во всей своей чистотѣ. Въ нѣкоторыхъ трагедіяхъ Эсхила хоръ не вполне

освобожденъ отъ участія въ борьбѣ: онъ дѣйствуетъ и страдаетъ. Хоръ Софокла, въ большинствѣ случаевъ, имѣетъ характеръ слишкомъ личный, онъ составляетъ какъ бы контрастъ съ героями драмы. У Эврипида хоръ рѣшительно теряетъ свой возвышенный характеръ и составляетъ въ общихъ чертахъ первообразъ тѣхъ наперсниковъ и паперсницъ, которыя замѣнили собой, въ псевдо-классической драмѣ, античный хоръ. Такая дегенерація хора понятна; съ той минуты какъ драма потеряла свой религіозный характеръ, свою метафизическую сущность и конфликтъ боговъ замѣнился конфликтомъ страстей, борьбой чувствъ съ долгомъ, происходящей въ душѣ самого человѣка — хоръ потерялъ свое *raison d'être*. Замѣчательно, однако, что онъ сохранился до извѣстной степени въ обѣднѣ первыхъ вѣковъ христіанства, какъ бы подтверждая этимъ мысль, что его существенная функція есть функція, лежащая въ самой основѣ религіозной драмы. Впослѣдствіи, значительно позднѣе, были дѣлаемы попытки воскресить хоръ. Такую попытку сдѣлалъ Шиллеръ въ своей „Мессинской невѣстѣ“ и Казиміръ Делавинь — въ „*Paris*“. Но хоры Делавиня — не болѣе какъ плохая, безцвѣтная реминисценція хоровъ въ „*Athalie*“ Расина, хоры же Шиллера — неудачное подраженіе античной драмѣ. Одинъ только Расинъ въ своихъ хорахъ „*Athalie*“ и „*Esther*“ приблизился къ античной драмѣ, благодаря исключительнымъ условіямъ, и это обстоятельство можно объяснить только религіознымъ настроеніемъ Расина...

Такъ называемые хоры Шекспира — не болѣе, какъ прологи. Но замѣчательно, что у Шекспира хоръ не совсѣмъ потерялъ свое значеніе; въ его драмахъ есть дѣйствующія лица, представляющія до извѣстной степени совѣсть зрителей и поэтому, выполняющія функціи античнаго хора. Къ нимъ принадлежатъ на первомъ планѣ клоуны и шуты; затѣмъ, Терситъ въ „Троилъ и Крессида“, Энобарбъ въ „Антоній и Клеопатра“; но ближе всего къ античному хору приближается отецъ Лаврентій въ „Ромео и Джульета“; онъ какъ бы представляетъ спокойствіе мысли среди бурныхъ движеній страсти и въ знаменитомъ монологѣ (III, II) „Удержи, безумецъ, отчаянную руку...“ мы видимъ хоръ во всемъ его величій и чистотѣ. Это не пошлый наперсникъ, а судья, одинъ изъ тѣхъ людей, которыхъ въ древности называли *vates*; это представитель совѣсти.

Теперь мы можемъ перейти къ Шекспиру и къ его концепціи драматической личности. Эта концепція почти діаметрально противоположна концепціи древнихъ. Герой новой шекспировской драмы не опирается на что-либо высшее, божественное; всѣ причины его дѣятельности находятся въ немъ самомъ и въ условіяхъ его жизни. Ричардъ III, Отелло, Макбетъ употребляютъ всю свою энергію на дости-

женіе чисто личной, эгоистической цѣли; у нихъ нѣтъ какого-либо высшаго принципа, который бы направлялъ ихъ дѣятельность; ихъ эгоистическая страсть—единственный ихъ богъ. Но еслибы они были только эгоисты, то внушали бы намъ отвращеніе. Въ эстетическихъ цѣляхъ необходимо, чтобы они выкупили свое нравственное ничтожество,—величіемъ, красотой или силой характера.

Тутъ мы опять встрѣчаемся съ любопытнымъ закономъ, который, однако же, рѣдко принимается во вниманіе; я говорю о томъ законѣ, по которому человѣкъ совершенно и исключительно дурной не можетъ быть предметомъ художественнаго произведенія: „человѣкъ исключительно дурной,—говоритъ Жанъ-Поль Рихтеръ въ своей „Поэтикѣ“, есть существо слабое, негодное, пресмыкающееся, презрѣнное. Муза оттапливаетъ отъ себя подобную гадину. Даже Калибанъ,—этотъ уродъ, въ которомъ нѣтъ ничего человѣческаго,—обнаруживаетъ повременамъ нѣчто похожее на гнѣвъ, на смѣлость, на любовь. Слабый характеръ безобразенъ и не поэтиченъ. Бракенбургъ въ гетевскомъ „Эгмонтѣ“ почти отвратителенъ; Фернандъ въ его же „Stella“—гадокъ“. Тотъ же Жанъ-Поль Рихтеръ прибавляетъ: „Въ преступникѣ интересно только то его свойство, благодаря которому онъ приближается къ добродѣтели, т. е. интересна сила, которая,—насколько она духовна,—всегда заключаетъ въ себѣ нѣчто нравственное“. Совершенно тѣхъ же мнѣній придерживался и Шиллеръ. Нѣмецкій поэтъ приходитъ къ заключенію, что въ эстетическому чувству не слѣдуетъ примѣшивать требованій нравственности. Въ „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ Шиллеръ дѣлаетъ слѣдующее любопытное замѣчаніе: „Въ серьезномъ и трагическомъ иногда бывають случаи, когда низкое можетъ быть примѣнимо. Но въ такомъ случаѣ оно должно переходить въ ужасное и мгновенное оскорбленіе вкуса, должно быть уничтожено напряженіемъ аффекта и, такимъ образомъ, одновременно, какъ бы поглощено болѣе высокимъ трагическимъ дѣйствіемъ. Воровство, напримѣръ, есть нѣчто абсолютно низкое и, чтобы ни приискивало наше сердце въ извиненіе вору, какъ бы ни былъ онъ вынужденъ обстоятельствами, все-таки на немъ напечатлѣно неизгладимое клеймо, и эстетически онъ навсегда останется низкимъ предметомъ.—Но если этотъ человѣкъ еще и убійца, то въ нравственномъ отношеніи онъ еще хуже; эстетически же онъ черезъ это дѣлается, до извѣстной степени, возможнымъ. Унизившій себя подлостью (я все еще говорю объ эстетической оцѣнкѣ) можетъ черезъ преступленіе опять возвыситься и возвратитъ себѣ наше эстетическое вниманіе. Такое разногласіе нравственнаго приговора съ эстетическимъ—замѣчательно и достойно вниманія. Можно привести на это много причинъ... При эстетической оцѣнкѣ мы обращаемъ вни-

маніе на силу, при нравственной — на сообразность съ законами. Недостатокъ силы есть нѣчто презрѣнное, и всякое дѣйствіе, ведущее насъ къ заключенію о бесилии, равнымъ образомъ внушаетъ презрѣніе... Воровство указываетъ на малодушное, трусливое настроеніе; убійство имѣетъ по крайней мѣрѣ видимость силы". — Два-три примѣра выяснятъ мысль Шиллера. У Шекспира Антоній — сладострастный эгоистъ, но онъ не лишенъ благородства. У Гомера Парисъ, — „подобный богамъ“, — настоящій герой. Измѣнникъ Гавелонъ въ „Chanson de Roland“, — красивъ; онъ чувствителенъ, храбръ, и невѣрные говорятъ о немъ: „Вотъ благородный баронъ“. — Яго — настоящій гений зла; злопамятный, мстительный, полный презрѣнія къ слабости и трусости, онъ любитъ зло для зла, и въ мести видитъ высокое художественное наслажденіе; такимъ образомъ, и у него есть нѣкоторое подобіе величія. Онъ похожъ на мильтоновскаго сатану, съ той только разницей, что въ немъ есть нѣчто еще болѣе сатанинское: дьяволъ взволнованъ при мысли, что уничтожаетъ блаженство Адама и Евы, между тѣмъ какъ Яго восклицаетъ съ злобой радостью, видя нѣжное согласіе Отелло и Дездемоны: „Да, теперь вы прекрасно настроены, но клянусь честью, я спущу колки, поддерживающіе это благополучіе“.

Такимъ образомъ, величіе, — въ какихъ бы то ни было формахъ, — есть эстетическое *conditio sine qua non*. Въ этомъ отношеніи Шекспиръ вполне сходится съ греческими трагиками. Только это величіе онъ ищетъ въ самомъ человѣкѣ, а не внѣ его. Отсюда — чрезвычайная сложность натуры, привычекъ, темперамента, разносторонняго развитія при величіи, — иногда, при необыкновенной энергіи. Такова героическая схема Шекспира. Типическимъ представителемъ этой схемы можетъ служить Гамлетъ. Сложность этой натуры такъ велика, противорѣчія, встрѣчаемыя въ ней, такъ поразительны, что долгое время характеръ Гамлета не былъ понимаемъ, да и теперь еще является несогласіе всякій разъ, когда дѣло коснется этого характера.

Здѣсь я не могу, конечно, перечислить всѣхъ тѣхъ мнѣній, которыя когда-либо были высказаны по этому поводу. Литература о Гамлетѣ составляетъ изрядную бібліотеку. Кто желалъ бы однако познакомиться съ нею въ общихъ чертахъ, я могу рекомендовать второй томъ знаменитой *Editio Variorum* произведеній Шекспира, гдѣ перечислено все, что когда либо было писано о Гамлетѣ, съ краткой характеристикой каждаго мнѣнія. Здѣсь же я напомню только, что въ началѣ настоящаго столѣтія господствовали два мнѣнія, — мнѣніе Гете и мнѣніе Шлегеля. Читатели, по крайней мѣрѣ въ общихъ чертахъ, знакомы съ этими мнѣніями. Въ настоящее время точно также преобладаютъ два мнѣнія: нѣсколько измѣненный и расширенный взглядъ

Гете и, затѣмъ, взглядъ, высказанный Вернеромъ въ 1875 году. Въ этихъ мнѣнiяхъ существуетъ однако пробѣлъ: отъ толкователей въ большинствѣ случаевъ ускользаетъ то, что трагедiя Шекспира не только глубокой психологической этюдъ гамлетовскаго типа, но также и ярко набросанная картина общественной порчи и деморализаціи. Этотъ пробѣлъ блестящимъ образомъ пополюняетъ В. Д. Спасовичъ въ лекціяхъ о Гамлетѣ, читанныхъ въ Варшавѣ.

Г. Спасовичъ увѣренъ, что намѣреніемъ Шекспира было выяснитъ полный разладъ между разлагающимся обществомъ и впечатлительнымъ, гениальнымъ, но совершенно не практическимъ принцемъ датскимъ. Это видно изъ словъ Гамлета: „Время вышло изъ пазовъ (out of joint); проклятіе судьбъ; я родился на то, чтобъ сплачивать его“. Не только такіе недалекіе люди какъ Марцело инстинктивно понимаютъ, что „естъ какаа-то гниль въ Даніи“, но весь процессъ общественнаго разложенія изображенъ Шекспиромъ ярко, въ цѣломъ рядѣ отношеній, характеровъ, лицъ, окружающихъ Гамлета... „Нѣтъ во всей Даніи негодяя, — говоритъ принцъ, — который не былъ бы въ то же время и безсовѣстнѣйшимъ бездѣльникомъ“, на что Гораціо отвѣчаетъ: „Принцъ, для такого сообщенія не стоило выходить изъ могилы“. Еще Гервинусъ замѣтилъ, что дѣйствіе драмы происходитъ на рубежѣ двухъ эпохъ. Въ недалекомъ прошломъ, на первомъ планѣ дѣйствовали герои, завоевавшіе Норвегію и Данію; теперь же, послѣ кровавыхъ войнъ, насталъ миръ; прежніе варвары цивилизовались, но только внѣшнимъ образомъ; они одѣваются въ собольи шубы, въ бархаты, приобрѣтаютъ лоскъ и манеры въ Парижѣ, учатся въ Виттенбергѣ, разрѣшаютъ международные вопросы не оружіемъ, а ловкой дипломатіей; подъ всѣмъ этимъ лоскомъ все еще живетъ старый человѣкъ, варваръ, обжора, пьяница... „Ночные кутежи, — говоритъ Гамлетъ, — приобрѣли намъ славу у всѣхъ народовъ востока и запада; они зовутъ насъ пьяницами, срамятъ гадкими прозвищами“. Во всей драмѣ нѣтъ ни одного дѣйствительно честнаго человѣка, за исключеніемъ Гораціо, который говоритъ о себѣ: „Я болѣе древній римлянинъ, чѣмъ датчанинъ“. Немудрено, поэтому, что Гамлетъ удивляется, увидѣвъ приѣхавшаго въ Данію Гораціо. Вся Данія представляется громаднымъ кабакомъ, въ которомъ снуютъ, въ различныхъ направленіяхъ, пошлые дураки, въ родѣ Розенкранца и Гильденштерна, или въ родѣ Озрика, — этой „водяной блоки“, — о которомъ Гамлетъ говоритъ: „У него много земель, и плодородныхъ; сдѣлай скота владыкой скотовъ, и ясли его придвинутся къ столу королевскому“. Самая низкая пошлая лестъ, лакейство, шпионство, — вотъ главные элементы, входящіе въ составъ этой зловонной атмосферы. Въ нѣкоторой связи съ картиной этой порчи находится знаменитый монологъ четвертаго дѣйствія. Гамлетъ встрѣ-

часть отрядъ Фортинбраса, направляющійся въ Польшу; онъ думаетъ, что цѣль Фортинбраса — завоевать всю Польшу: „Сказать правду, — отвѣчаетъ капитанъ, — безъ всякихъ преувеличеній, мы идемъ завоевать клочекъ земли, доходной только именовъ; и пяти дукатовъ не далъ бы я за наемъ его“. — „Въ такомъ случаѣ Польша и защищать его не станетъ“. — „Станетъ, заняла уже войскомъ“. — „И двѣ тысячи душъ, и двадцать тысячъ дукатовъ не рѣшатъ этого спора о соломенкѣ... Быть истинно великимъ — не возставать, конечно безъ достаточнаго повода, но вмѣстѣ съ тѣмъ, бороться за соломенку, когда задѣта честь! А я! У меня умерщвленъ отецъ, мать оповорена, столько побужденій ума и крови, — и все это спитъ во мнѣ, тогда какъ, къ стыду моему, вижу неизбѣжную смерть двадцати тысячъ человѣкъ, дерущихся за клочекъ земли, на которомъ имъ всѣмъ и не умѣститься, котораго не хватитъ и на могилы убитыхъ“. — „Во всемъ „Гамлетъ“, — не отыскать ничего болѣе глубокаго, — прибавляетъ г. Спасовичъ; — рядомъ съ Шекспиромъ-психологомъ, мы видимъ тутъ Шекспира-соціолога. Величіе сборнаго человѣка — народа, а поэтому и общественныя заслуги каждаго отдѣльнаго человѣка основаны не на чемъ либо другомъ, какъ на долгѣ, на самопожертвованіи; здоровье, богатство, даже жизнь, — все приносится въ жертву ради идеала государства, родины, вѣры... Эти идеалы видимы Гамлету, но ни одинъ изъ нихъ не проникаетъ въ его душу, не воспламеняетъ ее и не сдѣлаетъ изъ него героя“. Это приводитъ насъ къ самой личности Гамлета.

На истинную точку зрѣнія, съ которой слѣдуетъ разсматривать Гамлета, указалъ еще Гете. Желая уяснить себѣ его характеръ, „я сталъ отыскивать въ роли Гамлета, — говоритъ онъ, — всѣ проявленія того первоначальнаго состоянія, въ какомъ находился его характеръ въ прежнее время, до смерти отца“ („Wilhelm Meisters Lehrjahre, IV Buch, III Capitel“). Другими словами, чтобы понять, что такое Гамлетъ, намъ нужно прежде всего выдѣлить изъ его роли все то, что составляетъ основаніе его натуры, отъ тѣхъ психическихъ напосовъ, уклоненій и искаженій, которые явились вслѣдствіе постигшаго его несчастія. Гете, однако, ошибается, полагая, что Гамлетъ по натурѣ безхарактеренъ и нерѣшителенъ. Въ сценѣ съ духомъ онъ обнаруживаетъ рѣдкую смѣлость; его мускулы и нервы такъ же крѣпки, какъ мускулы и нервы „Немейскаго льва“. Когда на корабль, гдѣ онъ находился, напали пираты, онъ первый бросился на abordажъ. Офелія такъ характеризуетъ его: „Воинъ, придворный, ученый, надежда и цвѣтъ государства, зеркало моды, форма, въ которую всѣ отливались, единственный предметъ наблюденій всѣхъ наблюдателей“. Гете характеризуетъ натуру Гамлета слѣдующимъ образомъ: „Благородный и нѣжный отъ рожденія, царственный юноша этотъ возрасталъ подъ не-

посредственнымъ вліяніемъ окружавшаго его величія; въ немъ одновременно развилось понятіе о правѣ и о достоинствѣ правителя, чувство доброты и настойчивости и сознаніе своего высокаго происхожденія. Онъ былъ правителемъ по рожденію и желалъ править лишь для того, чтобы все добро могло совершаться безпрепятственно. Пріятный по наружности, при добротѣ своей онъ долженъ былъ бы служить образцомъ всему отечеству и сдѣлаться современемъ утѣшеніемъ для всѣхъ"... Эту характеристику необходимо, однако, дополнить. Отличительной особенностью Гамлета является его любовь къ правдѣ; въ сущности онъ даже и не понимаетъ лжи. Когда онъ старается лгать, то онъ кажется не тѣмъ, чѣмъ онъ есть, — онъ сразу выдаетъ себя; даже природную сухость характера, эгоизмъ онъ называетъ лицемѣріемъ. Онъ говоритъ Горацио: „Дай мнѣ человѣка способнаго не быть рабомъ страстей, и я внѣдрю его въ глубь моего сердца, въ самое сердце сердца, какъ тебя“ (Give me that man that is not passion's slave, and I will wear him in my heart's core, ay, in my heart of heart. As I do thee"). Ради правды онъ не отступаетъ ни передъ чѣмъ, отказывается отъ дорогихъ привычекъ, подавляетъ свои лучшія чувства, разбиваетъ свое собственное сердце, отказывается отъ Офеліи и отъ всѣхъ надеждъ на счастье. Истину онъ любитъ не изъ простаго любопытства, — нѣтъ, истина для него — дѣло жизни и смерти. Тургеневъ ошибается, когда думаетъ, что основная черта въ характерѣ Гамлета — эгоизмъ. Вообще ни на кого такъ много не клеветали, какъ на Гамлета. Тургеневъ считаетъ его эгоистомъ, Гете — безхарактернымъ. И дѣйствительно, онъ эгоистъ и безхарактеренъ, но въ послѣдствіи, когда случилось несчастіе и придавило его. Но по натурѣ, по инстинктамъ — Гамлетъ весь — самопожертвованіе, весь — воля, но меньше всего онъ сантименталенъ, какъ обыкновенно думаютъ. Онъ презируетъ лицемѣріе страсти; онъ не только не сантименталенъ, но по временамъ даже грубъ: вспомните мучительную сцену съ Офеліей: „Go to a punnery“. Ежеминутно въ принцѣ датскомъ просыпается феодалъ; съ гордымъ и надменнымъ сознаніемъ своего положенія онъ, не стѣсняясь, бросаетъ презрѣніе въ лицо даже тѣмъ, кто выше его. Мы обыкновенно считаемъ Гамлета сантиментальнымъ, потому что строй его мысли созерцательный. Но въ дѣйствительности Гамлетъ въ одно и то же время и созерцателенъ, и храбръ, и перѣштителенъ, и грустенъ, и деликатенъ, и грубъ. Это — благородная и возвышенная натура, но натура твердая, феодальная. Въ немъ уже виденъ новый человѣкъ, но средневѣковая закваска осталась. Шекспиру не нужно было сочинять Гамлета, онъ видѣлъ его постоянно вокругъ себя въ образованныхъ людяхъ своего времени, въ Эссексѣ, въ Соутгэмптонѣ, въ Лейстерѣ, въ сэрѣ Вальтерѣ Ралеѣ, въ сэрѣ Филиппѣ Сиднеѣ У нѣкоторыхъ изъ

нихъ мы видимъ гамлетовскій строй души, у другихъ—подвижность его метафизической мысли, его склонность къ предрасудкамъ; у однихъ—его надменную гордость и вспышки гнѣва съ суровостью, непривѣтливостью тона, которая была ему такъ привычна; у другихъ—его нерѣшительность и впечатлительность. Положеніе, въ которомъ очутились наслѣдники среднихъ вѣковъ въ XVI столѣтіи, отпечатлѣлось на Гамлетѣ съ поразительной яркостью: въ немъ уживаются двѣ природы; это—послѣдній изъ феодаловъ и первый—изъ людей новой исторической эпохи. Отсюда двойственность природы, надорванность, пытливость ума, недостатокъ воли, отсутствіе положительнаго религиознаго идеала.

Подобно Бруту, Гамлетъ—большой чтець, книжникъ, но къ чтенію онъ относится критически и презираетъ трескучія фразы, говоря съ иронической улыбкой: „слова! слова! слова! слова!“ Благодаря анахронизму, являющемуся однако гениальной чертой, Шекспиръ сдѣлалъ его студентомъ не парижскаго университета, а виттенбергскаго; этимъ обстоятельствомъ объясняется строй его мысли. Гамлетъ—метафизикъ и мало обращаетъ вниманія на противорѣчія обыденной логики. У него нѣтъ опредѣленной философской доктрины, онъ пользуется всякимъ аргументомъ: вѣрованіями толпы и философскими сомнѣніями, положительнымъ знаніемъ и предрасудками онъ—скептикъ; въ томъ самомъ смыслѣ, въ какомъ былъ скептикъ Монтэнъ. Да, онъ скептикъ, но въ то же время и мечтатель, витающій въ заоблачномъ мірѣ фантазіи. Постоянная привычка размышлять, жить мысленно, ослабляетъ пружины его дѣятельности. На этомъ положеніи основана вся драма; исторія Гамлета есть собственно исторія постепеннаго нравственнаго отравленія, которое, распространяясь все больше и больше, искажаетъ мысль, понижаетъ характеръ и, въ концѣ концовъ, дѣлаетъ изъ этого благороднаго человѣка порочнаго и преступнаго эгоиста. „Развитіе нашей природы, — говоритъ Лаэртъ, — не ограничивается только развитіемъ мышцъ и тѣла, потому что вмѣстѣ съ возростаніемъ храма развивается и внутреннее священнодѣйствіе души и разума“. Гамлетъ, съ своей стороны, объясняетъ, какъ, путемъ переростанія (overgrowth) какого-либо природнаго недостатка, искажается характеръ, — ибо, — говоритъ онъ — „какая-либо драма зла уничтожаетъ своимъ позоромъ всю доблестную сущность“. Природа благородная, но безъ умственныхъ устоевъ, при крайней впечатлительности, встрѣчается съ несчастіемъ, которое болѣе, чѣмъ всякое другое, способно ослабить вѣру и волю: онъ сразу увидѣлъ, въ самой неприглядной дѣйствительности, всю низость человѣка, и увидѣлъ все это въ лицѣ своей собственной матери. Съ этого момента въ немъ начинается тотъ зародышъ скептической меланхоліи, который существо-

валъ въ немъ и прежде, благодаря его склонности къ метафизической созерцательности. Всѣ пружины его воли сразу ослабѣваютъ; у него является гипертрофія мысли, если можно такъ выразиться, которая и губить его.

Еще до свиданія съ духомъ, въ Гамлетѣ замѣчаются признаки этой болѣзни. Въ немъ борятся два непримиримыхъ чувства, и эта борьба составляетъ его пытку: любовь къ матери и презрѣніе къ ней. Въ сравненіи съ этой пыткой, знаменитое „*Odi et amo*“ Катула — дѣтская шутка. Вопросъ о самоубійствѣ занимаетъ весь монологъ третьяго дѣйствія (*To be, or not to be*). Но Гамлетъ — не только меланхоликъ; по временамъ, онъ буквально помѣшанный, напр., когда послѣ видѣнія онъ схватываетъ свои таблички и записываетъ, что его дядя извергъ. Его разговоръ съ Офеліей вызываетъ настоящій припадокъ сумасшествія, достигающаго крайнихъ предѣловъ въ сценѣ похоронъ. Такъ думаетъ и его мать; наконецъ, такъ думаетъ и самъ Гамлетъ, когда говоритъ Лаэрту: „Прости меня, любезный Лаэртъ; я оскорбилъ тебя, но ты прости, какъ дворянинъ. Всему этому собранію извѣстно, да и ты навѣрное слыхалъ, что я наказанъ тяжкимъ умственнымъ разстройствомъ“. Такова исторія его умственного недуга; но рядомъ съ этимъ недугомъ передъ зрителями развивается и исторія его нравственного паденія.

Благородный идеализмъ мало-по-малу превращается въ эгоистическій пессимизмъ, въ надменную гордость, въ бездушіе. Онъ измѣняетъ своему душевному складу, своимъ принципамъ. Этотъ благородный ненавистникъ всякой лжи прибѣгаетъ къ уверткамъ, къ обману. Этотъ щепетильный рабъ совѣсти, не рѣшавшійся пролить кровь Клавдія, потому что не вполне былъ убѣжденъ въ его виновности, постепенно доходитъ до того, что теряетъ всякое уваженіе къ человѣческой жизни и совершаетъ такіе грязные поступки, что ихъ можно объяснить только полнымъ искаженіемъ природы. Онъ становится бездушнымъ скептикомъ. На міръ и на людей онъ плюетъ; несчастныя насѣкомыя, пресмыкающіяся на поверхности земли и имѣющія глупость относиться серьезно къ человѣческому фарсу, — внушаютъ ему презрѣніе; ему все равно до ихъ счастья, до ихъ жизни, и съ этою жизнію онъ обращается какъ съ игрушкой. Убивъ Полонія, онъ говоритъ: „А этого господина придется навьючить на себя. Я стащу эту требуху въ сосѣднюю комнату“. Онъ умерщвляетъ измѣннически двухъ придворныхъ и нисколько въ этомъ не раскаивается, ибо — что такое Розенкранцъ и Гильденштернъ? Два паяца! „Не ляжетъ это на мой совѣсти; ихъ гибель — слѣдствіе ихъ же собственного вмѣшательства. Бѣда бѣднымъ, когда попадутъ межъ безпощадно яростныхъ мечей могучихъ противниковъ!“ Вспомните страшную сцену похоронъ,

вспомните рассказ Гамлета объ убійствѣ Розенкранца и Гильденштерна, и вы увидите во что превратился благородный принцъ датскій: онъ превратился въ такого же грязнаго преступника какимъ былъ его дядя. До путешествія въ Англїю еще можно было думать, что Гамлетъ намѣревается мстить за смерть отца; но послѣ путешествія онъ совершенно опускается, отказывается отъ всякой инициативы, становится фаталистомъ, впадаетъ въ индифферентизмъ, въ маразмъ. Минута смерти,—случайно или нѣтъ,—наступаетъ неизбежно.

Гамлетъ — вовсе не сантиментальный герой, какимъ обыкновенно его представляютъ, вздыхающій по небѣ и покидающій недостойную землю. Шекспиру противна эта болѣзненная слащавость современнаго намъ романтизма. Гамлетъ — человекъ сильный во всѣхъ отношеніяхъ,—и физически, и умственно, и нравственно,—человекъ, который вслѣдствіе стеченія несчастныхъ обстоятельствъ, вслѣдствіе извращенія натуры подъ напоромъ страшныхъ несчастій, становится положительнымъ преступникомъ. Но вспоминая первичныя свойства этой благородной натуры, мы, прощаясь съ Гамлетомъ, можемъ сказать словами Горацио: „Разорвалось благородное сердце. Прощай милый, принцъ, и сонны ангеловъ да запоютъ тебѣ успокоеніе:

Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince,
And flights of angels sing to thy rest!

Приблизительно около того времени, когда появился „Гамлетъ“, была окончена постройка театра „Глобусъ“,—знаменитѣйшаго по своей историко-литературной роли театра во всемъ мірѣ и во всѣ времена. Старое деревянное зданіе театра, принадлежавшее Борбеджамъ въ Шеридичѣ, пришло въ совершеннѣйшую негодность въ 1598 г. Въ началѣ слѣдующаго года Борбеджи разобрали его и перенесли матеріалы въ Соутваркъ съ цѣлю воспользоваться ими и построить новое театральное зданіе. Это новое зданіе было готово въ концѣ года и открыто въ началѣ 1600 г. подъ названіемъ „Глобуса“. Свое названіе театръ получилъ отъ находившейся у входа большой статуи Геркулеса, державшаго въ рукѣ глобусъ. При этомъ была сдѣлана надпись: „Totus mundus agit histrionem“ (Весь міръ играетъ комедію). Комедія Бенъ Джонсона „Every Man out of his Humour“ была одной изъ первыхъ пьесъ, поставленныхъ на этомъ театрѣ. Изъ числа шекспировскихъ пьесъ, игранныхъ въ старомъ „Глобусѣ“ до его уничтоженія огнемъ въ 1613 году, слѣдуетъ упомянуть: „Ромео и Джульету“, „Ричарда II“, „Короля Лира“, „Троила и Крессиду“, „Перикла“, „Отелло“, „Макбета“ и „Зимнюю сказку“. Театръ, какъ извѣстно, сгорѣлъ во время представленія „Генриха VIII“, въ 1613 г.

Точное помѣщеніе „Глобуса“ можетъ быть легко опредѣлено при

помощи стариннаго рисунка, изображающаго Лондонъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ былъ спустя нѣсколько лѣтъ послѣ постройки театра *). Лицо, входящее въ Соутваркъ черезъ Лондонскій мостъ, направляется по Нight Street; затѣмъ, повернувъ направо и пройдя нѣсколько улицъ и переулковъ, находящихся на южной сторонѣ церкви и Winchester-House, подходитъ къ „Глобусу“, круглое зданіе котораго видно



Театръ «Глобусъ» до 1613 года.

на рисункѣ среди деревьевъ, на открытомъ мѣстѣ, окруженномъ домами, извѣстными подъ названіемъ Банесайда. Нѣсколько далѣе помѣщается Bear-Garden, и вывѣшенные флаги надъ зданіями указываютъ, что двери обоихъ учрежденій открыты для публики. Изъ гравюры видно, что театръ былъ выстроенъ какъ бы на кругломъ, очень высокомъ фундаментѣ, можетъ быть, построенномъ изъ кирпича; въ

*) См. рисунокъ на страницѣ 115.

этомъ нижнемъ этажѣ, вѣроятно, находились корридоры, ведущіе въ партеръ или, какъ тогда называли, во „дворъ“ и лѣстницы, ведущія въ другія части зданія. На этомъ фундаментѣ, замѣнявшемъ нижній этажъ, были воздвигнуты два деревянныхъ этажа съ галлерейми и ложами. Все зданіе было построено изъ дерева, но не имѣло крыши, такъ что партеръ былъ подвергнутъ всѣмъ перемѣнамъ погоды. Это послѣднее обстоятельство не исключало, однако, зимнихъ представленій.

При отсутствіи крыши надъ партеромъ или „дворомъ“, какъ въ солнечный день, такъ и въ дурную погоду, зрители и актеры должны были находить театръ чрезвычайно неудобнымъ. Къ этому необходимо прибавить совершеннѣйшее отсутствіе какой бы то ни было *mise en scène*; все было, въ полномъ значеніи этого слова, первобытно, начиная съ декораций и кончая гримировкой. Но всѣ эти неудобства, съ которыми теперь намъ было бы трудно примириться, вознаграждались преимуществами, вытекающими изъ самаго устройства театральной залы. Прежде всего, необходимо замѣтить, что даже второстепенныя роли исполнялись чрезвычайно тщательно, и самъ Шекспиръ, какъ извѣстно, не отказывался отъ нихъ, хотя онъ и былъ однимъ изъ собственниковъ театра. Затѣмъ, естественное освѣщеніе сверху чрезвычайно способствовало мимикѣ лица, не утрируя ее, какъ это бываетъ при искусственномъ освѣщеніи. Зала къ тому же имѣла такіе незначительные размѣры, что зритель, гдѣ бы онъ ни находился, могъ слышать совершенно явственно каждое слово, произносимое со сцены, не напрягая своего слуха; ему ненужно было, кромѣ того, прибѣгать къ биноклю или къ какому-либо увеличительному стеклу,—онъ могъ и безъ того видѣть все, что происходитъ на сценѣ, и слѣдить за каждымъ жестомъ актера. При этихъ условіяхъ и, въ особенности, при полномъ отсутствіи какихъ бы то ни было декораций, самыя отношенія драматурга къ своему произведенію радикально измѣнились. Пробѣлъ болѣе или менѣе сносной обстановки, которая отвлекала бы зрителя и дополняла бы дѣйствіе матеріальнымъ изображеніемъ, по необходимости, долженъ былъ быть замѣненъ литературнымъ достоинствомъ самого изображенія. Въ наше время роскошныхъ обстановокъ и доведеннаго до крайности сценическаго реализма, пьеса, написанная внѣшнимъ образомъ бойко, принаровленная болѣе или менѣе къ сценѣ, но лишенная въ то же время всякихъ литературныхъ достоинствъ, въ большинствѣ случаевъ имѣетъ успѣхъ, потому что даетъ пищу зрѣнію и является болѣе или менѣе интереснымъ зрѣлищемъ. Такъ, что можно установить какъ правило, что съ развитіемъ сценическаго реализма драматическая литература по необходимости понижается. Но не такъ было во времена Шекспира; тогда авторъ не

имѣлъ возможности рассчитывать на какой либо сценической эффектъ, не могъ полагаться на декораціи и внѣшность; онъ долженъ былъ сосредоточивать все свое вниманіе на глубинѣ идеи, на обработкѣ діалога, на поэзи дѣйствія. Самъ Шекспиръ отлично понималъ это, когда въ своемъ вступительномъ хорѣ „Генриха V“ говорилъ: „О, если-бъ огненная муза вознеслась къ свѣтлѣйшему небу вымысла! если-бъ цѣлое королевство было сценой, принцы актерами, а короли—зрителями великаго представленія! Тогда воинственный Генрихъ явился бы въ своемъ настоящемъ видѣ, — въ видѣ Марса, и у ногъ его, какъ собаки на сворахъ, ползали бы голодъ, мечъ и пламя, ожидая работы. Но вы, добрѣйшіе, простите уму неразумному, слишкомъ мало возвышенному, что вздумалъ вывести на этотъ недостойный помостъ предметъ столь великій; можетъ ли этотъ куратникъ вмѣстить въ себѣ обширныя поля Франціи? Можемъ ли мы втиснуть въ деревянный О хотя одни шлемы, ужаснушіе воздухъ Азинкура? О, простите! вѣдь какая нибудь караулька можетъ же выражать миллионъ на самомъ маленькомъ клочкѣ,— почему же и намъ, нулямъ этой огромной выкладки, не дѣйствовать на ваше воображеніе? Представьте себѣ, что въ этихъ стѣнахъ совмѣщаются теперь два могучія государства, высокіе, почти соприкасающіеся берега которыхъ раздѣляетъ узкій, но опасный океанъ. Пополняйте наши недостатки вашимъ воображеніемъ: дѣлите одного человѣка на тысячу, создавайте цѣлыя арміи; воображайте, когда мы говоримъ о лошадяхъ, что вы видите, какъ онѣ оттискиваютъ гордыя копыта свои на воспримчивой землѣ. Вашему воображенію придется теперь убирать нашихъ королей и переносить ихъ то туда, то сюда, и перескакивать времена, и сбивать событія многихъ лѣтъ въ одну часовую стѣянку“.

Отецъ поэта,—мистеръ Джонъ Шекспиръ,—умеръ въ началѣ сентября 1601 года, вѣроятно, въ домѣ, находящемся на Henley Street. Онъ умеръ, насколько можно предположить, не оставивъ завѣщанія, и поэтъ унаслѣдовалъ ему въ качествѣ старшаго сына. Вводъ во владѣніе недвижимымъ имуществомъ, конечно, требовалъ его личнаго присутствія, такъ что не будетъ слишкомъ рискованнымъ заключить, что Шекспиръ провелъ нѣкоторое время въ Стратфордѣ осенью этого года.

Другое событіе точно также значительно повліяло на судьбу Шекспира. Королева Елисавета умерла 24-го марта 1603 г. За нѣсколько времени до этого событія, уже тогда, когда здоровье королевы внушало самыя серьезныя опасенія, а именно 2-го февраля 1603 г., компанія актеровъ, къ которой принадлежалъ Шекспиръ, была приглашена въ Ричмондъ дать представленіе въ день Срѣтенія Господня (Candlemas Day). Болѣе чѣмъ вѣроятно, что во время этого ричмонд-

скаго представленія поэтъ имѣлъ случай видѣть королеву въ послѣдній разъ. Среди множества стихотвореній, написанныхъ по поводу ея смерти, мы, однако, не находимъ ни одной строчки, которая бы принадлежала Шекспиру. Это молчаніе нашего поэта въ данномъ случаѣ,— молчаніе, о которомъ сожалѣтъ одинъ изъ тогдашнихъ писателей,— можетъ быть объяснено различнымъ образомъ. Могло случиться, что компанія Шекспира не находилась тогда въ Лондонѣ и давала представленія въ провинціи. Съ другой стороны, трудно предположить, чтобы Шекспиръ относился особенно сочувственно къ Елисаветѣ. Независимо отъ общихъ причинъ недовольства ея правленіемъ, у Шекспира были и личные поводы относиться къ ней враждебно: въ 1601 году, т. е. за два года до ея смерти случился бунтъ графа Эссекса, его друга и покровителя; слѣдствіемъ этого бунта была казнь Эссекса и продолжительное заключеніе въ Тоуэрѣ графа Соутгэмптона. Галиуэль Филиппсъ, однако, полагаетъ, что дѣло было нѣсколько иначе. Компанія актеровъ, къ которой принадлежалъ Шекспиръ, дорожила, конечно, покровительствомъ новаго короля; слишкомъ явное обнаруженіе печали по поводу смерти Елисаветы могло быть объяснено при дворѣ какъ сожалѣніе о перемѣнѣ династіи. Какъ бы то ни было, но новый король, Яковъ I-й, прибылъ въ Лондонъ 7-го мая 1603 г., а черезъ десять дней послѣ этого онъ далъ позволеніе Шекспиру и другимъ членамъ компаніи играть въ лондонскомъ „Глобусѣ“ и въ провинціи. Вслѣдствіе ли чумы, свирѣпствовавшей въ то время въ Лондонѣ, или вслѣдствіе личнаго нежеланія короля, но его торжественное вступленіе въ англійскую столицу состоялось только черезъ годъ послѣ смерти Елисаветы. Шествіе началось изъ Тоуэра и направилось къ Вестминстеру, при шумныхъ и восторженныхъ привѣтствіяхъ толпы. Въ королевской свитѣ заняли мѣста девять актеровъ, которые за годъ передъ тѣмъ получили позволеніе играть въ Лондонѣ и въ провинціи; значить между ними находились: Шекспиръ и три его друга, Борбеджъ, Геминджъ и Кондель. Каждый изъ нихъ былъ одѣтъ въ платье изъ красной матеріи, — парадная форма, присвоенная актерамъ королевскаго двора. Поэтъ и его товарищи были переименованы въ королевскихъ слугъ,—King's Servants.

Къ этому времени относится и созданіе „Юлія Цезаря“. Драма эта впервые была напечатана въ изданіи in-folio 1623 года; но Деліусъ, вмѣстѣ съ большинствомъ англійскихъ комментаторовъ, полагаетъ, что она была написана въ 1603 году. И въ самомъ дѣлѣ, не трудно убѣдиться, что „Юлій Цезарь“ непосредственно слѣдуетъ за „Гамлетомъ“. Очевидно, что воображеніе поэта было сильно занято Юліемъ Цезаремъ въ то время, когда онъ писалъ „Гамлета“. Въ самомъ началѣ „Гамлета“, на платформѣ Эльсинора, Гораціо говоритъ:

„Песчинка это, засоряющая глазъ вниманія. Въ великомъ побѣдоносномъ Римѣ, незадолго до паденія могучаго Юлія, пустѣли могилы, и мертвецы въ саванахъ визжали и бормотали на улицахъ; явились звѣзды съ огненными хвостами, падала кровавая роса, покрывалось солнце пятнами и влажное, управляющее царствомъ Нептуна свѣтило (луна), хворало почти до рокового дня затмѣнія“... Нѣсколько далѣе (въ третьемъ актѣ) Полоній хвастаетъ тѣмъ, что въ бытность свою въ университетѣ онъ съ успѣхомъ игралъ Юлія Цезаря: „Я былъ убитъ,—говоритъ онъ,—въ Капитоліи. Брутъ убилъ меня“. Наконецъ въ пятомъ актѣ въ сценѣ могильщиковъ, Гамлетъ говоритъ; „Почему-же его воображенію, выслѣживая благородный прахъ Александра, не найти его наконецъ замазывающимъ втулочное отверстіе какой-нибудь бочки?... Александръ умеръ, Александръ похороненъ, Александръ превратился въ прахъ, прахъ — въ землю, въ глину; почему-же этой глиной, въ которую онъ превратился, не могли замазать пивную бочку?“

И грозный Цезарь, превратившись въ прахъ,
Теперь замазка дыръ въ стѣнахъ.

И тотъ, кто міръ собою устрашалъ,
Защитою отъ вѣтровъ сталъ!»

Но не только эти детали сближаютъ „Юлія Цезаря“ съ „Гамлетомъ“. Обѣ драмы родственны по духу. Обѣ драмы, очевидно, написаны подъ вліяніемъ однѣхъ и тѣхъ-же умственныхъ и душевныхъ заботъ, въ нихъ замѣтенъ одинъ и тотъ-же строй идей. Гамлетъ и Брутъ—это два брата по возвышенности своихъ стремленій, по невозможности осуществить ихъ. Оба—люди мысли, созерцатели, призванные обстоятельствами къ дѣятельности, къ которой они не чувствуютъ никакой склонности и въ которой они оказываются несостоятельными. Между ними нѣтъ никакой существенной разницы, но судьба ихъ не одинакова: послѣ долгихъ размышленій, Брутъ приступаетъ наконецъ къ дѣйствию, ошибается, падаетъ, но не теряетъ нашего уваженія; Гамлетъ, напротивъ того, продолжая мучиться сомнѣніями; оставаясь бездѣтельнымъ, ошибается еще больше, но онъ такъ низко падаетъ, что теряетъ наше уваженіе.

Извѣстно, что матеріаль „Юлія Цезаря“ былъ данъ Шекспиру Плутархомъ. Онъ читалъ Плутарха въ англійскомъ переводѣ Норта, который перевелъ его съ французскаго перевода Амю. Многія ошибки или неточности Амю и Норта остались и у Шекспира, поэтому для насъ нѣтъ никакого сомнѣнія, что греческій подлинникъ былъ ему неизвѣстенъ. Вообще слѣдуетъ замѣтить, что Шекспиръ почти ни на шагъ не отступаетъ отъ Плутарха, такъ что безъ всякаго преувеличенія можно сказать, что жизнь Цезаря, Брута, Антонія, Коріолана онъ только драматизировалъ, буквально придерживаясь текста. Это

тѣмъ болѣе странно, на первый взглядъ, что Шекспиръ, какъ намъ извѣстно, не особенно церемонился съ своими источниками и съ тѣми матеріалами, которыми пользовался. А между тѣмъ, по отношенію къ херонейскому философу нашъ поэтъ чрезвычайно почитателенъ; онъ не позволяетъ себѣ никакого существеннаго уклоненія отъ разсказа; кажется, что вся его цѣль—превратить въ драму разсказъ Плутарха—и больше ничего. Но это понятно: причина такого почительнаго отношенія къ херонейскому философу заключается въ самомъ талантѣ Плутарха,—въ его поэтическомъ воображеніи, въ инстинктѣ моралиста. Болѣе интересующійся нравственными принципами, чѣмъ фактами исторіи, Плутархъ писалъ не исторію, а жизнь великихъ людей древности. Это-то именно обстоятельство и прельстило, по преимуществу, Шекспира, который могъ бы сказать вмѣстѣ съ Монтенемъ: *Ceux qui écrivent des vies d'autant qu'ils s'amusent plus aux conseils qu'aux événements, plus à ce qui part du dedans, qu'à ce qui arrive au dehors, ceux-là me sont plus propres. Voilà pourquoi, en toutes sortes, c'est mon homme que Plutarque.* Шекспиръ, какъ и Плутархъ, въ гораздо большей степени интересовался тѣмъ, что происходитъ внутри человѣка, чѣмъ тѣмъ, что происходитъ внѣ его. Понятно, что Шекспиру, въ большинствѣ случаевъ и не приходилось отступать отъ текста херонейскаго философа. Но любопытно взглянуть, какимъ образомъ Шекспиръ оставался вѣрнымъ Плутарху, превращая его разсказъ въ драму. Привожу одинъ примѣръ.

Плутархъ (въ переводѣ Амю и Норта) слѣдующимъ образомъ разсказываетъ о сверхъестественныхъ явленіяхъ, предшествовавшихъ смерти Юлія Цезаря: „Конечно, судьба могла быть легче предсказана, чѣмъ избѣгнута, ибо появились знаменія и предсказанія чудесныя. Что касается небесныхъ огней и видѣній, летавшихъ въ воздухѣ, а также ночныхъ птицъ, которыя днемъ садились на большую площадь, то такія знаменія не стоятъ вниманія въ такомъ великомъ событіи. Но философъ Страбонъ пишетъ, что были замѣчены люди, расхаживавшіе среди пламени, и что одинъ солдатъ изъ своей руки выкидывалъ много пламени, такъ что тѣ, которые смотрѣли на это, думали, что онъ будетъ обожженъ, но когда пламя потухло, то оказалось, что онъ остался живъ и невредимъ. Когда Цезарь, однажды, приносилъ жертву богамъ, то оказалось, что умерщвленное животное не имѣло сердца; это было странно и непонятно, ибо животное не можетъ быть безъ сердца“. Таковъ простой, наивный, безыскусственный и сухой разсказъ Плутарха. Посмотримъ теперь, что сдѣлалъ изъ этого разсказа Шекспиръ. Сцена представляетъ улицу ночью; громъ и молнія. Съ разныхъ сторонъ сходятся Цицеронъ и Каска. „*Цицеронъ.*—Добрый вечеръ, Каска. Ты до дома проводилъ Цезаря?..

Но отъ чего ты такъ запыхался? Что смотришь такъ дико?—*Каска*.— А ты развѣ можешь оставаться спокойнымъ, когда вся земная твердь колеблется, какъ слабая былинка? О, Цицеронъ, видалъ я бури, видалъ какъ ярые вихри расщепляли суковатые дубы, видалъ какъ гордый океанъ вздымался, неистовствовалъ, пѣнился, силясь достигнуть до грозныхъ тучъ; но никогда до этой ночи, до этого часа, не видалъ я бури, дождившей огнемъ. Или на небесахъ междоусобная война, или мѣръ до того раздражилъ боговъ своей кичливостью, что они рѣшили разгромить его.—*Циц.*—Развѣ ты видалъ что нибудь еще чудеснѣйшее?—*Каска*.—Простой рабъ, котораго ты знаешь,—видалъ, покрайней мѣрѣ,—поднялъ вверхъ лѣвую руку, и она запылала ярче двадцати факеловъ; и не смотря на то, рука его, нечувствительная къ пламени, осталась невредимой. Близъ Капитолія я встрѣтилъ льва— съ тѣхъ поръ я не вкладывалъ уже меча въ ножны,—онъ поглядѣлъ на меня и прошалъ мимо, не тронувъ. Затѣмъ, я натѣнулси, я думаю, на сотню блѣдныхъ, обезображенныхъ ужасомъ женщинъ, столпившихся въ кучу; онѣ влялись, что видѣли людей, облитыхъ отъ головы до ногъ пламенемъ, ходившихъ взадъ и впередъ по улицамъ. А вчера птицы ночи, въ самый полдень усѣлись на площади и долго оглашали ее злобѣющимъ крикомъ своимъ. Когда столько чудесъ стекается вдругъ—не говорите: „вотъ причина этому, все это совершенно естественно“. Я убѣжденъ, что не добро предвѣщаютъ они странѣ, въ которой появляются.—*Циц.*—Дѣйствительно, наше время какъ-то странно; но люди, объясняя вещи по-своему, часто придаютъ имъ значеніе, котораго онѣ не имѣютъ. Что, Цезарь придетъ завтра въ Калитолій?—*Каска*.—Какъ же, онъ поручилъ Антонію извѣстить тебя, что будетъ.—*Циц.*—Такъ доброй ночи, Каска. Не время прогуливаться, когда небеса возмущены.—*Каска*.—Прощай, Цицеронъ“.

Сколько движеній, красокъ, субъективнаго элемента въ этомъ разсказѣ Каски! Это не простое сообщеніе факта, мертвое и сухое, это—переживаніе его въ дѣйствительности. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, въ этой сценѣ есть то, чего нѣтъ въ разсказѣ Плутарха: глубокая гармонія природы съ взволнованнымъ духомъ чело­вѣка и съ приготовляющимся трагическимъ событіемъ. Таковъ основной законъ чело­вѣческаго духа: въ физическомъ и духовномъ мѣрѣ все тѣсно связано. Понимая это, Шекспиръ съ удивительною точностію и торжественностію отмѣчаетъ каждый проходящій часъ съ вечера наканунѣ смерти Цезаря вплоть до того момента, когда первый изъ двадцати трехъ ударовъ винжала поразилъ великаго чело­вѣка: ночь, заря, восемь часовъ, девять часовъ... Но въ этомъ отношеніи также чрезвычайно замѣчательна одна незначительная сценка, вставленная какъ бы случайно, сценка, составляющая уклоненіе отъ Плутарха, но при-



Яковъ I, король англійскій.
Съ гравированнаго портрета (1613 года) Кристини Вагъ-Пасса.

дающая особенное значеніе драмѣ и рисующая съ особенной яркостью состояніе духа заговорщиковъ. Заговорщики,—Кассій, Каска, Децій, Цинна, Метелль Цимберъ и Требоній,—входятъ ночью въ садъ Брута, ожидающаго ихъ. Кассій уводитъ Брута въ сторону, и въ то время какъ они шепчутся, второстепенные персонажи остаются на первомъ планѣ сцены. Что стануть они говорить между собой? Декламировать противъ тирана и тираніи? Клясться съ поднятыми вверхъ мечами, чтобы зритель не сомнѣвался въ томъ, что они дѣйствительно заговорщики второстепеннаго разряда? Всякій другой поэтъ непременно такъ бы и поступилъ (напр., такъ поступилъ В. Гюго въ „Кромвелль“). Но Шекспиръ—не „всякій“ поэтъ; на него находятъ такіе геніальные капризы, которые смущаютъ всякую логику: „Востокъ вѣдь здѣсь, — говоритъ Децій, указывая на горизонтъ. — Начинаетъ, кажется, свѣтать?—Нѣтъ, — отвѣчаетъ Каска.—Извини, — говоритъ въ свою очередь Цинна, — свѣтаетъ. Эти сѣдья полосы, врѣзывающіяся въ облака — предвѣстники дня. — Вы сейчасъ согласитесь, что оба ошибаетесь, — возражаетъ Каска. Солнце, если возьмете въ расчетъ юность года, восходитъ вонъ тамъ, куда указываетъ мой мечъ, а это гораздо южнѣе. Мѣсяца черезъ два оно будетъ восходить ближе къ сѣверу; самый же востокъ—вотъ здѣсь, за Капитоліемъ“. — Казалось бы, что можетъ быть проще и естественнѣе? Люди, озабоченные какимъ либо очень важнымъ для нихъ событіемъ, избѣгаютъ говорить объ этомъ между собой, но не могутъ также и молчать; поэтому, они болтаютъ о мелочахъ, о вещахъ постороннихъ, о фактахъ, нисколько не интересующихъ ихъ въ эту минуту. Психологическій фактъ хорошо извѣстный и эксплуатируемый драматическими поэтами. У Мольера, напримеръ, въ „Ecole des femmes“, Арнольдъ хочетъ поговорить съ Агнессой о дѣлѣ, имѣющемъ для него первостепенную важность. Онъ прохаживается съ нею:

.....La promenade est belle.

— Fort belle.

— Le beau jour!

— Fort beau.

— Quelle nouvelle?

— Le petit chat est mort.

— C'est dommage; mais quoi?

Nous sommes tous mortels, et chacun est pour soi.

Lorsque j'étais aux champs n'a-t-il point fait de pluie?

Но въ сценѣ Шекспира, мы видимъ нѣчто больше, чѣмъ простое, хотя и мѣткое наблюденіе. Этотъ минутный споръ заговорщиковъ, которые утромъ, въ самый день трагической катастрофы, разсуждаютъ о томъ, въ какой именно точкѣ должно взойти солнце, не

указываетъ-ли на важность этого дня въ исторіи человѣчества? Наконецъ, послѣднія слова Каски: „Востокъ вотъ здѣсь, за Капиталиемъ“, — не предвѣщаютъ-ли, такъ сказать, новую эру, которая, по мысли Каски, должна послѣдовать за смертію Цезаря, — эру свободы?

Возьмемъ теперь какое нибудь исключительное состояніе души, — напимѣръ, безпокойство Порціи, когда Брутъ ушелъ въ Капитолій. Плутархъ въ нѣсколькихъ строкахъ описываетъ это состояніе живо и ярко: „Порція, охваченная заботой о будущемъ, не будучи настолько сильна, чтобы перенести такую душевную пытку, не могла оставаться спокойною дома; при всякомъ шумѣ или крикѣ, слышанномъ ею, она дрожала отъ ужаса, въ родѣ того, какъ дѣлаютъ тѣ, кто охваченъ бѣшенствомъ вакханалій, — спрашивая всѣхъ возвращавшихся изъ Капитолія, что дѣлаетъ Брутъ, и ежеминутно посылая туда своихъ слугъ за справками“. — Этимъ нѣсколькимъ строкамъ Шекспиръ посвящаетъ цѣлую сцену. „Прошу, — говоритъ Порція своему слугѣ Луцію, — бѣги скорѣе въ Сенатъ; ни слова — бѣги! Что же ты стоишь? — *Луцій*. Жду, чтобы ты сказала — зачѣмъ? — *Порція*. Я желала бы, чтобы ты сбѣгала туда и вернулся прежде, чѣмъ успѣю сказать зачѣмъ. О, не измѣняй мнѣ твердость; воздвигни громадную гору между сердцемъ и языкомъ моимъ! Духъ у меня мужской, но силы женскія. Какъ трудно женщинѣ хранить тайну! Ты здѣсь еще? — *Луцій*. Да что же мнѣ дѣлать? Бѣжать въ Капитолій ни зачѣмъ, возвратиться ни съ чѣмъ? — *Порція*. Посмотри здоровъ ли твой господинъ; онъ чувствовалъ себя не хорошо. Забѣть въ то же время, что дѣлаетъ Цезарь и какіе просители тѣсняются къ нему. Слышишь шумъ? — *Луц.* Я ничего не слышу. — *Порція*. Прошу, прислушайся хорошенько. Мнѣ послышался какъ бы шумъ битвы, и вѣтеръ несъ его отъ Капитолія. — *Луц.* Я, право, ничего не слышу. (*Входитъ Предсказатель*). — *Порція*. Скажи, любезный, откуда ты? — *Предск.* Изъ дому, почтенная госпожа. — *Порція*. Который часъ? — *Предск.* Около девяти. — *Порція*. Цезарь отправился уже въ Капитолій? — *Предск.* Нѣтъ еще. Я для того вышелъ, чтобы посмотрѣть его шествіе въ Капитолій. — *Порція*. У тебя кака-нибудь просьба до Цезаря? — *Предск.* Да, если Цезарь будетъ настолько расположенъ къ Цезарю, что выслушаетъ меня, то я попрошу его быть позаботливѣе о самомъ себѣ. — *Порція*. Какъ? Развѣ ты знаешь какой-нибудь злой умыселъ противъ него? — *Предск.* Не знаю никакого, но страшусь многихъ. Прощайте, здѣсь улица слишкомъ узка: толпа сенаторовъ, преторовъ, просителей, слѣдующихъ вездѣ за Цезаремъ, задавить слабого старика. Поищу мѣста попросторнѣе, чтобы сказать слова два Цезарю, когда онъ пойдетъ мимо меня. (*Уходитъ*). — *Порція*. Возвращусь домой. Какъ же слабо сердце женщины! О, Брутъ, да помогутъ тебѣ боги въ твоемъ предпріятіи!.. Луцій на-

вѣрное слышалъ это... У Брута есть просьба, на которую Цезарь не соглашается... О, боги, я совсѣмъ растерялась... Бѣги, Луцій, и поклонись отъ меня твоему господину, скажи, что я весела, и тотчасъ же возвратись, чтобы пересказать мнѣ, что онъ тебѣ скажетъ". — Въ этихъ нѣсколькихъ словахъ выразилось не только состояніе души Порціи, но и вся ея индивидуальность, чрезвычайная женская впечатлительность, неумѣніе владѣть собой, наплывъ чувства, ослабляющій волю, характеръ вполне женственный, обаятельный въ своей цѣльности.

Такъ пересказываетъ Шекспиръ Плутарха. Не всегда, однако, онъ такъ точно передаетъ повѣствованіе херонейскаго философа, но эти уклоненія, можетъ быть, еще любопытнѣе. Такъ, наприимѣръ, Антоній у Плутарха — отвратителенъ и гадокъ; это вполне откровенный мерзавецъ. Двумя-тремя штрихами Шекспиръ совершенно измѣнилъ этотъ характеръ, придавъ ему черты симпатичныя и объяснилъ его поступки не злою волею, а натурою, извѣстною индивидуальностью, извѣстнымъ строемъ мысли и чувства. Въ этомъ видѣ, это — одинъ изъ лучшихъ характеровъ Шекспира. Затѣмъ, Плутархъ рассказываетъ, что послѣ умерщвленія Цезаря, Брутъ нашелъ убѣжище въ Капитоліѣ, и что онъ тогда только вышелъ на площадь, когда убѣдился, что народъ не вооруженъ противъ него. Герой Шекспира не такъ трусливъ, онъ прямо и рѣшительно отправляется на форумъ, пренебрегая всякими предосторожностями. Ссылаясь на скандальные слухи, ходившіе въ Римѣ (слухи, которыми воспользовался очень неудачно Вольтеръ въ своей трагедіи: „La mort de Jules Cæsar“), Плутархъ указываетъ на родство Брута съ Цезаремъ (будто бы Брутъ былъ незаконный сынъ Цезаря). Шекспиръ совершенно устранилъ этотъ намекъ и, такимъ образомъ, измѣнилъ всѣ отношенія Брута къ Цезарю.

Во всякомъ случаѣ оказывается, что по отношенію къ Антонию и Бруту, Шекспиръ послѣдовалъ системѣ Шиллера, — идеализировалъ историческую личность. Но любопытно, что по отношенію къ самому Цезарю, поэтъ поступилъ какъ разъ наоборотъ, — и опять-таки вопреки Плутарху, — онъ намѣренно его умалилъ, какъ умалилъ Гете своего Эгмонта. Историческій Эгмонтъ гораздо выше, героичнѣе Эгмонта трагедіи, точно также, въ дѣйствительности, Юлій Цезарь не такъ ничтоженъ, какъ изображаетъ намъ его Шекспиръ. Первые слова, произносимыя имъ со сцены, указываютъ на трусливый, суевѣрный характеръ; ни умнаго, ни интереснаго, ни глубокаго онъ ничего не говоритъ; онъ только проходитъ. Тогда Кассій рассказываетъ Бруту случай, бывший съ Цезаремъ: „Разъ въ сурово-бурный день, — говоритъ онъ, — когда возмущенный Тибръ сердито ратовалъ съ берегами, Цезарь обратился

ко мнѣ съ такимъ вопросомъ: „А что, Кассій, осмѣлишься ли ты броситься со мной въ разъяренныя волны и переплыть, вонъ, къ тому мѣсту?“—Вмѣсто отвѣта я ринулся въ рѣку во всей одеждѣ, крикнувъ только, чтобы онъ слѣдовалъ за мною; онъ и послѣдовалъ. Потокъ ревѣлъ, но мы разсѣкали его мощными дланями, отбрасывали въ сторону, напирая соперничающими грудями; прежде однакожь, чѣмъ мы достигли назначенной цѣли, Цезарь закричалъ мнѣ: „Помоги, Кассій, тону!“—и я, какъ Эней, нашъ великій праотецъ, на плечахъ вынесшій стараго Анхиза изъ пылающей Трои, вытащилъ изъ волнъ Тибура выбившагося изъ силъ Цезаря. И этотъ человѣкъ теперь богъ, а Кассій,—жалкое созданіе,—долженъ сгибать спину, если Цезарь даже небрежно кивнетъ ему головой. Въ Испаніи, когда онъ захворалъ лихорадкой, я видалъ какъ онъ дрожалъ въ ея приступахъ,—да, этотъ богъ дрожалъ; трусливыя губы блѣднѣли и взоръ, приводящій цѣлый міръ въ трепеть, терялъ весь блескъ свой. Я слышалъ какъ онъ стоналъ, какъ языкъ, заставлявшій римлянъ внимать, записывать его рѣчи,—вопилъ подобно больной дѣвчонкѣ: „пить, пить, Титиній!“ При второмъ появленіи Цезаря на сценѣ, впечатлѣніе получается еще болѣе непріятное; онъ глухъ на одно ухо, онъ точно растерянъ, боязливъ, хотя и утверждаетъ, что ничего не боится. Указывая на Кассія, онъ говоритъ Антонію: „Онъ слишкомъ сухъ и тощъ, слишкомъ много думаетъ; такіе люди опасны. Я желалъ бы, чтобы онъ былъ потучнѣе, но не боюсь его. И все-таки, еслибы мое имя вязалось со страхомъ,—ни одного человѣка не избѣгалъ бы я такъ, какъ сухого Кассія... Перейди на правую сторону, я глуховатъ на это ухо“. Цезарь уходитъ со своей свитой. На сценѣ остаются: Каска, Брутъ и Кассій; изъ ихъ бесѣды мы узнаемъ, что съ героемъ случаются обмороки, что на одномъ публичномъ собраніи съ ними сдѣлалась падучая, „изо рта выступила пѣна, языкъ онѣмѣлъ“. Въ самое утро идъ марта, все что онъ говоритъ и дѣлаетъ—не отличается ни послѣдовательностію, ни искренностію, ни смѣлостію. Онъ, очевидно, встревоженъ сновидѣніемъ Кальфурній, онъ приказываетъ немедленно приступить къ жертвоприношенію, съ цѣлью узнать волю боговъ. авгуры совѣтуютъ ему не выходить, но онъ не слушаетъ ихъ, щеголяя спокойствіемъ, котораго у него въ сущности нѣтъ, лучшимъ доказательствомъ чего служить его аффектированная, напыщенная рѣчь; онъ говоритъ о себѣ въ третьемъ лицѣ, какъ о богѣ, употребляя въ то же время самыя нелѣпыя гиперболы: „Цезарь,—говоритъ онъ о себѣ,—былъ бы животнымъ безъ сердца, еслибы изъ боязни остался сегодня дома. Нѣтъ, Цезарь не останется; опасность знаетъ очень хорошо, что Цезарь опаснѣе ея самой. Мы—два льва, рожденные въ одинъ день; я старшій и страшнѣйшій. Цезарь

выйдетъ изъ дома“. Но Кальфурнія настаиваетъ, чтобъ онъ остался, и онъ сейчасъ же сдается: „Изволь, говоритъ онъ,— Маркъ Антоній скажетъ, что я нездоровъ; въ угожденіе тебѣ я остаюсь дома“. Тогда является Децій, одинъ изъ заговорщиковъ, и, прибѣгнувъ къ самой элементарной хитрости, измѣняетъ его рѣшеніе еще разъ. „Какъ глупы кажутся мнѣ теперь твои опасенія, Кальфурнія! Я стыжусь, что уступилъ тебѣ! Давайте одѣваться—я пойду“. Въ Сенатѣ, въ роковую минуту, онъ, правда, обнаруживаетъ нѣкоторое величье, но— величье восточнаго деспота, котораго опьяняетъ безграничная власть. Онъ умираетъ въ началѣ третьяго акта и появляется передъ зрителями всего въ трехъ сценахъ. Вотъ герой трагедіи. Въ немъ нѣтъ ни характера, ни смѣлости, ни воли, ни глубины мысли,—однимъ словомъ, нѣтъ ничего, что составляетъ принадлежность всякаго великаго человѣка. И это Юлій Цезарь?

Все это до такой степени странно, что критики долгое время не могли переварить этой фигуры Цезаря, изображеннаго Шекспиромъ почти въ карикатурномъ видѣ. Поэта упрекали въ томъ, что онъ изобразилъ Цезаря со стороны лишь его слабостей, надѣлилъ его напыщенной рѣчью, нисколько не похожей на чудеснѣйшій по своей простотѣ языкъ „Комментаріевъ“ и что, въ концѣ концовъ, великій драматургъ не обнаружилъ въ этой трагедіи той „поэтической справедливости“, которой мы вправѣ ожидать отъ него. Рюмелинъ подшучиваетъ надъ обычнымъ приемомъ второстепенныхъ драматурговъ, приемомъ, котораго, по его мнѣнію, не избѣжалъ и Шекспиръ, характеризовать великихъ людей напыщенными и надутыми фразами. Но такъ ли это въ дѣйствительности, и заслуживаетъ ли Шекспиръ этого упрека?

Что онъ умалилъ Цезаря,—и умалилъ намѣренно,—въ этомъ не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія. Но если внимательно разсмотримъ дѣло, то вѣдь и историческій Цезарь не такъ великъ, какимъ мы себѣ его обыкновенно представляемъ. Я, конечно, говорю здѣсь не о его исторической роли, а лишь о его характерѣ. Даже Плутархъ говоритъ, что передъ самою смертью,—т. е. въ тотъ именно моментъ, когда онъ является передъ нами въ трагедіи,—въ характерѣ Цезаря стали обнаруживаться большія странности. Нѣсколько анекдотовъ, рассказанныхъ Светоніемъ, какъ нельзя болѣе подтверждаютъ эти слова. Онъ былъ безумно самонадѣянъ и тщеславенъ, и эта черта была, какъ кажется, выдающеюся особенностью его характера, — *fa-culté maitresse*, какъ сказалъ бы Тэнъ. Онъ, если можно такъ выразиться, страдалъ маніей величія. Эту-то именно черту и подчеркнулъ Шекспиръ. Относительно его физическихъ недуговъ, Светоній такъ же какъ и Плутархъ рассказываетъ, что Цезарь страдалъ бессонницей, съ нимъ случались обмороки, онъ просыпался подъ впечатлѣніемъ паническаго ужаса. Однимъ словомъ, великій человѣкъ былъ слабъ

тѣлесно. Понятно, что Шекспиръ воспользовался этими чертами и прибавилъ къ нимъ еще и другія, — глухоту, лихорадку, — воспользовался не только потому, что это давало ему богатый матеріалъ для характеристики темперамента, но также и съ тѣмъ, чтобы ярче и нагляднѣе выставить ничтожество даже и великаго человѣка, неизбежно и роковымъ образомъ превращающагося въ ту глину, тотъ прахъ, ту грязь, по поводу которыхъ философствуетъ Гамлетъ. Эта мысль, — о ничтожествѣ человѣка, — долго преслѣдовала Шекспира, онъ не разъ надъ нею призадумывался, не разъ высказывалъ ее, — въ „Макбетѣ“, въ „Лирѣ“, въ „Тимонѣ Аонискомъ“; мы ее видѣли въ „Гамлетѣ“; въ еще болѣе яркой и определенной формѣ увидимъ ее въ „Мѣра за мѣру“.

Но въ характеристикѣ Цезаря поэтъ пошелъ еще дальше. Цезарь слабъ не только физически, но и умственно: онъ суевѣренъ, въ немъ нѣтъ ни твердости, ни воли, онъ тщеславенъ и нелѣпо напыщенъ; умственное пониженіе очевидно. И, однако, заговорщики, умерщвляя этого генія, уже умирающаго и физически, и умственно, не принесли никакой пользы республикѣ; она, во всякомъ случаѣ, умирала уже, — и не потому, что ее придушилъ Цезарь, а потому что, съ Цезаремъ или безъ Цезаря, въ ней уже не было жизненныхъ соковъ. Съ проницательностію генія почти непонятной, Шекспиръ хотѣлъ показать, что для Рима время свободы безвозвратно прошло, и что это зависѣло не отъ случайности того, или другого деспота, а отъ перемѣны въ нравахъ и въ духѣ времени. Еслибы, убивая Цезаря, Брутъ могъ убить и духъ цезаризма, то, конечно, дѣло республики было бы спасено, но къ несчастію цезаризмъ коренился глубже, въ самомъ народѣ, а Цезарь былъ лишь простой маріонеткой, въ которой сосредоточились требованія времени. Совершенно очевидно, что въ физической и умственной слабости Цезаря Шекспиръ хотѣлъ показать нарастающую силу цезаризма и въ пониженіи личности неизбежное развитіе цѣлой системы. Вотъ основная мысль трагедіи, и вотъ почему эта странная трагедія, гдѣ Цезарь является только въ трехъ коротенькихъ сценахъ, не говоритъ ничего умнаго, не дѣлаетъ ничего путнаго, называется „Юлій Цезарь“, а не „Маркъ Брутъ“.

Эта основная мысль ярко просвѣчиваетъ чуть ли не въ каждой сценѣ. Въ общемъ и въ частностяхъ, вся трагедія расположена такъ, чтобы выдвинуть эту мысль съ особенной яркостію. Въ первой же сценѣ мы видимъ народъ, разгуливающій по улицамъ, бражничавшій, праздный, толпящійся, чтобы поглазѣть на торжество Цезаря. Два трибуна возмущаются этимъ зрѣлищемъ. Но духъ ли республики говорить ихъ устами? Нисколько, это просто старые приверженцы Помпея, негодующіе на то, что народъ промѣнялъ ихъ господина на другого. „Чему радуетесь? — спрашиваютъ они, обращаясь къ толпѣ, — съ

какимъ завоеваніемъ возвращается онъ (Цезарь) на родину? Какіе данники слѣдуютъ за нимъ въ Римъ, въ цѣпяхъ, украшая собою колесницу его? О, чурбаны! о, камни! Вы хуже даже всего безчувственнаго! Сердца суровыя, жестокіе римляне, не знали вы развѣ Помпея? Сколько разъ, какъ часто взлѣзали вы на стѣны и на зубцы ихъ, на башни и даже на вершины трубъ, съ дѣтьми на рукахъ, и просиживали тамъ цѣлый день, терпѣливо ожидая шествія великаго Помпея по улицамъ Рима! И не поднимали-ль вы, какъ только завидите его колесницу, криковъ радости до того сильныхъ, что и самый Тибръ волновался въ своемъ ложѣ, отъ громкого повторенія голосовъ вашихъ, пещеристыми берегами? А теперь вы облеклись въ лучшія одежды, сочинили себѣ праздникъ, усыпаете цвѣтами путь возвратившагося съ торжествомъ подъ кровью Помпея!—Что стоите, бѣгите домой, падите на колѣни и молитесь богамъ, чтобы они отвратили отъ васъ страшную кару, которой не можетъ не вызвать такая неблагодарность!“ — У Плутарха есть сцена, которая могла бы обмануть всякаго другого поэта относительно настроенія народа; но Шекспиръ не поддался ловушкѣ, и, передавая ее цѣликомъ, совершенно измѣнилъ ея смыслъ.

„Антоній, — рассказываетъ Плутархъ, — остановился предложить Цезарю царскій вѣнецъ... при видѣ котораго въ толпѣ раздались слабыя рукоплесканія нѣсколькихъ человѣкъ, для этого именно и поставленныхъ. Но когда Цезарь отказался принять вѣнецъ, весь народъ единодушно захопалъ. А когда вторично Антоній предложилъ ему вѣнецъ, — опять нашлось нѣсколько человѣкъ, радовавшихся этому, но послѣ вторичнаго отказа Цезаря, весь народъ снова выразилъ свою радость громкими рукоплесканіями“. Плутархъ, очевидно, вѣритъ, что римляне еще дорожили свободой; но вѣритъ ли этому Шекспиръ? Вотъ рассказъ Каски: „*Брутъ*. Расскажи подробнѣе какъ это случилось. — *Каска*. Ну, подробно-то, хоть повѣсь, не могу рассказать; пошлѣйшая комедія; я и не обращалъ на нее особеннаго вниманія. Видѣлъ какъ Маркъ Антоній поднесъ ему корону, — и не корону, а коронку, — что онъ, какъ я уже сказалъ, оттолкнулъ ее, но какъ мнѣ казалось, съ крайнимъ сожалѣніемъ. Засимъ, Антоній предложилъ ему ее во второй разъ, и онъ опять оттолкнулъ ее, но, какъ мнѣ казалось, пальцы его отдѣлились отъ нея страшно неохотно. Послѣ этого, Антоній поднесъ ему ее въ третій разъ, и онъ въ третій разъ оттолкнулъ ее, и за каждымъ отказомъ толпа поднимала громкіе клики, хлопала заскорузлыми руками, бросала вверхъ салыные колпаки и, отъ радости, что Цезарь отказался отъ короны, такъ наполнила воздухъ своимъ вонючимъ дыханіемъ, что Цезарь задохся, потому что лишился чувствъ и упалъ. Я не хохоталъ только отъ боязни раскрыть ротъ и надышаться гадкимъ воздухомъ“ (1, 2). Шекспиръ понялъ, что всѣ

эти восторги толпы не только не серьезны, но даже не сознательны; еслибы Цезарь, вмѣсто того, чтобы оттолкнуть корону, принялъ ее, то и тогда не обошлось бы безъ такихъ же точно овацій. Глубокая иронія, сквозящая сквозь всю сцену, обнаруживаетъ эту мысль совершенно ясно. Такъ впрочемъ поняли дѣло и заговорщики.

Послѣ смерти Цезаря, вся забота народа заключалась въ томъ, чтобы на его мѣстѣ не появился другой, *хуже* его. Ничего другого римскій народъ уже не желалъ. Было очевидно, что эра цезаризма наступила, и этого-то именно цезаризма Брутъ не могъ убить. Вотъ почему, — какъ это мы видимъ въ трагедіи, — послѣ смерти Цезаря, тѣнь этого слабаго представителя новой эры непомерно вырастаетъ и, въ концѣ концовъ, покрываетъ собою все дѣйствіе. Въ послѣднихъ грехъ актахъ, хотя Цезарь уже не существуетъ, онъ тѣмъ не менѣе неизмѣримо могущественнѣе, неизмѣримо дѣятельнѣе, чѣмъ въ первыхъ двухъ. „Горе рукъ, пролившей драгоцѣнную кровь эту, — восклицаетъ Антоній;— подъ твоими ранами, которыя, разверши, подобно онѣмѣвшимъ устамъ, багровыя губы, просятъ голоса и слова у языка моего,—вотъ, что предвѣщаю я: страшное проклятіе поразитъ чресла мужей; домашніе раздоры и свирѣпыя междоусобныя войны возмутятъ всѣ части Италіи; кровь и разрушеніе будутъ такъ обыденны, и самое ужасное будетъ такъ обыкновенно, что даже матери, улыбаясь, будутъ взирать на четвертованіе дѣтей своихъ; привычка къ звѣрскимъ дѣламъ задушитъ всякое состраданіе, и жаждущій мщенія духъ Цезаря, вмѣстѣ съ вырвавшейся изъ ада Гекатой, не перестанетъ носиться надъ этимъ краемъ, царственнымъ голосомъ призывая на убійство, спуская псовъ войны, чтобы гнусное дѣло это разнеслось по всей землѣ смрадомъ отъ труповъ, стенающихъ о погребеніи“. — Брутъ надъ трупомъ Кассія восклицаетъ: „О, Юлій Цезарь! Ты и теперь могущъ еще! твой духъ бродитъ здѣсь и устремляетъ наши мечи въ наши собственныя груди!“ — Ночью духъ Цезаря является Бруту: „Что ты такое?“ — восклицаетъ Брутъ.— „Я твой злой геній... Ты меня увидишь при Филиппи“...

Таково положеніе вещей, съ которыми приходилось бороться республиканской партіи дѣйствія. Убѣжденные, что все зло происходитъ отъ честолюбія Цезаря, заговорщики вѣрили, что устраняя тирана, они могутъ спасти республику. Эта недалковидность принесла свои плоды при Филиппи. Но кто были предводители этого движенія, люди, на которыхъ сосредоточились всѣ надежды республиканской партіи? Брутъ и Кассій. „Брутъ, — говоритъ Доудень, — это политическій жироидистъ. Ему противопоставленъ его зять, Кассій — политическій якобинецъ. Брутъ — идеалистъ; онъ живетъ среди книгъ, питается философскимъ размышленіемъ, уединился отъ непосредственнаго впечат-

тлѣнія фактовъ. Нравственныя идеи и принципы имѣютъ для него большее значеніе, чѣмъ конкретная дѣйствительность; онъ стремится къ усовершенствованію, ревностно охраняетъ нравственную чистоту своей собственной личности, не желаетъ, чтобъ на эту чистую личность легло даже призрачное пятно поступка, ложно понятаго или представленнаго. Онъ, поэтому, какъ и всѣ подобные люди, слишкомъ занятъ объясненіемъ своего поведенія. Если бы онъ прожилъ дольше, онъ навѣрное бы написалъ апологію своей жизни, приложивъ къ ней, въ своемъ спокойномъ превосходствѣ надъ людьми, свидѣтельства, доказывающія, что всякій его поступокъ истекалъ изъ побужденій, достойныхъ уваженія. Кассій, наоборотъ, совсѣмъ не заботится о своемъ нравственномъ совершенствѣ. Онъ откровенно завистливъ и ненавидитъ Цезаря; но онъ не лишень благородства... Кассій хорошо понимаетъ реальные факты. Онъ — не теоретикъ, какъ Брутъ, а наблюдательный человѣкъ, „быстро прозрѣвающій сокровенный смыслъ человѣческихъ дѣйствій“. Брутъ живетъ въ области отвлеченныхъ идей; Кассій — въ мірѣ конкретныхъ фактовъ“.

Само собой разумѣется, что люди, подобные Бруту, не годятся въ предводители партіи. Самъ по себѣ Брутъ, весьма вѣроятно, и не догадался бы пристать къ заговору. Онъ бы ограничился платоническими сожалѣніями. Слушая восторженные клики народа, привѣтствующаго Цезаря, онъ спокойно говоритъ: „Боюсь, не провозгласятъ ли его царемъ“.— „Боишься, значитъ, ты этого не желаешь?“— спрашиваетъ Кассій.— „Не желаю, хотъ и очень его люблю“. Съ этимъ меланхолическимъ сожалѣніемъ такъ бы и остался Брутъ, если бы не Кассій. Заговоръ нуждался въ нравственномъ авторитетѣ а такой авторитетъ могъ доставить только Брутъ, и Кассій, поэтому, рѣшилъ привлечь его. Но чѣмъ можно было привлечь Брута? Только однимъ: чувствомъ чести и долга. Отвѣтъ Брута Кассію очень характеристиченъ: „Въ твоей любви ко мнѣ, Кассій, я не сомнѣваюсь; предугадываю отчасти и то, къ чему хочешь побудить меня, но чтѣ я думаю какъ объ этомъ, такъ и о настоящемъ времени, — я сообщу тебѣ послѣ; теперъ же, прошу, не выпытывать меня. Сказанное тобой я обдумаю, чтѣ остается еще сказать, — выслушаю спокойно въ болѣе удобное время для бесѣды о такомъ важномъ предметѣ. А до тѣхъ поръ, благородный другъ мой, удовлетворишься и тѣмъ, что Брутъ скорѣе согласится сдѣлаться селяниномъ, чѣмъ называться сыномъ Рима при тѣхъ тяжкихъ условіяхъ, которыя это время, весьма вѣроятно, возложитъ на насъ“. Убѣдившись въ необходимости дѣйствовать, онъ вступаетъ въ ряды заговорщиковъ. Тутъ-то и возникаетъ дѣйствительная трагедія души Брута. Возникаетъ вопросъ перво-степенной важности: какъ поступить съ Антоніемъ? Кассій съ прямо-

линейностью чистокровнаго якобинца, въ родѣ Сень-Жюста или Робеспьера, прямо предлагаетъ убить и Антонію вмѣстѣ съ Цезаремъ. Событія доказали, что онъ былъ правъ, предлагая эту жестокую мѣру. Но Брутъ рѣшаетъ дѣло иначе: „Нѣтъ, Кассій, если мы, свесши голову, примемся отсѣкать и члены,— потому что Антоній все-таки не больше, какъ членъ Цезаря,—то дѣйствія наши покажутся уже слишкомъ кровавадыми. Будемъ жертвоприносителями, Кассій, а не мясниками. Вѣдь мы встаемъ противъ духа Цезаря, а духъ человѣка не имѣетъ крови. О, если-бъ мы могли добраться до духа Цезаря, не убивая Цезаря! Къ несчастью, безъ пролитія крови Цезаря, это невозможно; потому, друзья мои, сразимъ его смѣло, но не звѣрски; низложимъ его какъ жертву, достойную боговъ, не терзая, какъ трупъ, годный только для собакъ“. Такovy мечты этого неисправимаго идеалиста: онъ хочетъ бороться съ идеями, не борясь съ людьми. Планъ Брута, если такой планъ когда-либо существовалъ, равнялся отсутствію всякаго плана, вслѣдствіе своей невыполнимости; онъ былъ построенъ на полномъ незнаніи людей, на полномъ отрицаніи дѣйствительности. Это былъ планъ идеалиста, полагающаго, что онъ живетъ въ платоновской республикѣ, а не въ дѣйствительномъ государствѣ. Отсюда цѣлый рядъ ошибокъ, которыя и приводятъ къ катастрофѣ при Филиппи. Первая и важнѣйшая изъ этихъ ошибокъ—позволеніе, данное Антонію, сказать публично рѣчь, надъ трупомъ Цезаря. Что же касается Брута, то и онъ говоритъ рѣчь и въ этой рѣчи сухо, дѣловымъ образомъ, излагаетъ причины смерти Цезаря. Онъ такъ мало знаетъ людей, что не догадывается, что логика не дѣйствуетъ на толпу. Его рѣчь—образецъ точности и безпристрастія: „Римляне, сограждане, друзья! слушайте мое оправданіе и не нарушайте молчанія, чтобъ могли слышать, вѣрите мнѣ ради чести моей и не откажите въ должномъ уваженіи моей чести, чтобъ могли вѣрить; судите меня по вашему разумѣнію и напрягите все ваше вниманіе, чтобъ могли судить справедливо. Если между вами есть хоть одинъ искренній другъ Цезаря — я скажу ему, что Брутъ любилъ Цезаря не меньше его. Если затѣмъ другъ этотъ спроситъ: отчего же возсталъ Брутъ противъ Цезаря?—Я отвѣчу ему: не оттого, чтобъ я меньше любилъ Цезаря, а оттого, что любилъ Римъ больше. Что было-бъ для васъ лучше: видѣть ли Цезаря живымъ и умереть всѣмъ рабами, или видѣть его мертвымъ, чтобы всѣмъ жить людьми свободными? Цезарь любилъ меня—и я оплакиваю его; онъ былъ счастливъ—и я радовался этому; онъ былъ доблестенъ — и я уважалъ его; но онъ былъ властолюбивъ — и я убилъ его. Тутъ все — и слезы за любовь, и радость счастію, и уваженіе за доблести, и смерть за властолюбіе. Есть между вами человѣкъ столь подлый, что желаетъ быть рабомъ? Есть—

пусть говорить: только онъ и оскорбленъ мною. Есть между вами человѣкъ столь глупый, что не желаетъ быть римляниномъ? Пусть говорить: только онъ и оскорбленъ мною. Я жду отвѣта“. Каковъ же былъ отвѣтъ толпы? Въ то время какъ Брутъ говорилъ одно, толпа понимала другое; онъ говорилъ о свободѣ, о безкорыстїи, о справедливости,—толпа думала, что онъ хочетъ почестей и власти, и рѣшила увѣнчать въ немъ Цезаря и поставить ему статую! Не кровавая ли это иронїя надъ неисправимыми идеалистами? Но будемъ справедливы къ нему. „Жизнь Брута,—говоритъ Доуденъ,—какъ и должна быть жизнь подобныхъ людей, была хорошей жизнью, несмотря на всѣ бѣдствїя... Идеалистъ былъ предназначенъ на неудачи въ мирѣ фактовъ. Но для Брута собственно неудача была въ измѣнѣ его идеаламъ. Этой неудачи онъ не испыталъ. Октавій и Маркъ Антонїй остались побѣдителями при Филиппи, но самый чистый вѣнокъ побѣды выпалъ на долю побѣжденнаго заговорщика“.

Съ специально политической точки зрѣнїя, Кассїй неизмѣримо выше Брута. Цезарь прекрасно характеризовалъ его, когда говорилъ Антонїю: „Онъ много читаетъ, наблюдателенъ, быстро прозрѣваетъ сокровенный смыслъ человѣческихъ дѣйствїй; онъ не любитъ игръ, какъ ты, Антонїй; не охотникъ и до музыки; улыбается рѣдко, а если и улыбнется, то такъ, какъ будто бы насмѣхается надъ самимъ собой или негодуетъ на то, что могъ чему нибудь улыбнуться. Такіе люди—въ вѣчномъ безпокойствѣ, когда видятъ человѣка стоящаго выше ихъ, и потому очень опасны“. Брутъ слѣдующимъ образомъ объясняетъ смерть Цезаря Антонїю: „По рукамъ и по совершенному мы должны казаться жестокими, кровожадными; но ты видишь только наши руки и кровавое дѣло ихъ,—ты не видишь сердцецъ нашихъ, а они сострадательны, и состраданїе къ бѣдствїямъ Рима сразило Цезаря, потому что и состраданїе уничтожается состраданїемъ, какъ огонь огнемъ. Для тебя же, Маркъ Антонїй, острія мечей нашихъ — свинцовыя, и мы простираемъ къ тебѣ дружественныя руки, отверзаемъ тебѣ братски соединенныя сердца наши съ любовью и уваженїемъ... Дай только успокоить народъ, вышедшїй изъ себя отъ страха, и мы повѣдаемъ тебѣ, почему и я, любившїй Цезаря и въ то самое мгновенїе, когда наносилъ ему смертельный ударъ,—полагалъ это необходимымъ“. Напротивъ того, Кассїй произноситъ только одно слово, совершенно приспособленное къ обстоятельствамъ и къ характеру Антонїя, онъ ему льститъ и обѣщаетъ золотыя горы: „Въ раздѣлѣ новыхъ почестей твой голось будетъ столько же значителенъ, какъ и голось каждаго изъ насъ“. Въ этомъ заключается существенная разница характеровъ Брута и Кассїя. Нравственно Кассїй былъ гораздо ниже своего друга, но онъ зналъ и понималъ дѣйствительность.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

Монтень и Шекспиръ. — Вліяніе Монтена и слѣды этого вліянія въ „Бурѣ“ и „Гамлетѣ“. — „Мѣра за мѣру“. — Мрачное впечатлѣніе, производимое драмой. — Роль герцога. — „Отелло“. — О'Коннелъ и его теорія. — О расахъ у Шекспира. — Гамлетъ, Макбетъ, Яго. — Психологическій приѣмъ творчества Шекспира. — Законъ ассоціаціи идей. — Расинъ. — Законъ господствующей страсти. — Макбетъ. — Сверхъестественное у Шекспира. — „Король Лиръ“ и его сумасшествіе. — Шекспиръ и психіатрія. — Сэръ Давенантъ.

Какъ по содержанію, такъ и по времени созданія, комедія-драма „Мѣра за Мѣру“ (Measure for Measure) непосредственно примыкаетъ къ „Гамлету“ и къ „Юлію Цезарю“. Впервые, „Мѣра за Мѣру“ появилась въ знаменитомъ in-folio 1623 года. Относительно времени происхожденія этой пьесы у насъ нѣтъ никакихъ внѣшнихъ указаній. Остаются, слѣдовательно, внутренніе признаки, т. е., главнымъ образомъ, языкъ, стихосложеніе и общій тонъ всей пьесы. Языкъ и стихосложеніе имѣютъ совершенно тотъ-же характеръ, какой имъ присущъ въ „Гамлетѣ“ и въ „Юлію Цезарѣ“. Что-же касается до общаго тона, до настроенія, въ которомъ находился Шекспиръ когда писалъ „Мѣра за Мѣру“, то всѣ три драмы поразительно похожи другъ на друга. Это сходство такъ велико, что прямо обращаетъ на себя вниманіе читателя. Поэтому, не будетъ слишкомъ смѣлымъ заключить, что всѣ три пьесы написаны въ одинъ, сравнительно очень короткій промежутокъ времени, подъ давленіемъ однѣхъ и тѣхъ-же умственныхъ и нравственныхъ заботъ, въ одномъ и томъ-же душевномъ настроеніи, можетъ быть, подъ впечатлѣніемъ однихъ и тѣхъ-же внѣшнихъ условій. Настроеніе это выразилось полнымъ пессимизмомъ, безотраднымъ взглядомъ на жизнь; въ Шекспирѣ этого періода можно усмотрѣть даже значительный упадокъ духа. Періодъ комедій, на этотъ разъ, очевидно окончился, молодость прошла, оставивъ послѣ себя одни лишь разочарованія и какое-то недовѣріе къ жизни.

Какія внѣшнія причины могли вызвать такое мрачное настроеніе

въ душѣ Шекспира? — На этотъ вопросъ можно отвѣтить указаніемъ на событія, возникшія въ промежутокъ времени между 1601 и 1603 годами, событія, имѣвшія самое непосредственное отношеніе къ жизни великаго поэта. Конечно, за это время его дѣла процвѣтали, его благосостояніе быстро возросло, онъ былъ не только извѣстнымъ и популярнымъ драматическимъ писателемъ, но имѣлъ, кромѣ того, свой пай въ театральномъ предпріятіи и былъ собственникомъ въ Стратфордѣ. Все это не могло не радовать его. Какъ практическій человѣкъ, онъ, несомнѣнно, могъ быть доволенъ собой. Но за два или за три года передъ этимъ, умеръ его сынъ Гамнетъ, мальчикъ одиннадцати лѣтъ, и эта рана, нанесенная сердцу отца, конечно, еще не была залечена. Въ 1601 году умеръ его отецъ, а вскорѣ послѣ того былъ казненъ графъ Эссексъ, съ которымъ поэтъ находился въ близкихъ отношеніяхъ, и былъ заключенъ въ Тоуэръ его другъ графъ Соутгэмптонъ. Всѣ эти событія, сильно, конечно, повліявшія на его жизнь, измѣнивши ее во многомъ, не могли, разумѣется, не отразиться и на его настроеніи. Правда, его дѣла процвѣтали, но вокругъ себя онъ видѣлъ одни лишь несчастія, смерть, кровь; общественная и политическая жизнь казалась ему чѣмъ-то бессмысленнымъ и нелѣпнымъ, и этотъ скептицизмъ, лежавшій, конечно, въ самой натурѣ поэта, подтвержденный жизненнымъ опытомъ, нашель себѣ, кромѣ того, и теоретическое оправданіе въ чтеніи Монтеня, переведеннаго тогда на англійскій языкъ итальянцемъ Флоріо.

Переводъ этотъ вышелъ 1603 году. Въ Британскомъ музеѣ хранится экземпляръ „Опытовъ“ Монтеня въ переводѣ Флоріо; на этомъ экземплярѣ существуетъ подпись Шекспира, которую сэръ Фредерикъ Мадденъ, извѣстный англійскій палеографъ, призналъ подлинной. Впослѣдствіи, однако, эта подлинность была въ значительной мѣрѣ заподозрена. Но какъ бы то ни было, мы, во всякомъ случаѣ, съ большою вѣроятностью можемъ допустить, что этотъ экземпляръ принадлежалъ Шекспиру. Впрочемъ, для интересующаго насъ вопроса это совершенно безразлично. Болѣе чѣмъ вѣроятно, что съ „Опытами“ Монтеня Шекспиръ познакомился въ оригиналѣ и гораздо раньше появленія англійскаго перевода, такъ какъ нашъ поэтъ, безъ всякаго сомнѣнія, былъ хорошо знакомъ съ французскимъ языкомъ.

Англійское изданіе Монтеня любопытно въ двухъ отношеніяхъ: оно снабжено виньеткой на заглавномъ листѣ работы гравера Мартина Дрейшоута (которому точно также принадлежитъ и портретъ Шекспира, приложенный къ in-folio 1623 года), и стихотвореніемъ извѣстнаго тогда поэта Даниэля. Виньетка представляетъ странную группу античныхъ развалинъ, разрушенныхъ храмовъ, теряющихся въ тѣни ступеней, зданій, расположенныхъ въ беспорядкѣ, но не безъ вкуса.

Самъ переводчикъ въ объяснительномъ стихотвореніи, напечатанномъ тутъ-же, en regard, слѣдующимъ образомъ объясняетъ виньетку. „Войдите подъ эти французскіе портики, — у васъ есть англійскій ключъ, двери отворены настежь. Дать вамъ объясненіе всего того драгоценнаго, что вы найдете въ этихъ уголкахъ и на этихъ тропинкахъ, — чрезвычайно трудно. Прохаживаясь по дворцу, созданному воображеніемъ Монтеня, мы нашли тамъ много самыхъ неожиданныхъ вещей и столько совершенно неизвѣстныхъ плодовъ, что сдѣлать имъ каталогъ оказалось невозможнымъ. Войдите и вы найдете тамъ мудрость“. Даниель въ свою очередь написалъ для изданія слѣдующее стихотвореніе: „Тираномъ людей является привычка; никто не преслѣдовалъ этого тирана и не боролся съ нимъ такъ, какъ нашъ Монтень; онъ болѣе чѣмъ кто-либо воевалъ съ этимъ деспотомъ, который съ дѣтства держитъ насъ въ рабствѣ. Я его люблю, привѣтствую его восторженными аплодисментами и радъ, что онъ акклиматизируется среди насъ. Благодарю васъ за то, что вы дали ему прекрасное помѣщеніе, другое одѣяніе и полную свободу рѣчи. Благодаря счастливой привилегіи, перо всякаго писателя никогда не бываетъ вассаломъ одного лишь монарха; оно принадлежитъ міру. Всѣ высшіе умы образуютъ одну лишь республику и ничто не можетъ помѣшать свободному обмѣну ихъ продуктовъ. Что-же касается нашего принца Монтеня или, вѣрнѣе, нашего короля, то вся критика должна сознаться, что онъ даетъ намъ чрезвычайно драгоценныя образчики человечества, хотя въ безпорядкѣ и въ поломанной рамѣ. Но развѣ гость, сидящій за столомъ монарха, жалуется на форму посуды, въ которой ему предлагаютъ тонкія яства?“—Въ сущности, въ этомъ стихотвореніи Даниель даетъ довольно вѣрную, въ общемъ, характеристику Монтеня, который въ англійскомъ обществѣ имѣлъ огромный успѣхъ.

Уже на тридцать восьмомъ году жизни, утомленный и разочарованный, Монтень сталъ повѣрять бумагѣ свои мысли и дѣлалъ это въ теченіе цѣлыхъ тридцати лѣтъ. Въ его „Опытахъ“, поэтому, нѣтъ и не можетъ быть системы и порядка. Садясь за письменный столъ и повѣряя бумагѣ свои мысли, онъ чувствуетъ себя совершенно дома, онъ бросаетъ, такъ сказать, въ сторону перчатки, надѣваетъ халатъ и говоритъ лишь то, что чувствуетъ, чѣмъ живетъ, не стѣняясь ни свѣтскими приличіями, ни господствующими мнѣніями. Въ этомъ отношеніи можно сказать, что Монтень — одинъ изъ самыхъ искреннихъ писателей, когда-либо существовавшихъ. Для сужденія о значеніи писателя такая увѣренность въ его искренности имѣетъ большую важность: благодаря ей, мы можемъ безошибочно судить о предѣлахъ его ума, о практическомъ значеніи его міровоззрѣніи. Въ своихъ „Опытахъ“ Монтень говоритъ о самыхъ разнообраз-

ныхъ предметахъ, пишетъ лишь о томъ, что его интересуеть въ данную минуту, по временамъ бросая начатое разсужденіе и принимаясь за другое съ тѣмъ, чтобы возвратиться къ первому, когда придетъ желаніе. Въ одномъ мѣстѣ своихъ „Опытовъ“ онъ очень мѣтко и вѣрно характеризуетъ направленіе своей мысли: *Je propose des fantaisies informes comme font ceulx qui publient des questions douteuses à desbattre aux escholes, non pour establir la verité, mais pour la chercher; et les soubmets au jugement de ceulx à qui il touche de regler non seulement mes actions et mes escripts, mais encores mes pensées. Egalement m'en sera acceptable et utile la condemnation comme l'approbation, tenant pour absurde et impie, si rien se rencontre, ignorance ou inadvertement caché en cette rapsodie, contraire aux saintes resolutions et prescriptions de l'Eglise catholique, apostolique et romaine en laquelle je meurs et en laquelle je suis nay*“. (Essais de Montaigne. I, LVI). Т. е.: „Предлагаю безформенныя и нерѣшительныя фантази, подобно тѣмъ, которые выступаютъ съ вопросами сомнительными и предлагаютъ ихъ на обсужденіе школамъ *не съ тѣмъ, чтобы установить истину, а съ тѣмъ, чтобы ее искать*; и повергаю ихъ на обсужденіе тѣхъ, кому принадлежитъ управлять не только моими поступками и писаніями, но также и моими мыслями. Для меня будетъ одинаково полезно и примѣнимо, какъ порицаніе такъ и одобреніе, ибо я буду считатьъ нелѣпымъ и нечестивымъ все то, что можетъ встрѣтиться, по незнанію или по оплошности, заключеннымъ въ этой рapsодіи, и что противно святымъ постановленіямъ и предписаніямъ Церкви католической, апостольской и римской, въ лонѣ которой я умираю и въ которой я родился“.

Въ этихъ словахъ совершенно ясно рисуется какъ характеръ мысли Монтеня, такъ и его міровоззрѣніе. Онъ не выступаетъ съ готовой, сознанный имъ уже истиной, а лишь ищетъ ее. Въ этихъ свободныхъ поискахъ за истиной, его мысль, однако, признаеть авторитетъ Церкви, въ его, такъ сказать, практическомъ примѣненіи; но этотъ авторитетъ не мѣшаетъ ему обсуждать безъ малѣйшаго стѣсненія такіе вопросы, которые Церковью могутъ считаться рѣшенными разъ навсегда. Этой стороною своей мысли Монтень цѣликомъ примыкаетъ къ лучшимъ представителямъ гуманизма въ эпоху Возрожденія. Какъ и всѣ прочіе гуманисты, онъ — большой знатокъ и поклонникъ древняго міра; въ греческой и римской литературахъ онъ находитъ безчисленные примѣры для подтвержденія своихъ положеній. Какъ всѣ прочіе гуманисты, онъ подвергаетъ пересмотру всѣ выводы теоретической мысли, оставляя не тронутымъ, однако, авторитетъ Церкви; но въ противоположность средневѣковымъ мыслителямъ, онъ не прикрывается этимъ авторитетомъ и совершенно свободенъ въ своихъ выводахъ. Нашелъ ли онъ

истину, которой такъ долго и такъ настойчиво искалъ? — Нѣтъ, онъ не нашелъ ея. Его мысль, въ окончательномъ своемъ выводѣ, пришла къ знаменитому вопросу, поставленному имъ и имъ не рѣшенному: „Que sçais-je?“ Дальше этого вопроса она не пошла и остановилась.—Выводъ Монтеня—полное и безусловное сомнѣніе, полный и безусловный скептицизмъ, благотворный въ томъ отношеніи, что онъ возбуждаетъ дѣятельность мысли и заставляетъ ее искать какихъ-либо прочныхъ, научныхъ основъ для своего міровоззрѣнія. Въ настоящую минуту можетъ считаться вполне несомнѣннымъ тотъ фактъ, что скептицизмъ, окончательно устранившій схоластическія абстракціи средневѣковыхъ мыслителей, обновилъ европейскую науку и придавъ ей тотъ характеръ и ту прочность, которыми она отличается въ наши дни. Въ спекулятивной философіи этотъ скептицизмъ привелъ къ реформѣ и къ пересмотру самыхъ основъ теоріи познанія. На вопросъ, поставленный такъ смѣло Монтенемъ: „Que sçais-je?“ Декартъ постарался отвѣтить положеніемъ не менѣе смѣлымъ: „Cogito, ergo sum“. Собственно говоря, съ Монтеня и, вообще, со школы скептиковъ начинается или, вѣрнѣе, возрождается свободное философское изслѣдованіе. Хотя Монтень и скептики XVI столѣтія прямо не способствуютъ возобновленію философіи, но по крайней мѣрѣ они трудятся надъ этимъ дѣломъ косвенно тѣмъ, что дискредитируютъ все еще очень могущественную метафизику школы. Достигаютъ они этого разоблаченіемъ пустоты ея формулъ и бесплодности ея диспутовъ. Гуманисты и натуралисты, догматики и скептики, итальянцы и французы, — всѣ соединены одной общей мыслию освобожденія, реформы. Природа—вотъ ихъ общій лозунгъ, подобно тому, какъ въ концѣ теологическаго вѣка всѣ мыслители были фантомы.

У Монтеня этотъ скептицизмъ имѣетъ характеръ оптимистическій. Всѣ сомнѣнія, къ которымъ онъ приходитъ, съ которыми встрѣчается, не разрѣшаются въ его душѣ въ трагическую форму жизни, не приводятъ его къ мрачнымъ взглядамъ на жизнь и судьбу человѣческую. Своимъ земнымъ существованіемъ онъ вполне доволенъ и свои умственные и нравственные потребности ограничиваетъ имъ. Въ этомъ отношеніи онъ вполне французъ, съ чрезвычайно яснымъ, логическимъ умомъ, съ ограниченнымъ воображеніемъ, безъ малѣйшей склонности къ метафизическимъ абстрактностямъ. Это—южная, романская натура, роскошно расцвѣтающая въ области теоретической мысли, но безъ широкихъ горизонтовъ. Чтеніе его „Опытовъ“ благотворно въ томъ отношеніи, что оно будитъ мысль, заставляетъ ее работать и не стѣсняетъ ее готовыми формулами. Но перенесенный на почву другой національности, этотъ оптимистическій скептицизмъ, очевидно, долженъ былъ дать другіе результаты. Не мудрено поэтому, что вліяніе

Монтеня на Шекспира было очень сильно, но скептицизмъ выразился у англійскаго поэта въ чрезвычайно своеобразномъ пессимизмѣ, въ безотрадно-мрачномъ взглядѣ на жизнь, въ полномъ и безусловномъ недовѣрїи къ жизни. Монтень довольствовался теоретическимъ разслѣдованіемъ своихъ сомнѣній, но это разслѣдованіе не коснулось и не пошатнуло его нравственныхъ устоевъ; у Шекспира, наоборотъ, оно превратилось въ грандіозную картину мрачныхъ сторонъ жизни и характеризуетъ собой такимъ образомъ періодъ трагедій.

Впослѣдствїи, на склонѣ лѣтъ, при самомъ концѣ своей драматической дѣятельности, когда жизненные бури уже утихли, когда въ душѣ поэта установилась полная гармонія, Шекспиръ еще разъ возвратился къ Монтеню и отнесся къ нему самостоятельно и объективно. Въ „Бурѣ“ есть цѣлая сцена, составляющая буквальный, можно сказать, переводъ одного любопытнаго отрывка изъ „Опытовъ“ Монтеня. Въ первой книгѣ, тридцатой главѣ своихъ „Опытовъ“, озаглавленной: „О каннибалахъ“, Монтень вознамѣрился дать легкой урокъ скромности своимъ соотечественникамъ XVI столѣтія: онъ вознамѣрился доказать имъ, что первобытные народы Америки, называемые французами дикими, — въ сущности, гораздо цивилизованнѣе самихъ французовъ. „Естественные законы, — говоритъ онъ, — еще управляютъ этими народами, но въ такой чистотѣ, что повременамъ мнѣ становится дасадно, почему это не было извѣстно раньше, тогда, когда были еще люди, которые могли лучше судить чѣмъ мы; мнѣ досадно, что ни Ликургъ, ни Платонъ не знали этого, ибо, мнѣ кажется, что то, что мы теперь знаемъ объ этихъ народахъ, не только превосходить всѣ изображенія, которыми націи украсили золотой вѣкъ, но даже стремленія и желанія самой философіи“. Изъ этого отрывка легко замѣтить серьезный тонъ, въ которомъ говоритъ Монтень: для него это не простая шутка или сатирическая выходка, а вопросъ существенный и серьезный. Послѣ этого предисловія, мы встрѣчаемъ слѣдующее мѣсто у Монтеня: „C'est une nation... en laquelle il n'y a aucune espece de trafique, nulle cognoissance de lettres, nulle science de nombres, nul nom de magistrat ny de superiorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauvreté, nuls contracts, nulles successions, nuls partages, nulles occupations qu'oysifves, nul respect de parenté que commun, nuls vetements, nulle agriculture, nul metal, nul usage de vin ou de bled; les paroles mesmes qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la detraction, le pardon, inouyes“. („Это — народъ, среди котораго нѣтъ никакой торговли, никакихъ литературныхъ познаній, никакой науки чисель; это народъ, не знающій чиновниковъ, политическаго (общественнаго) превосходства, службы, богатства или бѣдности, контрактовъ, наследственности, раздѣ-

ловъ, занятій, уваженія къ родству, одежды, хлѣбопашества, *металловъ, вина, пшеницы*; даже слова, означающія ложь, измѣну, скудость, скрытность, зависть, порицаніе, прошеніе — невѣдомы этому народу“). Затѣмъ, приведя цитату изъ Сенеки (Epist 90): „Viri a dii recentes,“ — вотъ люди, вышедшіе изъ рукъ боговъ, — Монтень прибавляетъ: „Combien trouverait-il (Платонъ) la republique qu'il a imaginée, éloignée de cette perfection“ — „какъ далека отъ этого совершенства республика, придуманная Платономъ“. Такимъ образомъ, Монтень рѣзко и откровенно становится на сторону первобытнаго общества, управляемаго лишь естественными законами, противъ цивилизаціи, несущей съ собою испорченность нравовъ, рабство, деспотизмъ; это въ сущности картина золотого вѣка, который впослѣдствіи, съ легкой руки Жанъ-Жака Руссо, завоеуетъ себѣ симпатіи Европы, недовольной искусственностью своей старой цивилизаціи.

Теперь посмотримъ какъ распорядился съ этой картиной Шекспиръ. Въ „Бурѣ“ поэтъ изображаетъ намъ государственнаго человѣка — мечтателя и утописта, вѣчто въ родѣ Томаса Моруса или Мальзербра. вмѣстѣ съ королемъ онъ попалъ на необитаемый островъ, на которомъ, по его мнѣнію, легко осуществить его утопію. — Отдайте мнѣ, — говоритъ онъ королю, — этотъ островъ. — На что онъ тебѣ? — На что?.. И вотъ онъ принимается развивать свой планъ новой общественной организаціи, прибѣгая для этого не только къ аргументаціи Монтеня, но и передавая своими словами, почти въ буквальномъ переводѣ, весь приведенный нами параграфъ изъ „Опытовъ“:

Gonzalo. — P'the commonwealth I would by contraries
Execute all things, for no kind of trafic
Would I admit; no name of magistrate;
Letters should not be known; riches, poverty,
And use of service none; contract, succession,
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
No use of metall, corn, or wine, or oil;
No occupation, all men idle, all;
And women too, but innocent and pure;
No sovereignty...

Sebastian. — Yet he would by king on't.

Antonio. — The latter end of his commonwealth forgets the beginning.

Gonzalo. — All things in common Nature should produce,
Without sweat or endeavour: *treason*, felony,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
Would I not have; but nature should bring forth,
Of its own kind, all foison, all abundance,
To feed my innocent people.

Sebastian. — No marrying'mong his subjects?

Antonio. — None, man; all idle; whores, and knaves.

Gonzalo.— I would with such perfection govern, sir,
To excel the golden age.

Sebastian.—

'Save his majesty!

Antonio.— Long live Gonzalo!

(The Tempest, 11, 1,—146—169).

Кетчеръ переводить эту сцену слѣдующимъ образомъ: „Въ моемъ владѣннн все было бы противоположно обыкновенному; не допускалъ бы я никакой торговли, слово сановникъ было бы невѣдомо; грамотъ не зналъ бы никто; богатства, бѣдности и службы не существовало бы; не было бы ни купчихъ, ни наслѣдствъ, ни межей, ни изгородей, ни нивъ, ни виноградниковъ; металлы, хлѣбъ, вино, масло не употреблялись бы; никто не работалъ бы, всѣ были бы праздны, всѣ, даже женщины, но всѣ были бы чисты и невинны; никакого господства...—*Себастьянъ*. А самъ располагаетъ быть королемъ его.—*Антоніо*. Конечъ забылъ начало.—*Гонзало*. Все давалось бы природой безъ труда и пота; не было бы ни измѣнъ, ни вѣроломствъ, ни мечей, ни копій, ни ножей, ни ружей, ни потребности въ какомъ-либо орудіи; сама собой въ изобиліи производила бы природа все нужное для питанія невиннаго моего народа.—*Себастьянъ*. Не было бы также и браковъ между его подданными?—*Антоніо*. Никакихъ; всѣ были бы праздны, безпутны и развратны.—*Гонзало*. И я управлялъ бы, государь, такъ, что затемнилъ бы и золотой вѣкъ.—*Себастьянъ*. Да здравствуетъ его величество!—*Антоніо*. Да благоденствуетъ Гонзало!“

Сцена эта въ особенности любопытна въ томъ отношеніи, что въ этомъ близкомъ, почти буквальномъ переводѣ Шекспира, она совершенно потеряла свой первоначальный, монтеньевскій характеръ. Монтень говоритъ объ этомъ золотомъ вѣкѣ и этомъ первобытномъ обществѣ, очевидно, серьезно; онъ въ самомъ дѣлѣ предпочитаетъ его цивилизованному обществу. Шекспиръ, напротивъ, вышучиваетъ жестоко первобытное общество, въ особенности въ репликахъ Себастьяна и Антоніо, и такимъ образомъ ясно говоритъ, что если бы такое общество гдѣ-либо и возникло, то оно неизбѣжно приобрѣло бы всѣ пороки стараго, цивилизованнаго общества. Этотъ контрастъ между мыслию Монтеня и Шекспира особенно ярко просвѣчиваетъ, если вспомнить дальнѣйшія слова Монтеня: „Я думаю, что гораздо больше варварства ѣсть живого человѣка, чѣмъ мертваго; терзать мученіями и пытками тѣло полное жизни, жарить его по частямъ, заставлятъ собаку и свиней кусать его (какъ это мы не только читали, но и видѣли недавно, и дѣлать все это не между старыми врагами, но между сосѣдями и соотечественниками, и,— что хуже,— подъ предлогомъ благочестія и религіи),— чѣмъ жарить его и ѣсть послѣ того, какъ онъ умеръ“.— Отвѣтъ шутникамъ, издѣвающимся надъ утопией, дѣйствительно рѣзкій и неумолимый: Монтень рѣшительно возмущенъ

старой цивилизаціей, онъ отворачивается отъ нея съ отвращеніемъ и ищетъ утѣшенія въ мечтѣ золотого вѣка. Но замѣчательно, что Шекспиръ не принялъ этой точки зрѣнія и нисколько не былъ подкупленъ краснорѣчіемъ Монтеня; онъ самымъ рѣшительнымъ образомъ стоитъ на сторонѣ цивилизаціи и культуры и считаетъ недѣльностью первобытное общество. Слѣдуетъ-ли, однако, изъ этого, что Шекспиръ не хочетъ знать пороковъ и преступленій этой цивилизаціи? — Нисколько. Въ своихъ трагедіяхъ, въ своихъ драматическихъ хроникахъ, даже въ своихъ комедіяхъ онъ изображаетъ намъ эти пороки въ ужащающихъ краскахъ; но онъ не сантименталенъ; онъ очень хорошо знаетъ, что не въ состояніи варварства и дикости находится лекарство,—оно находится въ той же самой цивилизаціи. Въ юности, когда онъ писалъ свои комедіи,—напр., „Два Веронца“, или „Какъ вамъ угодно“,—онъ разрабатываетъ тотъ же самый вопросъ, но очевидно, мысль его тогда не окрѣпла еще, онъ не отыскалъ еще тогда той соціологической формулы, которая бы примирила два противоположныя начала. Подъ конецъ своей жизни онъ эту формулу нашелъ и смѣло сталъ на сторонѣ цивилизаціи противъ утопіи золотого вѣка. Такимъ образомъ, его скептицизмъ подъ конецъ жизни выразился оптимистически, именно благодаря найденному имъ примиренію.

Но такъ было только подъ конецъ его жизни. Въ тотъ періодъ, въ которому принадлежатъ „Гамлетъ“, „Юлій Цезарь“, „Мѣра за Мѣру“ и нѣсколько позднѣе, мрачная сторона жизни слишкомъ преобладала въ его настроеніи надъ всѣми другими сторонами, и скептицизмъ его выразился пессимистически. Все заставляетъ насъ думать, что въ эту эпоху Шекспиръ очень внимательно изучалъ Монтеня и нѣкоторое время находился даже подъ непосредственнымъ его влияніемъ. Множество мыслей, встрѣченныхъ имъ въ „Опытахъ“, онъ цѣликомъ перенесъ въ свои трагедіи.

Уважу на одинъ лишь примѣръ, но примѣръ въ высшей степени любопытный.

Извѣстно, какъ настойчиво носится Гамлетъ съ мыслию о смерти; можно даже сказать, что эта мысль о смерти составляетъ какъ бы характеристическую особенность его умственного настроенія. Совершенно то же самое мы замѣчаемъ и у Монтеня. Въ опытѣ, озаглавленномъ „Que philosopher c'est apprendre à mourir“ (Философствовать, значить учиться умирать), Монтень утверждаетъ, что христіанство не имѣетъ болѣе прочнаго основанія, какъ презрѣніе въ настоящей жизни, и что этимъ словомъ мы только приготовляемся къ смерти. Онъ прибавляетъ, что ничто не занимало его такъ долго и такъ много, какъ эти мысли. Ссылаясь на Ливурга, онъ говоритъ, что одобряетъ обычай окружать церкви кладбищами и устраивать ихъ въ

самыхъ населенныхъ частяхъ города, чтобы такимъ образомъ приучать простой народъ, женщинъ, дѣтей не пугаться мертваго человѣка и чтобы это постоянное зрѣлище костей, гробовъ, похоронныхъ церемоній напоминало намъ о нашей судьбѣ.

Подобно Гамлету, Монтень очень часто возвращается къ вопросу о самоубійствѣ. Этому вопросу онъ посвятилъ даже цѣлый отдѣльный опытъ („*Coustume de l'isle de Cea*“, II, 3). Жизнь, говоритъ онъ, была бы злѣйшей тираніей, если бы человѣкъ былъ лишень свободн умирать по своему произволу. За эту свободу мы должны, по его мнѣнію, благодарить природу, какъ за драгоценный даръ, который лишаетъ насъ права жаловаться на нашу судьбу. Монтень, не перестающій думать о смерти, ищетъ утѣшенія у древнихъ. Онъ беретъ, между прочимъ, Сократа, какъ образецъ самыхъ высокихъ добродѣтелей, и воспроизводитъ, по своему, его рѣчь, сказанную этимъ мудрецомъ передъ смертью. Прежде всего, онъ заставляетъ Сократа выразить мнѣніе, что онъ не знаетъ, что такое смерть, ибо онъ никогда еще не видѣлъ человѣка, который бы объяснилъ ему, что это такое. „Тѣ, которые боятся смерти, думаютъ, что знаютъ въ чемъ она заключается!.“ Можетъ быть, смерть есть нѣчто совершенно безразличное, можетъ быть, она желательна. Но, можетъ быть, она—не болѣе, какъ перемѣщеніе съ одного мѣста въ другое, и въ такомъ случаѣ она является улучшеніемъ для насъ, потому что освобождаетъ насъ отъ нечестивыхъ и продажныхъ судей. Если же она—уничтоженіе (*anéantissement*) нашего бытія, то и въ такомъ случаѣ она—улучшеніе, ибо позволяетъ намъ окончательно погрузиться въ безконечную, безмятежную ночь... Для насъ нѣтъ ничего сладостнѣе, какъ безмятежный отдыхъ,—спокойный, глубокій сонъ безъ сновидѣній.

Въ первой редакціи своего „Гамлета“ (изданіе in-quarto 1603 года) Шекспиръ цѣликомъ воспроизводитъ эти мысли, по временамъ заимствуя даже выраженія у Монтеня. Вотъ знаменитый монологъ „*To be, or not to be*“, въ этой первой редакціи: „Быть или не быть—задача. Умереть,—заснуть... не все ли въ этомъ? Да, все.—Нѣтъ, заснуть, значитъ имѣть сновидѣнія. Да, не больше.—А потомъ, когда мы просыпаемся отъ этихъ грезъ смерти,—мы являемся передъ лицомъ Вѣчнаго Судьи, въ ту невѣдомую страну, откуда ни одинъ путникъ не возвращался еще, и при видѣ которой счастливый улыбается, а несчастный—осужденъ. Безъ этого, безъ надежды на будущее блаженство, кто захотѣлъ бы переносить обиды и лести людей, презрѣніе богатаго, проклятіе бѣднаго, притѣсненіе вдовъ, несправедливость къ сиротѣ? Кто захотѣлъ бы переносить голодъ, господство тирана и тысячи другихъ бѣдствій? Кто захотѣлъ бы стонать и обливаться потомъ подъ тяжестью этой жизни, еслибы могъ навсегда

освободиться отъ нея при помощи простаго шила? Кто переносилъ бы все это безъ опасенія чего-то послѣ смерти, опасенія, которое тревожитъ мозгъ, смущаетъ чувства и заставляетъ насъ переносить бѣдствія, которыми мы окружены, изъ опасенія попасть въ другія, о которыхъ мы ничего не знаемъ. О, вотъ это-то сознаніе и дѣлаетъ насъ всѣхъ трусами“.

Такимъ образомъ, Шекспиръ вѣрно и точно передаетъ направленіе идей Сократа въ версіи Монтеня. Но во второй редакціи этого монолога, въ окончательной передѣлкѣ, въ которой мы и знаемъ въ настоящее время „Гамлета“, существуетъ любопытное и очень характерное измѣненіе. Въ этой новой редакціи, Шекспиръ ни однимъ словомъ не упоминаетъ о томъ, что уничтоженіе (anéantissement) нашего бытія есть улучшеніе. Онъ изображаетъ эту мысль словами, что смерть была бы „концомъ желаннѣйшимъ, еслибы мы знали, что сномъ этимъ (смертью) мы кончаемъ всѣ скорби, тысячи естественныхъ, унаслѣдованныхъ тѣломъ противностей“, — но именно этого-то мы не знаемъ. Такимъ образомъ, то, что для Шекспира было несомнѣнно въ 1603 году, то онъ подвергнулъ значительнымъ сомнѣніямъ въ 1604 году и съ этой цѣлью передѣлалъ монологъ. Но и основная мысль всего монолога подверглась измѣненію такого же порядка. Для того, чтобы представить себѣ все поступательное движеніе мысли Шекспира и его постепеннаго освобожденія изъ-подъ вліянія Монтеня, необходимо сличить первую редакцію монолога со второй, окончательной. Вотъ эта вторая редакція въ переводѣ Кетчера:

„Быть или не быть! Вопросъ въ томъ, что благороднѣй: сносить ли пращи и стрѣлы злобствующей судьбины, или возстать противъ моря бѣдствій и, сопротивляясь, покончить ихъ. Умереть, — заснуть, не больше, и зная, что сномъ этимъ мы кончаемъ всѣ скорби, тысячи естественныхъ, унаслѣдованныхъ тѣломъ противностей — конецъ желаннѣйшій. Умереть, — заснуть! — Заснуть! но можетъ быть и сны видѣть? вотъ затрудненіе: какія могутъ быть сновидѣнія въ этомъ смертномъ снѣ затѣмъ, какъ страхнемъ съ себя земныя тревоги; вотъ что останавливаетъ насъ. Вотъ что дѣлаетъ бѣдствія такими долговѣчными; иначе, кто же сталъ бы сносить бичеванье, издѣвки современности, гнетъ властолюбцевъ, обиды горделивыхъ, муки любви отвергнутой, законовъ бездѣйствіе, судовъ своевольство, ляганье, которыми терпѣливое достоинство угощается недостойными, когда самъ однимъ ударомъ кинжала можетъ отъ всего этого избавиться? Кто, вряхтя и потѣя, несъ бы бремя тягостной жизни, еслибы страхъ чего-то по смерти, безвѣстная страна, изъ-за предѣловъ которой не возвращался еще ни одинъ изъ странниковъ, не смущалъ воли, не заставлялъ скорѣе сносить удручающія насъ бѣдствія, чѣмъ бѣжать къ

другимъ, невѣдомымъ? Такъ всѣхъ насъ совѣсть дѣлаетъ трусами; такъ блекнетъ естественный румянецъ рѣшимости отъ тусклаго напора размышленія, и замыслы великой важности совращаются съ пути, утрачиваютъ названіе дѣяній“. Въ этомъ измѣненіи смысла мы можемъ прослѣдить самый прогрессъ мысли Шекспира. Въ первомъ монологѣ онъ еще стоитъ на точкѣ зрѣнія Монтеня или, вѣрнѣе, на точкѣ зрѣнія христіанскаго богословія. Во второй редакціи, великій поэтъ тщательно избѣгаетъ всякаго намека на религіозное мировоззрѣніе и его скептицизмъ пріобрѣтаетъ характеръ мучительнѣйшихъ сомнѣній на фонѣ чрезвычайно мрачной житейской картины.

Установилось вообще мнѣніе, что этотъ мрачный скептицизмъ ярче всего выразился въ „Гамлетѣ“. Но это далеко не вѣрно. Шекспиръ въ этомъ отношеніи гораздо сильнѣе высказался въ „Мѣра за мѣру“. Вообще эта драма имѣетъ много аналогій съ „Гамлетомъ“; чтобы замѣтить эти аналогіи, стоитъ только сдѣлать нѣсколько сличеній. Такъ напримѣръ, слова Гамлета: „To die, to sleep“ (умереть, — заснуть), почти дословно повторены Клавдіемъ: „Ay, but to die, and go we know not where...“ (Такъ, но умереть, отправиться невѣдомо куда...). Затѣмъ, опасенія Гамлета относительно того, что будетъ по смерти, соотвѣтствуютъ словамъ Изабеллы, которая повторяетъ ту же самую мысль: „the sense of death is most in apprehension“ (Ощущеніе смерти болѣе всего въ опасеніи); наконецъ, слова Гамлета, обращаемыя къ Офелии: „Be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny“ (Будь ты цѣломудренна какъ ледъ, чиста какъ снѣгъ — не избѣжать тебѣ клеветы), напоминаютъ слова Герцога: „No might nor greatness in mortality can censure/escape: back-wounding calumny the whitest virtues strikes“ (Ни власть, ни санъ не избавляютъ въ этомъ мірѣ отъ нареканія; не падить грозящая съ тыла клевета и чистѣйшей добродѣтели). Наконецъ, сомнѣнія относительно того, что будетъ послѣ смерти, выражены въ „Мѣра за Мѣру“ гораздо сильнѣе, чѣмъ въ знаменитомъ монологѣ Гамлета. Клавдіо говоритъ: „Такъ, но умереть, отправиться невѣдомо куда; лежать и гнить подъ холодной насыпью; утратить эту теплую, полную ощущеній жизненность, чтобы обратиться въ сваленный комъ, между тѣмъ какъ ликовавшему духу придется купаться въ огненныхъ волнахъ; или пребывать въ бросающихъ въ дрожь пространствахъ толсто-ребраго льда, или заключенному въ незримыя вѣтры носиться безъ устали вдругъ висящаго въ воздухѣ міра; или сдѣлаться худшими изъ тѣхъ худшихъ, которыхъ своевольное, беспорядочное воображеніе представляетъ воющими!.. Слишкомъ это ужасно! И тягчайшая, горестнѣйшая жизнь, на какую могутъ только осудить лѣта, болѣзни, нищета и заключеніе — рай въ сравненіи съ тѣмъ, чего мы въ смерти боимся!“

Извѣстно, что Пушкинъ пересказалъ „Мѣра за Мѣру“ въ поэмѣ „Анжело“. Вообще надобно сказать,¹ что Пушкинъ держится очень близко шекспировскаго подлинника, но мѣстами отступаетъ отъ него. Такъ случилось и съ только что приведеннымъ монологомъ Клавдіо. Пушкинъ значительно сократилъ его и передалъ только смыслъ, какъ бы намѣренно избѣгая мрачныхъ картинъ:

Такъ.... однакожъ... умереть,
Идти невѣдомо куда, во гробъ глѣть,
Въ холодной тѣснотѣ... увы! земля прекрасна
И жизнь мила. А тутъ: войти въ нѣмую мглу,
Стремглавъ низвергнуться въ кипящую смолу,
Или во льду застыть, или съ вѣтромъ быстротечнымъ
Носиться въ пустотѣ, пространствомъ безконечнымъ...

Далѣе слѣдуютъ точки, послѣ чего Изабелла восклицаетъ: „О, Боже!“ Изъ этого мы можемъ заключить, что Пушкинъ для впечатлѣнія на Изабеллу считалъ продолженіе монолога нужнымъ, но остановился, какъ бы не желая придавать слишкомъ мрачный оттѣнокъ поэмѣ.

Какіе сильные корни пустило разочарованіе жизнью въ душѣ Шекспира, видно съ особенной отчетливостію въ слѣдующемъ монологѣ Герцога („Мѣра за Мѣру“, III, 1,—5—41): „Разсчитывай на одну только смерть; и смерть, и жизнь будутъ тогда сноснѣе. Веди такую бесѣду съ жизнью: лишусь я тебя—лишусь того, о чемъ никто, кромѣ глупцовъ, не пожалѣетъ; раболѣпное ты всякому воздушному вліанію дыханіе, ежечасно тревожащее жилище, въ которомъ пребываешь; прямая шутиха ты смерти, потому что, стараясь спастись отъ нея бѣгствомъ, постоянно на нее натываешься; неблагодарна ты, потому что и все, что есть въ тебѣ обаятельнаго, вскармливается самымъ низкимъ; нисколько ты и не мужественна, потому что боишься даже нѣжнаго, раздвоеннаго жала жалкаго червя; лучшій твой отдыхъ—сонъ, который ты часто и призываешь, и трепещешь смерти, тогда какъ она—тотъ-же сонъ. Ты и не сама, потому что существуешь многими тысячами порошинокъ, порожденныхъ перстью; не можешь назваться и счастливой, потому что безпрестанно добиваешься того, чего не имѣешь, и то, что имѣешь—забываешь. И не вѣрна ты, потому что здоровье твое страшно мѣняется по мѣсяцу; и бывши богатой—бѣдна ты, потому что, подобно ослу, выгибающему спину подъ свитками, несешь тяжелыя свои сокровища какойнибудь только день, и смерть развѣючиваетъ ужъ тебя; нѣтъ у тебя и друга, потому что твои собственныя внутренности, зовущія тебя матерью, прямое порожденіе твоихъ собственныхъ нѣдръ, клануть ломоту, проказу и простуду за то, что не кончаютъ тебя скорѣе. Нѣтъ у тебя ни юности, ни старости,—есть только нѣчто въ родѣ послѣобѣденнаго сна, о той

и о другой грезящаго; потому что и благословенная твоя юность также старѣется, прося милостыни у параличной дряхлости, а состарѣлась и разбогатѣла—нѣтъ ужъ ни пыла, ни страстности, ни силъ, ни красоты для наслажденія богатствомъ. Что же еще есть въ томъ, что называется жизнью? Тысячи еще смертей кроются въ этой жизни, и мы боимся смерти, весь этотъ разладъ кончающей“.

У Пушкина весь этотъ монологъ пропущенъ. Нашъ поэтъ замѣнилъ его слѣдующими стихами:

Старикъ доказывалъ страдальцу молодому,
 Что смерть и бытіе равны одно другому,
 Что здѣсь и тамъ одна безсмертная душа,
 И что подлунный міръ не стоитъ ни гроша.
 Съ нимъ бѣдный Клавдіо печально соглашался,
 А въ сердцѣ милую Джильетой занимался.

Замѣчательно, что Пушкинъ во всей поэмѣ избѣгаетъ мрачныхъ картинъ; собственно самую драму онъ сократилъ насколько было возможно и слишкомъ большое мѣсто удѣлилъ мелодраматической развязкѣ. Вслѣдствіе этого самый характеръ произведенія совершенно измѣнился: въ то время какъ у Шекспира мы видимъ мрачную драму съ цѣлымъ рядомъ трагическихъ положеній, у Пушкина, благодаря преобладанію эпического тона, напротивъ того, является спокойный разговоръ, въ которомъ нѣтъ ничего трагическаго.

Роль Герцога въ „Мѣрѣ за Мѣру“ въ особенности любопытна въ томъ отношеніи, что въ ней Шекспиръ излагаетъ свои личныя чувства и взгляды; это видно изъ крайне субъективнаго элемента этой роли, а также и изъ того, что въ этой роли онъ ничего не заимствовалъ изъ пьесы Ветстона, которая послужила прототипомъ драмы „Мѣра за Мѣру“. Простота, любовь къ правдѣ, доброта и снисходительность являются основой характера Герцога. Все существо его есть существо человѣка умѣреннаго, кроткаго, терпѣливаго; все стремленіе его есть стремленіе осмотрительнаго мудреца. Онъ любитъ народъ, но не любитъ, чтобъ народъ тѣснился вокругъ него и громко выражалъ ему свое сочувствіе; людей, которые ищутъ этого, онъ не считаетъ людьми зрѣлаго разсудка. „Я люблю народъ,—говоритъ онъ въ одномъ мѣстѣ (1, 1), но не люблю выставляться на показъ ему; хотя его громкіе восторги и неистовые клики и лестны, но не доставляютъ мнѣ удовольствія; не думаю даже, чтобы тотъ, кому они нравятся, былъ вполнѣ благоразуменъ“. Было сдѣлано предположеніе, что въ Герцогѣ Шекспиръ набросалъ портретъ короля Якова I. Дѣйствительно, очень вѣроятно, что Шекспиръ, выводя Герцога, имѣлъ въ виду Якова I, который, подобно Герцогу, не любилъ шумныхъ овацій и предпочиталъ уединеніе,—точно такъ же, какъ Шекспиръ, изображая Анжело,

имѣлъ въ виду пуританъ, своихъ враговъ. Извѣстно, что Яковъ I не любилъ фанатиковъ и въ сущности былъ гораздо лучше ихъ. Но Шекспиръ, набрасывая этотъ портретъ, скорѣе оставляетъ свой оригиналь и придаетъ своему изображенію типическія черты благороднѣйшей личности, которую можно только сравнить съ личностью самого поэта. Впрочемъ, дѣйствительная красота драмы сосредоточена не столько въ характерѣ и драматическихъ ситуаціяхъ, сколько въ нравственной возвышенности чувствъ и въ удивительномъ изобиліи философскихъ идей. Интрига пьесы нѣсколько запутанна, сложна и не совсѣмъ правдоподобна. Къ тому же, Шекспиръ ввелъ въ драму комическій элементъ, который мѣшаетъ дѣйствию; этотъ комическій элементъ напоминаетъ буффонады Мольера. Въ этомъ обстоятельствѣ, вѣроятно, заключается причина того, что „Мѣра за Мѣру“ не имѣла успѣха на сценѣ, даже въ Германіи, гдѣ такъ любятъ Шекспира. Въ чтеніи, напротивъ того, „Мѣра за Мѣру“ имѣетъ особенную прелесть и этимъ обстоятельствомъ я объясняю то, что Пушкинъ пересказалъ ее въ поэмѣ.

„Отелло“ не былъ напечатанъ отдѣльнымъ изданіемъ при жизни Шекспира; въ in-quarto онъ появился только въ 1622 году, за годъ до появленія in-folio. Это in-quarto вышло съ слѣдующимъ заглавіемъ: „The Tragedy of Othello, The Moore of Venice. As it hath beene diuers times acted at the Globe and at the Black-Friers, by his Maiesties Seruants. Written by William Shakespeare. London, Printed by N. O. for Thomas Walkley and are Sold at his shop, at the Eagle and Child in Brittans Boursse. 1622“. (Трагедія Отелло, венеціанскаго Мавра, какъ она была играна нѣсколько разъ въ театрахъ Глоубъ и Блэкфрайерсъ слугами его величества. Написана Вильямомъ Шекспиромъ. Лондонъ. Напечатана въ типографіи N. O. для Томаса Вельклея). Къ этому изданію Вельклея счелъ необходимымъ предпослать слѣдующее, написанное въ довольно развязномъ тонѣ, предисловіе: „Книга, появляющаяся безъ предварительнаго посланія, похожа, какъ говоритъ старинная англійская пословица, „на кафтанъ безъ галуна“. Такъ какъ авторъ умеръ, то я счелъ нужнымъ позаботиться объ его сочиненіи. Я не думаю рекомендовать его, ибо, что хорошо, то и само рекомендуетъ себя всякому, безъ посредничества. Я въ этомъ тѣмъ болѣе увѣренъ, что имя автора достаточно для того, чтобы обратили вниманіе на его сочиненіе. Итакъ, оставляя за каждымъ свободу сужденія, я рѣшился напечатать эту пьесу и предлагаю ее на общую цензуру. Вашъ Томасъ Вельблей“.

Когда могъ быть написанъ „Отелло“? Для разрѣшенія этого вопроса у насъ есть только одинъ отрицательный признакъ. Мы несомнѣнно знаемъ, что „Отелло“ не могъ быть написанъ раньше 1598 г.

потому что Миресъ въ „Palladis Tamia“ не упоминаетъ объ этой трагедіи. Положительное указаніе доставилъ Пенъ Кольеръ, открывшій въ архивахъ Bridgewater-House одинъ любопытный документъ. Документъ этотъ — счетъ издержекъ, сдѣланныхъ леди Дерби и сэромъ Томасомъ Эджертономъ на приемъ королевы Елисаветы въ ихъ Гарфильдскомъ замкѣ въ 1602 году. Въ этомъ счетѣ, между прочимъ, сказано, что за представленіе „Отелло“ было уплачено Борбеджу и его труппѣ десять фунтовъ. Это обстоятельство въ счетѣ обозначено слѣдующимъ образомъ:

Rewards to the Vaulters, players and dauncers.

Of this X li to Burbidge's players for Othello, LXIII^{li} XVIII^{s.} X^{d.}

т. е. вознагражденіе акробатамъ, актерамъ и танцорамъ. Десять фунтовъ актерамъ Борбеджа за представленіе Отелло, 64 фунта, 18 шиллинговъ и 10 пенсовъ“. Другими словами: всѣмъ вообще — акробатамъ, танцорамъ и актерамъ,—было уплачено 64 фунта, 18 шиллинговъ и 10 пенсовъ, изъ которыхъ десять фунтовъ пришлось на долю труппы Борбеджа. Подлинность этого счета, правда, заподозрѣна; тѣмъ не менѣе, правдоподобность даты, указанной въ этомъ документѣ, можетъ быть доказана слѣдующимъ образомъ: Въ первой сценѣ перваго акта Яго говоритъ (въ изданіи 1622 года): „*Sblood* (сокращенное *God's blood*) but you will not hear me“. Т. е. „Кровь Господа! (брань, въ родѣ русскаго чортъ возьми!) вы меня не хотите слушать“. Въ in-folio 1623 года, выраженіе '*Sblood* выпущено, такъ что остался конецъ фразы: „Вы меня не хотите слушать“. Эта поправка была сдѣлана вслѣдствіе королевскаго приказа 1604 года, въ которомъ запрещалось упоминать имя Божье со сцены. Но такъ какъ '*Sblood* находится еще въ изданіи 1622 года, то мы принуждены заключить, что это изданіе было сдѣлано по рукописи, написанной раньше 1604 года. Другія соображенія, напримѣръ: нѣкоторое сходство, замѣчаемое въ выраженіяхъ и оборотахъ рѣчи съ языкомъ „Гамлета“, „Юлія Цезаря“, „Мѣра за Мѣру“, приводятъ къ тому заключенію: „Отелло“ могъ быть написанъ или въ 1602 году или вскорѣ послѣ этого года. Еще одно обстоятельство не менѣе рѣшительно указываетъ на тотъ же самый выводъ. Въ 1601 году въ Лондонъ прибыло посольство короля Мавританіи. Это появленіе мавровъ или арабовъ въ англійской столицѣ было событіемъ дня; о маврахъ много говорили, интересовались ими, и это обстоятельство могло внушить Шекспиру мысль написать пьесу, героемъ которой былъ бы мавръ, тѣмъ болѣе, что поэтъ имѣлъ подъ руками и сюжетъ для такой пьесы. Содержаніе и фабула заимствованы цѣликомъ изъ „Hecatombithi“ Джиральдо Чинтіо. Въ итальянской новеллѣ героемъ является мавръ,

хотя онъ и не названъ по имени. Имена Дездемоны и Яго, по всей вѣроятности, взяты поэтомъ изъ „God's Revenge against Adultery“.

По поводу слова *мавръ* въ шекспировской литературѣ возникъ любопытный, хотя и праздный, вопросъ о *расѣ*, къ которой принадлежитъ Отелло. Комментаторы спрашивали: слѣдуетъ ли считать Отелло мавромъ, т. е. *чернокожимъ*, *негромъ*, или же только мавританцемъ, т. е. *арабомъ*, или же, наконецъ, не былъ ли онъ первоначально историческою личностію, по имени Кристофоро Моро, что и дало поводъ къ ошибкѣ, т. е. къ превращенію этого Мора въ мавра. При рѣшеніи этого вопроса комментаторы раздѣлились на два враждебные лагеря. Большинство, во главѣ котораго стоялъ въ началѣ нынѣшняго столѣтія Шлегель, видятъ въ Отелло негра. Кольриджъ и его школа, напротивъ, настаиваютъ на томъ, что Отелло — арабъ. Само собой разумѣется, что приводимыя доказательства, какъ съ одной, такъ и съ другой стороны, не могутъ рѣшить вопроса. Въ пьесѣ героя нѣсколько разъ называютъ *чернымъ* (black), Родриго говоритъ, что Отелло — *толстогубый*. Значитъ, — замѣчаетъ Шлегель, — Отелло — негръ. Но съ другой стороны, въ „Венеціанскомъ Купцѣ“, среди претендентовъ на руку Порціи, находится нѣкій мавританскій принцъ. Въ изданіи 1600 года этой пьесы сказано: „Enter Marochius, a *taunty* Moor, all in white“ (входитъ мавританскій принцъ, *смуглый* Мавръ, весь въ бѣломъ). На этомъ основаніи можно заключить, что и Отелло — не черенъ, а лишь смуглъ, т. е. что онъ арабъ. Этотъ выводъ подтверждается еще и тѣмъ, что слово *black* не всегда означаетъ *черный*, по крайней мѣрѣ Шекспиръ въ сонетахъ часто употребляетъ это слово въ смыслѣ смуглый, темный, но ни въ какомъ случаѣ не черный. Само собой разумѣется, что такими ссылками нельзя ничего доказать. Впрочемъ и самый вопросъ не имѣетъ важности. Къ какой бы расѣ не принадлежалъ Отелло, мы во всякомъ случаѣ знаемъ, что онъ — африканецъ, натура южная, съ огненнымъ темпераментомъ, и такимъ хотѣлъ представить его Шекспиръ.

Говоря о расѣ, къ которой принадлежитъ Отелло, нельзя не упомянуть о любопытной книгѣ, вышедшей въ 1859 году въ Эдинбургѣ, подъ заглавіемъ: „New Exegesis of Shakespeare“, съ эпиграфомъ изъ Квинтильяна: „Quidquid est optimum, ante non fuerat“. Авторъ не названъ, но англійская печать разоблачила его фамилію: это нѣкто О'Коннель. Г. О'Коннель задался цѣлью рассмотреть Шекспира съ совершенно новой точки зрѣнія. Всего ли человѣка мы узнаемъ, когда изучили его психическій механизмъ въ его, такъ сказать, абстрактныхъ проявленіяхъ? Не вліяютъ ли на этотъ психическій механизмъ другія условія, внѣшнія, не лежація, собственно, въ самомъ организмѣ человѣка, а развивающіяся подъ вліяніемъ извѣстной истори-

ческой минуты, известной культуры, известных предрасположений расы, народа, климата, традиций? Другими словами, не слѣдуетъ ли примѣнять къ критикѣ точку зрѣнія антропологии и этнографіи?— вотъ вопросъ, который О'Коннель рѣшаетъ утвердительно. Остроумный авторъ находитъ, что эту точку зрѣнія можно примѣнить, по крайней мѣрѣ, къ Шекспиру. Другіе трагики даютъ мало антропологическаго матеріала. Конечно, Софокль, Эсхиль, Эврипидъ даютъ характеристику грека времянь расцвѣта греческой цивилизаціи. Расинъ и Корнель, — кромѣ абстрактной психологии, — даютъ характеристику француза времянь Людовика XIV, несмотря на греческія и римскія названія своихъ героевъ и полугреческій ихъ костюмъ; но ни одинъ изъ нихъ не даетъ матеріала для антропологическихъ изысканій: они были слишкомъ, если можно такъ выразиться, національны и въ своемъ творчествѣ почти совершенно устраняли вопросъ о разновидностяхъ въ человѣчествѣ. Шекспиръ же, благодаря *полнотѣ* поэтическаго воображенія, необъятности своихъ творческихъ силъ, вышелъ за предѣлы своей національности и первый изъ поэтовъ характеризовалъ главнѣйшія расы, населяющія нынѣ Европу. Грекъ, по необходимости, былъ ограниченъ въ своихъ наблюденіяхъ однимъ только уголкомъ Европы; англійскій поэтъ имѣлъ передъ глазами всю Европу съ двадцатью вѣками исторической жизни. Грекъ, кромѣ того, въ качествѣ піонера, принужденъ былъ работать надъ внѣшностію, событіями, платьемъ, нравами племень, подлежавшихъ его наблюденіямъ. Шекспиръ, напротивъ, долженъ былъ обратить вниманіе на внутреннюю жизнь, на идеи и характеры, являющіеся причинами внѣшнихъ проявленій жизни и, слѣдовательно, изображалъ не семьи и племена, а народы и расы. Въ то время, какъ Эсхиль ограничивалъ кругъ дѣйствія драмы семьей, — основатель современной драмы расширилъ ее, соотвѣтственно общему развитію знанія людей и природы. Европа со своими широкими развѣтвленіями была для англичанина эпохи Возрожденія именно тѣмъ, чѣмъ была Малая Азія и Эллада для аеинскаго народа. У древнихъ, теологія — причина внѣшняя и примитивная, — была дѣйствительною пружиной дѣятельности; съ Возрожденія эта пружина преобразовалась въ фатализмъ чисто человѣческой, опредѣляемый организаціей характера.

Съ этой точки зрѣнія О'Коннель попробовалъ взглянуть на Шекспира. По его системѣ, *Яго* представляетъ характеръ итальянской расы, *Гамлетъ* — характеръ германскихъ расъ, *Макбетъ* — кельтской расы. Распредѣляя такимъ образомъ расы въ произведеніяхъ Шекспира, О'Коннель вовсе не думаетъ сказать, что наушничество Яго есть принадлежность итальянцевъ, убійство Макбета — типичная черта въ характерѣ кельтовъ, а страстные порывы и безхарактерность Гамлета —

свойство германцевъ. Нѣтъ, Яго могъ бы быть идеально честенъ, Макбетъ — такъ же великодушенъ и благороденъ, какъ Дунканъ, Гамлетъ — такъ же величествененъ, какъ Гораціо, и тѣмъ не менѣе всѣ они остались бы все таки представителями своихъ расъ, т. е. они во всякомъ случаѣ подчинялись бы извѣстнымъ внутреннимъ импульсамъ, извѣстнымъ предрасположеніямъ, отличающимъ одну расу отъ другой. Такъ, напримѣръ, какойнибудь дикарь, герой Купера, можетъ быть такъ же благороденъ, какъ Ункасъ, или такъ же развращенъ, какъ хитрая лиса, и все-таки кругъ ихъ дѣятельности будетъ неизбѣжно заключенъ тѣми психическими чертами, благодаря которымъ, какъ тотъ, такъ и другой — сыновья дѣвственныхъ лѣсовъ Америки. По мнѣнію О'Коннела, то, что безъ всякаго усилія было сдѣлано въ наше время Куперомъ, то Шекспиръ совершилъ въ XVI столѣтіи необыкновеннымъ усиленіемъ своего генія. О'Коннель напираетъ на это значеніе Шекспира, который, безъ помощи точной науки, не ограничился изображеніемъ характеровъ, а поднялся до пониманія типа въ его наиболѣе широкомъ проявленіи, въ расѣ. На этой же самой идеѣ построена „Исторія англійской литературы“ Тэна и его лекціи „Объ идеалѣ въ искусствѣ“.—Въ доказательство своей теоріи О'Коннель попробовалъ сдѣлать полную и обстоятельную характеристику германской, кельтской и итальянской расъ на основаніи характеровъ Гамлета, Макбета и Яго.

Нельзя, однако, не замѣтить, что названіе *итальянской* расы нѣсколько туманно какъ съ научной точки зрѣнія, такъ и съ точки зрѣнія самого автора. Было бы гораздо точнѣе, по моему мнѣнію, замѣнить это названіе названіемъ *романской* расы. Въ этой расѣ исторически первое мѣсто принадлежитъ римлянамъ. О'Коннель опредѣляетъ римскій характеръ слѣдующими основными и существенными чертами: въ порядкѣ умозрительныхъ началъ — отсутствіе организаторскихъ способностей, слабость спекулятивной мысли, господство ощущенія и того конкретнаго пониманія, которое, благодаря своей узкости, особенно интенсивно и тѣмъ болѣе ясно, что ограничивается деталями. Эти черты доказаны исторіей Рима. У римлянъ не было ни мыслителей, ни философскихъ системъ, а тѣ мыслители, которые были, подражали грекамъ или были простыми компиляторами въ родѣ Варрона и Плинія. Римская религія—простой ритуаль, безъ всякой доктрины или ученія. Единственно абстрактное ихъ созданіе—юридическій кодексъ, не требующій никакихъ спекулятивныхъ способностей и ограничивающійся простымъ здравымъ смысломъ и практическою логикою. Ихъ этика, какъ и религія, покоится на обычаяхъ. О'Коннель прибавляетъ, что эти основныя черты римскаго характера принадлежатъ также и современнымъ итальянцамъ. Яго принадлежитъ именно

къ этому латинскому и итальянскому типу. Шекспиръ отыскалъ этотъ характеръ въ средневѣковой новеллѣ и надѣлилъ имъ вообще итальянца. Добродѣтельный или порочный, человѣкъ этого типа, во всякомъ случаѣ, обнаруживаетъ только основныя предрасположенія своей расы. Такой выводъ, однако, едва-ли вѣренъ. Въ томъ видѣ, въ какомъ Шекспиръ изобразилъ Яго—онъ не болѣе, какъ итальянецъ XVI столѣтія, который, зная преступность своихъ поступковъ, хладнокровно ставитъ себя выше этихъ мелочей и въ частной нравственности поступаетъ такъ же точно, какъ Макіавелли совѣтовалъ поступать въ нравственности общественной. Въ XV и XVI столѣтіяхъ раздоры католичества внесли въ политику и нравственность такой-же хаосъ, какъ и въ теологію. Въ то время одни только итальянцы обладали достаточнымъ политическимъ творчествомъ, чтобы создать нѣчто цѣлое изъ этого хаоса, и они это сдѣлали въ лицѣ Макіавелли; но ихъ тираны нисколько не были хуже какихъ-нибудь Фердинандовъ Кастильскихъ, Людовиковъ XI и Ричардовъ III.

Итакъ, по мнѣнію О'Коннеля, въ „Отелло“ охарактеризованы итальянцы; въ „Макбетъ“—кельты; въ „Гамлетъ“—германцы или тевтонцы. По опредѣленію О'Коннеля, въ то время какъ итальянецъ получаетъ всѣ свои впечатлѣнія извнѣ, тевтонецъ живетъ, по преимуществу, внутреннею жизнію, а кельтъ, благодаря особенностямъ своей натуры, соединяетъ въ себѣ, въ полной гармоніи, эти два предрасположенія. О'Коннель, исходя изъ этой точки зрѣнія, находитъ, что Шекспиръ великолѣпно характеризовалъ германскую и англосаксонскую расы въ образѣ Гамлета. Въ этомъ отношеніи, Гамлетъ, можно сказать,—торжество англійскаго поэта. О'Коннель анализируетъ этого *неподдѣльнаго тевтонца* чрезвычайно мѣтко, хотя и очень строго; онъ приводитъ любопытнѣйшія детали и надо удивляться искусству, съ какимъ онъ извлекаетъ изъ шекспировскаго Гамлета портретъ тевтонца, или, лучше сказать, англичанина, превратившагося въ наше время, по мнѣнію О'Коннеля, въ практическаго дѣльца, грубаго эгоиста, въ умъ исключительно практической, неспособный на высшее творчество. „Тевтонецъ, неся, если можно такъ выразиться, міръ своихъ личныхъ интересовъ въ самомъ себѣ и обращая вниманіе на внѣшній міръ только ради этихъ интересовъ, есть человѣкъ матеріальнаго прогресса, человѣкъ колонизаціи, торговли и промышленности; но благодаря другому послѣдствію того-же предрасположенія, онъ въ то же время и человѣкъ *комечныхъ причинъ*, потому что, какъ и всѣ люди, онъ дополняетъ слабую сторону своего ума предположеніемъ вѣщательства сверхчувственныхъ элементовъ въ человѣческія дѣла“. Это мнѣніе можно было бы принять, еслибы оно было выражено О'Коннелемъ не въ такой грубо-враждебной формѣ. Нѣмецкій идеализмъ,

переходящій, съ одной стороны, въ мистицизмъ, а съ другой — въ метафизическую мечтательность — всѣмъ извѣстенъ. Не менѣе извѣстна практичность англичанъ, ихъ способность къ энергической дѣятельности. Но насколько эти свойства ума или, вѣрнѣе, психическаго организма, въ своей исключительной формѣ, свойственны расѣ, насколько они пороженіе времени, — мы не знаемъ и нашего невѣдѣнія не разсѣетъ О'Коннель.

Портретъ Макбета, сдѣланный О'Коннелемъ на основаніи чертъ, присущихъ кельтамъ — лучшія страницы въ книгѣ, но послѣ того, что мы уже сказали, было бы излишнее останавливаться на немъ. Прибавимъ только, что, по мнѣнію О'Коннеля, всѣ основныя предрасположенія кельтовъ ведутъ роковымъ образомъ къ новому качеству этой расы — къ общительности (*sociability*). Нельзя не согласиться, что общительность — отличительная черта француза, замѣченная еще Тацитомъ у его предковъ — галловъ. Въ концѣ-концовъ О'Коннель приписываетъ кельтамъ превосходство надъ германцами и итальянцами. „Я вовсе не думалъ утверждать, — прибавляетъ О'Коннель, — что у Шекспира было сознаніе подобныхъ концепцій. Настоящій поэтъ всегда является мыслителемъ только благодаря своей особенной впечатлительности. Основатель новѣйшей драмы получилъ, благодаря легендарнымъ рассказамъ среднихъ вѣковъ, понятіе о главныхъ разновидностяхъ человѣческихъ расъ и это понятіе послужило основаніемъ и тономъ его поэтическихъ созданій“. Дѣйствительно, всѣ истинные художники творятъ именцо такимъ образомъ; они идеализируютъ и развиваютъ матеріалы, доставляемыя исторіей, мифомъ, легендой; всякая историческая эволюція производитъ новый наплывъ воображенія, который въ рукахъ гевія переходитъ въ „перлъ созданія“. Средніе вѣка были необыкновенно богаты именно такими новыми наплывами воображенія; изъ нихъ-то Данте создалъ свою „Божественную комедію“, Аріосто — „*Orlando furioso*“, Шекспиръ — свои драмы.

О'Коннель, несомнѣнно, указалъ на новый, богатый матеріалъ для измысливанія научной критики, но нельзя сказать, чтобы его попытки примѣнить этотъ матеріалъ къ Шекспиру были особенно удачны. Въ качествѣ ирландца, т. е. кельта, онъ, очевидно, слишкомъ враждебно относится къ итальянцамъ и, въ особенности, къ тевтонцамъ, надѣляя ихъ такими „предрасположеніями“, благодаря которымъ они превращаются въ низшія расы. Соль земли онъ видитъ въ однихъ лишь кельтахъ. Но въ научной критикѣ всякія симпатіи и антипатіи — плохое дѣло; въ концѣ концовъ, онѣ приводятъ къ публицистичѣскімъ весьма плохого сорта, къ не совершенно вѣрнымъ, а подчасъ и неяснымъ выводамъ... Конечно, характеристика Шекспира не будетъ полною, если мы устранимъ вопросъ о расахъ, но съ этимъ вопросомъ нужно обра-

щаться чрезвычайно осторожно, чтобы не прийти къ ложнымъ выводамъ. Самый вопросъ о расѣ въ настоящую минуту еще такъ мало разработанъ наукой, что едва-ли можетъ привести къ какимъ либо положительнымъ результатамъ; поэтому и примѣнять его къ Шекспиру едва-ли рационально. Лучшимъ доказательствомъ этого можетъ служить нелѣпый споръ о расѣ Отелло. О'Коннелъ ни единымъ словомъ не говоритъ о томъ, къ какой расѣ, по его мнѣнію, принадлежитъ Отелло. Оно и понятно; еслибъ онъ вздумалъ характеризовать расу Отелло на основаніи тѣхъ данныхъ, которыя встрѣчаются въ драмѣ, то неизбежно запутался бы въ противорѣчіяхъ. Дѣло въ томъ, что Шекспиръ, изображая Отелло, не думалъ о расѣ, къ которой его герой долженъ принадлежать. Его задачей было изобразить особенное, довольно исключительное нравственное состояніе, явившееся вслѣдствіе ревности. Такимъ образомъ, для его цѣлей было достаточно надѣлать Отелло южнымъ, страстнымъ темпераментомъ и присоединить къ этому темпераменту такія особенности характера, которыя бы, въ общемъ, способствовали развитію чувства ревности.

Въ этомъ послѣднемъ обстоятельстве заключалась особенность Шекспировскаго творчества. Если что либо можетъ считаться прочно установленнымъ, не подлежащимъ спору, такъ это именно *психологическій*, а не абстрактно-логическій приемъ великаго поэта, примѣняемый имъ къ изображенію лица. Въ его творчествѣ нѣтъ ничего формальнаго, внѣшняго, нѣтъ ничего обобщающаго; напротивъ, все индивидуально и конкретно. Вслѣдствіе этого, каждое создаваемое имъ лицо имѣетъ свою исторію, оно движется во времени и въ пространствѣ, развивается, однимъ словомъ — живетъ; въ натурѣ положены только извѣстные задатки, извѣстныя *возможности*, которыя подавляются средой и обстоятельствами или развиваются, — гармонично, если человекъ находится въ благопріятныхъ условіяхъ жизни, односторонне — если онъ несчастенъ. Другой великій драматическій писатель — Мольеръ, напротивъ, всегда прибѣгаетъ къ противоположному методу. Возьмите, напр., Гарпагона: онъ ясенъ съ первыхъ-же словъ, произносимыхъ имъ; онъ весь тутъ какъ на ладони, съ его порокомъ — страстью, точно родившимся вмѣстѣ съ нимъ, съ его привычками, находящимися опять-таки въ гармоніи съ этимъ порокомъ. Въ комедіи мы не имѣемъ *исторіи* Гарпагона, постепеннаго паденія натуры, постепеннаго роста скудости, мало-по-малу отравляющей весь его психическій организмъ; мы имѣемъ только нѣчто вполне цѣльное, опредѣленное, готовое, неспособное уже на дальнѣйшее развитіе. И все необыкновенное искусство Мольера заключается лишь въ томъ, чтобы удержать Гарпагона на этой высотѣ. Съ другой стороны, Альцестъ (въ „Мизантропѣ“) начинается прямо съ того, что объясняетъ Филенту свою безграничную,

абсолютную мизантропію, свое человѣконенавистничество. Сомнѣній относительно того, съ кѣмъ вы имѣете дѣло, — быть не можетъ: все ясно и опредѣленно. Но сопоставьте его съ другимъ великимъ „литературнымъ“ мизантропомъ—съ Тимономъ Аѳинскимъ у Шекспира, и вы увидите воочию всю разницу въ приемахъ творчества. Наконецъ, обратите вниманіе на Тартюфа. Тартюфъ входитъ и говоритъ:

Laurent, serrez ma haire avec ma discipline,
Et priez que toujours le ciel vous illumine.
Si l'on vient pour me voir,— je vais aux prisonniers,
Des aumones que j'ai partager les deniers.

Картина личности полная. Какую черту можно еще прибавить къ изображенію такого лицемѣра? Что бросило его въ объятія этого лицемѣрія? Какія жизненные испытанія? Какіе порочные инстинкты сердца? Боролся-ли онъ противъ роста въ душѣ его этого порока?— На всѣ подобные вопросы Мольеръ никогда не отвѣчаетъ; онъ всегда остается вѣренъ своему приему, никогда не измѣняетъ ему, никогда не выходитъ за предѣлы абстрактно-логическихъ построений, что, впрочемъ, было бы для него и невозможно при господствѣ въ его время во Франціи закона единства времени. То же самое мы видимъ и у его современниковъ—у Корнели и у Расина. Человѣческая личность представляется имъ не въ жизненной обстановкѣ, не конкретно, а абстрактно; они изображаютъ не того, или другого человѣка, а вообще человѣка, вообще страсть, вообще чувство. Оттого драма у нихъ представляется лишь конечнымъ кризисомъ въ жизни человѣка, кризисомъ, для полного изображенія котораго законъ единства времени и мѣста вполне достаточно.

Совершенно другимъ приемомъ пользуется Шекспиръ. Англійскій поэтъ даетъ зрѣлище не той или другой страсти, а ея исторію, не въ обобщеніи, а совершенно конкретно,—страсти дѣйствующей, живущей, развивающейся въ опредѣленной живой личности. Отелло не есть олицетвореніе ревности, какъ Гарпагонъ есть олицетвореніе скупости; онъ — не ревнивецъ по натурѣ; онъ имъ дѣлается впоследствии, съ наступленіемъ извѣстныхъ обстоятельствъ, онъ никогда не будетъ *тимомъ* ревнильца. Бенедиктъ и Беатриче, Биронъ и Розалинда много издѣваются и шутятъ надъ любовью прежде, чѣмъ эта страсть овладѣетъ ихъ сердцемъ. Точно также и Макбетъ не есть вообще честолюбие; честолюбивымъ человѣкомъ онъ сдѣлается опять-таки впоследствии, подъ влияніемъ своей жены. Вспомните тотъ продолжительный и мучительный душевный процессъ, который совершился въ сознаниіи Гамлета прежде, чѣмъ онъ пришелъ къ полному скептицизму, къ отчаянію, къ извращенію своей собственной благородной природы. „Люди, выводимые Шекспиромъ на сцену,— сказалъ Гёте,— кажутся намъ

дѣйствительными людьми, хотя они все же не дѣйствительные люди. Эти таинственные и скрытыя созданія дѣйствуютъ передъ нами въ пьесахъ Шекспира, словно часы, у которыхъ и циферблатъ, и все внутреннее устройство сдѣланы изъ хрустала; они, по назначенію своему, указываютъ намъ теченіе времени, и въ то же время всѣмъ видны тѣ колеса и пружины, которыя заставляютъ ихъ двигаться“.

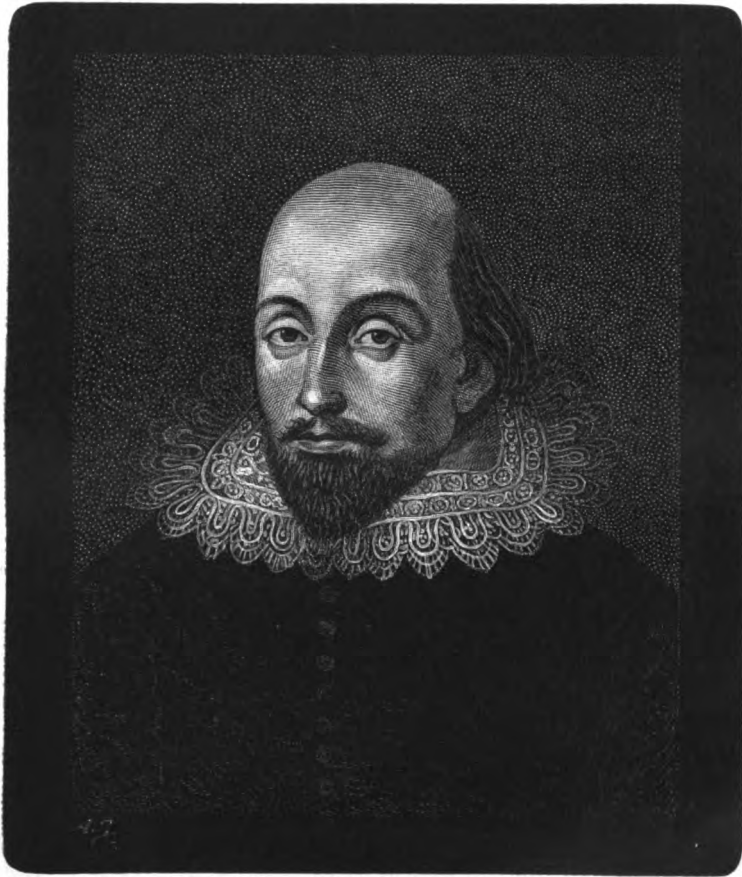
(„Wilhelm Meisters Lehrjahre“, Drittes Buch, Eilftes Kapitel).

Этими пружинами и колесами у Отелло являются его темпераментъ и его характеръ. Онъ — въ полномъ смыслѣ слова типъ солдата, привыкшаго къ военнымъ трудамъ, любящаго свое дѣло, храброго, великодушнаго. Воспитаніе свое онъ получилъ на полѣ сраженія, а не въ роскошныхъ венеціанскихъ гостиныхъ XVI столѣтія; онъ — почти не цивилизованный человѣкъ, но натура въ высшей степени благородная и возвышенная. Онъ весь — мужественная искренность, весь — правда. Если онъ полюбилъ Дездемону, то полюбилъ какъ бы наперекоръ себѣ, вовсе не думая за нею ухаживать. Онъ понравился молодой дѣвушкѣ, потому что былъ храбръ, окруженъ славою, искрененъ. Яго совѣтуетъ ему скрыться передъ отцомъ Дездемоны, но мавръ, зная свою правоту, спокойно ждетъ Брабанціо. „Она полюбила меня,— говоритъ онъ передъ сенатомъ,— за то, что я перенесъ столько опасностей; я полюбилъ ее за ея участіе. Вотъ всѣ мои чары“.

Какимъ образомъ могло случиться, что ревность,—эта низменная страсть,—могла такъ всецѣло овладѣть душой этого благороднаго человѣка? Въ сущности, въ разрѣшеніи этого психологическаго вопроса заключается все содержаніе драмы. Нельзя забывать, что въ жилахъ Отелло течетъ африканская кровь и что въ этой натурѣ бѣшенныя страсти, сдерживаемыя при обыкновенныхъ условіяхъ волей, могутъ вспыхнуть съ ужасающей силой при малѣйшемъ случаѣ. Не встрѣтся на пути его Яго, — очень вѣроятно, что ревность никогда не омрачила бы сердце Отелло. Но существуетъ Яго, который имѣетъ причину желать гибели Отелло, и вотъ онъ начинаетъ свое адское дѣло. Яго—авантюристъ-солдатъ, истаскавшій свою жизнь отъ Сиріи до Англіи, видѣвшій всѣ ужасы войны, привыкшій къ нимъ и вынесшій изъ этой жизни одинъ лишь цинизмъ. Это — натура испорченная и искаженная до мозга костей. О людяхъ онъ отзывался всегда съ крайнимъ цинизмомъ, сальными островами. Дездемона на берегу моря старается забыть свое горе и проситъ Яго сказать что-либо въ похвалу женщинъ. Онъ сначала отговаривается: „Прекрасная сивбора, увольте меня отъ этого, вѣдь я умѣю только злословить“. Потомъ начинаетъ говорить сальности и наконецъ прибавляетъ: „Женщина прекрасная и не тщеславная, владѣющая даромъ слова и не болтливая,

богатая и не расточительная на наряды, подавляющая свои желанія и при желаніи, что можетъ желать, переносящая и забывающая оскорбленія даже въ гнѣвѣ и при возможности отомстить, имѣющая настолько ума, что никогда не промѣняетъ голову трески на плесъ семги, умѣющая мыслить и скрывать, что думаетъ, не оглядывающаяся на волокитъ ее преслѣдующихъ,—да, такая женщина, если только такая существуетъ, годилась бы...—на что?—на вскармливаніе глупцовъ и на разливку пива“. — Эти слова даютъ ключъ къ пониманію его характера. Онъ презираетъ и все человѣчество, и cadaго отдѣльнаго человѣка. Для него Дездемона—развратная дѣвчонка, Кассіо—ловкій фразеръ, Отелло — бѣшеный быкъ, Родриго — осель, котораго колотятъ, когда онъ упрямится. Яго, возбуждая страсти этихъ людей, играетъ точно кошка съ мышкой. Когда Отелло бѣснуетъ въ судорогахъ, онъ съ величайшимъ удовольствіемъ смотритъ на эти страданія. „Работай, зелье, работай. Вотъ какъ нужно приниматься за этихъ довѣрчивыхъ болвановъ“. Ругается онъ рѣдко; чаще всего онъ отвѣчаетъ сарказмами. „Ты — мерзавецъ!“ кричитъ ему Брабанціо. „А вы—вы сенаторъ“, отвѣчаетъ ему Яго. Но самая существенная черта, черта, сближающая его съ Мефистофелемъ, это—страшная правда и удивительная сила его мысли. Если ко всему этому прибавить еще удивительное остроуміе, творчество въ карриатурѣ, казарменный тонъ солдата-авантюриста, хладнокровіе, громадный запасъ ненависти,—то мы поймемъ Яго, поймемъ, почему его страшная месть есть только естественное и нормальное послѣдствіе его характера, жизни и воспитанія.

Его планъ возбудить ревность Отелло созданъ такъ искусно, онъ поступаетъ съ такимъ тактомъ, такъ умно, что Отелло,—натура довѣрчивая и прямая,—вполнѣ ему довѣряется. Яго дѣйствуетъ на основаніи такъ называемаго закона ассоціаціи идей. Этотъ важный психологическій законъ, только въ послѣдствіи научно изслѣдованный Гоббсомъ, Локкомъ и Юмомъ, примѣняется въ данномъ случаѣ Шекспиромъ съ поразительнымъ искусствомъ. Мы знаемъ, что наши идеи и ощущенія сходятся другъ съ другомъ, независимо отъ нашей воли, и взаимно возбуждаются, а тѣ идеи, которыя разъ уже ассоціировались, стремятся возникать вмѣстѣ, какъ бы увлекая другъ друга, такъ что одна идея, возникшая случайно въ мозгу, непременно влечетъ за собой появленіе другой, ассоціированной съ нею идеи. Этотъ законъ спекулятивной психологіи необыкновенно важенъ въ практической жизни, потому что не только идеи ассоціируются между собой, но также страсти, чувства, желанія. Извѣстная возникшая идея возбуждаетъ извѣстное желаніе, извѣстная надежда опредѣляетъ извѣстное движеніе воли и т. д. Поэтому, когда, благодаря опыту, мы узнали за-



Портретъ Шекспира, извѣстный подъ именемъ Соммерсетскаго.

нокъ ассоціаціи идей, то намъ легко имъ пользоваться для вліянія на другихъ; это называется знаніемъ людей. Существуютъ, конечно, общія условія, присущія всѣмъ безъ изъятія и опредѣляемыя, такъ сказать, структурой человѣческаго мозга, но существуетъ также и специальное знаніе характера, темперамента, пола, возраста, такъ что при каждомъ отдѣльномъ случаѣ намъ приходится дѣйствовать извѣстнымъ, опредѣленнымъ образомъ. Этотъ законъ, по многочисленности своихъ примѣненій, даетъ чрезвычайно богатый матеріалъ для драматическаго писателя. Поэты часто пользуются имъ и, по временамъ, извлекаютъ изъ примѣненія его самыя неожиданныя эффекты. Для этого нужно, какъ это само собой разумѣется, большое умѣніе, глубокое знаніе людей и сердца человѣческаго. Два поэта въ этомъ отношеніи выдѣляются во всемірной литературѣ, — Шекспиръ и Расинъ.

Въ примѣненіи этого закона оба поэта не разъ встрѣчались. Но для примѣра возьмемъ сцену въ „Британникъ“ Расина и сцену въ „Отелло“ Шекспира. Несмотря на внѣшнія различія, эти сцены не разъ были сравниваемы между собой; онѣ, дѣйствительно, чрезвычайно похожи, такъ какъ въ основѣ обѣихъ лежитъ одинъ и тотъ же психологическій законъ. Какъ Яго, такъ и Нарцисъ имѣютъ причину толкать Отелло и Нерона къ преступленію. Но противъ Яго дѣйствуетъ страстная любовь Отелло къ Дездемонѣ, и поэтому онъ долженъ дѣйствовать осторожно; Нарцисъ, между тѣмъ, находитъ готовую почву въ самой натурѣ Нерона; ему стоитъ только устранить нѣкоторыя условныя привычки и возбудить заснувшія страсти: Нерона удерживаетъ не благородство, а извѣстная боязнь послѣдствій преступленія. Поэтому Нарцису необходимо прибѣгнуть къ инсинуаціи, чтобы возбудить въ немъ желаніе и порвать послѣднія узы, связывающія волю Нерона. Трагедія „Британникъ“, какъ извѣстно, основана на любви Нерона и Британника къ Юліи. Благодаря усиліямъ Агриппины и Бурра, Неронъ обѣщаетъ примириться съ своимъ братомъ Британникомъ. Нарцисъ сначала не рѣшается говорить открыто противъ этого рѣшенія; онъ только возбуждаетъ недовѣрчивость и страсть. Но видя, что это не дѣйствуетъ, онъ обращается къ любви и старается возбудить въ Неронѣ ревность. Неронъ колеблется, но все-таки Нарцисъ видитъ, что третій ударъ необходимъ; тогда онъ затрогиваетъ его гордость и страхъ потерять престолъ. Послѣ этого Неронъ не принадлежитъ уже себѣ, — страсть овладѣла имъ, —

Mais, Narcisse, dis-moi que faut-il que je fasse?

Такой же точно процессъ мы видимъ и въ знаменитой сценѣ Яго съ Отелло. Все различіе заключается лишь въ томъ, что въ Шекспировской сценѣ Яго ловкою инсинуаціей непосредственно дѣйствуетъ

на страстную натуру Отелло, между тѣмъ какъ Нарцисъ дѣйствуетъ разсудочно, только направляя къ извѣстному рѣшенію колеблющуюся натуру Нерона. Обѣ сцены основаны на одномъ и томъ же законѣ ассоціаціи идей. Яго пользуется этимъ закономъ съ удивительнымъ искусствомъ; онъ такъ хорошо изучилъ Отелло, такъ хорошо его знаетъ, что ни разу не дѣлаетъ ошибки, и каждое его слово, по своимъ послѣдствіямъ, производимымъ имъ въ душѣ Отелло, вонзается какъ кинжалъ въ его сердце. Но въ Шекспировской сценѣ, кромѣ того, возникаетъ и новый психическій процессъ—процессъ нравственнаго отравленія, между тѣмъ какъ у Расина сцена инсинуаціи только развиваетъ зародыши, лежащіе въ натурѣ Нерона, и опредѣляетъ ее. У Расина—процессъ нормальнаго развитія страсти, у Шекспира—процессъ нравственнаго отравленія, окончательно искажающій натуру Отелло. Подобное же психологическое явленіе представляетъ другая трагедія Расина—„Федра“. Энона ведетъ царицу къ преступленію изъ слѣпой привязанности кормилицы, которая во что бы то ни стало стремится устроить счастье Федры. Извѣстно, какою низко инсинуаціей она дѣйствуетъ противъ Ипполита; но тутъ мы видимъ неожиданное явленіе: инсинуація хватила черезъ край и вызвала реакцію. Кто не помнитъ взрыва негодованія Федры: „Va-t'en, monstre exécration!“ Въ „Федрѣ“ и въ „Британникѣ“ послѣдствія различны, но психологическія основы однѣ и тѣ же, и это зависитъ отъ различія въ натурахъ Нерона и Федры.

Мы уже сказали, что Отелло нравственно отравленъ инсинуаціями Яго. Къ этому явленію нравственнаго отравленія Шекспиръ возвращается не разъ, и на немъ-то онъ, главнымъ образомъ, построилъ всѣ свои великія трагедіи. Одно изъ глубочайшихъ примѣненій этого закона мы видимъ въ „Макбетѣ“. Макбетъ, подобно Отелло, натура благородная, глубоко и сильно чувствующая, страстная, нисколько не рефлектирующая сознание, какъ Гамлетъ, но непосредственная, отдающаяся безвозвратно своему первому впечатлѣнію. Въ то же самое время Макбетъ—варваръ, не умѣющій сдерживать своихъ страстей и, при всемъ своемъ благородствѣ, человѣкъ честолюбивый. Честолюбіе, это—основная психологическая черта его характера, пружина, управляющая имъ. Пророчество вѣдьмъ, какъ колъ, засѣло въ его головѣ, поглотило весь его умъ, какъ *idea fixa* поглощаетъ сумасшедшаго. Эта идея исподволь подтачиваетъ все его нравственное существо и прежній человѣкъ мало-по-малу исчезаетъ; Макбетъ превращается въ мономана. Тутъ мы опять встрѣчаемся съ другимъ чрезвычайно любопытнымъ психологическимъ закономъ. Гербартъ говоритъ, что страсти или идеи дѣйствуютъ подобно тому, какъ дѣйствуютъ физическія силы: они ассимилируются другъ другомъ, оттал-

виваются, уравниваются, ограничивают или уничтожают друг друга. Когда какая-нибудь идея (страсть) господствует надъ всеми остальными, то всѣ остальные—точно *задержаны*, онѣ „остаются на порогѣ созданія“, готовы выступить въ свою очередь, когда господствующая идея издержала всю свою силу. Въ простѣйшей своей формѣ этотъ законъ примѣнилъ Расинъ въ „Андромахѣ“. Это — знаменитое „Qui te l'a dit?“, столь-же глубоко выражающее извѣстный фазисъ страсти, какъ и корнелевское „Qu'il mourût“—извѣстный фазисъ героизма. Конечно, сама Эмиона настаивала на убійствѣ Пирра; она это знаетъ, но ея сознаніе вдругъ останавливается передъ *фактомъ* убійства и, за минуту передъ тѣмъ господствующая идея ревности и мести внезапно исчезаетъ передъ ужасомъ факта и другая идея — идея любви и состраданія—охватываетъ ее съ такою-же силой.

Шекспиръ примѣнилъ законъ господствующихъ страстей къ чрезвычайно сложному явленію и показалъ его дѣйствующимъ не временно, подъ вліяніемъ особеннаго аффекта, какъ Расинъ, а постоянно и съ возрастающей силой. Такимъ образомъ получилась полная психологическая исторія развитія страсти, поглощающей всего человѣка. Макбетъ находится подъ безусловнымъ давленіемъ одной господствующей страсти, — честолюбія, извратившей весь его нравственный организмъ. Одна мысль преслѣдуетъ его и не даетъ ему покоя. Не обращая вниманія на тановъ, ожидающихъ его, онъ точно бредитъ, и въ мозгу его уже начинаютъ возникать кровавыя видѣнія: „Зачѣмъ-же поддаюсь я внушенію, страшный образъ котораго становится волосъ дыбомъ, заставляетъ твердо-прикрѣпленное сердце мое стучать такъ неестественно въ ребра? *Дѣйствительные ужасы не такъ страшны, какъ ужасы воображенія.* Мысль, въ которой убійство еще только фантазія, овладѣваетъ моею слабой человѣческой природой до того, что всѣ способности мои поглощаются предположеніями, и для меня существуетъ только то, что не существуетъ еще!“ Это уже явные признаки галлюцинацій, но галлюцинація становится полною, когда жена уговорила его убить Дункана. Въ воздухѣ, передъ собой, онъ видитъ кровавый кинжалъ „и такъ-же ясно какъ этотъ, что обнажилъ теперь“; и мозгъ его переполняется грандіозными и страшными видѣніями, на которыя неспособно воображеніе простаго убійцы и которыхъ поэзія указываетъ на благородное сердце. „Теперь на цѣломъ полушаріи природа какъ бы мертва и только злыя грѣзы тревожатъ плотно укутанный сонъ; чародѣйство приноситъ теперь жертвы блѣдной Гекатѣ, и тощее убійство, поднятое часовымъ своимъ — хищнымъ волкомъ, вой котораго служить ему сигналомъ, движется къ цѣли воровской своей поступью, — поступью безпощаднаго Тарквинія, какъ привидѣніе... О, твердая, такъ прочно установленная

земля, не прислушивайся, куда поведутъ меня стопы мои, чтобы самыя камни не заболтали о моемъ замыслѣ, не лишили это мгновение всего ужаса, который такъ идетъ къ нему... Но я угрожаю, а онъ живетъ еще; слова расколаживаютъ только пылъ дѣла. (*Смѣишь ударъ колокола*). Иду—и совершенно; колоколь зоветъ меня. Не слушай, Дунканъ, звонъ его; звонъ этотъ зоветъ тебя на небо или въ адъ“.

Преступленіе совершено и Макбетъ возвращается, шатаясь, точно пьяный. Онъ съ ужасомъ смотритъ на свои руки, запятнанныя кровью. Ничто не смоешь съ нихъ эту кровь теперь. „О, эти руки вырываютъ глаза изъ очницъ моихъ!“ Онъ пораженъ однимъ словомъ, которое было произнесено приближенными короля; они сказали *аминь*. „Отчего не могъ сказать я аминь? Милосердіе мнѣ было нужнѣе, чѣмъ кому-нибудь, а аминь засѣло у меня въ горлѣ!“ И внезапно, странно, мрачное предвидѣніе овладѣваетъ имъ: „Мнѣ казалось, что какой-то голосъ кричалъ: Не спите болѣе! Макбетъ умерщвляетъ сонъ, невинный сонъ, — сонъ, разматывающій спутанный мотокъ заботъ, эту смерть жизни каждаго дня, этотъ бальзамъ душъ растерзанныхъ, эту вторую перемиѣну за столомъ природы — питательнѣйшее блюдо на пиру жизни“.

Macbeth does murder sleep,—the innocent sleep;

Sleep, that knits up the ravell'd sleeve of care,

- The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast....

(II, 2,—35—39).

Эта безумная мысль, безпрестанно повторяемая, звучитъ въ его мозгу, точно звонъ колокола. Бредъ начинается: всѣ силы его мысли устремлены на то, чтобы удержать, вопреки самому себѣ и передъ собой, образъ человѣка, котораго онъ любилъ. „Помнить это дѣло!... Лучше бы не помнить самого себя! (Стучать). Да, разбуди Дункана стучкомъ своимъ; желалъ бы, чтобы ты могъ“. Съ этой минуты, въ рѣдкіе промежутки, когда его мысль хоть нѣсколько успокаивается, онъ становится похожъ на человѣка, изнуреннаго продолжительною болѣзнію. Это полный маразмъ маньяка, сломленнаго бредомъ. „Умри я хоть часомъ прежде, я умеръ бы блаженнѣйшимъ человѣкомъ, потому что съ этого мгновенія въ жизни нѣтъ ничего достойнаго, — все вздоръ; слава и добродѣтель умерли; вино жизни выцѣжено и только дрожжами можетъ теперь похвастаться подвалъ этотъ“.

Когда временное успокоеніе возвращаетъ ему силы, *idea fixa* снова овладѣваетъ имъ и толкаетъ его впередъ. Чѣмъ больше онъ сдѣлалъ, тѣмъ больше ему остается сдѣлать. Онъ убиваетъ направо и налево, безъ разбору, лишь бы сохранить то, что онъ приобрѣлъ цѣною прежнихъ убійствъ. Роковой кругъ привлекаетъ его, какъ

волшебный камень, и онъ рубить, съ какимъ-то слѣпымъ инстинктомъ, головы, которыя ему мерещатся между нимъ и престоломъ. Онъ приказываетъ убить Банко; во время пира ему приносятъ извѣстіе объ этомъ убійствѣ. Онъ улыбается и предлагаетъ тостъ за здоровье Банко. Вдругъ, точно уязвленный собственной совѣстью, онъ видитъ призракъ окровавленнаго Банко. Здѣсь это видѣніе, вводимое Шекспиромъ на сцену, — вовсе не театральнй фокусъ; всякій чувствуетъ, что въ данномъ случаѣ сверхъестественное не нужно и что Макбетъ самъ создаетъ себѣ это видѣніе. Съ глазами налитыми кровью, весь блѣдный, съ раскрытымъ ртомъ, съ ужасомъ въ лицѣ, онъ кричитъ, точно задыхаясь: „Нѣтъ, прошу, посмотри! посмотри! взглядишь хорошенько! Ну что? Впрочемъ, чего-же я боюсь? Можешь кивать головой, такъ и говори ужъ! Будутъ и кладбища, и слепы высылатъ погребенныхъ нами назадъ, — внутренности коршуновъ будутъ нашими могилами.. Исчезни прочь съ глазъ моихъ! да сокроетъ тебя земля! Мозгъ высохъ въ костяхъ твоихъ, кровь застыла, въ этихъ вытаращенныхъ на меня глазахъ нѣтъ уже зрѣнія!.. Прежде разможатъ бывало голову, и человѣкъ мертвъ, и все кончено, теперь же и съ двадцатью смертельными ранами на головѣ они встаютъ и сгоняютъ насъ съ мѣстъ нашихъ...“ Можетъ ли оставаться еще какая-либо радость человѣку, находящемуся въ такомъ нравственномъ состояніи? Мрачная разстилающаяся передъ нимъ картина шотландской природы теперь для него не болѣе какъ кладбище. „Увы! бѣдная страна! Она сама себя не узнаетъ отъ ужаса. Теперь нельзя назвать ее нашей матерью; это могила, гдѣ улыбается только тотъ, кто ничего не знаетъ, гдѣ вздохи, стоны и вопли раздраютъ слухъ, никого не поражая, гдѣ сильное горе начинается пошлымъ преувеличеніемъ. Раздается ли погребальнй звонъ—никто не спроситъ, по комъ онъ; добрые люди блекнутъ скорѣй, чѣмъ цвѣты на ихъ шкапахъ; мрутъ прежде, чѣмъ успѣютъ захворать“...—Его душа „полна скорпіоновъ“; онъ „опьянѣлъ отъ ужасовъ“ и запахъ крови внушилъ ему отвращеніе отъ всего остального. Жизнь, смерть — ему теперь все безразлично, онъ — внѣ человѣчества. Его извѣщаютъ о смерти его жены: „Какъ будто бы, — отвѣчаетъ онъ, — не могла она умереть немного позже; было бы еще время и для этой вѣсти... Завтра и завтра, и опять завтра тащится едва замѣтнымъ шагомъ, ото дня ко дню до послѣдняго слога въ книгѣ судебъ, и всѣ наши вчера освѣщаютъ глупцамъ дорогу къ нильной смерти. Догорай же, догорай, крошечный огарокъ! Жизнь — это тѣнь мимолетная, это жалкій комедіантъ, который пробѣснуется, провеличается свой часъ на помостѣ, и затѣмъ не слышенъ; это сказка, рассказываемая глупцомъ, полная шума и неистовства, ничего не значущихъ“.

She should have died hereafter;
 There would have been a time for such a word.—
 To — morrow, and to — morrow, and to — morrow,
 Creeps in this petty pace from day to day,
 To the last syllable of recorded time;
 And all our yesterdays have lighted fools
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!
 Life's but a walking shadow; a poor player,
 That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard no more: it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing...

(V, 5,—17—28).

Онъ окончательно погрязъ въ преступленіи и въ этомъ состояніи ему остается лишь одна вѣра въ судьбу, въ безмысленный, необъяснимый фатализмъ. Преслѣдуемый врагомъ, какъ дикій звѣрь, онъ съ какимъ-то безмысленнымъ упрямствомъ продолжаетъ бороться, увѣренный, что не можетъ погибнуть до тѣхъ поръ, пока человѣкъ, указанный вѣдьмами, не появится. Онъ весь погруженъ въ сверхъестественный міръ и до послѣдней минуты борется съ глазами, уставленными въ грезу, которая овладѣла имъ съ самаго начала.

Такимъ образомъ въ „Макбетъ“ мы имѣемъ исторію душевной болѣзни, но, конечно, онъ не этимъ интересуется насъ; еслибы Макбетъ не представлялъ какихъ-нибудь другихъ сторонъ, то не могъ бы быть предметомъ эстетическаго вниманія. Онъ драматиченъ именно состояніемъ своей души. Мы не столько ненавидимъ этого человѣка, сколько жалѣемъ его и, когда онъ умираетъ какъ истинный герой, всѣ наши симпатіи находятся на его сторонѣ,—что бы тамъ ни говорили ученые моралисты. Онъ—не презрѣнная личность, которая бы внушала одно лишь презрѣніе; правда, онъ преступникъ, онъ преслѣдуетъ чисто личную цѣль, и этимъ обстоятельствомъ радикально отличается отъ героевъ греческой трагедіи; но въ его эгонистической страсти нѣтъ ничего подлаго: никакой позорный порокъ не ложится пятномъ на его душу и не омрачаетъ собой *красоту* чистаго преступления. Таковы всегда герои Шекспира: они эстетически прекрасны, какими бы преступлениями ни были обременены; они—велики своими преступлениями, именно благодаря поразительному избытку силъ не уравновѣшенныхъ, не приведенныхъ въ гармонію. И это отсутствіе гармоніи, дѣлая ихъ преступниками, дѣлаетъ ихъ въ то же время героями; не будь у нихъ этого избытка силъ, не приведенныхъ въ гармонію, будь ихъ нравственный міръ уравновѣшенъ, они, можетъ быть, были бы добродѣтельны, но не годились бы въ герои драмы. Таковъ и Макбетъ. Онъ—храбръ, онъ сражается, какъ левъ; когда все его оставляетъ, даже и слѣпая судьба, онъ все-таки умираетъ какъ герой, не сдаваясь, не

подличая во враждѣ со всѣми стихіями. Это одинъ изъ самыхъ величественныхъ характеровъ всемірной литературы, напоминающій своею непреклонной гордостію Манфреда Байрона. Онъ, кромѣ того, необычайно искрененъ съ самимъ собой; онъ нисколько не обманываетъ себя на счетъ своихъ преступленій; онъ знаетъ, что его жертвы невинны, что онъ — нравственный уродъ; онъ презираетъ софизмы Яго. Узнавъ о приближеніи англійской арміи, онъ говоритъ: „Довольно пожилъ я, дожилъ до засухи,—до желтыхъ листьевъ и обычныхъ спутниковъ старости: любви, уваженія, покорности, толпы друзей,—мнѣ нечего ждать. Ихъ замѣнять проклятія — не громкія, конечно, но все-таки жестокія,— да лесть; да и въ этой бѣднѣи отказали бы мнѣ, еслибы только смѣли“.

I have liv'd long enough: my way of life
Is fall'n into the sere, the yellow leaf;
And that which should accompagny old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have; but in their stead,
Curses not loud, but deep, mouth — honour, breath,
Which the poor heart would fain deny, but dare not. (V, 3—22—28).

„Макбетъ“ принадлежитъ къ тѣмъ драмамъ Шекспира, въ которыхъ великій поэтъ прибѣгаетъ къ сверхъестественному не только для усиленія драматическаго эффекта, но и съ другими болѣе серьезными цѣлями. По сознанію всей европейской критики, только два драматическихъ писателя,—Эсхиль и Шекспиръ,—умѣли обращаться съ сверхъестественнымъ на сценѣ; Гёте въ „Фаустѣ“, Байронъ въ „Манфредѣ“ прибѣгали къ тому же средству, но ихъ сверхъестественное не производитъ никакого драматическаго впечатлѣнія, потому что въ немъ есть что-то искусственное, что-то такое, что не находится въ полной гармоніи поэтическаго вдохновенія съ нашими современными вѣрованіями. Эта гармонія встрѣчается только у Эсхила и Шекспира.

Объяснить это обстоятельство можно, на мой взглядъ, только однимъ: оба,—и Эсхиль, и Шекспиръ,—вѣрили въ сверхъестественное. Эвмениды у греческаго трагика вовсе не поэтическая персонификація угрызений совѣсти, а дѣйствительные боги ада, дѣйствительно существующіе. То же можно сказать и о тѣни въ „Гамлетѣ“. Но у Шекспира сверхъестественное появляется въ двухъ формахъ: субъективной и объективной; иногда видѣнія въ произведеніяхъ Шекспира *объективны*, т. е. имѣютъ реальное существованіе, совершенно независимое отъ умственнаго состоянія лица, которому видѣніе доступно; иногда эти видѣнія бываютъ у него *субъективны*, т. е. такія, которыя доступны лишь одному лицу, находящемуся въ состояніи галлюцинаціи.

Въ послѣднія двадцать или двадцать пять лѣтъ въ шекспиров-

скої критикѣ замѣчается реалистическое направленіе, стремящееся привести произведенія Шекспира въ гармонію съ нашими современными научными теоріями и доказать, что у Шекспира нѣтъ объективных видѣній, что Шекспиръ не вѣрилъ въ сверхъестественный міръ и въ міръ чудеснаго, что все чудесное у Шекспира, въ конечномъ анализѣ, разрѣшается въ простую галлюцинацію, т. е. въ болѣзненное, психическое явленіе; словомъ, современная критика стремится доказать, что Шекспиръ находится въ полномъ согласіи съ научнымъ направленіемъ XIX столѣтія. Такъ, напримѣръ, современная критика утверждаетъ, что вѣдьмы въ „Макбетѣ“—не дѣйствительныя вѣдьмы, а лишь персонификаціи, воплощенія злыхъ побужденій сердца. Конечно, въ такомъ объясненіи есть доля правды; но, кромѣ того, эти вѣдьмы—также и сестры рока; судьба (*fatum*) вѣщаетъ ихъ устами. Драма представляетъ намъ не только честолюбца, идущаго по пути преступленія, избранному имъ свободно; въ ней, кромѣ того, мы видимъ,—по крайней мѣрѣ въ извѣстной степени,—несчастную жертву злыхъ боговъ, и этимъ обстоятельствомъ „Макбетъ“ родствененъ античной драмѣ, драмѣ Эсхила и Софокла. Философская глубина „Макбета“ заключается именно въ этой встрѣчѣ преступныхъ желаній съ внѣшними искушеніями. Чортъ (съ какой бы точки зрѣнія мы ни смотрѣли на это представленіе) живетъ не только въ нашихъ сердцахъ; онъ существуетъ еще, если можно такъ выразиться, въ окружающемъ насъ воздухѣ, онъ прогуливается по улицамъ, онъ застрѣлъ въ какомъ нибудь углу нашей рабочей комнаты, подобно Мефистофелю Гёте, онъ скрывается во влияніи, которое имѣютъ на насъ грѣхи нашихъ предковъ и современниковъ, въ дурныхъ совѣтахъ или примѣрахъ; онъ,—какъ сказано въ писаніи,—ходитъ вокругъ насъ, подобно льву рывающему, посяматривая, кого бы можно было проглотить. Если,—говоритъ по этому поводу Дюденъ,—мы будемъ смотрѣть на весь міръ, какъ на проявленіе чего-то извѣстнаго, существующаго за предѣлами міра, то мы должны будемъ допустить, что существуетъ апокалипсическая сила, способствующая пороку столь же реально, какъ существуетъ обнаруженіе силы добра. Всѣ міеологіи, заслуживающія вниманія, признають этотъ фактъ. Мефистофель Гёте составляетъ свидѣтельство нашего научнаго девятнадцатаго столѣтія по этому предмету. Исторія человечества и та соціальная среда, въ которой мы живемъ и дышемъ, создали силы добра и зла, независимыя отъ воли каждой личности, будь то мужчина или женщина. Грѣхи прошлыхъ вѣковъ заражаютъ атмосферу настоящаго. Мы движемся въ мірѣ, подчиненномъ накопленію добра и зла, существующихъ внѣ насъ. Иногда насъ подхватываетъ потокъ силы добра, благотѣльное стремленіе, выносящее насъ къ пристанищу, гдѣ мы находимъ радость, чистоту и самопожертвованіе;

или противоположное стремление уносить насъ въ мраку, холоду и смерти. Поэтому, ни одинъ изъ извѣстныхъ реалистовъ въ искусствѣ не поколебался допустить существованіе того, что богословы называютъ божественной благодатью, что они называютъ сатанинскимъ искушеніемъ. Въ дѣйствительности не существуетъ того, что называютъ „чистой человѣчностью“. Лишь идеалисты могутъ грезить о попыткѣ оторваться отъ широкой, безличной жизни. Между зломъ внѣ насъ и зломъ внутри насъ существуетъ грозная симпатія и взаимность. Мы окружены атмосферою, въ которой присутствуютъ зародыши, готовые вызвать броженіе грѣха; и существо, ослабленное нравственно, доставляетъ необходимую пищу для развитія зародышей недуга, тогда какъ крѣпкая, нравственная натура подавляетъ эти зародыши. Макбетъ подпадаетъ зараженію, Банко остается нетронутымъ. Впрочемъ, не трудно повѣрить также, что въ области чистаго суевѣрія, во всемъ томъ, что касается предчувствій, сновъ, предзнаменованій, вѣры въ привидѣнія и тому подобное, Шекспиръ не могъ бы удовлетворить требованіямъ „просвѣщенныхъ“ людей нашего времени, получающихъ свѣдѣнія о вселенной изъ научныхъ статей послѣдней книжки журнала. „Есть многое на небѣ и на землѣ, что и во снѣ, Горацио, не снилось твоей учености“. „Говорятъ, что чудесъ больше нѣтъ на свѣтѣ, — говоритъ Лафе въ комедіи „Все хорошо, что хорошо кончается“, — у насъ даже завелись философы, которые превращаютъ явленія сверхъестественныя и не имѣющія видимой причины въ явленія простыя и легко объясняемыя. Вслѣдствіе этого мы издѣваемся надъ ужасами и загоразиваемся мнимымъ знаніемъ въ тѣхъ случаяхъ, когда намъ слѣдуетъ подчиниться неисповѣдимому страху“. Какъ бы мы ни объясняли это, но существуетъ несомнѣнный фактъ, что нѣкоторые изъ самыхъ могучихъ творческихъ натуръ этого міра вѣровали, въ продолженіе всей своей жизни, если не умомъ, то по крайней мѣрѣ инстинктомъ и воображеніемъ, во многіе элементы сказочнаго міра нанекъ-сказочницъ. Вальтеръ-Скоттъ выставляетъ въ своихъ романахъ элементъ привидѣній и сверхъестественнаго не только какъ скептикъ, для того, чтобъ произвести извѣстный художественный эффектъ. Онъ по крайней мѣрѣ на половину вѣритъ въ сѣверную готическую міеологію. Гёте одно время увлекался алхиміей. Въ „The Spanish Gipsy“ Джорджа Эліота, отъ Зорки вмѣстѣ съ его ожерельемъ переходятъ къ его дочери темныя силы, слѣпыя, но могучія; и въ этой поэмѣ новѣйшая психологія принимаетъ нѣкоторые факты стариннаго суевѣрія и объясняетъ ихъ. Мы, натуры болѣе мелкія и обыденныя, можемъ вполне отстранить отъ себя способность воспринимать подобныя явленія; мы можемъ подняться до разрѣженной атмосферы разсудочности и скептицизма. Но болѣе широкія и богатые натуры творческихъ ху-

дожниковъ получили слишкомъ большое наслѣдіе отъ предковъ, слишкомъ усвоили себѣ вліяніе среды, ихъ окружающей, чтобъ это было возможно для нихъ. Когда темныя воспоминанія и предчувствія волнуютъ ихъ кровь, они не могутъ запереть себя въ узкую изгородь доказаннаго знанія и назвать это вселенной.

Вѣра въ сверхъестественное является неизбѣжнымъ результатомъ богатой творческой фантазіи. Художникъ, одаренный такой творческой фантазіей, не въ состояніи ограничиться реальностью, его мысль уходитъ далеко за предѣлы видимаго міра, и только тогда чувствуетъ себя на просторѣ, когда поселится въ мірѣ невидимомъ, въ томъ мірѣ, гдѣ обитаютъ сущности, какъ сказалъ бы Гёте. Вотъ почему всѣ великіе художники, — реалисты или идеалисты, — вѣрили въ сверхъестественное и въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ очень часто прибѣгали къ чудесному. Гете, Байронъ, Гюго, Кальдеронъ, Шиллеръ, Шелли, Мицкевичъ, Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь, Эсхилъ, Софокль, Данте, Красинскій, Толстой, Тургеневъ принадлежать къ этимъ творческимъ умамъ. Пушкинъ, этотъ въ высокой степени трезвый умъ, можно даже сказать положительный умъ, вполне уравновѣщенный, былъ однако въ буквальномъ значеніи этого слова человѣкомъ суевѣрнымъ, вѣрилъ въ предзнаменованія и не скрывалъ этой вѣры. Если сюжетъ „Пиковой дамы“ можно еще, до известной степени, объяснить романтическимъ настроеніемъ времени, то этого ни въ какомъ случаѣ нельзя сдѣлать по отношенію къ „Русалкѣ“. Читая эту удивительную поэму-драму, увѣрены ли мы, что имѣемъ дѣло только съ персонификаціей какихъ-либо дурныхъ побужденій сердца, или съ художественнымъ воспроизведеніемъ народныхъ вѣрованій, въ объективной безразличной для художника формѣ, вѣрованій, въ которыя поэтъ влагаетъ лишь новое, чисто человѣческое содержаніе? Ни въ какомъ случаѣ; въ „Русалкѣ“ Пушкинъ является художникомъ, вѣрующимъ въ сверхъестественное въ такомъ же точно смыслѣ, въ какомъ вѣруетъ въ него и русскій народъ; въ этой гармоніи и согласіи народныхъ вѣрованій съ личными вѣрованіями поэта и заключается чарующее впечатлѣніе поэзіи Пушкина. То же самое можно сказать и о Гоголѣ. Это ли не реалистъ-художникъ, освободившій русскую литературу отъ бредней заимствованнаго или доморощеннаго романтизма? А между тѣмъ онъ не только суевѣренъ, но и мистикъ. Въ самыхъ фантастическихъ разсказахъ „Вечеровъ на хуторѣ близъ Диканьки“ такъ много свѣжести, такъ много правды и жизни, что каждый читатель, подчиняясь всецѣло вліянію этой чарующей народной поэзіи, чувствуетъ, что великій художникъ не только передавалъ объективно народныя повѣрія, но и самъ, вмѣстѣ съ народомъ, раздѣлялъ ихъ. Необыкновенная сила впечатлѣнія, производимая „Віемъ“, объясняется такимъ же точно обра-

зомъ, не говоря уже о томъ, что никакой фигурой или метафорой нельзя объяснить кievскую вѣдму въ „Віѣ“ и весь эпизодъ въ церкви.

Вѣдмы „Макбета“—вовсе не театральные персонажи, придуманные поэтомъ для вящшаго сценическаго эффекта. Онѣ имѣютъ свое реальное, вполне историческое существованіе. Все, что онѣ говорятъ и дѣлаютъ, находится въ „Демонологіи“ Якова I и въ различныхъ судебныхъ процессахъ того времени. Съ эстетической точки зрѣнія Шекспиръ былъ правъ, сохраняя за ними ихъ традиціонное уродство: ни демоновъ, ни вѣдмъ народъ и народная фантазія никогда не надѣляются красотой. Также отвратительны и безобразны фурии въ трагедіи Эсхила („Эвмениды“). Поллуксъ рассказываетъ, что когда эти фурии въ первый разъ появились на греческой сценѣ, то женщины попадали въ обморокъ, а нѣсколько дѣтей умерло отъ страха. Такому „эффекту“ позавидовалъ бы современный драматургъ. Шиллеръ счелъ необходимымъ въ своемъ переводѣ „Макбета“ идеализовать вѣдмъ Шекспира, подобно тому какъ Мильтонъ въ „Потерянномъ Раѣ“ идеализовалъ демоновъ. Оба сдѣлали крупную эстетическую ошибку. Эсхиль, Данте, Шекспиръ, Гёте, благодаря своему высокому инстинкту эстетической правды, поняли, что принципъ зла долженъ быть поэтически изображаемъ какъ символъ уродства. Но Шекспиръ не придерживался рабски однихъ лишь народныхъ повѣрій. Реминисценціи античной мифологіи, классическія имена Гекаты и Ахерона сливаются у него съ народными повѣрьями, съ разными Греймелькинами и Паддоками. Дождь, вѣтеръ, громъ, молнія, пустынное мѣсто, гдѣ вѣдмы справляютъ свой шабашъ и пляшутъ, вся эта мрачная поэзія природы составляетъ какъ бы живописный фонъ, удивительно гармонирующій съ фигурами вѣдмъ, изъ котораго онѣ выдѣляются. „Макбетъ“, это—фантастическая мрачная симфонія, основная нота которой дана съ самаго начала слѣдующей коротенькой сценой: „Когда же мы снова сойдемся? При громѣ, молніи или дождѣ?—Тогда, когда затихнетъ битва; когда побѣда рѣшится. — Значить прежде, чѣмъ закатится солнце.—А мѣсто?— Пустынное поле. — Тамъ встрѣтимъ Макбета. — Греймелькинъ, иду. — Паддокъ кличетъ. Сейчасъ. Добро — все то же что зло, и зло—добро; сквозь туманъ и мглу летимъ“.

Своихъ вѣдмъ Шекспиръ называетъ сестрами рока; это названіе дано было Паркамъ англійскимъ переводчикомъ Виргилія. Всѣ сцены, гдѣ появляются вѣдмы, съ очевидностью доказываютъ, что намѣреніемъ поэта было дать имъ реальное, объективное существованіе. То же самое можно сказать и о Тѣни Гамлета: ее видятъ не только Гамлетъ, но также солдаты и Гораціо; значитъ, эта Тѣнь не есть лишь только представленіе взволнованнаго Гамлета. Конечно, намъ было бы легче примириться съ появленіемъ Тѣни, еслибы это появленіе осу-

ществилось не въ присутствіи солдатъ и Гораціо. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ. Тѣмъ можно было бы принять за галлюцинацію Гамлета. Къ такой галлюцинаціи онъ, несомнѣнно, склоненъ, потому что еще за минуту передъ тѣмъ сказалъ Гораціо: „Мнѣ кажется, что я вижу моего отца.—Гдѣ, принцъ?—Въ глазахъ души моей, Гораціо“. Еслибъ видѣніе было субъективно, то гораздо легче можно было бы понять колебанія Гамлета исполнить повелѣніе своего умершаго отца; но при этомъ драматическій интересъ значительно бы понизился; къ тому же рѣшать этотъ вопросъ съ нашей современной точки зрѣнія мы не имѣемъ права; мы обязаны принимать въ этомъ случаѣ во вниманіе народныя вѣрованія XVI вѣка, а тогда народъ вѣрилъ въ ночныя прогулки мертвыхъ.

Тѣмъ не менѣе, необходимо прибавить, что субъективные призраки встрѣчаются у Шекспира гораздо чаще, чѣмъ объективные. Ихъ эстетическое и нравственне значеніе несравненно выше. Для того, чтобъ объективныя сверхъестественныя явленія не вызвали недовѣрчивой и насмѣшливой улыбки зрителя, необходимо удивительное искусство Эсхила и Шекспира, необходима серьезность вдохновенія, внушаемаго народными повѣрьями; когда этого нѣтъ, то необходимо получится пошлый и ненужный мелодраматическій приѣмъ. Между тѣмъ какъ призраки субъективные, т. е. фантастическія созданія челоуѣка, находящагося подъ вліяніемъ извѣстнаго болѣзненнаго аффекта, принадлежать къ явленіямъ естественнымъ и, поэтому, гораздо доступнѣе нашему пониманію.

Первичная, элементарная форма субъективныхъ явленій есть сновидѣніе. Наканунѣ сраженія на Босфорскомъ полѣ, Ричардъ III видитъ призраки своихъ жертвъ; они предсказываютъ ему поражение и смерть; онъ просыпается въ ужасѣ и восклицаетъ: „О, какъ мучишь ты меня, трусливая совѣсть!“ Иногда, однако, въ особенности при болѣзненномъ настроеніи, къ начинающемуся сновидѣнію присоединяется галлюцинація въ точномъ смыслѣ этого слова, хотя слабая, неполная. Таково явленіе тѣни Цезаря Бруту наканунѣ сраженія при Филиппи. Брутъ приготовленъ къ возбужденію такого болѣзненнаго состоянія. Наступила ночь послѣ тяжелаго дня: въ этотъ день Брутъ одновременно узналъ и о смерти своей жены Порціи, и объ угрожающемъ наступленіи непріятельской арміи; онъ не только печаленъ, но и недоволенъ собой: онъ имѣлъ серьезный споръ съ Кассіемъ и чувствуетъ, что въ этомъ былъ неправъ. Теперь онъ одинъ въ своей палаткѣ, окруженный ночной темнотой. Онъ беретъ книгу, пробуетъ читать, бросаетъ ее и проситъ Луція сыграть ему что нибудь на лютнѣ. Мальчикъ принимается играть, потомъ, отъ усталости, засыпаетъ. Въ этотъ-то именно моментъ появляется призракъ Цезаря:

„Какъ тускло горитъ свѣтильникъ... А! это кто тамъ? Вѣрно слабость моихъ глазъ создаетъ этотъ страшный призракъ... Онъ приближается ко мнѣ. Если ты что-нибудь, говори: богъ, геній или демонъ ты, ты леденишь кровь, становишь дыбомъ мои волосы. Говори: что ты такое? — Злой духъ твой, Брутъ. — Зачѣмъ же явился ты?—Сказать, что мы увидимся еще при Филиппи.—Такъ я еще увижу тебя?— При Филиппи (исчезаетъ). — Что-жъ, свидимся при Филиппи. Зачѣмъ же исчезъ ты, какъ только я собрался съ силами? Я поговорилъ бы еще съ тобою... Проснись, Луцій. Варронъ, Клавдій, проснитесь! Клавдій. — *Луцій*: Лютя разстроилась... — *Брутъ*: Ему кажется, что онъ играетъ еще. Проснись, Луцій.—*Луцій*: Мой повелитель...—*Брутъ*: Отчего ты такъ кричалъ во снѣ?—*Луцій*: Развѣ я кричалъ?—*Брутъ*: Да, привидѣлось тебѣ что нибудь?—*Луцій*: Ничего.—*Брутъ*: Засни опять. Эй, Клавдій, проснись. Проснись и ты, соня!—*Варронъ и Клавдій*: Что тебѣ угодно?—*Брутъ*: Что вы такъ кричали во снѣ?—*Клавдій и Варронъ*: Развѣ мы кричали?—*Брутъ*: Вы что-нибудь видѣли?—*Варронъ*: Я ничего не видѣлъ.—*Клавдій*: И я тоже“.—Вопросы, повторяемые такъ настойчиво Брутомъ, доказываютъ, что онъ сомнѣвается въ реальности того, что произошло, и предполагаетъ галлюцинацію.

Обыкновенно полная галлюцинація развивается постепенно, готовится заранее, цѣлымъ рядомъ смѣняющихся болѣзненныхъ состояній. Шекспиръ это знаетъ. Подобно Бруту, Гамлетъ давно приготовленъ къ галлюцинаціи. Имъ овладѣла съ нѣкоторыхъ поръ мрачная грусть; онъ избѣгаетъ людей, ищетъ уединенія, видитъ своего отца „глазами души своей“. Мало-по-малу его мечтательность превращается въ настоящій бредъ и затѣмъ уже наступаетъ полная галлюцинація. Она наступаетъ въ третьемъ актѣ, въ знаменитой сценѣ съ матерью. Тутъ появленіе Тѣни—субъективно, потому что мать не видитъ ея. Точно также и Макбетъ, подготовленный полу-галлюцинаціей фантастическаго кинжала, доходитъ вскорѣ до полной галлюцинаціи во время пира, когда ему является окровавленный призракъ Банко. Леди Макбетъ старается успокоить его: „Что за вздоръ!—говоритъ она.—Все это созданіе твоей трусости; это тотъ же воздушный кинжалъ, который, какъ ты говорилъ, велъ тебя къ Дункану. Все это выраженіе испуга и страха,—пародія дѣйствительнаго ужаса, позволительная только женщинамъ при вечернихъ разсказахъ бабушекъ и зимняго камелька. Что искажаетъ такъ лицо твое? Передъ тобой пустой стулъ“.

Но каковы бы ни были призраки, объективные или субъективные, во всякомъ случаѣ необходимо, чтобы психическое состояніе дѣйствующихъ лицъ соответствовало этимъ видѣніямъ. Почему, напримѣръ, призракъ Нина въ трагедіи Вольтера „Семирамида“ не производитъ

ни малѣйшаго впечатлѣнія? Не потому, конечно, что видѣніе происходитъ днемъ, какъ утверждалъ Лессингъ, на глазахъ толпы. Призракъ Дарія въ „Персахъ“ Эсхила точно также появляется днемъ и среди толпы, а между тѣмъ онъ производитъ поразительный эффектъ. Въ чемъ заключается разница при появленіи этихъ двухъ призраковъ? Въ томъ, что мрачный тонъ трагедіи Эсхила подготовилъ дѣйствующихъ лицъ къ видѣнію; между настроеніемъ ихъ и появленіемъ призрака существуетъ дѣйствительная гармонія. Напротивъ того, призракъ Вольтера—не болѣе, какъ театралный эффектъ, не имѣющій никакого смысла.

Всѣ эти художественныя наблюденія великаго поэта непосредственно относятся къ области психіатріи, но въ нихъ Шекспиръ касается только временныхъ болѣзненныхъ состояній, состояній, которыя не могутъ быть причислены къ опредѣленнымъ формамъ душевныхъ болѣзней. Въ „Королѣ Лирѣ“, напротивъ того, мы имѣемъ полный этюдъ настоящаго сумасшествія. Одинъ изъ замѣчательныхъ итальянскихъ актеровъ-трагиковъ, Сальвини, высказалъ печатно нѣсколько лѣтъ тому назадъ свой взглядъ на „Короля Лира“. Взглядъ этотъ очень любопытенъ. По мнѣнію Сальвини, въ „Лирѣ“ великій поэтъ хотѣлъ показать силу людской неблагодарности. Сумасбродный раздѣлъ государства доказываетъ не потерю разсудка, а лишь благородное сердце, увѣровавшее въ благородство и дочернюю любовь. Лиръ, говоритъ Сальвини, „вспыльчивъ, страстенъ, не поддается рефлексіи, но не безразсуденъ“. Согласно съ такимъ взглядомъ на „Лира“ должно быть и его исполненіе на сценѣ. По мнѣнію итальянскаго трагика, зрители должны понимать, что Лиръ—хотя и человѣкъ благородный, но самовластный король, король величественный, страстный и жестокой въ первомъ актѣ; во второмъ, глубоко страдающій отъ дочерней неблагодарности, онъ страдаетъ скорѣе какъ отецъ, чѣмъ какъ король, и, наконецъ, въ третьемъ актѣ, изнуренный физически, онъ на мгновеніе забываетъ нравственныя свои муки и является уже не отцомъ и королемъ, а человѣкомъ, борющимся противъ физическихъ страданій. Эти три черты въ характерѣ Лира устраняютъ въ немъ монотонность и, благодаря имъ, характеръ этотъ возбуждаетъ въ насъ интересъ, а не тяжкое ощущеніе. Отсюда ясно, что вначалѣ нужно изображать Лира могучимъ и сильнымъ, потомъ изнуреннымъ отъ горя и обидъ и, наконецъ, слабымъ и возбуждающимъ состраданіе. Развивая дальше свой взглядъ, Сальвини говоритъ, что въ сценическомъ искусствѣ существуетъ правило, хорошо извѣстное всѣмъ, требующее постепеннаго возростанія впечатлѣнія, по мѣрѣ развитія дѣйствія, такъ, чтобы развязка производила впечатлѣніе сильное, рѣшительное, потрясающее; артистъ, поэтому, долженъ сберегать

свои силы до конца, чтобъ достигнуть этого окончательнаго результата. Въ „Король Лиръ“, слѣдуя этому правилу, мы рискуемъ внасть въ неестественность, такъ какъ характеръ роли требуетъ отъ насъ совершенно иного отношенія. вмѣсто того, чтобъ выдвигать на сцену все болѣе и болѣе изъ имѣющихся въ нашемъ распоряженіи средствъ, мы здѣсь должны, для произведенія впечатлѣнія, напротивъ, убавлять ихъ по мѣрѣ развитія дѣйствія. Это необходимо, чтобы оставаться вѣрнымъ природѣ, потому что Лиръ, хотя и полный силы въ первомъ актѣ, во второмъ долженъ быть слабѣе,—и вслѣдствіе возраста, и вслѣдствіе вынесенныхъ впечатлѣній; еще слабѣе онъ въ третьемъ актѣ, въ особенности послѣ сцены въ лѣсу, гдѣ онъ „борется“ съ бурей, не обращая вниманія на грозу и не скрываясь отъ нея въ первомъ возбужденіи. Нѣкоторые изображаютъ его сумасшедшимъ, другіе, бѣшеннымъ — это, по мнѣнію Сальвини, ошибка. Умъ Лира просто потрясенъ неблагодарностью; это впечатлѣніе усилено въ немъ враждебными стихіями и подтверждено глубокимъ униженіемъ чловѣка, въ лицѣ ставшаго звѣремъ Эдгара. Всѣ эти сцены полны просьбъ, примѣровъ, сравненій, мрачныхъ думъ, нравственныхъ и философскихъ разсужденій, вытекающихъ изъ одной *idée fixe*, явившейся подъ впечатлѣніемъ неблагодарности. Не будь это такъ, онъ не оправился бы такъ скоро при первомъ свиданіи съ Корделіей. „Помѣшанные не излечиваются такими простыми средствами; его разстройство—только потрясеніе нервнаго, въ высшей степени впечатлительнаго ума, возвращающагося къ естественному своему состоянію, когда въ полныхъ привязанности заботахъ Корделіи онъ снова находитъ спасительный бальзамъ дочерней любви и уваженія“. „Часть болѣе образованной публики, можетъ быть, будетъ въ состояніи оцѣнить артиста, который философски изучилъ характеръ своей роли, строго слѣдуетъ природѣ и находитъ это вполне достаточнымъ, не гоняясь за вульгарными эффектами; но искусный артистъ долженъ также умѣть заинтересовать массу публики и производить постепенно болѣе сильное впечатлѣніе, оставаясь въ то же время вполне вѣрнымъ природѣ. Какъ этого достигъ? Мнѣ кажется невозможнымъ разъяснить это на словахъ: здѣсь вопросъ въ чувствѣ, а чувству научить нельзя. Можно указать путь, которому необходимо слѣдовать, но чтобы достигъ даже до половины дороги, не спотыкаясь, необходимо довѣриться нашему собственному вдохновенію. А этого вдохновенія вамъ придется ждать,—ждать долго, можетъ быть лѣтъ пять, можетъ быть даже тщетно, такъ какъ нѣтъ никакихъ основаній быть увѣреннымъ, что вы въ состояніи будете передать свою мысль публикѣ. Я не отрицаю, что такой промежутокъ времени слишкомъ дологъ, что еслибы изображеніе всякой значительной роли требовало подготовленія въ теченіе столь про-

должительнаго времени, то репертуаръ актера былъ бы крайне ограниченъ; но эта трудность была очевидна для меня съ самаго начала моего изученія, увеличивалась по мѣрѣ того, какъ все серьезнѣе предавался я этому изученію и, наконецъ, оказалась до такой степени непреодолимою, что я принужденъ былъ, противъ своей воли, ждать, пока мои нервы и всѣ мои чувства позволяютъ мнѣ воплотить мою мысль. Всѣ совѣстливо относящіеся къ своему дѣлу артисты соглашались со мной, что нѣтъ возможности въ любую минуту подыскать краски, необходимыя для того, чтобъ изобразить на полотнѣ картину, которую живописецъ видитъ уже законченною въ своемъ воображеніи, а сколько художниковъ находятъ себя вынужденными создать только часть картины, не чувствуя въ себѣ достаточно силъ, чтобъ изобразить все совершенство своего идеала. Закатъ солнца иногда даетъ художнику постепенные переходы колорита для его пейзажа; блескъ женскихъ глазъ—новое средство для изображенія привязанности; посѣщеніе дома умалишенныхъ—для передачи душевнаго расстройства; видъ кораблекрушенія познакомитъ насъ съ новымъ ощущеніемъ отчаянія; страшныя явленія природы — съ выраженіемъ страха и безотчетнаго ужаса. И необходимо все это наблюдать, анализировать, изучать и сознательно усваивать, а для всего этого необходимо время: время дастъ опытность, а опытность доставитъ талантъ“...

Съ этими послѣдними строками согласится всякій, кто когда-либо думалъ о художествѣ вообще и сценическомъ искусствѣ въ особенности. По преимуществу интересно здѣсь сопоставленіе „философскаго“ изученія съ вдохновеніемъ. Сальвини высказывается здѣсь противъ теоріи Дидро, требующей отъ артиста одного лишь изученія. Тутъ онъ, я думаю, глубоко правъ и, благодаря своей многолѣтней практикѣ, могъ бы привести много примѣровъ, когда даже „философское“ изученіе оказывалось недостаточнымъ при отсутствіи вдохновенія. Но, какъ критикъ, Сальвини мало авторитетенъ и совершенно неудовлетворителенъ въ своемъ взглядѣ на „Короля Лира“. Его взглядъ, какъ мы видѣли, сводится на два главныхъ пункта: по его мнѣнію, въ началѣ драмы Лиръ вовсе не взбалмошенъ, а впоследствии вовсе не обнаруживаетъ дѣйствительнаго сумасшествія, а лишь нервное возбужденіе впечатлительнаго ума. Свое мнѣніе Сальвини подтверждаетъ ссылкой на то, что помѣшанные не излечиваются такими простыми средствами, какими, будто бы, излечился Лиръ. Съ такимъ взглядомъ рѣшительно нельзя согласиться. Еще Викторъ Гюго, въ странной, по чрезвычайно интересной книгѣ, подъ заглавіемъ „William Shakespeare“, сказалъ слѣдующее о Лирѣ: „А отецъ (Лиръ), что за образъ! что за вариатива! Это—пригнуптый судьбой человекъ. Онъ только мѣняетъ одно бремя на другое, еще болѣе тяжкое. Чѣмъ слабѣе становится старецъ, тѣмъ болѣе

ростетъ тяжесть. Онъ живетъ подъ нагроможденіемъ времени. На него давитъ сначала его власть, потомъ неблагодарность, потомъ уединеніе, потомъ голодь и жажда, потомъ безуміе, потомъ вся природа. Тучи накаплиются надъ его головой, лѣса омрачаютъ его путь, буря настагаетъ его, гроза рветъ съ него мантию, дождь бьетъ его плечи; онъ идетъ согбенный и растерянный, какъ будто мракъ ночи сталъ ему обими колѣнами на спину. Растерянный и громадный, онъ бросаетъ порывамъ вѣтра и потокамъ града свой эпическій крикъ: „За что вы ненавидите меня, бури, за что вы преслѣдуете меня? Вѣдь вы мнѣ не дочери“... Затѣмъ, все кончено; лучъ свѣта потухъ, разумъ изнемогъ и исчезъ, Лиръ сталъ ребенкомъ. Да, онъ ребенокъ, этотъ старецъ. Если такъ,— ему нужна мать. Является его дочь Корделія, потому что двѣ другія, Регана и Гонерилья, остались дочерьми лишь для того, чтобъ имѣть право на названіе отцеубійцъ“. Но мнѣніе В. Гюго,— только мнѣніе поэта; оно, можетъ быть, ошибочно. Поищемъ, нѣтъ ли въ самой драмѣ и въ мнѣніяхъ специалистовъ такихъ указаній, которыя могли бы послужить намъ ключемъ не только для раскрытія характера, но темперамента и состоянія Лира.

Такія указанія есть и они даны компетентными людьми, медиками-психіатрами. Въ Англии Бекниль и Келлогъ, во Франціи — Вриеръ де-Буамонъ и Онимюсъ изучали Шекспира съ медицинской точки зрѣнія. По мнѣнію этихъ психіатровъ, „Король Лиръ“ есть вполне законченный этюдъ сумасшествія. Съ первыхъ же сценъ мы видимъ старика сумасброднаго, нравственно и физически неуравновѣшеннаго. На первый взглядъ, король кажется здоровымъ, но зародышъ болѣзни уже существуетъ въ его организмѣ и всѣ предвѣстники сумасшествія ясно указаны Шекспиромъ въ странности его проектовъ, въ нелѣпыхъ сужденіяхъ, въ необузданной гордости, въ пристрастіи къ лести. Шекспиръ указываетъ и на источники этого умственнаго разстройства: королевская власть; ему никто никогда не противорѣчилъ, всѣ безусловно покорялись его капризамъ. Такимъ образомъ, зритель не сомнѣвается, что болѣзнь рано или поздно вспыхнетъ со всей своей силой. Трагическія событія—только внѣшняя причина его сумасшествія. Характеръ Лира до такой степени ярко очерченъ съ самаго начала, что онъ поразилъ психіатровъ. Экзальтація Лира идетъ своимъ обычнымъ, правильнымъ теченіемъ. Впечатлительность короля, его „раздражительная слабость“ (чисто медицинское выраженіе, употребленное, однако, Шекспиромъ) проявляются въ странностяхъ характера и въ вспышкахъ, поступкахъ, ничѣмъ не вызванныхъ. Онъ съ гордостью уѣзжаетъ отъ Гонерильи и отправляется къ Реганѣ, нисколько не сомнѣваясь, что своей второй дочерью онъ будетъ принятъ со всѣми почестями, которыя ему должны воздавать; но характеръ его, вслѣдствіе накопленія

в е. чуйко.

огорченій и обидѣ, уже мѣняется; онъ не такъ уже высокомѣренъ и, не сердясь, выслушиваетъ правду, которую говоритъ ему шутъ. Онъ чувствуетъ, что его мысли путаются, что мозгъ его потрясенъ. Въ началѣ душевной болѣзни это бываетъ почти всегда: больной сознаетъ свое состояніе. Лиръ умоляетъ небо не дѣлать его сумасшедшимъ. Разсѣдуюмъ теперь дѣло ближе. По мнѣнію названныхъ мною психіатровъ, первые характеристическіе симптомы сумасшествія обнаруживаются въ ту минуту, когда Лиръ встрѣчаетъ Эдгара. Среди безсвязныхъ намековъ, Лира поглощаетъ одна мысль: неблагодарность его дочерей. Вслѣдствіе логики безумія и внутренней работы закона ассоціаціи идей, который продолжаетъ дѣйствовать и въ этомъ патологическомъ состояніи, Лиръ объясняетъ положеніе Эдгара тѣми-же причинами, которыя составили и его несчастіе: „Ты отдалъ все двумъ дочерямъ своимъ и до того дошелъ?“ Когда-же Кентъ замѣчаетъ, что у Эдгара нѣтъ дочерей, онъ восклицаетъ: „Смерть тебѣ, измѣнникъ! кромѣ жестокосердыхъ дочерей его, ничто не могло бы довести природу до такого униженія“. И дѣйствительно, сильныя потрясенія, вызвавшія сумасшествіе, почти всегда оказываютъ опредѣленное вліяніе на форму и предметъ болѣзни. Часто даже, по замѣчанію специалистовъ, невозможно установить точной послѣдовательности между безуміемъ и тѣмъ, что является лишь результатомъ физиологическимъ; такимъ образомъ, безуміе часто кажется какъ бы продолженіемъ испытаннаго потрясенія. Галлюцинаціи и иллюзіи носятъ на себѣ тогда характеръ нравственнаго страданія, и въ каждомъ частномъ случаѣ, рядомъ съ общими симптомами, существуетъ еще *господствующая нота*, зависящая отъ силы первоначальнаго толчка и, въ особенности, отъ того состоянія духа, въ которомъ находился больной, когда былъ пораженъ недугомъ. Это какъ нельзя лучше объясняетъ галлюцинаціи Лира, который принимаетъ скамейки за своихъ дочерей и заставляетъ шута, Кента и Эдгара судить ихъ. Притворное безуміе Эдгара — еще лучше обнаруживаетъ дѣйствительность сумасшествія короля. Съ первыхъ-же словъ этотъ контрастъ сильно поражаетъ и является новымъ доказательствомъ изумительной наблюдательности Шекспира. Эдгаръ, несмотря на всѣ свои усилія, не можетъ дѣйствовать и говорить какъ настоящей сумасшедшій. Онъ постоянно впадаетъ въ преувеличенія, форсируетъ ноту, невольно поддается предрассудкамъ и суевѣріямъ, которые обыкновенно приписываются сумасшедшимъ. Онъ говоритъ, что его преслѣдуетъ демонъ, что въ его тѣлѣ обитаютъ духи разныхъ названій и постоянно повторяетъ; „Злой духъ поселился въ шкурѣ Тома“ *).

*) Вся эта сцена (III, 4) у Дружинина (изданіе Гербеля) переведена недостаточно близко къ подлиннику, такъ что по русскому переводу невозможно судить о

Въ началѣ болѣзни Лира, его бредъ постояненъ, упоренъ, но не глубокъ. И это почти всегда бываетъ въ началѣ сумасшествія. Впослѣдствіи уже беспорядочность мыслей обнаруживается вполне ясно. Вотъ почему, когда въ четвертомъ актѣ мы снова встрѣчаемся съ Лиромъ, онъ не такъ экзальтированъ, но недугъ глубже. У него есть минуты веселости. Онъ вѣнчаетъ свою голову цвѣтами, поетъ, идеи слѣдуютъ одна за другой безъ связи и послѣдовательности, всякая случайность навѣваетъ ему новыя мысли, но ихъ ассоціаціи слишкомъ легки и неустойчивы. Умъ однако не совсѣмъ еще помраченъ; несмотря на беспорядочность мыслей, память еще не исчезла и, по временамъ, мысль Лира достигаетъ самой благородной возвышенности. Отыскавъ Корделию, онъ какъ будто приходитъ въ себя. Какъ и у всѣхъ подобныхъ больныхъ, даже въ томъ случаѣ, когда ихъ состояние можетъ быть улучшено, умъ Лира (и Шекспиръ показалъ это очень ясно) не можетъ дѣлать продолжительныхъ усилій и нервы его постоянно чрезвычайно раздражительны. Лиръ отдается своей любви къ Корделии съ такой-же экзальтаціей, какую онъ обнаруживалъ прежде въ вспышкахъ своего гнѣва. Докторъ Бекниль справедливо замѣтилъ, что всякій другой поэтъ непременно возвратилъ бы несчастнаго короля къ разуму силой дочерней любви. Шекспиръ не впалъ въ эту

странныхъ выходкахъ Эдгара. Для примѣра приведу одну выдержку. У Дружинина Эдгаръ, войдя, говоритъ: „Дайте чтонибудь бѣдному Тому. Злой духъ гонялъ его по огню и пламени, по бродамъ и пучинамъ, по болоту и ямамъ, клалъ ему ножъ вмѣсто подушки, кормилъ мышьякомъ. Будьте здоровы, добрые люди! Тому очень холодно. Дайте милостыню бѣдному Тому. Бѣднаго Тома бѣсъ мучилъ“. У Шекспира этотъ монологъ гораздо выразительнѣе: „Who gives any thing to poor Tom? whom the foul fiend hath led through fire and through flame, through ford and whirl pool, over bog and quagmire; that hath laid knives under his pillow, and halters in his pew; set ratsbane by his porridge; made him proud of heart, to ride on a bay trotting-horse over four-inched bridges, to course his own shadow for a traitor.— Bless thy five wits! Tom's a-cold. — O! do, de, do, de, do, de. — Bless thee from whirlwinds, star-blasting, and taking! Do poor Tom some charity whom the foul fiend vexes. — There could I have him now,—and there,—and there, and there again, and there.“ (Вотъ буквальный переводъ: „Кто дастъ милостыню бѣдному Тому? злой духъ велъ его по огню и пламени, по болотамъ и ямамъ, по бродамъ и пучинамъ; онъ клалъ ножи подъ подушку и мочалку на его церковную скамью; подсыпалъ мышьяку къ его похлебкѣ; онъ сдѣлалъ его сердце гордымъ, онъ его заставлялъ скакать на гнѣдой кобылѣ по мостамъ, шириной въ четыре дюйма, въ погоню за собственной тѣнью, оговореннымъ, какъ взмѣнникъ... Да благословить небо твои пять чувствъ... Тому холодно! О, до де, до де, до де! Да уберезетъ тебя небо отъ урагановъ, зловѣщихъ звѣздъ и колдовства... Подайте милостыню бѣдному Тому, котораго преслѣдуетъ злой духъ. Видите, я бы могъ поймать его и тутъ, и тутъ, и тутъ еще, и тутъ“)“... Читатель легко увидитъ разницу между переводомъ Дружинина и подлинникомъ, въ особенности съ точки зрѣнія занимающей насъ мысли.

ошибку. Онъ указалъ только на улучшеніе, которое было возможно въ его положеніи.

Эти указанія психіатровъ (я бы могъ привести ихъ еще больше) могутъ дать ключъ не только къ объясненію характера и темперамента короля Лира, но и къ тому, какъ, собственно, слѣдуетъ играть Лира. Миѣ кажется, что Сальвини, не справившись съ этими указаніями, совершенно ложно понялъ Лира, а слѣдовательно, и исполненіе его не можетъ вполнѣ отвѣчать концепціи Шекспира. Актеръ, желающій играть въ роляхъ Шекспира, долженъ главнымъ образомъ обратить все свое вниманіе на изученіе темпераментовъ. Англійскій поэтъ не только изучаетъ характеръ своихъ героевъ, но никогда не забываетъ и ихъ темперамента. Съ первыхъ-же сценъ мы сейчасъ-же догадываемся, въ чемъ заключается этотъ темпераментъ, и слѣдовательно можемъ предвидѣть, какъ эти лица будутъ дѣйствовать при тѣхъ или другихъ обстоятельствахъ. Такъ напримѣръ, не зная еще содержанія драмы, мы, однако, уже знаемъ, какъ Отелло поступитъ, если постигнетъ его ревность. Шекспиръ никогда не старается олицетворить ту или другую абстрактную идею; его герои никогда не бываютъ только благородны или только преступны. Они — всегда люди. Даже леди Макбетъ имѣетъ нѣкоторыя качества своего пола; можно даже сказать, что она — болѣе женщина, чѣмъ другія женщины; она вѣрная и любящая жена, она кормила и знаетъ „какъ хорошо любить ребенка, котораго кормишь“. У Шекспира, какъ выразился докторъ Онимюсъ, стихійная природа. У него люди не только дѣйствуютъ, согласно ихъ темпераменту, но остаются вѣрны ему даже въ болѣзни, даже въ самый моментъ смерти. Такой силы проницательной наблюдательности я не знаю ни у одного изъ поэтовъ. Смерть Генриха IV находится въ полной гармоніи съ жизнію этого короля, вѣчно озбоченнаго, печальнаго, нерѣшительнаго, истощеннаго бессонницей. Детали драмы позволяютъ заключить, что онъ умеръ отъ болѣзни сердца. Съ нимъ часто случаются обмороки. Ему недостаетъ воздуха. Король Джонъ, умершій отравленнымъ, постоянно жалуется на жажду, — и это дѣйствительно характеристическій симптомъ воспаленія желудка: „Отравленъ — дурно чувствую; — мертвъ, оставленъ, брошенъ, и никто изъ васъ не приведетъ зимы, не попроситъ ее погрузить свои ледяные пальцы въ мой желудокъ; не проведетъ рѣкъ моего королевства сквозь мою спаленую грудь; не заставитъ сѣверъ поцѣловать мои растрескавшіяся губы своими студенными вѣтрами, освѣжитъ меня своимъ холодомъ. Вѣдь я прошу не многого, прошу только холоднаго утѣшенія, и вы такъ скупы, такъ неблагодарны, что отказываете даже и въ этомъ“ (V, 7). При такой силѣ необыкновенной и на этотъ разъ уже чисто научной наблюдательности, подтверждаемой современной наукой, всякое

указаніе Шекспира, всякая его фраза должны быть свято принимаемы во вниманіе актеромъ, который желаетъ выступить въ его роли. Личныхъ свѣдѣній и личныхъ соображеній тутъ недостаточно. Прежде чѣмъ обдумать роль, актеръ долженъ принять во вниманіе не только мнѣнія авторитетной критики, но и мнѣнія ученыхъ, которые разсматривали Шекспира съ той или другой точки зрѣнія, стараясь объяснить великаго поэта современнымъ состояніемъ науки. Вотъ почему я думаю, что концепція роли Лира въ игрѣ Росси, который справлялся также и съ психіатріей, мнѣ кажется ближе къ истинѣ, чѣмъ взглядъ Сальвини.

Было бы, однако, большимъ заблужденіемъ полагать, что содержаніе „Короля Лира“ исчерпывается этимъ психіатрическимъ этюдомъ. Болѣзнь не можетъ быть предметомъ художественнаго произведенія и, очевидно, что Шекспиръ писалъ своего „Лира“ не съ тѣмъ, чтобы изобразить извѣстную форму помѣшательства. Шелли въ своей „Defence of Poetry“ придаетъ „Королю Лиру“ такое же значеніе, какое въ греческой литературѣ имѣла трилогія объ Эдипѣ. По мнѣнію Додена, „Лороль Лиръ“ самое высшее поэтическое проявленіе англо-саксонскаго генія. Широтой задуманнаго плана, разнообразіемъ подробностей, открытіемъ той гармоніи, которая существуетъ между силами природы и человѣческими страстями, своимъ элементомъ фарса и элементомъ величественнаго, трагедія Шекспира оказывается родственной соборамъ готической архитектуры. Представить себѣ, измѣрить мыслью, усвоить пониманіемъ въ его изумительномъ единствѣ и въ его почти безконечномъ разнообразіи зданіе, подобное реймскому или вельнскому собору,—подвигъ, который повидимому превосходитъ силы самаго могучаго воображенія. Но впечатлѣніе, которое производитъ трагедія Шекспира, такъ же широко,—почти до чудовищнаго,—и такъ же сложно, и притомъ еще лишено той матеріальной неподвижности и определенности, которая мы встрѣчаемъ въ этихъ громадныхъ каменныхъ созданіяхъ. Все въ трагедіи движется и это движеніе—полетъ бури. Вотъ только что на насъ взглянула вблизи комическая голова, но она внезапно измѣняетъ и разстояніе, и выраженіе; она уносится въ даль и теряется въ ней, причѣмъ комизмъ ея глазъ и рта перешелъ въ печальное и патетическое выраженіе. Все вокругъ насъ кружится и колеблется подъ напоромъ бури, но мы тѣмъ не менѣе сознаемъ, что подъ всѣми этими измѣненіями и кажущимся безпорядкомъ господствуетъ законъ. Мы вѣримъ, что въ этой бурѣ есть логическая послѣдовательность. Каждая вещь какъ будто сорвана со своего настоящаго мѣста и лишилась своихъ естественныхъ устоевъ и поддержекъ; инстинкты, страсти, разсудокъ, все изломано и исковеркано,—однако

все въ этомъ кажущемся хаосѣ оказывается поставленнымъ на свое мѣсто съ безошибочною увѣренностью и точностью.

Въ „Королѣ Лирѣ“ болѣе, чѣмъ въ какомъ другомъ произведеніи Шекспира, онъ становится лицомъ къ лицу съ тайнами человѣческаго существованія. Болѣе нетерпѣливый умъ предложилъ бы свое объясненіе этихъ тайнъ. Менѣе могучій умъ допустилъ бы въ пьесѣ преобладаніе жаднаго или патетическаго желанія открыть значеніе этихъ мудреныхъ загадокъ человѣческой судьбы. Шекспиръ сдерживаетъ это пылливое любопытство, хотя оно явно существуетъ у него; онъ хочетъ воспроизвести жизнь такую, какова она есть; если жизнь задаетъ неразрѣшимыя загадки, то творчеству Шекспира приходится тоже предложить ихъ. Но въ то время какъ Шекспиръ представляетъ жизнь такую, какова она есть, онъ смотритъ на жизнь не только съ точки зрѣнія самой жизни, но еще, — насколько это возможно, — съ точки зрѣнія внѣ-мировой, внѣ-человѣческой и, смотря такимъ образомъ на жизнь, онъ старается разобратъ, какъ эти волнующіяся и удивительныя явленія представляются глазами боговъ. Отсюда происходитъ та возвышенная иронія, какую мы находимъ въ трагедіи. Поэтому все величественное въ ней въ то же время и мелко, — все трагически-трогательное — въ то же время комично. Онъ открываетъ, что человѣкъ блуждаетъ среди бесодержательныхъ призраковъ, пробирается въ туманѣ, совершаетъ непостижимыя ошибки, уходитъ отъ свѣта къ мраку и, оступаясь, возвращается опять изъ мрака къ свѣту, растрчиваетъ свои силы въ напрасномъ и бессильномъ бѣшенствѣ, открываетъ человѣка въ его слабости, въ его безразсудствѣ, въ его горѣ, въ его страхѣ, въ его бѣдности и мелочности и, въ то же время, въ его вѣчномъ величіи. Читая эту трагедію, мы чувствуемъ присутствіе чего-то высшаго, внѣ исторіи страданій старика; мы смутно сознаемъ, что произведеніе имѣетъ какое-то обширное, безлично значеніе, подобно „Скованному Прометею“ Эсхила или „Фаусту“ Гёте.

Мы, можетъ быть, не въ состояніи выразить словами весь рядъ истинъ, которымъ научаетъ насъ эта трагедія. Но развѣ мы можемъ высказать словами точное нравственное значеніе фуги Гайдна или симфоніи Бетховена? Онѣ оживляютъ и возвышаютъ насъ; все наша натура становится воспримчивѣе; она переходитъ отъ своего обычнаго состоянія, твердаго, покрытаго корою, холоднаго, — въ состояніе, въ которомъ проявляется способность „двигаться и примыкать къ другому существу“, въ состояніе, когда мы не ищемъ истины и красоты, но когда онѣ сами привлечены къ намъ и ищутъ насъ; въ состояніе, когда хорошія мысли становятся передъ нами, какъ свободныя Божьи дѣти, и говорятъ намъ: мы здѣсь. Трагедія или музыкальное произведеніе не есть кодексъ какихъ-либо правилъ или система какого-либо ученія,

это—какъ выразился Гёте,—„фокусъ, въ которомъ нѣсколько жизненныхъ силъ сходятся въ самомъ чистомъ своемъ проявленіи“..(Доуденъ).

Взгляните съ этой точки зрѣнія на „Короля Лира“ и вы увидите любопытное явленіе. Все то, что составляетъ первостепенную важность во всякомъ художественномъ произведеніи,—гармонія цѣлага, глубина идеи, мастерски очерченные характеры, присутствіе жизни, патетическій элементъ, высокая поэзія,—все это перестанетъ васъ интересовать въ „Королѣ Лирѣ“, хотя въ этой трагедіи всѣ эти драгоценные камни разсыяны съ безумной расточительностью, ваша мысль остановится однако только на этомъ безличномъ, всемірномъ элементѣ драмы, на этомъ „единствѣ во множественности“, на этой вѣчной, мучительнѣйшей и глубочайшей тайнѣ, которую мы приносимъ съ собою въ жизнь, и съ которою оставляемъ жизнь. Доуденъ дѣлаетъ любопытное замѣчаніе, говоря о „Королѣ Лирѣ“. Критика, говоритъ онъ, старается какъ можно меньше говорить объ этомъ великомъ произведеніи, потому что въ этомъ случаѣ слова оказываются гораздо недостаточнѣе, чѣмъ это бываетъ обыкновенно, для того, чтобы выразить или описать настоящее впечатлѣніе. Нельзя анализировать словами впечатлѣнія бури или разсвѣта; мы должны ощущать разрушающіе порывы вихря, должны наблюдать спокойное распространеніе свѣта. Впечатлѣніе, испытываемое тѣмъ, кто читаетъ „Короля Лира“, походить на то, которое мы воспринимаемъ отъ какого-нибудь громаднаго явленія природы. Это впечатлѣніе надо испытать самому; его невозможно описать; на него едва лишь можно намекнуть.

Первое изданіе in-quarto „Короля Лира“ носитъ слѣдующее длинное заглавіе: „M. William Shak-speare: His true Chronicle Historie of the life and death of King Lear and his three Doughters. With the unfortunate life of Edgar, sonne and heire to the Earl of Gloster, and his sullen and assumed humour of Tom of Bedlam. As it was played before the Kings Maiestie at Whitehall upon S. Stephans night in Christmas Hollidayes. By his Maiesties servants playing usually at the Gloabe on the Bancke-side. London. Printed for Nathaniel Butter. 1608“ (Вильямъ Шекспиръ: Его истинная исторія о жизни и смерти короля Лира и объ его дочеряхъ. Съ присоединеніемъ несчастной жизни Эдгара, сына и наслѣдника графа Глостера, а также печальнаго и притворнаго веселья Тома изъ Бедлама. Такъ какъ она была играна передъ его королевскимъ величествомъ въ Уайтгаллѣ, на Рождествѣ, въ день св. Стефана, слугами его величества, которые обыкновенно играютъ въ театрѣ Глобусъ, въ Банксайдѣ. Печатана для Натанъеля Боттера. 1608). Въ книгахъ Stationner's Hall она записана 28-го ноября 1607 г. съ указаніемъ, что она была исполнена при дворѣ „at christmas last“, значитъ въ 1606 г.

Такимъ образомъ, болѣе чѣмъ вѣроятно, что трагедія была написана въ 1605 году. Старинная анонимная пьеса, озаглавленная: „The most famous Chronicle Historie of Leir, King of England and his three Daughters“ упоминается еще въ 1594 году въ дневникѣ Генсло, но эта пьеса ни въ какомъ случаѣ не могла быть ни первой редакціей шекспировской драмы, ни прототипомъ, который могъ бы быть переработанъ Шекспиромъ. Исторія Короля Лира находится въ хроникѣ Джеффри Монтмоуза; эта хроника была пересказана Голиншедомъ, откуда Шекспиръ, по всей вѣроятности, и заимствовалъ содержаніе своей драмы. Кромѣ того, Шекспиръ, вѣроятно, пользовался и одной старинной англійской балладой, напечатанной въ „Reliques“ Перси. Наконецъ, нѣкоторые детали Шекспиръ заимствовалъ изъ „Discovery of Papish Impostors“.

Мы имѣемъ извѣстіе, что въ октябрѣ 1605 года шекспировская труппа давала представленія въ Оксфордѣ. Если догадки Делиуса о времени созданія „Короля Лира“ (1604 — 5) справедливы, то болѣе чѣмъ вѣроятно, что въ Оксфордѣ былъ поставленъ и „Король Лиръ“. Конечно, и самъ Шекспиръ участвовалъ въ этихъ представленіяхъ. Извѣстно, что Шекспиръ, поселившись въ Лондонѣ, оставилъ въ Стратфордѣ жену и дѣтей; у него тамъ была значительная земельная собственность. Свой родной городъ онъ любилъ и довольно часто, какъ кажется, ѣздилъ въ Стратфордъ, съ цѣлью нѣсколько отдохнуть отъ шумной и дѣятельной лондонской жизни. Оксфордъ находится почти на половинѣ пути между Лондономъ и Стратфордомъ. Въ Оксфордѣ онъ имѣлъ привычку останавливаться на день, на два въ гостинницѣ, хозяйка которой, мистрисъ Давенантъ, была красивая и веселая молодая женщина. Въ 1606 году, хорошенькая хозяйка гостинницы „Корона“ (Crown-Inn) родила мальчика, названнаго Вильямомъ въ честь Шекспира, который былъ его крестнымъ отцомъ. Въ 1644 году сэръ Вильямъ Давенантъ, сдѣлавшись въ свою очередь драматическимъ поэтомъ, возведенный въ достоинство рыцаря Карломъ I, писалъ лорду Рочестеру: „Знайте къ чести моей матери: я — незаконный сынъ Шекспира“. Преданіе это, однако, далеко не достоверно исторически и держалось благодаря хвастовству сэра Давенанта; но въ самомъ преданіи нѣтъ ничего невѣроятнаго, тѣмъ болѣе, что великій поэтъ, какъ мы знаемъ, не отличался пуританскою строгостію нравовъ. Еще будучи мальчикомъ, Вильямъ Давенантъ, услыжавъ, что въ городъ пріѣхалъ Шекспиръ, побѣжалъ домой изъ школы. На улицѣ одинъ горожанинъ спросилъ его: куда онъ такъ быстро бѣжитъ? мальчикъ отвѣчалъ, что пріѣхалъ его крестный отецъ (Godfather) Шекспиръ. — „Ты славный малый, — сказалъ горожанинъ, — но будь остороженъ и не упоминай всеу имя Божье“. — Сдѣлавшись взрослымъ, сэръ Давенантъ, однако, не послѣдовалъ этому благому совѣту.

ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

„Йоркшайрская трагедія“. — Смерть матери поэта. — „Антоній и Клеопатра“. — Художественный темпераментъ Антонія. — Отсутствие эгического элемента. — Психическія данныя характера Клеопатры. — Низменность ея натуры. — Ея смерть. — „Коріолянъ“. — Его страстный и порывистый темпераментъ. — Его оословная и личная гордость. — Его консерватизмъ. — „Троиль и Крессида“. — Ближайшіе источники этой пьесы. — Трояскія преданія на Западѣ и въ славянскомъ мірѣ. — Значеніе и характеръ „Трояла и Крессида“. — „Тимонъ Аѳинскій“. — Принадлежитъ ли эта трагедія Шекспиру? — Характеръ Тимона и его мизантропія.

Въ 1608 году, въ каталогахъ Stationner's Hall значится: „A booke called Antony and Cleopatra“. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что эта „книга“ (a booke) есть трагедія Шекспира „Антоній и Клеопатра“. Всѣ критики и изслѣдователи согласны въ томъ, что эта трагедія принадлежитъ къ послѣдней манерѣ великаго поэта, и что она была напечатана немедленно послѣ того, какъ была написана. На этомъ основаніи мы можемъ съ большою вѣроятностію заключить, что время ея созданія совпадаетъ съ началомъ 1608 года.

Около того времени, когда появилась въ печати эта трагедія, — была издана мошенническимъ образомъ, какъ произведеніе Шекспира, другая пьеса подъ заглавіемъ „Йоркшайрская трагедія“. Она принадлежитъ къ такъ называемымъ „сомнительнымъ“ пьесамъ и о ней мы имѣли уже случай сказать нѣсколько словъ (стр. 35 и 36). Она — въ одномъ актѣ, очевидно писана наскоро и не отличается особенными драматическими достоинствами, такъ что можно не колеблясь сказать, что она ни въ какомъ случаѣ не принадлежитъ перу Шекспира. „Йоркшайрская трагедія“ была напечатана въ 1608 году типографщикомъ Р. Б. по заказу Томаса Пэвъера, извѣстнаго плута-издателя того времени. Пьеса эта, однако, имѣетъ значительный интересъ, какъ по своему характеру, такъ и по тѣмъ обстоятельствамъ, при которыхъ она была играна шекспировскою труппой въ театрѣ „Глобусъ“. Первоначально она называлась „All's One“ и принадлежала къ серіи

четырёх маленькихъ пьесъ, которыя были послѣдовательно играны актерами въ одно представленіе, вмѣсто одной пятиактной драмы. Это—одинъ изъ любопытныхъ фактовъ исторіи англійской сцены. „Йоркшайрская трагедія“,—единственная, дошедшая до насъ пьеса изъ этой серіи,—имѣетъ въ основаніи своемъ дѣйствительное событіе, случившееся весной 1605 года,—одно изъ тѣхъ ужасныхъ, исключительныхъ убійствъ, которыя какъ теперь, такъ и тогда, возбуждаютъ и приводятъ въ негодованіе публику. Одинъ йоркшайрскій свайръ хорошей фамиліи, взбѣшенный потерей своего состоянія, которое онъ промоталъ,—зарѣзавъ своихъ двоихъ сыновей, локушался, кромѣ того, убить свою жену и третьяго, единственнаго оставшагося въ живыхъ, ребенка. Это событіе чрезвычайно сильно заинтересовало лондонскую публику. Весьма вѣроятно, что драма была представлена на сценѣ вскорѣ послѣ этого случая и, во всякомъ случаѣ, раньше, чѣмъ охладѣлъ въ публикѣ интересъ, вызванный событіемъ. Это видно не только изъ поспѣшности, съ которой она была, повидимому, написана, но также и изъ неожиданнаго, оборваннаго окончанія, показывающаго, что она была окончена раньше, чѣмъ былъ казненъ убійца въ августѣ 1605 года. Повидимому, онъ имѣлъ цѣлью обезчестить всю фамилію вслѣдствіе угрожавшаго ему разоренія. Но передъ казнью онъ выказалъ желаніе загладить свое ужасное преступленіе. Весьма вѣроятно, что издатель „Йоркшайрской трагедіи“ воспользовался отъѣздомъ Шекспира изъ Лондона и выпустилъ пьесу съ его фамиліей, рассчитывая, конечно, на хорошей сбытъ книги. Спустя нѣсколько мѣсяцевъ послѣ этого, великій поэтъ потерялъ свою мать, Мери Арденъ, которая скончалась въ Стратфордѣ 9-го сентября 1608 года. Она была похоронена въ церкви св. Троицы. Само собою разумѣется, что онъ желалъ присутствовать на ея похоронахъ и дѣйствительно намъ достоверно извѣстно, что въ своемъ родномъ городѣ онъ былъ въ октябрѣ мѣсяцѣ того-же года: шестнадцатаго октября онъ крестилъ ребенка у нѣкоего Вильяма Валькера, которому впоследствии оставилъ по завѣщанію „двадцать шиллинговъ золотомъ“. Этотъ Вильямъ Валькеръ былъ купецъ и одинъ изъ алдерменовъ города.

Еще Паскаль сказалъ: „Si le nez de Cléopâtre avait été plus court, toute la face de la terre aurait changé“. (Еслибъ носъ Клеопатры былъ короче,—вся поверхность земли измѣнилась бы). И дѣйствительно, трудно представить себѣ, до какой степени иногда самыя ничтожныя причины приводятъ къ самымъ важнымъ результатамъ. Представьте себѣ, въ самомъ дѣлѣ, исторію Антонія и Клеопатры, приведенную къ ея первоначальнымъ элементамъ: кутила и мотъ, влюбленный въ женщину легкаго поведенія, рѣшается жениться, для поправленія своихъ дѣлъ, на женщину, которую не любитъ; послѣ совершенія брака онъ,

разумѣтся, возвращается къ своей любовницѣ съ тѣмъ, чтобы промотать приданое своей жены. Оставленная жена возвращается къ брату своему, который вызываетъ мужа на дуэль. Мужъ убитъ, а женщина легкаго поведенія съ отчаянія кончаетъ жизнь самоубійствомъ. Такія исторіи случаются ежедневно; это — самая обыкновенная семейная драма, имѣющая интересъ лишь для нѣсколькихъ замѣшанныхъ въ ней лицъ. Но представьте себѣ, буквально, ту же самую драму въ



Церковь св. Троицы.

иной обстановкѣ, представьте себѣ, что дѣйствующія лица такой драмы не простые смертные, не буржуа, а великіе міра сего, отъ воли которыхъ зависитъ судьба милліоновъ людей. Представьте себѣ, что женщина легкаго поведенія называется Клеопатрой, что она — царица; легкомысленный мужъ носитъ имя Марка Антонія, управляющаго Востокомъ; что братъ оскорбленной жены носитъ имя Октавія и управляетъ Западомъ. При этихъ условіяхъ въ семейную ссору будетъ замѣшанъ весь тогдашній цивилизованный міръ, семейная драма превратится въ драму міра; Востокъ пойдетъ войной на Римъ; Италия,

Испанія, Галлія отправятъ свои легіоны въ Египеть. И все это изъ-за безпутной женщины!

Понятно, что такой сюжетъ могъ заинтересовать Шекспира; но воспользоваться имъ для драмы, которая имѣла бы значительный патетическій и философскій интересъ, было чрезвычайно трудно. Какъ передать въ ихъ исторической послѣдовательности всѣ событія, разсказанныя Плутархомъ, въ драматической формѣ, сохраняя единство дѣйствія и характеровъ,—Смерть Фульвіи, отъѣздъ Антонія въ Римъ, его женитьбу на Октавіи, примиреніе триумвировъ, ихъ соглашеніе съ Кнеемъ Помпеемъ, свиданіе въ Мисенѣ, праздникъ, данный Помпеемъ въ честь повелителей міра, разрывъ Антонія съ Октавіей, его возвращеніе къ Клеопатрѣ, низложеніе Лепида, сраженіе при Акціумѣ, бѣгство любовниковъ, появленіе Октавіи въ Египтѣ, сраженіе при Александрии, побѣда Октавіи, смерть Антонія и Клеопатры? И однако Шекспиръ, на сколько это было возможно, справился съ этимъ сюжетомъ; онъ воспользовался всѣми главными событіями, придавъ имъ гармонію пѣлаго, и обрисовалъ на этомъ мрачномъ историческомъ фонѣ двѣ фигуры,—Антонія и Клеопатры, — можетъ быть, величайшія фигуры всей драматической литературы. На нихъ сосредоточенъ весь патетическій интересъ драмы.

Маркъ Антоній, по остроумному опредѣленію Друдена, есть благородная натура, въ которой отсутствуетъ нравственный элементъ (A man of genius without moral fibre). Но что такое благородство безъ этическаго элемента? Такое соединеніе словъ съ противоположнымъ значеніемъ кажется, на первый взглядъ, бессмыслицей, а между тѣмъ оно есть выраженіе извѣстной дѣйствительности. Развѣ мы не встрѣчаемъ сплошь и рядомъ людей, которые страстно увлекаются всѣмъ, что прекрасно,—прекрасными формами, прекрасными чувствами, прекрасными поступками, прекрасными характерами,—и въ то же время остаются совершенно равнодушны къ добру, къ истинѣ, если только добро или истина не имѣютъ ореола прекраснаго? Такіе люди могутъ восторгаться великимъ поступкомъ, не потому, что этотъ поступокъ великъ по своимъ нравственнымъ результатамъ, а потому, что онъ прекрасенъ; они могутъ быть великодушны, героичны, добродѣтельны, но всѣмъ этимъ они будутъ не вслѣдствіе требованій нравственнаго принципа, не вслѣдствіе сознанія долга, а потому лишь, что великодушіе, героизмъ, добродѣтель соблазняютъ ихъ воображеніе. Таковъ именно Маркъ Антоній,—одинъ изъ самыхъ любопытныхъ типовъ всемірной литературы, типъ, въ которомъ эстетическій инстинктъ преобладаетъ надъ элементомъ этическимъ и даже совершенно его заглушаетъ.

Антоній—натура открытая, симпатичная, экспансивная; это одинъ

изъ тѣхъ пріятныхъ эгоистовъ, которые желаютъ, чтобы всѣмъ было хорошо, потому что при этихъ условіяхъ будетъ хорошо и имъ. Антоній готовъ жить въ дружбѣ со всѣми партіями,— съ республиканцами въ такой же мѣрѣ, какъ и съ Цезаремъ. У него нѣтъ честолюбія; такъ какъ цѣль его жизни—удовольствіе, то почестями и властію онъ дорожить лишь настолько, насколько почести и власть дадутъ ему возможность жить въ свое удовольствіе. Для такихъ людей второе мѣсто предпочтительнѣе *перваго*. Первое мѣсто всегда сопряжено съ заботами и безпокойствомъ; второе, напротивъ того, ни къ чему не обязываетъ. Онъ, поэтому, и не гоняется за диктатурой; послѣ смерти Юлія Цезаря онъ выдвигаетъ впередъ Октавія; раздѣль имперіи вполне соотвѣтствуетъ его видамъ; онъ и не думаетъ сохранить за собой едиполичную власть. Юлія Цезаря онъ искренно любилъ и эту характеристическую черту Шекспиръ точно подчеркиваетъ. „О, мощный Цезарь, и ты во прахъ,“ — восклицаетъ онъ передъ трупомъ Цезаря, затѣмъ, обращаясь къ заговорщикамъ, онъ говоритъ: „Я не знаю, благородные патриціи, что вы замышляете, кто еще долженъ облиться кровью, кто еще кажется вамъ опаснымъ; если я—нѣтъ часа приличіе часа смерти Цезаря, нѣтъ орудія достойнѣе мечей, обогранныхъ благороднѣйшею кровью цѣлаго міра. Прошу васъ, если имѣете что-нибудь противъ меня — свершайте, пока еще дымятся кровавыя ваши руки. Проживи я и тысячу лѣтъ—я никогда не приготовился бы къ смерти такъ, какъ теперь; и гдѣ-же лучше пасть мнѣ, какъ не здѣсь, подлѣ Цезаря, и отъ рукъ доблестнѣйшихъ мужей настоящаго времени?“ — Конечно, это преданность, но нельзя забывать также и той *mise en scène*, которая настраиваетъ воображеніе Антонія: его восторгаетъ мысль быть умерщвленнымъ у трупы Цезаря мечами, обогранными благороднѣйшею кровью міра, величайшими людьми своего времени. Эти послѣднія слова — не лесть; Антоній дѣйствительно чрезвычайно высоко ставитъ заговорщиковъ и преклоняется передъ величайшимъ изъ нихъ, передъ Брутомъ. Послѣ сраженія при Филиппи, онъ опять встрѣчается съ трупомъ, но на этотъ разъ не съ трупомъ Цезаря, а Брута, и Антоній-побѣдитель слѣдующимъ образомъ отзывается о своемъ великомъ противникѣ: „Изъ всѣхъ заговорщиковъ онъ былъ благороднѣйшій... Жизнь его была такъ прекрасна; всѣ начала соединялись въ немъ такъ дивно, что и сама природа могла бы выступить и сказать всему міру: да, это былъ человекъ“. Вслѣдствіе этого эстетическаго предрасположенія или способности возбуждаться всѣмъ прекраснымъ или великимъ, мы невольно относимся съ довѣріемъ къ Антонію, не обвиняемъ его въ лицемеріи, когда онъ протягиваетъ руку убійцамъ Цезаря и говоритъ: „Пусть каждый изъ васъ подастъ мнѣ кровавую руку свою... Сперва пожму

твою, Маркъ Брутъ; затѣмъ твою, Кай Кассій; теперь давай и твою, Децій Брутъ; и твою, Метель, и твою, Цинна, и твою, доблестный Каска, и наконецъ твою, добрый Требоній“. Когда Антоній просилъ позволенія у Брута сказать рѣчь надъ трупомъ Цезаря, онъ вовсе не намѣревался хитрить или злоупотреблять довѣріемъ Брута; онъ просто желалъ исполнить долгъ друга. Одинъ лишь Кассій въ эту минуту догадывался, что произойдетъ. Только позднѣе, увлеченный своими собственными словами, Антоній замѣтилъ, какъ можно воспользоваться даннымъ позволеніемъ. Въ этой рѣчи, состоящей изъ какого-то неуловимаго, наивнаго добродушія съ хитростью и коварствомъ, съ преднамѣренною искусственностью и неудержимымъ вдохновеніемъ, — виденъ весь Антоній съ своими хорошими и дурными сторонами. „Друзья, римляне, сограждане, удостойте меня вашего вниманія. Не восхвалять, но отдать послѣдній долгъ хочу я Цезарю. Дурныя дѣла людей переживаютъ ихъ; хорошія погребаются часто вмѣстѣ съ ихъ костями. Пусть будетъ то же и съ Цезаремъ. Благородный Брутъ сказалъ вамъ, что Цезарь былъ властолюбивъ; если это справедливо — это важный недостатокъ, и Цезарь жестоко заплатилъ за него. Я пришелъ сюда съ позволенія Брута и прочихъ, — потому что Брутъ благороденъ, таковы и всѣ они: всѣ они благородные люди, — чтобы сказать надгробное слово Цезарю. Онъ былъ мнѣ другъ, добръ и справедливъ по отношенію ко мнѣ; но Брутъ говоритъ, что онъ былъ властолюбивъ, а Брутъ благородный человѣкъ. Онъ привелъ въ Римъ толпы плѣнныхъ, и сундуки общественнаго казначейства наполнились выкупными деньгами; ужь не это-ли заставило считать его властолюбивымъ? Когда бѣдные вопіяли, онъ плакалъ. Властолюбіе составляетъ изъ вещества болѣе жесткаго; но Брутъ говоритъ, что онъ былъ властолюбивъ, а Брутъ благородный человѣкъ. Вы всѣ видѣли, какъ на праздникѣ луперкалій я три раза подносилъ ему корону, и онъ три раза отвергалъ ее. Неужели и это властолюбіе? но Брутъ говоритъ, что онъ былъ властолюбивъ, а Брутъ, нѣтъ никакого сомнѣнія, благородный человѣкъ. Я говорю все это не для опроверженія словъ Брута; я здѣсь для того, чтобы высказать то, что знаю. Нѣкогда вы всѣ любили его, и не безъ причины; какая же причина удерживаетъ васъ теперь отъ соболѣзнованія о немъ? О, гдѣ же здравый смыслъ? бѣжалъ къ безумнымъ звѣрямъ, и люди лишились разсудка! Извините меня — сердце мое въ этомъ гробу съ Цезаремъ: я не могу продолжать, пока оно не возвратится ко мнѣ“. — Антоній очевидно взволнованъ, но уже догадывается, какъ можно воспользоваться участіемъ народа, возбужденнаго его словами. „Еще вчера, — продолжаетъ онъ, — и цѣлый міръ не могъ противостать слову Цезаря; теперь онъ лежитъ здѣсь, и послѣдній изъ людей не удостоиваетъ его даже поклономъ. О, римляне, еслибъ я

хотѣлъ возбудить умы и сердца ваши къ возстанію о мщениі, — я сдѣлалъ бы зло Бруту и Кассію, людямъ, какъ вамъ извѣстно, почтеннымъ. Я не желаю имъ зла; я скорѣе буду несправедливъ къ покойному, къ себѣ, къ вамъ, чѣмъ рѣшусь повредить такимъ благороднымъ людямъ. Но вотъ пергаментъ съ печатью Цезаря, найденный мною въ его рабочей комнатѣ; это послѣдняя его воля. Еслибъ вы узнали, что написано въ этомъ завѣщаніи, — котораго, извините, не прочту теперь, — вы всѣ бросились бы лобызать раны мертваго Цезаря, обмакивать платки въ священную кровь его; каждый изъ васъ молилъ бы даровать хоть волосокъ его на память о немъ и, умирая, завѣщалъ бы этотъ волосокъ своему потомству, какъ благороднѣйшее наслѣдіе“. — Народъ требуетъ чтенія завѣщанія. — „Успокойтесь, друзья мои; я не долженъ читать его вамъ; вамъ не слѣдуетъ знать, какъ любилъ васъ Цезарь. Вы вѣдь не дерево, не камень, — вы люди; какъ людей, завѣщаніе Цезаря воспламенить васъ, приведетъ въ изступленіе. Лучше не знать вамъ, что вы его наслѣдники, потому что, узнай вы это, — что тогда будетъ?“ — Народъ настаиваетъ. — „Если у васъ есть слезы — приготовьтесь лить ихъ рѣкою. Вы всѣ знаете эту тогу. Я помню даже время, когда Цезарь впервые надѣлъ ее; это было лѣтнимъ вечеромъ, въ его ставкѣ, послѣ побѣды надъ нервіенцами. Смотрите, вотъ здѣсь проникъ кинжалъ Кассія. Посмотрите, какую прорѣху сдѣлалъ завистливый Каска. Сквозь эту провизилъ его столь любезный имъ Брутъ; видите-ли, какъ хлынула кровь Цезаря вслѣдъ за его рукой, когда онъ извлекъ назадъ проклятое желѣзо; точно какъ будто она бросилась въ дверь, чтобы удостовѣриться, дѣйствительно-ли Брутъ поступался въ нихъ такъ непріязненно. Брутъ, вы знаете, былъ любимецъ Цезаря. Вы, — о, боги! — свидѣтели, какъ сильно онъ любилъ его! Это былъ жесточайшій изъ всѣхъ ударовъ, потому что когда благородный Цезарь увидалъ, что и Брутъ разилъ его, — неблагодарность, сильнѣйшая руки измѣнниковъ, превозмогла: надорвалось доблестное сердце, онъ закрылъ лицо тогою и палъ къ подножію Помпеевой статуи, съ которой ручьями струилась кровь его. И какъ же губельно это паденіе, сограждане! И я, и вы — всѣ мы пали, и торжествуетъ надъ нами кровавая измѣна! Вы плачете? Вижу, пробудилось состраданіе въ сердцахъ вашихъ; прекрасны эти слезы. О, добрыя души! Вы видѣли раны только Цезаревой тоги — и плачете: Смотрите, вотъ онъ самъ, исколотый, какъ видите, измѣнниками!“ — Народъ взволнованъ и негодуетъ на „измѣнниковъ“. — „Любезные, достойные друзья мои, я совсѣмъ не думалъ возбуждать васъ на такое необдуманное возстаніе. Свершившіе это дѣло — люди почтенные. Какія личныя неудовольствія подвигли ихъ — я не знаю; но они умны и благородны и, безъ всякаго сомнѣнія, приведутъ вамъ достаточныя причины. Я говорилъ не для

того, чтобы отвратить отъ нихъ сердце ваше. Я не ораторъ, какъ Брутъ; я, какъ и всѣ вы знаете, простой, добрый малый, искренно любящій друга своего; это знаютъ и дозволившіе говорить мнѣ о немъ всенародно. У меня нѣтъ ни ума, ни искусства, ни изложенія, ни краснорѣчивыхъ движеній, ни дара слова настолько, чтобы я могъ воспламенять кровь людей; я говорю только правду, говорю то, что вы и сами знаете, показываю вамъ раны Цезаря,—блѣдныя, нѣмыя уста, и прошу ихъ говорить за меня. О, будь я Брутомъ, а Брутъ — Антоніемъ,—Антоній разогъ бы тогда сердца ваши, вложилъ бы въ каждую изъ ранъ Цезаря языкъ, который и самые камни Рима подвигъ бы къ возстанію“.—И когда народъ развирѣвѣлъ, онъ прибавляетъ: „Мятежъ, ты на ногахъ,—принимай теперь какое хочешь направленіе“.

Такое Антоній въ трагедіи „Юлій Цезарь“. Въ „Антоніи и Клеопатрѣ“ мы видимъ его подъ полнымъ господствомъ Клеопатры. Это—тотъ же характеръ, только освѣщенный съ другой стороны. То относительное благородство, которое составляетъ какъ бы характерную черту его натуры, эта эстетическая нравственность, способная возвыситься до пониманія всего прекраснаго и великаго, остались за нимъ, такъ что борьба между его лучшими и порочными инстинктами дѣлаетъ изъ него трагическаго героя. Послѣ окончательнаго пораженія, увѣренный, что Клеопатра умерла, Антоній рѣшается покончить жизнь самоубійствомъ: „Я догоню тебя, Клеопатра, выплачу у тебя прощеніе... Иду, царица... подожди меня... Тамъ, гдѣ души отдыхаютъ на цвѣтахъ, мы будемъ гулять рука объ руку, изумимъ всѣхъ нашей свѣтлой веселостью: Дидона и Эней утратятъ читателей,—все обратится къ намъ“. Въ эту минуту Эросъ поражаетъ себя кинжаломъ, чтобы не убивать Антонія, который проситъ его объ этомъ. „О, трижды благороднѣйшій меня! О, храбрый Эросъ, ты учишь меня тому, что я долженъ былъ сдѣлать и чего ты не могъ сдѣлать. Этимъ дивнымъ урокомъ, моя царица и Эросъ далеко превзошли меня въ благородствѣ; но теперь и я женихъ уже смерти, — ринусь къ ней, какъ на ложе возлюбленной. Эросъ, твой господинъ умираетъ твоимъ ученикомъ“. И онъ падаетъ на свой мечъ. Послѣ его смерти, Клеопатра какъ бы поетъ, въ честь Антонія, нѣчто въ родѣ похороннаго гимна, украшеннаго величайшей поэзіей: „Лицо его было какъ ликъ неба... Его ноги переступали океанъ, его поднятыя руки были шлемовымъ украшеніемъ цѣлаго міра; голосъ его былъ гармоніей сферъ небесныхъ, но это только съ друзьями; потому что когда пужно было устрашить, потрясти шаръ земной,—онъ рокоталъ какъ грома. Для щедрости его не было зимы,—была вѣчная осень, тѣмъ болѣе приносившая, чѣмъ болѣе пожинали; его наслажденія, подобно дельфинамъ, постоянно показывали спину его надъ стихіей, въ которой жили. Его

цвѣтами украшались и короны, и вѣнцы; *царства и острова сыплются изъ кармана его какъ мелкая монета*“.

His face was as the heavens..
 His legs bestrid the ocean; his rear'd arm
 Crested the world; his voice was propertied
 As all the tuned spheres, and that to friends:
 But when he meant to quail and shake the orb,
 His was as rattling thander. For his bounty,
 There was no winter in't, an autum't was,
 That grew the more by reaping: his delights
 Were dolphin-like: they show'd his back above
 The element they liv'd in: in his livery
 Walk'd crowns and crownets: *realms and islands were*
As plates dropp'd from his pocket. (V, 2, — 82 — 92).

Это — экзальтированный языкъ любви. Не менѣ поэтический, но болѣе точный портретъ сдѣлалъ самъ Антоній. Онъ изобразилъ себя передъ смертью въ удивительномъ образѣ: „Эросъ, ты видишь еще меня?—Вижу мой повелитель.—Иногда и облако представляется намъ дракономъ, пары—львомъ или медвѣдемъ. Воздухъ нерѣдко мрочить наши глаза крѣпостями и башнями, нависшими скалами,—зубчатыми горами, синѣющими мысами, съ деревьями, помагающими міру. Видѣлъ ты эти призраки, эти чудныя порожденія вечернихъ сумерекъ?—Видалъ.—И то, что было сейчасъ конемъ—разлагается съ быстротой мысли и исчезаетъ въ облакахъ, какъ вода въ водѣ.—Бываетъ и это.—И твой вождь, добрый Эросъ, такой же призракъ“... Невозможно придумать сравненія болѣе точнаго для изображенія этого „блестящаго ничтожества“ (выраженіе Гервинуса), украшеннаго самыми блестящими качествами, но безъ всякаго содержанія, увлекавшася измѣнчивыми формами исключительно эстетической красоты.

Любовь Антонія и Клеопатры,—вотъ сюжетъ трагедіи Шекспира. Этотъ сюжетъ представлялъ необычныя трудности для всякаго другаго поэта. Какъ, въ самомъ дѣлѣ, заинтересовать читателя такую личность, какъ Клеопатра? Надо правду сказать: Клеопатра отвратительная женщина, настоящій *монстръ*, какъ называлъ ее Горацій. Она — собраніе всѣхъ антипатичныхъ пороковъ; она — кокетка, труслива, низка, коварна, деспотична, жестока, чувственна. Развѣ такую женщиной можно заинтересовать порядочнаго человѣка? И однако, Шекспиръ сумѣлъ заинтересовать насъ этимъ существомъ, и заинтересовалъ насъ, кромѣ того, въ такой высокой степени, что мы, не колеблясь, считаемъ портретъ Клеопатры, сдѣланный имъ, — верхомъ искусства; этотъ портретъ занимаетъ единственное, исключительное мѣсто въ всемірной литературѣ. Какія чары употребилъ для этого Шекспиръ, я не знаю, но, думаю, не будетъ слишкомъ рискованнымъ

заклѣчить, что въ дѣйствительности онъ и не прибѣгалъ ни къ какимъ чарамъ, а просто довѣрился своему художественному инстинкту и призвалъ на помощь свою поэзію, — средство, какъ мы знаемъ, достаточно могущественное.

Шекспиръ считель нужнымъ сохранить за Клеопатрой всѣ ея пороки, — большіе и малые, — и къ величайшему нашему удивленію, этотъ красивый монстръ не только не подурнѣлъ, но сдѣлался, можетъ быть, еще красивѣе. И прежде всего, Клеопатра — кокетка, — совершеннѣйшая изъ кокетокъ, и притомъ злая кокетка. Посмотрите, какъ она мучить бѣднаго Антонія, какъ издѣвается надъ нимъ, какъ передразниваетъ его, какъ раздражаетъ его, говоря постоянно о Фульвіи: „Можетъ быть Фульвія сердится; или — какъ знать, — можетъ быть рѣдко-бородый Цезарь прислалъ тебѣ всемогущій привазъ: „Сдѣлай то или то, покори такое-то царство, освободи такое; исполни это — иначе мы осудимъ тебя“. Она въ такой тонкости изучила всѣ женскія хитрости, что ея служанки, Ира и Харміана, — тоже большія кокетки, — никакъ не могутъ понять ея женской изворотливости: „Узнай, гдѣ онъ, кто съ нимъ, что онъ дѣлаетъ; — я не послаю тебя. — Увидишь, что онъ печалень — скажи, что я пляшу; весель — скажи, что я вдругъ захворала. Ступай же, да возвращайся скорѣй. — Царица, мнѣ кажется, если ты въ самомъ дѣлѣ любишь его, ты дѣйствуешь совсѣмъ не такъ, какъ бы слѣдовало, чтобы возбудить и въ немъ такую же любовь. — Что же должна я дѣлать, чего-бъ не дѣлала уже? — Уступай ему во всемъ, не перечь ему ни въ чемъ. — Глупая, это вѣрнѣйшее средство лишиться его“. Къ этой жестокости испорченнаго сердца присоединяется еще какое-то страстное безуміе, свойственное только женщинамъ. Благодаря безумной логикѣ Клеопатры, Антоній не знаетъ какъ ему быть: если онъ обнаружитъ печаль вслѣдствіе смерти своей жены, Клеопатра подумаетъ, что онъ измѣняетъ ей; если онъ не будетъ печалиться — еще хуже: „О живая любовь! — скажетъ она, — гдѣ же священные фіалы, которые тебѣ слѣдовало бы наполнить влагой печали? Теперь я вижу, вижу, по смерти Фульвіи, какъ будетъ принята и моя“. Но эта жестокая кокетка не только прикидывается влюбленной, она дѣйствительно любитъ, и эта любовь выражается въ согласіи съ ея страстно-измѣнчивымъ темпераментомъ. Когда Антоній уѣхалъ въ Римъ, она не можетъ перенести его отсутствія. Она бы желала выпить мандрагоры, чтобы проспять все это время: „О, Харміана, какъ ты думаешь, — гдѣ онъ теперь? Стоитъ или сидитъ? идетъ или скачетъ на конѣ? О, какъ счастливъ конь, несущій Антонія! Веди же себя умнѣе, добрый конь! Знаешь ли кого несешь ты? Атласа поддерживающаго полъ-вселенной! Руку и племъ человечества! Говорить или шепчетъ онъ: „Гдѣ же, гдѣ нильская змѣйка моя? — такъ зоветъ

онъ меня“. Она хочетъ знать: былъ онъ печаленъ или веселъ, уѣзжая? Ей отвѣчаютъ: Ни печаленъ, ни веселъ. Она по-своему объясняетъ этотъ фактъ: „О, дивное расположеніе духа! Замѣть, замѣть это, добрая Харміана, — вотъ это мужъ; да ты замѣть же это. Онъ не былъ печаленъ, потому что не хотѣлъ сіять передъ привыкшими смотрѣть такъ, какъ онъ смотритъ; онъ не былъ веселъ, — этимъ онъ, вѣрно, хотѣлъ сказать имъ, что и воспоминанія, и радость его въ Египтѣ. Между тѣмъ и другимъ — дивное смѣшеніе! Но вѣдь и печаль, и веселость, въ самыхъ крайностяхъ своихъ, никому въ мірѣ не идутъ такъ, какъ тебѣ... Любила-ли я когда-нибудь такъ Цезаря?“ — „О, доблестный Цезарь!“ — отвѣчаетъ Харміана. — „Кланусъ Изидой, я выбью тебѣ зубы, если ты еще разъ сравнишь первѣйшаго изъ мужей съ Цезаремъ“.

Разрывъ Антонія съ Октавіей, досада Октавія, ревность Клеопатры, — таковы были въ дѣйствительности причины сраженія при Акціумѣ. Даже исторія, указывая на другія причины борьбы, не отрицаетъ этихъ. Никогда еще роковое господство женщины не было ужаснѣе. Антоній снова, и на этотъ разъ уже окончательно, подпалъ подъ вліяніе Клеопатры; она не покидаетъ его ни на шагъ, не спускаетъ съ него глазъ, чувствуя, что онъ погибъ для нея, если онъ выпуститъ его изъ рукъ хоть на минуту. Она слѣдуетъ за нимъ въ армію, не обращая ни малѣйшаго вниманія на затрудненія, которыя неизбежно возникнутъ при выполненіи стратегическихъ плановъ, вслѣдствіе присутствія ея въ лагерьѣ. Энобарбъ, съ откровенностію преданнаго слуги и солдата, протестуетъ противъ ея присутствія, но Антоній выгораживаетъ и оправдываетъ ее. Онъ дѣлаетъ даже больше, — ослѣпленіе принимаетъ у него такія невѣроятныя размѣры, что еслибы не свидѣтельство исторіи, мы бы имѣли право подумать, что этотъ невѣроятный фактъ былъ придуманъ самимъ поэтомъ безъ всякаго уваженія къ правдоподобию: Антоній предоставляетъ ей, такъ сказать, командованіе арміей! На сухомъ пути Антоній могъ еще побѣдить, имѣя хорошую кавалерію, но Клеопатра, вслѣдствіе каприза, настояла на морскомъ сраженіи и Антоній согласился, несмотря на всю нелѣпость такой фантазіи.

Послѣ пораженія, Октавіей изъ политическихъ видовъ задумалъ разлучить Антонія съ Клеопатрой. Онъ отправляетъ къ ней вѣстника. Этому вѣстнику стоило сказать лишь одно слово и Клеопатра немедленно согласилась. „Любезнѣйшій изъ пословъ, — отвѣчаетъ она ему, — скажи великому Цезарю, что я, черезъ тебя, цѣлую его побѣдоносную руку; скажи ему, что я готова положить корону къ ногамъ его, склонить передъ нимъ колѣни; скажи, что желаю узнать судьбу Египта изъ всемогущихъ устъ его“. Въ этотъ моментъ входитъ Антоній и

видить, какъ рабъ цѣлуетъ ея руку. Оскорбленный, проданный, Антоній съ бѣшенствомъ обрушивается на Клеопатру: „Быть обманутымъ презрѣнной потаскушкой, не гнушающейся даже и рабомъ... Ты всегда была распутна... Я взялъ тебя, какъ кусокъ, остывшій на тарелкѣ покойнаго Цезаря“. Въ своемъ гнѣвѣ Антоній величествененъ, какъ Юпитеръ-Громовержець. Клеопатра, чувствуя свою вину, не возражаетъ и старается только успокоить его. Они примираются. Но Клеопатра вторично, изъ низкой трусости, измѣняетъ ему. На этотъ разъ взрывъ гнѣва Антонія такъ ужасенъ, что она убѣгаетъ, скрывается съ своими женщинами въ мавзолеѣ, распустивъ слухъ, что она умерла.

Послѣ окончательнаго пораженія, послѣ того, какъ Антоній умертвилъ себя, и Клеопатра рѣшила умереть. Какія причины заставляютъ ее покончить жизнь самоубійствомъ? Конечно, не потеря Антонія и не потеря царства. Все это она могла перенести и перенесла бы. Дѣйствительныя причины ея смерти — мелки и низки. Она узнала, что Октавій хочетъ вести ее въ Римъ въ качествѣ плѣнницы. „Я не хочу, чтобы меня, какъ рабу, приковали ко двору твоего господина; не хочу, чтобы глупая Октавія карала меня своими цѣломудренными взглядами. И я не позволю поднять себя на показъ ликующей черни жестокосердаго Рима. Лучше пусть первая лужа Египта будетъ моей мирной могилой. Лучше бросьте меня совершенно нагую въ тину Нила и пусть раскусаютъ меня водяныя мухи въ отвратительное чудище! Лучше сдѣлайте высочайшую изъ пирамидъ моей родины висѣлицей и повѣсьте меня на ней въ цѣпяхъ“. Она задумала умереть отъ укушенія змѣи. Послѣ многихъ опытовъ она убѣдилась, что это — самая пріятная смерть, своего рода сладострастье. „Уберегите меня, милныя, какъ царицу; принесите мои лучшія украшенія, — я опять отправлюсь на Циднѣ встрѣчать Марка Антонія. (Входитъ поселянинъ съ корзиной). Съ тобой красивая нильская змѣйка, умерщвляющая безъ всякихъ мукъ? — Со мной, но я не совѣтую тебѣ трогать ее, — ея покусъ смертеленъ... — Хорошо, хорошо, прощай“. Поселянинъ уходитъ, Клеопатра беретъ змѣйку и прикладываетъ ее къ своей груди, говоря Харміанѣ: „Тише, тише! Развѣ не видишь ты у моей груди малютки, усыпляющей кормилицу своимъ сосаніемъ?“ — Никогда еще добровольная смерть не была такъ безмятежна и такъ красива. „Она точно притворилась спящей, чтобы заманить другого Антонія въ крѣпкія сѣти своихъ прелестей“, — говоритъ Октавій, глядя на нее. Такова была женщина, о которой одинъ изъ дѣйствующихъ лицъ трагедіи говоритъ: „Мы процѣловали царства и области“...

We have kiss'd away
Kingdoms and provinces...

(III, 8,—15—16).

Если Антоній и Клеопатра есть исторія страсти, то „Кориоланъ“ есть исторія темперамента, и въ этомъ отношеніи послѣдняя римская трагедія Шекспира представляетъ собой вполне законченный этюдъ необыкновенной глубины наблюденія, нѣчто совершенно необычайное и единственное во всемирной литературѣ. Въ „Антоній и Клеопатрѣ“ замѣчается нѣкоторая разбросанность, отсутствіе опредѣленнаго плана, событія слишкомъ быстро слѣдуютъ другъ за другомъ, ихъ слишкомъ много, нѣкоторые эпизоды излишни. Это скорѣе драматизированный историческій рассказъ, чѣмъ драма. Въ „Кориоланѣ“, напротивъ того, все вниманіе сосредоточивается на героѣ, онъ является и центромъ дѣйствія, и дѣйствительнымъ содержаніемъ драмы; всѣ событія являются какъ бы фономъ, на которомъ съ особенной рельефностью выдѣляется самъ Кориоланъ.

Шекспиръ очень близко слѣдовалъ Плутарху, мѣстами даже прямо переводилъ его, но, — странное дѣло! — Кориоланъ Плутарха и Кориоланъ Шекспира — двѣ личности, не имѣющія почти ничего общаго между собой. Кориоланъ Плутарха — строгій патрицій, хладнокровный и гордый, — настоящій римскій военачальникъ. У Шекспира онъ превратился въ грубаго, можно даже сказать, неотесаннаго солдата, человѣка изъ народа по привычкамъ и языку, въ солдатскаго Геркулеса, „голосъ котораго гремитъ, точно барабанъ“, который не выноситъ никакого противорѣчья, человѣка съ какимъ-то дикимъ, не удержимо-страстнымъ темпераментомъ, — въ смѣсь льва съ быкомъ. Плутархъ приписываетъ ему красивый, гуманный поступокъ, говоря, что онъ позаботился спасти своего хозяина во время грабежа Кориолей. Шекспировскій Кориоланъ имѣетъ то-же самое намѣреніе, — въ сущности, онъ добрый человѣкъ; — но когда Ларцій спрашиваетъ его: какъ зовутъ этого вольска, онъ нехотя отвѣчаетъ: „Клянусь Юпитеромъ, не помню. — Я такъ утомленъ... ослабла и память... Нѣтъ-ли вина?“ — Онъ весь въ поту, онъ дрался точно быкъ, онъ чувствуетъ жажду; о вольскѣ онъ совсѣмъ и не думаетъ. Сражается онъ тоже оригинально, не по-римски, безъ всякаго благородства, во время драки онъ кричитъ, ругается и его голосъ точно труба раздается въ сраженіи. Онъ взялъ приступомъ Кориюли и во время схватки убивалъ до пресыщенія. Послѣ этого, онъ, не долго думая, направляется въ другую армію; онъ весь въ крови, какъ человѣкъ, съ котораго содрали шауру. „Опоздалъ я? — И пастухъ не отличить грома отъ барабана такъ хорошо, какъ я голосъ Марція отъ всякаго другого. — Опоздалъ я?“ Сраженіе еще не окончено; онъ обнимаетъ Коминія „руками столь-же мощными, какъ въ то время, какъ былъ женихомъ; съ сердцемъ столь-же радостнымъ, какъ въ день свадьбы“. И это понятно: сраженіе для него нѣчто въ родѣ праздника; среди свалки, ощущая

приближеніе смерти, не замѣчая ранъ, онъ чувствуетъ себя въ своей тарелкѣ; онъ можетъ развернуть всю свою физическую силу; ему необходимы сильныя ощущенія, запахъ крови, побѣдные крики, стонъ умирающихъ. Онъ въ полномъ значеніи слова — солдатъ, но солдатъ-патрицій, съ традиціонной гордостью сословія, съ инстинктивнымъ презрѣніемъ къ плебею. Ему предлагаютъ, въ видѣ награды, десятую часть добычи: „Благодарю, полководецъ, — отвѣчаетъ онъ, — но подарковъ за услуги меча моего я не могу принять“. Эта черта характера чудесно его рисуетъ. Замѣтивъ его, солдаты съ восторгомъ кричатъ: „Марцій, Марцій!“ Онъ свирѣпѣетъ. „Молчите, — кричитъ онъ имъ; — что я не смылъ крови, вытекавшей изъ носа; что я сразилъ какого-нибудь ничтожнаго негодяя, — что сдѣлали и многіе другіе, только незамѣтно, — такъ вы и превозносите меня чудовищно преувеличенными возгласами, воображая, что мое маленькое я любитъ кормить себя похвалами, приправленными ложью“. Ничего не остается болѣе, какъ осипать его почестями: ему подносятъ въ даръ великолѣпнаго коня съ сбруей, его провозглашаютъ Каиемъ Марціемъ Коріоланомъ; онъ отвѣчаетъ: „Пойду, омою лицо мое, и тогда вы увидите, краснѣю ли я или нѣтъ; какъ бы то ни было — благодарю васъ... Я стану ѣздить на конѣ твоёмъ“.

При этихъ солдатскихъ привычкахъ, при этой традиціонной, всосанной съ молокомъ матери гордости патриція, мы легко можемъ себя представить, какъ онъ обращается съ плебеями. Къ нимъ онъ обращается только съ ругательствами, онъ не въ состояніи выносить всѣхъ этихъ сапожниковъ, портныхъ, носильщиковъ, готовыхъ на колѣняхъ выпрашивать деньги. „Лучше издохнуть, чѣмъ вымаливать у нихъ заслуженную награду“, — кричитъ онъ. „Выпрашивать бесполезныя голоса всякаго Ноба и Дика!“ Но вымаливать эти голоса необходимо, чтобъ сдѣлаться консуломъ; друзья заставляютъ его обратиться къ толпѣ. Онъ соглашается, но внутри дрожитъ отъ гнѣва и бѣшенства: „Что же долженъ я говорить? — „Любезный другъ, прошу тебя“. Проклятіе! Я никакъ не могу настроить мой языкъ на этотъ ладъ. — „Взгляни, мой другъ, на мои раны, — я получилъ ихъ на службѣ отечеству, тогда какъ многіе изъ твоей братіи съ ревомъ бѣжали отъ грома нашихъ же барабановъ“. Трибунамъ нетрудно противодействовать выбору кандидата, который обращается къ толпѣ въ такомъ тонѣ. Они его подзадориваютъ и въ сенатѣ напоминаютъ ему его рѣчь о хлѣбѣ. Онъ ее тутъ же повторяетъ и усиливаетъ ее еще новыми нападками на народъ. Его не могутъ удержать ни просьбы друзей, ни величайшая опасность; „его сердце — на устахъ его; онъ забываетъ, что когда-то слышалъ имя смерти“. Онъ ругаетъ народъ, поноситъ трибуновъ, которыхъ называетъ лъстецами черни. „Довольно“, — совѣ-

туетъ ему Мененій. „Черезчуръ довольно“, — прибавляютъ трибуны. „Нѣтъ, мало еще! Выслушайте и заключеніе, въ истинности котораго я поклоняюсь всѣмъ, что есть святаго, какъ божескаго, такъ и чело-вѣческаго... Вырвать разомъ собирательный языкъ толпы, лишить ее возможности лизать ядовитую для нея сладость“. Трибуны кричатъ, обвиняютъ его въ измѣнѣ дѣлу народа. „Прочь, старый козелъ!—отвѣчаетъ онъ имъ...—прочь, старая гниль, или я вытрясу кости изъ твоихъ лохмотьевъ“. Но этихъ ругательствъ ему мало; онъ уже не вла-дѣетъ собой и бросается на нихъ, какъ бѣшенный быкъ, полагая, что онъ среди волковъ. „Въ чистомъ полѣ я одинъ убралъ бы полсотни этихъ негодяевъ“.

Передъ своею матерью, однако, онъ склоняется и уступаетъ ей. Въ ней онъ инстинктомъ чувствуетъ такую же гордую душу, такую же необузданную храбрость. Онъ всегда находился подъ влияніемъ этой гордой женщины; онъ чувствуетъ, что „ея похвалы сдѣлали его сол-датомъ“. Бессильный по отношенію къ самому себѣ, онъ всегда былъ только исполнителемъ того, что она задумывала. Онъ покоряется ей, какъ солдатъ передъ своимъ генераломъ; но какихъ невѣроятныхъ усилій стоитъ ему эта покорность! „И я долженъ предстать передъ нихъ съ непокрытой головой? Долженъ опозорить благородное сердце ложью подлаго языка? Хорошо, я уступаю вамъ; но грози опасность только этому куску глины,—я скорѣй согласился бы, чтобъ они стерли эту форму Марція въ пыль и развѣяли ее по вѣтру!“ Мать настаиваетъ. „Успокойся, матушка, не брани меня, я пойду,—я вылещу ихъ благосклонность, поддѣну сердце ихъ и возвращусь любимцемъ всѣхъ ремесленниковъ Рима“. И дѣйствительно, онъ отправляется. Сначала онъ сдерживается. Тогда трибунъ произноситъ обвиненіе; онъ провоз-глашаетъ его измѣнникомъ. „Какъ, измѣнникомъ?“ — восклицаетъ онъ. — „Сдѣлай милость, воздержись, ты общалъ“, — говорилъ ему Мененій. — „Да окхватятъ вашъ народъ огни преисподней ада! меня, меня называть измѣнникомъ? Дерзкій трибунъ, будь въ глазахъ твоихъ тысяча смертей, въ твоихъ рукахъ — столько же милліоновъ, а на языкѣ—оба числа, я и тогда сказалъ бы, что ты лжешь, и сказалъ бы это такъ же свободно, какъ молюсь богамъ!“ Друзья окружаютъ его, упрощаютъ его успокоиться; но онъ ничего не слушаетъ: „Пусть осуждаютъ на низверженіе съ Тарпейской скалы, на скитальческое изгнаніе; пусть сдираютъ кожу, морятъ въ темницѣ, не давая болѣе зерна въ сутки, — я не куплю пощады и цѣной одного ласковаго слова; не измѣнюсь изъ-за того, что они могутъ даровать, хотя бы для этого стоило только сказать: здравствуйте“.—Его приговариваютъ къ изгна-нію и народъ съ восторгомъ принимаетъ этотъ приговоръ. „Подлая стая псовъ, — отвѣчаетъ Коріоланъ; — псовъ, которыхъ дыханіе про-

тивно, какъ испареніе гнилыхъ болотъ, которыхъ любовью я такъ же дорожу, какъ непотребными трупами, заражающими воздухъ, — я и самъ изгону васъ: оставайтесь здѣсь съ вашимъ непостоянствомъ. Пусть каждая вздорная молва приводитъ васъ въ трепеть! пусть враги ваши, однимъ уже колебаніемъ перьевъ на ихъ шлемахъ, навѣвуютъ на васъ отчаяніе! Сохраняйте власть изгонять вашихъ защитниковъ до тѣхъ поръ, пока ваше невѣжество, понимающее тогда только, когда придется почувствовать, не щадя и васъ, — вѣчныхъ враговъ самимъ себѣ, — не сдѣлаетъ васъ, наконецъ, жалкими рабами какого-нибудь народа, который овладѣетъ вами безъ удара мечемъ. Презирая, изъ-за васъ, городъ, я обращаюсь къ нему спиною. Есть мѣръ и въ Римѣ“.

Легко понять какъ велико его презрѣніе и ненависть. Эта ненависть растетъ въ ожиданіи мести. Онъ переходитъ на сторону вольсковъ и съ ними идетъ на Римъ. Его друзья на колѣнахъ умоляютъ его пощадить Римъ; онъ не слушаетъ ихъ. „Я не знаю ни матери, ни жены, ни сына“. Но скорѣе всего, что не знаетъ онъ самого себя. Сила ненависти въ великомъ сердцѣ есть только сила величайшей любви. Онъ такъ же непосредственно необузданъ въ своихъ проявленіяхъ любви, какъ и ненависти; онъ такъ же не умѣетъ владѣть собой въ радости, какъ и въ страданіи. Съ дикой радостью онъ бѣгается въ объятія своей жены, онъ преклоняетъ колѣна передъ своею матерью; онъ плачетъ какъ ребенокъ и уступаетъ мольбамъ матери. По возвращеніи въ Коріюли, одно непочтительное слово Ауфидія снова приводитъ его въ бѣшенство и онъ гибнетъ. — Такова исторія этого темперамента. Въ „Коріоланѣ“ Шекспиръ далъ самый полный образецъ изученія темпераментовъ въ художественномъ произведеніи и сдѣлалъ гениальное примѣненіе психологическаго закона господствующей страсти.

Но не одинъ лишь темпераментъ изученъ въ „Коріоланѣ“; какъ и въ другихъ своихъ римскихъ трагедіяхъ, великій поэтъ занялъ социальными и политическими отношеніями. Въ „Юліи Цезарѣ“ онъ представилъ намъ борьбу республики съ монархическимъ принципомъ и неизбежное паденіе республики; въ „Антоніи и Клеопатрѣ“ мы видимъ какъ античный Римъ, издержавъ всѣ лучшіе соки своего организма, гибнетъ среди оргіи; въ „Коріоланѣ“ Шекспиръ далъ намъ героическую эпоху римской исторіи и развернулъ передъ нами удивительную картину борьбы въ средѣ самой республики между аристократическимъ и демократическимъ принципами; другими словами, въ этой трагедіи Шекспиръ коснулся самой сущности всякой государственной жизни. Противоположности между этими двумя принципами великій поэтъ намѣтилъ съ необычайной, откровенной рѣзкостью, широкими мазками, такъ что вся трагедія кажется не столько закон-

ченной картиной, сколько громаднымъ картономъ, чуть-чуть набросаннымъ и далеко неоконченнымъ, но отъ этой неоконченности (въ обществено-политическомъ отношеніи) картина нисколько не теряетъ свое значеніе. Неоконченность эта явилась какъ неизбежное условіе: Шекспиръ не думалъ выступать съ защитой какого-нибудь одного изъ этихъ принциповъ, не думалъ проповѣдывать какой-нибудь политической теоріи, не думалъ выступать съ своимъ личнымъ мнѣніемъ, какъ это дѣлалъ, напримѣръ, Шиллеръ въ своемъ „Вильгельмѣ Теллѣ“, въ „Донъ Карлосѣ“, или В. Гюго въ „Кромвелѣ“. Шекспиръ въ „Коріоланѣ“ изучалъ условія государственной жизни—и больше ничего. Сдѣлалъ онъ это не абстрактно, теоретически, какъ могъ бы сдѣлать доктринеръ въ родѣ Гизо, политическій мечтатель въ родѣ Мишле, или историкъ съ склонностью къ слишкомъ большимъ и туманнымъ обобщеніямъ въ родѣ Ренана; напротивъ того, Шекспиръ взялъ извѣстный конкретный фактъ изъ исторіи Рима и разработалъ его не какъ политическій теоретикъ, а какъ поэтъ, для котораго всякія теоріи имѣютъ лишь очень второстепенное значеніе и который интересуется не выводами абстрактнаго ума, а самой жизнью, изучая ее во всѣхъ ея безконечныхъ проявленіяхъ и отстраняя отъ себя, съ какой-то ревнивой нетерпимостію, всякій односторонній синтезъ.

На этомъ фонѣ социальной борьбы двухъ принциповъ рисуется во весь свой ростъ грандіозная фигура героя. Мы уже знаемъ темпераментъ этого героя; но въ Коріоланѣ Шекспиръ подмѣтилъ не только темпераментъ, но также и характеръ. Изученіе этого характера—одного изъ самыхъ интересныхъ,—опять-таки является единственнымъ, по своей геніальности, во всемірной литературѣ. Основной чертой этого характера является гордость, но гордость не только патриція, т. е. не только *соціальная* или *сословная* гордость, воспитанная вѣками исторіи и мало-по-малу исчезающая вмѣстѣ съ исчезновеніемъ извѣстнаго историческаго фазиса, но также и *личная* гордость, глубоко эгоистическая,—продуктъ не общественныхъ условій, а натуры съ извѣстными предрасположеніями, органически связанными съ темпераментомъ. Въ самомъ началѣ трагедіи (1, 1), одно выраженіе Коріолана, сказанное какъ бы случайно, ясно показываетъ, что онъ озабоченъ не интересами своей партіи, и даже не интересами своей родины, а исключительно лишь интересами своей славы. „Вольски,—говоритъ онъ,—возстали... подѣ начальствомъ Тулла Ауфидія; будь я не то, что есть,—я бы желалъ быть только имъ... Если-бы свѣтъ распался на двѣ враждующія половины, и Ауфидій очутился бы на моей сторонѣ,—я *перешелъ бы на другую, единственно для того, чтобы сразаться противъ него; это левъ, охота за которымъ моя гордость*“. Такъ чувствовать и думать не могъ бы римлянинъ времянь Коріо-

лана. Стапферъ остроумно сравниваетъ эти слова Коріолана съ словами Горація въ трагедіи Корнеля:

Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
J'accepte aveuglement cette gloire avec joie;
Celle de recevoir de tels commandements
Doit étouffer en nous tous autres sentiments.
Qui, près de le servir, considère autre chose,
A faire ce qu'il doit lâchement se dispose...
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien.

(Horace, 11, 3).

Таковъ истинный римлянинъ временъ республики. Съ такимъ римляниномъ Коріоланъ Шекспира, очевидно, не имѣетъ ничего общаго, на немъ отозвались два тысячелѣтія исторической и культурной жизни; *гражданинъ* наполовину уступилъ *личности*,—принципу совершенно новому, не извѣстному античному міру и возникшему только въ среднихъ вѣкахъ. Коріоланъ ругаетъ чернь, которая принимаетъ его съ восторгомъ, какъ избавителя Рима. Коминій называетъ такой поступокъ Коріолана „скромностью“, но это совершенно ошибочно. Въ этой скромности выразилась особенно ярко именно гордость Коріолана. „Униженіе, — говоритъ русская пословица, — паче гордости“. Нельзя смѣшивать гордость съ тщеславіемъ, это — два совершенно различныя понятія. „Быть тщеславнымъ, — говоритъ Свифтъ, — есть признакъ не столько гордости, сколько сознанія своей ничтожности. Тщеславные люди любятъ рассказывать объ оказываемыхъ имъ почестяхъ, о любезности, съ которой ихъ принимаютъ замѣчательные люди и проч.; этимъ они какъ бы сознаются, что недостойны этихъ почестей... Человѣкъ истинно гордый смотритъ на самыя высокія почести, оказываемыя ему, какъ на нѣчто должное ему и считаетъ эти почести во всякомъ случаѣ ниже своихъ заслугъ; поэтому, онъ никогда ими не хвастаетъ. Такъ что тотъ, кто хочетъ казаться истинно гордымъ, долженъ тщательно скрывать свое тщеславіе“. Такъ именно и поступаетъ Коріоланъ; когда онъ говоритъ о ничтожествѣ своихъ заслугъ, то разумѣется, мы не должны ему вѣрить на-слово, — *c'est une façon de parler*, — не болѣе. Больше, чѣмъ кто бы то ни было, онъ убѣжденъ въ своемъ превосходствѣ; но онъ искрененъ, когда отклоняетъ всякую награду за свои заслуги; одна мысль о наградѣ уже противна ему, и въ этомъ именно и заключается отличительная черта гордаго человѣка. Но въ то же время, Коріоланъ добръ, даже добродушенъ; онъ способенъ на истинную дружбу, на искреннюю привязанность, — конечно, въ сферѣ своихъ аристократическихъ симпатій. Онъ относится съ почтеніемъ къ своимъ начальникамъ, къ старикамъ, онъ вѣжливъ съ дамами, какъ средневѣковой рыцарь, онъ любитъ свою жену и боготворитъ свою мать. Одно изъ второстепенныхъ лицъ трагедіи въ

первой же сценѣ говоритъ: „Говорять, что онъ все сдѣлалъ для своего отечества; я же говорю, что онъ все сдѣлалъ для того лишь, чтобы понравиться своей матери и удовлетворить свою гордость“. И эти слова, — истинная правда.

Такимъ образомъ, въ характерѣ Кориолана слились два различныхъ элемента: гордость сословная и гордость личная. Благодаря слиянію этихъ двухъ элементовъ, въ его взглядахъ образовался своеобразный *консерватизмъ*: онъ требуетъ *уничтоженія* существующаго порядка вещей въ Римѣ съ цѣлью водворить строй прежней общественной организаціи, которая соотвѣтствовала бы какъ его личной, такъ сословной гордости. Онъ хочетъ такой организаціи, которая была бы ему по душѣ, которая бы отвѣчала интересамъ замкнутого привилегированнаго сословія, къ которому онъ принадлежитъ по рожденію. Въ этой лишь слегка указанной чертѣ выразилась, можетъ быть, иронія Шекспира, его личное субъективное отношеніе къ содержанію трагедіи. Скептицизмъ великаго поэта сильнѣе и ярче всего выражался по отношенію ко всякой политической дѣятельности.

„Кориоланъ“ появился въ первый разъ въ изданіи in-folio 1623 г. Мы не знаемъ, когда онъ былъ написанъ. Мэлонъ, Дейсъ и нѣкоторые другіе относятъ созданіе пьесы къ 1610 году, но вѣроятнѣе, что она написана годомъ раньше, т. е. въ 1609 году, вслѣдъ за „Антоніемъ и Клеопатрой“. Въ томъ же году Шекспиръ написалъ и „Троила и Крессиду“, — первую свою пьесу изъ древне-греческой жизни. Вообще начиная съ 1601 года, т. е. со знакомства Шекспира съ Монтенемъ и Плутархомъ, начинается для великаго поэта періодъ усидчивыхъ занятій греко-римскимъ міромъ. Онъ началъ „Юліемъ Цезаремъ“, написалъ три трагедіи изъ римской жизни и окончилъ, какъ увидимъ, „Тимономъ Аѳинскимъ“, создавъ двѣ пьесы изъ греческой жизни, — пьесы чрезвычайно своеобразныя и интересныя во многихъ отношеніяхъ.

Первое изданіе „Троила и Крессиды“ вышло въ in-quarto, въ 1609 году, подъ слѣдующимъ заглавіемъ: „The Famous Historie of Troylus and Cresseid. Excellently expressing the beginning of their loues. withe the conceited wooing of Pandarus Prince of Licia. Written by William Shakespeare. London. 1609“. (Славная исторія Троила и Крессиды, отлично изображающая начало ихъ любви, также какъ и искусное посредничество Пандара, принца Ликии. Написана Вильямомъ Шекспиромъ). Это неправильное заглавіе (Пандаръ Шекспира не есть принцъ Ликии) не принадлежитъ поэту; оно — выдумка ловкаго издателя, который прежде, чѣмъ пьеса была поставлена на сценѣ, добылъ мошенническимъ путемъ рукопись и напечаталъ ее, предпославъ пьесѣ слѣдующее эксцентрическое и развязное предисловіе:

„Импровизированный писатель вѣчному читателю.—Новость! Вѣчный читатель, здѣсь ты имѣешь новую пьесу, которая не трепалась еще на сценѣ и не подвергалась аплодисментамъ черни, но которая, тѣмъ не менѣе, превосходитъ вышину комической пальмы. Ибо она родилась въ мозгу, который никогда еще легкомысленно не принимался за комическое произведение. Еслибы комедія перемѣнила свое легкомысленное названіе на титулъ общественнаго удобства, еслибы сцена называлась трибуналомъ, вы бы увидѣли всѣхъ этихъ великихъ цензоровъ, которые теперь считаютъ ее суетой, бѣгущими толпой, чтобы сдѣлать честь ихъ собственной серьезности; вы бы ихъ увидѣли, въ особенности, посѣщающими представленія комедій этого автора, столь хорошо примѣненные къ жизни, что они являются комментариемъ всѣхъ дѣйствій нашего существованія и которыя указываютъ на такую ловкость и на такую силу ума, что заслуживаютъ любовь самыхъ непримиримыхъ враговъ театра. Самые тяжелые положительные люди, самые ограниченные, самые нечувствительные къ комедіи, которые, вслѣдствіе шума производимаго этими комедіями, были на ихъ представленіи, нашли въ нихъ такой умъ, какового никогда не могли найти въ самихъ себѣ, и вышли оттуда болѣе умными, чѣмъ были входя, чувствуя шевелящееся въ нихъ остроуміе, существованія котораго не подозрѣвали въ ихъ собственномъ мозгу. Въ этихъ комедіяхъ находится такая острая соль, что онѣ кажутся возникшими въ морѣ, въ которомъ родилась Венера. Между ними нѣтъ болѣе остроумной, какъ эта. Если бы у меня было время, я бы сдѣлалъ комментарий къ этой комедіи, не для того, — я знаю, что это бесполезно, — чтобы доказать вамъ, что вы платите недорого за эту пьесу, а лишь для того, чтобы показать все то, что можетъ въ ней найти такой простой человѣкъ, какъ я. Она заслуживаетъ подобнаго труда въ той же мѣрѣ, какъ и любая комедія Теренція и Плавта. И я думаю, что когда авторъ ихъ исчезнетъ и когда изданія ихъ будутъ распроданы, то вы будете вырывать экземпляры изъ рукъ другъ у друга, для чего и устроите новую англійскую инквизицію. Считайте это предостереженіемъ и, ради вашего удовольствія и вашего ума, не отвергайте и не презирайте это произведение по той лишь причинѣ, что оно не было еще загрязнено вонючимъ дыханіемъ толпы; напротивъ, благодарите судьбу, благодаря которой оно является теперь передъ вами; ибо, еслибы пришлось ждать согласія ихъ собственниковъ, то вы бы, я думаю, просили ихъ долго, вмѣсто того, чтобы они сами васъ просили. На этомъ я покидаю, вслѣдствіе состоянія здоровья ихъ ума, тѣхъ, которые окажутся недовольными. Vale“. Изъ этого любопытнаго предисловія мы узнаемъ, го-первыхъ, что и при жизни Шекспиръ имѣлъ уже поклонниковъ, которые понимали его геній и

предчувствовали его будущую славу, и, во-вторыхъ, что его произведенія не принадлежали ему, что они были исключительной собственностью труппы актеровъ, очень ревниво относящихся къ своей монополіи. Эти *собственники*, о которыхъ упоминаетъ предисловіе, по всей вѣроятности, были королевскіе актеры (King's servants), игравшіе въ „Глобусъ“, къ которымъ принадлежалъ и самъ Шекспиръ. Этимъ обстоятельствомъ объясняется тотъ странный фактъ, что при жизни поэта лишь немногія пьесы были изданы, да и то, въ большинствѣ случаевъ, мошенническимъ образомъ, и что первое полное изданіе его произведеній, вышедшее черезъ семь лѣтъ послѣ смерти его, было затѣано двумя актерами, его товарищами.

Еще до Шекспира, Деккеръ и Четль написали пьесу на сюжетъ „Троила и Крессиды“, подъ заглавіемъ „Агамемнонъ“. Къ сожалѣнію, эта пьеса не дошла до насъ, такъ что намъ неизвѣстно, заимствовали ли Шекспиръ что либо изъ этой пьесы, или нѣтъ. Что же касается непосредственныхъ источниковъ шекспировой комедіи, то они подраздѣляются на два отдѣла: источники, относящіеся до исторіи двухъ любовниковъ (Троила и Крессиды) и затѣмъ источниковъ, относящихся до Трои.

Къ первой группѣ принадлежать, во-первыхъ, три баллады, очень распространенныя въ XVI столѣтіи. Вообще этотъ сюжетъ былъ очень популяренъ тогда: вѣрнаго любовника, обыкновенно, называли Троиломъ, непостоянную женщину — Крессидой; посредникъ между ними назывался Пандаромъ. Но главнымъ источникомъ Шекспира была, безъ всякаго сомнѣнія, поэма Чосера, подъ тѣмъ же заглавіемъ. Что же касается до первичнаго источника этой легенды, — поэмы Бенуа де Сентъ-Мора, то можно съ увѣренностью заключить, что Шекспиръ не зналъ ея; эта поэма въ его время была совершенно неизвѣстна.

Относительно событій троянской войны Шекспиръ пользовался, во-первыхъ, книгой Какстона, который, въ концѣ XV вѣка, перевелъ сборникъ: „Histoires de Troye“; во-вторыхъ, поэмой Джона Лидгэта, который, въ началѣ XV столѣтія, перевелъ подъ заглавіемъ „Книга о Троѣ“, извѣстное сочиненіе Гвидо Колонны. Извѣстно, что Колонна передавалъ Бенуа Сентъ-Мора, а Сентъ-Моръ передавалъ сказаніе Дареса, который въ свою очередь передавалъ сказаніе Дитетиса. Вотъ послѣдовательная лѣстница, благодаря которой легенда о Троянской войнѣ дошла до Шекспира. Но кромѣ всего этого существуетъ еще одинъ источникъ, изъ котораго кое-что заимствовалъ Шекспиръ, это — „Иліада“ Гомера. Въ 1598 году Чепманъ издалъ на англійскомъ языкѣ „Щитъ Ахиллеса“ и первыя семь пѣсенъ „Иліады“. Весь переводъ „Иліады“ онъ окончилъ, однако, только въ 1611 году, но Шекспиръ могъ познакомиться съ полнымъ переводомъ и раньше этого года, по

рукописи, потому что съ Чепманомъ онъ былъ въ близкихъ отношеніяхъ. Знакомство Шекспира съ „Иліадою“—несомнѣнно, если мы вспомнимъ роль Терсита въ комедіи. Терситъ не существуетъ въ свѣзаніяхъ среднихъ вѣковъ. Роль, которую главные предводители заставляютъ играть Аякса по отношенію къ Ахиллесу—тоже, по всей вѣроятности, прямо была заимствована Шекспиромъ у Гомера. Но вотъ, между прочимъ, одно мѣсто, которое несомнѣнно является реминисценціей Гомера. Въ „Иліадѣ“ Ахиллесъ, собираясь поразить Гектора, ищетъ удобнаго для этого мѣста на тѣлѣ Гектора и восклицаетъ:

Такъ у Пелида сверкало копье изощренное, конемъ
Въ правой рукѣ потрясалъ онъ, на Гектора жизнь умышляя,
Мѣста на тѣлѣ прекрасномъ ища для вѣрныхъ ударовъ.

(Переводъ Гвѣдича. XXII, 319—321).

У Шекспира, Ахиллесъ, принимая въ своей палаткѣ Гектора, жадно поглощаетъ его глазами, восклицая: „Скажите, о, боги, въ какую часть тѣла могу я поразить его вѣрнѣе,—въ эту, въ эту, или въ эту? чтобъ я могъ назвать рану по мѣсту, опредѣлить отверстіе, въ которое вылетитъ великій духъ Гектора. Отвѣчайте же мнѣ, о боги!“ (IV, 5).—Въ комедіи Шекспира, однако, преобладаютъ не Гомеровскія традиціи, а традиціи средневѣкового рыцарства; войны говорятъ и дѣйствуютъ какъ въ романахъ среднихъ вѣковъ; это образуетъ основной существенный анахронизмъ, который придаетъ пьесѣ ея странный видъ. Такъ, на примѣръ, въ VII пѣснѣ „Иліады“ Гекторъ вызываетъ въ торжественномъ тонѣ грековъ на бой и беспокоится только о могилѣ того изъ противниковъ, который падеть,—вѣчная забота, имѣющая свои корни въ религиозныхъ вѣрованіяхъ древнихъ. Въ Шекспировой комедіи, напротивъ того, Эней, вызывая на бой троянцевъ, является вѣжливымъ и самодовольнымъ рыцаремъ.

Таковы непосредственные источники Шекспира. Къ этому вопросу, однако, примыкаетъ другой, болѣе общій, а именно, вопросъ о троянскихъ традиціяхъ въ средневѣковой Европѣ, тѣсно связанный съ вопросомъ о комедіи Шекспира. Изъ всѣхъ произведеній Шекспира, „Троиль и Крессидя“ болѣе всего смущаетъ критику. Эта *предполагаемая* пародія „Иліады“, непочтительный, насмѣшливый тонъ, съ которымъ великій поэтъ говорилъ о Греціи и грекахъ, его явныя симпатіи къ троянцамъ и совершенно очевидное презрѣніе, съ которымъ онъ относится къ грекамъ, были предметомъ самыхъ печальныхъ недоразумѣній критики. Шлегель считаетъ *святотатствомъ* подобную пародію на Гомеровыхъ героевъ, а въ русскомъ переводѣ Шекспира, изданномъ Гербелемъ, мы читаемъ: „ни отъ одной изъ шекспировыхъ пьесъ не вѣтъ такимъ *непривѣтливымъ* *холодомъ* (?), какъ отъ

„Троила и Крессиды“, въ которой все-же каждый может видѣть, не болѣе, какъ гениальную пародію на гениальное произведеніе“. Другіе критики стараются доказать съ рвеніемъ достойнымъ лучшаго дѣла, что, приступая къ своей траги-комедіи, Шекспиръ имѣлъ въ виду сравнить себя съ Гомеромъ и показать, что онъ выше греческаго поэта! Противники классическаго міра восклицаютъ: какъ великъ, однако, гений Шекспира, который, не довольствуясь „Макбетомъ“, „Юліемъ Цезаремъ“ и „Отелло“, сочиняетъ нѣчто въ родѣ „Прекрасной Елены“ гораздо раньше гг. Мельяка и Галеви и жестоко осмѣиваетъ классическихъ героевъ „Иліады.“ Франсуа Гюго торжествуетъ: онъ привѣтствуетъ въ Шекспирѣ особаго рода революціонера, безжалостно срывающаго „парикъ“ съ классической трагедіи, такъ сказать, преждевременно, такъ какъ въ XVI столѣтіи классическая трагедія не напаяливаала еще на себя „парика,“ вслѣдствіе чего и протестъ великаго поэта имѣетъ значеніе настоящаго пророчества. По его мнѣнію, Шекспиръ *впередъ* протестовалъ противъ классической трагедіи во имя... *свободы искусства!* „Шекспиръ, — говоритъ онъ, — хотѣлъ отнять у классическихъ типовъ престижъ, становившійся опаснымъ для свободы искусства; онъ хотѣлъ обезоружить ту ретроградную критику, которая навязывала человѣчеству идолопоклонство прошлому; онъ *впередъ* хотѣлъ протестовать противъ литературной реакціи, излишество которой онъ уже предвидѣлъ.“ Ульрици, съ своей стороны, съ восторгомъ привѣтствуетъ въ „Троилѣ и Крессидѣ“ тотъ же самый пророческій протестъ, но не во имя свободы искусства, а во имя *нравственности и религіи*, возмущаясь злоупотребленіями, къ которымъ приведетъ *современемъ* античный міръ и увлеченіе имъ. Ульрици говоритъ: „великій Шекспиръ, несомнѣнно, понималъ благотворное вліяніе великой античной культуры на христіанскіе умы Европы. Но въ то же время онъ видѣлъ опасность неумѣреннаго поклоненія классической древности, потому что христіанская нравственность и религія поклонниковъ классическаго міра неизбежно обречены на глубокой упадокъ, какъ это и случилось въ XVIII столѣтіи. Благодаря вдохновенію своего пророческаго генія, съ одинаковою силою проникающаго въ туманъ будущихъ вѣковъ и въ тучи самаго отдаленнаго прошлаго, Шекспиръ создалъ эту сатиру героическаго міра Гомера. Онъ не хотѣлъ унижать то, что возвышенно, умалать то, что величественно, и тѣмъ менѣе не хотѣлъ осмѣивать Гомера и героическую поэзію вообще; онъ хотѣлъ только дать *серьезное предостереженіе* тѣмъ, кто готовъ преувеличивать значеніе древнихъ и дѣлать изъ нихъ идоловъ“. При такой глубокомысленной критикѣ не трудно предвидѣть, что найдутся и такіе критики, которыя въ „Троилѣ и Крессидѣ“ усмотрятъ пророческій протестъ Шекспира противъ современнаго классическаго образованія

въ Германіи и даже въ Россіи... Кольриджъ съ таинственнымъ и глубокомысленнымъ видомъ утверждаетъ, что „Троилъ и Крессидѣ“— великая, почти необъяснимая тайна... Право, давно пора, какъ выразился одинъ англійскій писатель („Shakespearian literature“, — Bentley's *Quarterly Review*, октябрь, 1859), явиться новому Лессингу, который бы вывелъ эти беспорядочныя мечты германскаго воображенія. „Если книги попадаютъ въ Елисейскія поля, — прибавляетъ тотъ же авторъ, — то каково должно быть удивленіе Шекспира, узнающаго изъ этихъ книгъ, сколько въ его произведеніяхъ сказывается преднамѣренности, таинственныхъ взглядовъ и теорій, которыхъ онъ самъ и не подозревалъ при жизни, и которыя находятся въ явномъ противорѣчій съ духомъ и философіей его времени“.

Такія объясненія, во всякомъ случаѣ, ничего не объясняютъ, тѣмъ болѣе, что „Троила и Крессиду“ вовсе не такъ трудно объяснить, какъ это казалось въ прежнее время. Дѣло только въ томъ, что этихъ объясненій слѣдуетъ искать не въ будущемъ, а въ прошедшемъ, не въ предположеніяхъ и мечтаніяхъ, а въ историческихъ фактахъ. Къ сожалѣнію, эти факты очень мало извѣстны, вслѣдствіе чего и происходятъ ошибки и блужданія критики. Покуда не выяснены литературныя и историческія традиціи, на которыхъ основана траги-комедія Шекспира, — всѣ его насмѣшки надъ греками, его явныя симпатіи къ троянцамъ, имѣютъ видъ какого-то вызова, брошеннаго Гомеру, классической поэзіи и здравому смыслу. Въ сущности, нѣтъ ничего подобнаго. Симпатія Шекспира къ троянцамъ — не болѣе какъ латинская традиція, перешедшая отъ древняго міра къ среднимъ вѣкамъ, а отъ среднихъ вѣковъ — къ эпохѣ Возрожденія.

Извѣстно, что не Гомеръ и Греція были предметомъ классическаго образованія въ среднихъ вѣкахъ, а латинская литература, поэзія и исторія Рима. Извѣстно также, что герой „Энеиды“ — троянецъ, основатель расы и могущества римлянъ, *homoque conditor arcis*. Но гораздо менѣе извѣстно въ какой значительной мѣрѣ содержаніе эпоса Виргилія было въ западной Европѣ популярно и въ какой степени исторія въ данномъ случаѣ совпадаетъ съ поэзіей. „Городъ Римъ, — говоритъ Саллюстій, — былъ основанъ троянцами, оставившими свою родину и блуждавшими по свѣту подъ предводительствомъ Энея“. Титъ Ливій, въ свою очередь, слѣдующимъ образомъ начинаетъ свою исторію: „Не подлежитъ сомнѣнію, что послѣ взятія Трои, всѣ троянцы были умерщвлены; только Эней и Антеноръ были пощажены греками изъ уваженія къ древнему праву гостепріимства, и потому еще, что они всегда совѣтовали заключить миръ и возвратить грекамъ Елену. Вслѣдствіи, Антеноръ, послѣ различныхъ приключеній, достигъ Адриатическаго залива. Изгнанный, вслѣдствіе подобнаго же несчастія, по

осужденный судьбой основать могущественное государство, Эней явился сначала в Македонію... потом добрался до полей Лоурентума и занялъ их". Такимъ образомъ, легенда о троянскомъ происхожденіи римлянъ имѣетъ весьма древніе корни. Римъ, въ различныя эпохи своей исторіи, всегда обнаруживалъ живѣйшій интересъ къ городу Иліону. Такъ, когда Сципіонъ перешелъ черезъ Геллеспонтъ, то очень обрадовался возможности увидѣть родину своихъ предковъ. Эта вѣра римлянъ въ ихъ троянское происхожденіе пережила республику: мы находимъ ее въ эпоху императоровъ и даже тогда, когда имперія принуждена была оставить вѣчный городъ и переселиться въ Византію.

Въ эпоху великихъ нашествій въ V вѣкѣ интересны многочисленныя свидѣтельства уваженія варваровъ къ колоссальному государству, разгромленному ими. Побѣжденный Римъ попрежнему поражалъ воображеніе своимъ величіемъ. Варвары принимали языкъ, нравы и религію римлянъ. Ихъ предводители украшали себя лохмотьями римской тоги. Клодвигъ гордился титуломъ консула и патриція. Мало-по-малу, варвары стали считать себя какъ бы родственниками римлянъ или, вѣрнѣе, ихъ законными наслѣдниками; но, сдѣлавшись родственниками, римляне и варвары, очевидно, должны были имѣть и общее происхожденіе: такимъ образомъ, отъ древняго міра Троянская легенда перешла къ среднимъ вѣкамъ. Такъ, Фредегарій писалъ въ VII вѣкѣ: „Въ то время, Пріамъ похитилъ Елену... Франки ведутъ свое происхожденіе отъ него. Пріамъ былъ ихъ первымъ королемъ... Часть троянскаго народа, избѣжавъ плѣна, блуждала по разнымъ странамъ съ женщинами и дѣтьми... Они выбрали себѣ королемъ нѣкоего Франціо, отъ котораго франки и получили свое названіе. Подъ предводительствомъ этого храбраго военачальника они перешли въ Европу и поселились между Рейномъ, Дунаемъ и моремъ. Тамъ и умеръ Франціо“. Въ „Chroniques françaises de Saint-Denis“ разсказывается царствованіе Пріама I-го, похищеніе Елены, разореніе Трои и затѣмъ, встрѣчается любопытная этимологія названія города Парижа: „Маркоміръ (сынъ Пріама I-го и отецъ Фарамона) перемѣнилъ названіе города, который прежде назывался Лятеціей, что означаетъ городъ полный грязи, и назвалъ его Парижемъ (Paris) въ честь Париса, старшаго сына короля Пріама троянскаго, отъ котораго онъ происходилъ“.

Не одни только франки вѣли свое происхожденіе отъ троянцевъ. То же самое мы встрѣчаемъ почти во всѣхъ другихъ европейскихъ народностяхъ. Троянскій мифъ проникъ даже въ національную часть германской эпической поэзіи, въ циклъ Нибелунговъ. Такъ Гагенъ владѣетъ замкомъ Тропце и считается потомкомъ Пріама. Отголосокъ той же легенды встрѣчается даже въ мифологіи крайняго европей-

скаго сѣвера. Въ одной скандинавской легендѣ XIII столѣтія упоминается объ измѣнѣ Антенора и Энея. Среди исландскихъ сагъ, хранящихся въ стокгольмской библіотекѣ, находится одна, озаглавленная „Trojamanna Saga“; она начинается экспедиціей Язона и Геркулеса въ Колхиду, затѣмъ разсказывается похищеніе Елены и разореніе Трои... Норманны также вели свое начало отъ троянцевъ, они считали своимъ предкомъ Антенора. Тройль, въ свою очередь, сдѣлался родоначальникомъ турокъ... Будучи братомъ Гектора, онъ имѣлъ сына Туркуса, который и сдѣлался родоначальникомъ турокъ. А такъ какъ французы вели свое происхожденіе отъ Франціо, сына Гектора, то и оказалось, что французы и турки—двоюродные братья. Въ дипломатическихъ сношеніяхъ турокъ съ народами западной Европы это родство очень часто служитъ аргументомъ въ пользу мира.

Въ то время, какъ франки вели свое начало отъ Франціо, норманны отъ Антенора, турки отъ Тройла, Великобританія считала своимъ родоначальникомъ другого троянскаго героя: правнука Энея—Брута, Брутуса или Бритта. Самыми знаменитыми потомками Бритта были: Локринъ—одинъ изъ его сыновей (герой англійской драмы, приписываемой нѣкоторыми нѣмецкими критиками Шекспиру); Гудибрасъ—современникъ Соломона; король Лиръ, столь извѣстный, благодаря драмѣ Шекспира; Гарбодукъ—герой извѣстной драмы Секвилля; Луцій—первый христіанскій государь и, наконецъ, Артуръ—основатель ордена рыцарей Круглаго Стола.

Троянская легенда, правда, далеко не въ столь опредѣленныхъ формахъ, была не менѣ популярна и въ древней Руси, и во всемъ славянскомъ мірѣ. Иоаннъ Грозный, какъ извѣстно, имѣлъ притязаніе на происхожденіе отъ Дарданидовъ черезъ Юлія Цезаря. Въ первомъ письмѣ Иоанна Грознаго къ князю Курбскому, мы встрѣчаемъ слѣдующее любопытное мѣсто: „И сія вся явлена суть, я же отъ тебе сильнымъ нарицаемыхъ и воеводамъ и мученикомъ, аще коя приличная имъ суть истинною, а не яко же ты, подобно Антенору съ Энеемъ, предателемъ Троянскимъ, много соткавъ, лжеші“. Въ среднихъ вѣкахъ весьма сильно было распространено мнѣніе объ общности происхожденія словенъ и фракійцевъ (фригійцевъ или троянцевъ). Упоминаемые въ лѣтописи Кадлубка—родство Юлія Цезаря съ родомъ Попеловымъ (Publius, Ποπύλιος), также свидѣтельствуетъ въ пользу этого мнѣнія. Произведенія князей русскихъ отъ Прусса, брата Юлія Цезаря, или отъ Публія Либона, князя Римскаго, согласуются между собой, что касается именъ. Родъ „Libo“ происходилъ отъ рода „Julus“, сына Асканія и внука Энея, а отъ Либо—родъ „Caesar“. Родъ „Caesar“ прекратился въ лицѣ славнаго диктатора, но извѣстно, что было много неизвѣстныхъ отраслей рода „Julus“. Князь Вязем-

скій говорить по этому поводу: „Кромѣ вліянія греческихъ нашихъ учителей, не любившихъ этнографическія розысканія о словенахъ... совершенное молчаніе древней лѣтописи о происхожденіи русскихъ князей и бѣглыя намекъ о происхожденіи словенскихъ племенъ, могутъ быть лишь объяснены намѣреніемъ отстранять языческія преданія, сохранявшіяся еще слишкомъ живо въ народѣ. Но распространеніе во всей Европѣ мнѣнія о происхожденіи нѣсколькихъ племенъ отъ троянъ и сосредоточеніе сихъ мнѣній преимущественно у франковъ, обитавшихъ на Дунаѣ, находится въ большомъ согласіи съ показаніями древнихъ о поселеніи разныхъ еракійскихъ племенъ, послѣ разоренія Трои, между Адриатическимъ и Чернымъ морями, пространство издревле заселенное словенами“. Къ этому, князь Вяземскій прибавляетъ, что Пѣвецъ „Слова о Полку Игоревѣ“ въ воззваніи своемъ къ Гомеру предается общему стремленію свивать славу своего героя со славою Трои, и повторяетъ сожалѣніе, что не Гомеръ воспѣваетъ того внука, т. е. Трояня внука. Князь Вяземскій, какъ извѣстно, считаетъ „Баяна“, упоминаемаго въ „Словѣ“, Гомеромъ; форму „Тропа Трояня“, встрѣчаемую въ „Словѣ“, князь Вяземскій объясняетъ какъ „Путь Троянъ“ (отъ τροπή—возвратъ). Въ другомъ мѣстѣ своего любопытнаго изслѣдованія о „Словѣ“ князь Вяземскій говоритъ: „Нѣтъ разумной причины предполагать, чтобы преданія франкскія, датскія, скандинавскія, англійскія и даже турецкія... были бы лишены всякаго историческаго основанія. Каждое преданіе можетъ имѣть свое отдѣльное основаніе, и они могутъ также находиться въ связи съ руссо-варяжскимъ и руссо-татарскимъ сродствомъ съ племенами, входившими въ составъ Троянскаго государства, или правильнѣе, Троянской морской федераціи, разстроеной федераціей греческой. Во всякомъ случаѣ, пѣвецъ Игоревъ имѣетъ такое же право связывать судьбу своего племени съ троянской народностію, какъ и поэты или лѣтописцы англійскіе, французскіе, скандинавскіе, нѣмецкіе; притязанія эти далеко не противорѣчатъ другъ другу и сходятся въ узлѣ, связывающемъ племена, распространенныя между Адриатическимъ, Балтійскимъ и Чернымъ морями, вдоль Дуная, Карпатова, Вислы, Одера, Эльбы и Дона. Эти племена были крѣпко связаны между собой въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ враждой противъ Рима, вызвавшей даже брачныя союзы съ этой опредѣленной цѣлю. Кромѣ этого этимологическаго сродства пѣвецъ Игоревъ имѣлъ и болѣе положительныя основанія, какъ, на примѣръ, то, что Титъ Ливій признаетъ венетовъ за троянъ“.

Такимъ то генеалогическимъ звеномъ одинъ изъ величайшихъ цикловъ средневѣковой поэзіи соединился съ древнимъ міромъ. Въ Англій, такъ же какъ и на континентѣ, мифъ троянскаго происхожденія былъ

не только предметом поэзии и особенностью эрудиции, но также и народным вѣрованіемъ и проникъ даже въ дипломатію и политику. Эдуардъ III въ письмѣ къ папѣ Бонифацію, на основаніи троянскаго происхожденія англичанъ, доказывалъ свои права на Шотландію. Старая легенда до такой степени укоренилась въ народныхъ вѣрованіяхъ, что храбрость троянцевъ и ихъ превосходство перешли въ народныя поговорки и проникли въ литературу. Въ комедіи Бенъ Джонсона: „Every Man in his Humour“ выведенъ старый судья, человѣкъ съ большимъ здравымъ смысломъ и весельчакъ, нѣчто въ родѣ воплощенія merry old England. Желая его похвалить, носильщикъ воды называетъ его; „самымъ честнымъ троянцемъ города Лондона“.

Эпоха Возрожденія не только не отвергла традиціи среднихъ вѣковъ, но приняла ихъ цѣликомъ и прибавила даже нѣсколько новыхъ чертъ къ нимъ. Въ Англіи она, по преимуществу, перешла въ драматическую литературу, и молодой Шекспиръ, вѣроятно, впервые узналъ о троянскомъ происхожденіи англичанъ изъ тогдашняго репертуара. Во Франціи, замѣчательный, своеобразный писатель временъ Людовика XII Jean le Maire des Belges въ странной книгѣ, озаглавленной: „Illustrations de Gaule et singularités de Troie“ учитъ, что „съ древнѣйшихъ временъ цвѣтъ азіятскаго дворянства перебрался въ Европу, гдѣ и поселился окончательно и что „la glorieuse resplendissance presque de tous les princes qui dominent aujourd’hui sur les nations occidentales consiste en la mémoration véritable des hauts gestes troyens“. Авторъ вовсе не шутитъ; очень тщательно ссылаясь на всевозможные авторитеты, онъ устанавливаетъ генеалогію Эноны и несомнѣнность ея брака съ Парисомъ. Въ половинѣ XVI столѣтія, Рабле писалъ въ новомъ прологѣ четвертой книги своей знаменитой сатиры: „Je vous raconterai ce qui est écrit parmi les apologues du sage Esope le français, j’entends Phrygien et Troyen, du quel peuple, selon les plus véridiques chroniqueurs, sont les nobles français descendus“. Конечно, иронія Рабле замѣтна, но нѣсколько позже Ронсаръ пишетъ Франсіаду. „Видя, что французскій народъ, — говорятъ онъ, — основываясь на лѣтописяхъ, считаетъ несомнѣннымъ, что Франсіонъ, сынъ Гектора, съ отрядомъ троянцевъ, послѣ разоренія Трои присталъ къ „Palus de Maestides“, а оттуда проникъ дальше въ Венгрію, — я провелъ его въ Франконію, а оттуда въ Галлію, гдѣ онъ основалъ Парижъ.“

Таковы были народныя преданія. Посмотримъ теперь на литературные источники легенды, письменные. На первомъ планѣ, разумѣется, является Гомеръ. Не будь „Иліады“, не было бы и троянскаго мифа; это само собой разумѣется. Но эта преемственность — не непосред-

ственна; въ средніе вѣка не читали Гомера и, понятно, что не пѣвецъ Ахиллеса перенесъ въ Европу раздраженіе противъ грековъ и восхваленія побѣжденной Трои. Это сдѣлано было Виргиліемъ, который является оракуломъ среднихъ вѣковъ. Для среднихъ вѣковъ Виргилій былъ настоящимъ „божественнымъ учителемъ“, какъ называетъ его Данте. Въ теченіе пятнадцати столѣтій сочиненія его были не только основой грамматическаго образованія, литературной культуры и поэтическаго развитія, но „Энеида“ считалась божественной аллегоріей, заключающей въ себѣ всѣ сокровища человѣческой мудрости и науки, подобно тому, какъ въ XIX столѣтіи это мѣсто занялъ Шекспиръ. Къ тому же въ средніе вѣка, греческій языкъ былъ мало извѣстенъ. Гомера знали только по имени и говорили: „во времена Гомера и Соломона“. „Иліада“ была извѣстна только въ латинской компіляціи, составленной, по всей вѣроятности, въ первомъ вѣкѣ и приписываемой Пиндару. Въ Гомерѣ видѣли болѣе историка, чѣмъ поэта. Такъ всегда бываетъ въ ранніе литературные эпохи; въ эти эпохи не существуетъ разницы между поэзіей и дѣйствительностію, между эпосомъ и исторіей, потому что люди еще наивны и критическій анализъ еще не проснулся. По этой причинѣ, средніе вѣка, въ строгомъ смыслѣ, не имѣли литературнаго вкуса и люди не отличали талантливаго произведенія отъ посредственнаго. Они, точно дѣти, обращали вниманіе лишь на содержаніе и не видѣли формы, и лучшей книгой была та, которая давала больше историческаго матеріала. То же самое замѣтилъ и Бѣлинскій, говоря о вкусахъ русской публики своего времени: „У насъ только немногіе избранные возвысились до созерцанія искусства, какъ творчества, до чувства формы; толпа ищетъ въ литературномъ произведеніи только сюжета. Узнавъ сюжетъ, она думаетъ, что уже знаетъ сочиненіе...“ (Сочиненія, томъ IX). На этомъ же основаніи Гомеру, въ средніе вѣка, предпочитали два чрезвычайно плохихъ апокрифа временъ латинскаго упадка,—Диктиса Критскаго и Дареса Фригійскаго, которые имѣли то преимущество передъ Гомеромъ, что описывали весь циклъ Троянской войны и которымъ достаточно было заявить, что они были очевидцами осады, чтобы пріобрѣсти несокрушимый авторитетъ. Эта продолжительная узурпація авторитета и славы составляетъ одну изъ любопытнѣйшихъ особенностей исторіи литературныхъ репутаций. Средніе вѣка безусловно вѣрили Даресу и Диктису; Возрожденіе относилось къ нимъ съ почтеніемъ; XVII столѣтіе не оспаривало ихъ; г-жа Дасье написала къ нимъ длинный и подробный комментарий; съ разрѣшенія Боссюэ и герцога Монтозье они попали въ серію классиковъ, между авторами „ad usum Delphini“, въ 1712 году они переводятся даже на русскій языкъ по приказанію Петра Великаго. Любопытнѣе всего то, что Го-

меръ подвергался упрекамъ, если позволялъ себѣ противорѣчить свѣдѣтельству Дареса. Французскій переводчикъ Гомера въ эпоху Возрожденія Жанъ Сансонъ прерываетъ свой переводъ съ тѣмъ, чтобъ прочитать Гомеру правоученіе, когда въ двадцать второй пѣснѣ „Иліады“ Ахиллесъ побѣждаетъ Гектора; переводчикъ протестуетъ „противъ пристрастія, которому противорѣчатъ столько очевидцевъ“ и прибавляетъ: „Скажи-ка мнѣ, Гомеръ, зачѣмъ тебѣ понадобилось такъ восхвалять Ахиллеса?.. Напрасно ты прославляешь измѣнника и порицаешь благородныхъ рыцарей, изъ которыхъ каждый стоитъ десяти тысячъ Ахиллесовъ?“ То же самое встрѣчается у итальянца Гвидо Колонна и англичанина Лидгэта.

Средніе вѣка считали Ахиллеса чѣмъ-то въ родѣ мерзавца, а Гектора — великимъ героемъ. Диктись, хотя вообще и благопріятствуетъ грекамъ, тѣмъ не менѣе, сильно умалываетъ значеніе побѣдъ великаго мирмидона; у него Ахиллесъ ожидаетъ Гектора въ западнѣ и нападаетъ на него невзначай, безъ опасности для себя. У Дареса Ахиллесъ убиваетъ измѣннически не Гектора, а Троила. То же самое мы видимъ и у Шекспира: Ахиллесъ съ своими мирмидонами нападаетъ на безоружнаго Гектора. Низости Ахиллеса въ средніе вѣка противопоставлялись благородство и добродѣтели Гектора, этого „двѣта рыцарства вселенной“. Вотъ какъ, на примѣръ, изображаетъ Гектора Бенуа Сентъ-Моръ: „Нельзя было вообразить себѣ кого-либо лучше. Своею храбростію онъ превосходилъ всѣхъ. Онъ былъ бѣлокуръ, имѣлъ широкія плечи, стройное тѣло, сильные члены... Онъ носилъ оружіе днемъ и ночью, и презиралъ отдыхъ и лѣнь... Онъ былъ щедръ и, еслибъ весь міръ принадлежалъ ему, онъ отдалъ бы его бѣднымъ... Его любезность была такъ велика, что греки, въ сравненіи съ нимъ, казались грубиянами. Умомъ и благоразуміемъ онъ превосходилъ всякаго человѣка“. Сентъ-Моръ прибавляетъ: „Правда, онъ занекался и немного косилъ глазами, но это не безобразило его“.

Извѣстно, что всѣ герои храбры, но отличительной чертой Гектора въ традиціи среднихъ вѣковъ является мудрость и умѣренность, равная, по меньшей мѣрѣ, его храбрости. Онъ составляетъ контрастъ съ Троиломъ, который изображенъ исключительно, какъ страстный темпераментъ. Это различіе превосходно было подмѣчено Шекспиромъ въ великолѣпной сценѣ второго акта, гдѣ Пріамъ держитъ военный совѣтъ. Первая мысль этой сцены находится у Дареса. У Шекспира она происходитъ во время Троянской войны, у Дареса — до открытія враждебныхъ дѣйствій; но лица, чувства, характеры, причины и страсти — тѣ же *).

*) Интересующіеся Троянской легендой найдутъ болѣе подробныя и обстоятельныя свѣдѣнія въ слѣдующихъ сочиненіяхъ:—А. Joly: „Le roman de Benoit de Sainte

Само собой разумеется, что Шекспиръ былъ въ гораздо большей степени наслѣдникомъ среднихъ вѣковъ, чѣмъ классической литературы, съ которой онъ былъ знакомъ лишь въ плохихъ переводахъ, да и то далеко не вполне. Понятно, поэтому, что онъ слѣдовалъ средневѣковой традиціи, не приписывая, конечно, ни малѣйшаго значенія вопросу: кто лучше—греки или троянцы? Этотъ вопросъ, вѣроятно, и въ голову ему не приходилъ. Онъ вовсе не думалъ быть тенденціознымъ въ какую бы то ни было сторону; онъ не думалъ протестовать противъ подражанія древнимъ, которое было такъ популярно въ эпоху Возрожденія. Если онъ выводилъ рыцарей, то выводилъ ихъ въ духъ Сервантеса, осмѣивая ихъ. Искать въ „Троилѣ и Крессидѣ“ какихъ-либо литературныхъ или иныхъ принциповъ, значить ровно ничего не понимать въ Шекспирѣ, значить не понимать коренной черты его генія: полнѣйшаго индифферентизма ко всякимъ доктринамъ. Какое ему дѣло до всѣхъ нашихъ споровъ объ относительномъ значеніи Дареса, Диктиса, Виргилія и Гомера? Еслибъ относительно Троянской легенды существовали, на примѣръ, арабскія преданія (такія преданія, дѣйствительно существуютъ, но Шекспиръ ихъ не зналъ), и еслибъ эти преданія ему понравились, онъ бы и ихъ употребилъ въ дѣло. Гомера онъ читалъ, конечно, съ величайшимъ увлеченіемъ, былъ пораженъ геніемъ греческаго поэта, но, приступая къ своей траги-комедіи, онъ смотрѣлъ на Гомера только какъ на одинъ изъ источниковъ, и то не главный; въ эту минуту его занимали нѣкоторыя детали поэмы, а не самъ поэтъ. Поэтому и пародіи на Гомера нельзя видѣть въ „Троилѣ и Крессидѣ“; эта комедія кажется порождѣнъ на „Иліаду“ только потому, что какъ тутъ, такъ и тамъ—одинъ и тотъ же сюжетъ. Гомеръ, въ качествѣ грека и народнаго эпическаго поэта, серьезно рассказываетъ событія Троянской войны; Шекспиръ взглянулъ на эту войну съ другой стороны, — со стороны богатства комическихъ характеровъ, и написалъ не сатиру, не пародію, а великолѣпную комедію, поражающую своимъ остроуміемъ и мѣткостью въ изображеніи характеровъ.

Эта траги-комедія стоитъ совершенно особо въ ряду другихъ комедій Шекспира. Въ ней неизмѣримо больше психологическаго анализа и больше ироніи, чѣмъ это мы видимъ въ другихъ комедіяхъ, типомъ которыхъ можетъ служить „Сонъ въ лѣтнюю ночь“. Комедія въ родѣ „Потерянная усилія любви“, „Какъ вамъ угодно“ — предста-

More et le Roman de Troie, ou les Metamorphoses d'Homère et de l'épopée grecolatine au moyen âge.—Herman Dunger: „Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen“.—Князь П. П. Вяземскій: „Замѣчанія на Слово о Полку Игоревѣ“.—Kazmirz Szulc: „Mythyczna historia polska i Mythologia Slovianska“.—Poznan.

вляють-ли характеры столь же отчетливо изученные, столь же живые и правдивые, какъ Пандаръ, Троиля и въ особенности Крессиды? Остроты составляютъ всю „комическую“ сторону этихъ комедій Шекспира, между тѣмъ какъ въ „Троиля и Крессидѣ“ мы имѣемъ дѣло съ *комическими лицами* и комизмъ возникаетъ не внѣшнимъ образомъ, а зависитъ отъ *комическихъ* ситуаций. Для насъ можетъ быть и не представляеть особеннаго интереса Патроклъ, передразнивающий Агамемнона и Нестора въ угоду Ахиллесу, но эта пародія, воспроизводимая Улиссомъ передъ Агамемнономъ и Несторомъ съ дѣлюю взбѣсить ихъ, Улиссомъ, который показываетъ видъ, что возмущенъ этой насмѣшкой надъ такими почтенными людьми какъ Агамемномъ и Несторъ, и который въ то же время смѣется надъ нимъ изподтишка, — вся эта сцена представляетъ собой до такой степени усиленный и сгущенный комизмъ, что его нельзя опредѣлить имѣющимися у насъ эстетическими терминами. И, въ самомъ дѣлѣ, какъ назвать такого рода, напримѣръ, комплиментъ Улисса Аяксу:

I will not praise thy wisdom,
Which, like a bourn, a pale, a shore, confines
Thy spacious and dilated parts... (11, 3—243—245).

„Не стану восхвалять твой умъ, который какъ грань, ограда, берегъ, опоясываетъ твои великія, громадныя дарованія“. — Рядомъ съ этимъ избыткомъ веселья и ироніи, въ комедіи сплошь и рядомъ попадаются эпизоды необыкновенной красоты. Вспомнимъ, напримѣръ, появленіе Кассандры среди военнаго совѣта троянцевъ, появленіе, составляющее короткій, но удивительной красоты эпизодъ: „Плачьте, трояне, плачьте! дайте мнѣ десять тысячъ глазъ, и я всѣ наполню пророческими слезами. — *Гекторъ*: Молчи, сестра, молчи! — *Кассандра*: Дѣвы и юноши, мужи и сморщенные старцы, нѣжное младенчество, умѣющее только плавать, усильте мои вопли вашими! выплачемъ заблаговременно хоть половину страшнаго, грядущаго сѣтованія. Плачьте, трояне, плачьте! приучайте глаза къ слезамъ. Не существовать Троѣ, не стоять и великому Иліону; головня—братъ нашъ Парисъ, сожжетъ насъ всѣхъ. Плачьте, трояне, плачьте! гдѣ Елена, тамъ и горе! Плачьте, плачьте! сгорить Троя — не возвратите Елены. (Уходитъ). *Гекторъ*: Скажи, Троиля, неужели и эти высокіе порывы пророческаго дара нашей сестры не заставляютъ тебя хоть сколько нибудь призадуматься? Неужели кровь твоя такъ безумно горяча, что ни доводы разсудка, ни боязнь худыхъ послѣдствій худого дѣла ни могутъ прохладить ее?“ (11, 2). Вспомнимъ также прекрасный монологъ Троиля надъ трупомъ Гектора: „Гекторъ умеръ! Кто скажетъ это Приаму, или Гекубѣ? Пусть тотъ, кто не боится названія совы, идетъ въ Трою и

скажетъ: Гекторъ умеръ. Слова эти обратятъ Пріама въ камень, дѣвъ и женъ въ ручьи и Ніобей, юношей—въ холодныя статуи; выведутъ изъ себя, отъ страха и ужаса, всю Трою. Идемъ! Гекторъ умеръ; что говорить еще?—Но нѣтъ, погодите.—Вы, гнилыя, проклятыя палатки, такъ горделиво разбитыя на нашей фригійской равнинѣ, — возстанъ Титанъ такъ рано, какъ хочеть,—я перенесусь черезъ васъ изъ конца въ конецъ!—А ты, рослый трусъ, никакое пространство земли не раздѣлять двухъ нашихъ ненавистей. Я не отстану отъ тебя, какъ преступная совѣсть, порождающая страшныя призраки также быстро, какъ бѣшенство — мысли. Идемъ съ громкимъ боемъ барабановъ въ Трою! идемъ, не унывая; надежда на месть скроетъ внутреннее горе!..“

Одно изъ самыхъ оригинальныхъ лицъ этой траги-комедіи есть, безспорно, Терситъ. Онъ играетъ роль очень своеобразнаго хора. Терситъ Шекспира—такой же ругатель, какъ и Терситъ Гомера; но онъ издѣвается не только надъ Ахиллесомъ, Улиссомъ и Агамемнономъ, онъ издѣвается надъ всѣми и насмѣшка его гораздо глубже и острѣе насмѣшекъ Терсита „Иліады“. Въ душѣ каждаго изъ героевъ этой войны онъ подмѣтилъ одну лишь пружину дѣятельности—сладоэрастіе,—и въ этомъ-то именно пороѣ онъ упрекаетъ всѣхъ въ такихъ цинически грубыхъ выраженіяхъ, что слова его не всегда можно цитировать. Онъ великолѣпно резюмируетъ причины Троянской войны, говоря, что эти причины: обезчещенный мужъ и публичная женщина. Этотъ Терситъ, презирающій всѣхъ и все, сохраняетъ тѣмъ не менѣе нѣчто въ родѣ уваженія къ уму. Объ Аяксѣ, напримѣръ, онъ выражается такъ: „У него ума такъ мало, что имъ не заткнешь и уха иголки той самой Елены, за которую пришелъ сражаться“. Ахиллеса онъ третируетъ подобнымъ же образомъ: „Ихъ умилшко (Ахиллеса и Аякса) такъ скуденъ, что и мухи не сдумѣетъ освободить отъ паука безъ извлеченія тяжелыхъ мечей, безъ разсѣченія паутины“.—Гораздо благосклоннѣе онъ относится къ Нестору и Улиссу, потому что ихъ умъ не заключается лишь въ однихъ мышцахъ: „Улиссъ и старый Несторъ, котораго умъ покрывался уже плѣсенью, тогда, какъ у вашихъ дѣдовъ не было еще и ногтей,—впрягаютъ васъ, какъ воловъ, въ ярмо и заставляютъ вспахивать войну“.

Одна изъ величайшихъ тайнъ искусства заключается въ томъ, чтобы производить сильный эффектъ съ помощью самыхъ ничтожныхъ средствъ; геній Шекспира выразился, между прочимъ, и въ этомъ умѣнии. Въ „Троилѣ и Крессидѣ“ онъ пренебрегаетъ шаржемъ, а между тѣмъ нѣтъ ничего комичнѣе дѣйствующихъ лицъ комедіи. Шекспиръ оставляетъ грекамъ ихъ традиціонный костюмъ и показываетъ намъ ихъ не въ ихъ официальныхъ сношеніяхъ, а въ условіяхъ домашней жизни... Это—также и приемъ Гомера, но Гомеръ разверты-

ваетъ передъ нами широкую картину борьбы двухъ народностей, въ этой борьбѣ участвуютъ божественныя силы, и вся картина имѣетъ строго-серьезный характеръ, потому что пружины дѣятельности его героевъ не заключаютъ въ себѣ ничего мелкаго и ничтожнаго. Шекспиръ, напротивъ того, подчеркиваетъ именно мелкіе и грязные мотивы дѣятельности, и этого совершенно достаточно, чтобы они обратились въ комическихкихъ персонажей мелкой буржуазной комедіи. Такъ, напримеръ, если взять безотносительно, нѣтъ ничего смѣшнаго, комичнаго въ томъ, что Агамеммонъ, услыхавъ звукъ трубы, въ то время какъ онъ совѣщается съ другими предводителями грековъ, проситъ Менелая узнать: что, молъ, это значитъ? или, что тотъ же Агамеммонъ, отправляя Діомеда въ Трою, напоминаетъ ему прилично одѣться; нисколько не смѣшно, что Улиссъ, прогуливаясь, читаетъ философскій трактатъ, или, что послѣ обѣда греческіе предводители прогуливаются по лагерю для пищеваренія, а между тѣмъ всѣ эти подробности заставляютъ смѣяться, потому что противорѣчатъ тому представленію, которое мы себѣ составили съ дѣтства о герояхъ греческой эпопеи. Точное воспроизведеніе жизни и мелкія подробности — лучшее и простѣйшее средство произвести комическій эффектъ. Напыщенный Бюфонъ отлично звалъ этотъ законъ и, поэтому, академикамъ онъ всегда совѣтовалъ употреблять самыя общія, абстрактныя выраженія. Шатобрианъ въ „Мученикахъ“ изображаетъ варварійскихъ женщинъ, бросающихся на врага, когда римляне напали на ихъ лагерь, и хватающихъ *за бороду* бѣгущаго Сикамбра. Эта борода — совершенно и окончательно портитъ картину: торжественность исчезла и картина вызываетъ улыбку. Лица Шекспира всегда чрезвычайно индивидуальны, потому что поэтъ не боится комическаго элемента даже въ трагедіи. Отсюда ясно, что полная индивидуализація характеровъ невозможна въ драмѣ, когда поэтъ избѣгаетъ смѣшенія двухъ элементовъ — комическаго и трагическаго. Совершенно вѣрно замѣчаетъ по этому поводу Гервинусъ, говоря, что герои Гомера гораздо индивидуальнѣе героевъ Софокла, потому что Гомеръ не прочь при случаѣ посмѣяться. Одиссея и Илиада — неисчерпаемые источники комедіи и драмы. Въ „Троилѣ и Крессидѣ“ читатель постоянно встрѣчаетъ детали, способныя индивидуализировать дѣйствующихъ лицъ. Такъ, напримеръ, Пандаръ страдаетъ ревматизмомъ, у него — флюсъ; Улиссъ издали узнаетъ Діомеда по походкѣ: „Это Діомедъ, — говоритъ онъ; — я узнаю его по походкѣ: онъ всегда ступаетъ на носки, какъ будто бы стремится всѣмъ тѣломъ вверхъ“.

Не даромъ Гёте говорилъ Эккертману: „Если вы хотите узнать, до какой степени умъ Шекспира свободенъ, читайте „Троила и Крессиду“. И, дѣйствительно, онъ свободенъ отъ всякаго литературнаго ко-

декса, отъ всякихъ эстетическихъ „правилъ“, отъ всякихъ соображеній, не имѣющихъ прямого и непосредственнаго отношенія къ его творчеству. Въ обширной средневѣковой легендѣ двухъ троянскихъ любовниковъ онъ встрѣтилъ богатый сюжетъ для своеобразной комедіи, воспользовался кое-какими чертами, доставленными ему Илиадою, и написалъ комедію, неимѣющую никакихъ претензій на глубокомысліе, но богатую драматическими положеніями, комическими лицами, паэосомъ и поэзіей. Въ этой комедіи выразился, можетъ быть, самымъ яркимъ образомъ юморъ Шекспира.

Другая пьеса Шекспира изъ древне-греческой жизни, „Тимонъ Аѣнскій“, значительно слабѣе „Троила и Крессиды“. Трагедія эта была предметомъ продолжительныхъ и горячихъ споровъ. Въ ней много странностей и противорѣчій; въ ней попадаются пѣлыя сцены, написанныя въ чрезвычайно прозаическомъ тонѣ, сухимъ языкомъ, что главнымъ образомъ и дало поводъ большинству англійскихъ критиковъ отнестись къ этой трагедіи съ недоувѣріемъ и объявить, что она не принадлежитъ перу Шекспира. Такимъ образомъ, „Тимонъ Аѣнскій“ принадлежитъ къ *сомнительнымъ* пьесамъ Шекспира. Но въ какой мѣрѣ эта трагедія *не* принадлежитъ перу великаго поэта? Попала ли она въ in-folio только по ошибкѣ или незнанію, или же въ созданіи ея Шекспиръ *частично* участвовалъ? Мнѣнія по этому поводу раздѣлились и вопросъ остается и понынѣ открытымъ. Въ настоящую минуту онъ едва ли и можетъ быть разрѣшенъ окончательно, потому что у насъ нѣтъ никакихъ внѣшнихъ, фактическихъ указаній, которыя могли бы руководить нами въ отысканіи истины. Однако, въ Шекспировской критикѣ установилось мнѣніе, что въ трагедіи замѣтна рука великаго поэта и что Шекспиръ только исправилъ пьесу другого автора. Недавно было высказано другое предположеніе: основаніе трагедіи, зерно, такъ сказать, принадлежитъ Шекспиру, но впоследствии кто нибудь изъ второстепенныхъ драматурговъ обработалъ мотивъ только намѣченный Шекспиромъ и, разумѣется, испортилъ даже и то, что принадлежало поэту. Авторъ этой гипотезы предполагаетъ (безъ всякихъ впрочемъ основаній), что издатели in-folio 1623 года, гдѣ эта пьеса появилась въ первый разъ, плохо рассчитали размѣры своего изданія: у нихъ оказалось незамѣщенныхъ и лишнихъ страницъ тридцать. Въ виду этого затруднительнаго обстоятельства, они взяли „Тимона Аѣнскаго“, послѣднюю пьесу, которую имъ приходилось напечатать, и отдали ее какому-то плохому драматургу съ тѣмъ, чтобы онъ пополнилъ ее и увеличилъ до требуемыхъ размѣровъ. Авторъ этой гипотезы, впрочемъ, и самъ сознается, что его предположеніе „смѣло до нелѣпости“. Съ этимъ заключеніемъ нельзя не согласиться.

Источниковъ „Тимона Аѳинскаго“ насчитываютъ нѣсколько: во-первыхъ, нѣкоторыя мѣста въ „Жизни Антонія“ Плутарха; во-вторыхъ, нѣсколько страницъ у Лукіана; въ-третьихъ, рассказъ о мизантропѣ въ „Palace of Pleasure“ Пейнтера; и наконецъ анонимная драма, которую Дейсъ обнаружилъ въ 1842 году. Но какъ бы то ни было, откуда бы поэтъ ни заимствовалъ сюжетъ для своей драмы, — композиція „Тимона Аѳинскаго“ — совершенно оригинальна.

Не разъ сравнивали „Тимона Аѳинскаго“ съ „Королемъ Лиромъ“. И дѣйствительно, это сравненіе какъ бы напрашивается само собой. Оба были на вершѣ счастья, и обоихъ постигаетъ самое крайнее несчастіе. Ипохондрія, разрѣшающаяся у Лира въ помѣшательство, превращается у Тимона въ крайнюю мизантропію, въ человѣконенавистничество. Оба умираютъ, оставленные тѣми, кого они любили. Наконецъ, — оба одинаково нелѣпы, не только послѣ постигшаго ихъ несчастія, но и раньше, въ самомъ началѣ. Поведеніе Лира съ первой же сцены поражаетъ своею странностію. „Въ этой сценѣ, — говоритъ Гёте, — Лиръ является до такой степени нелѣпымъ, что впослѣдствіи мы никакъ не можемъ слишкомъ упрекать его дочерей“. Тимонъ поступаетъ точно такимъ же образомъ. „Онъ похожъ, — говоритъ Рюмелинъ, — на человѣка, который бросаетъ за окно всѣ свои деньги, все свое состояніе; потомъ, когда онъ обнищалъ, когда у него уже ничего нѣтъ и когда уже нечего бросать за окно, онъ наивно увѣренъ, что прохожіе отдадутъ ему его деньги; его надежда, разумѣется, не осуществляется, вслѣдствіе чего онъ уже окончательно теряетъ рассудокъ“. Въ этомъ и заключается, конечно, главный недостатокъ пьесы. Странность Лира объясняется темпераментомъ его, его начинающимся помѣшательствомъ; Тимонъ не имѣетъ этого оправданія: онъ становится мизантропомъ вдругъ, безъ всякихъ внутреннихъ причинъ; его мизантропія не можетъ быть объяснима ни его темпераментомъ, ни характеромъ: это пароксизмъ неизвѣстно откуда взявшійся и сводящій его въ могилу. Концепція Тимона не только во всѣхъ отношеніяхъ ниже концепціи Лира, но она ниже Мольеровскаго „Мизантропа“. У Мольера мизантропія Альцеста объясняется природеннымъ чувствомъ честности и справедливости, которое оскорбляется на каждомъ шагѣ людьми; мизантропія Тимона — не болѣе какъ нелѣпый капризъ избалованнаго ребенка, который видитъ, что его мечты рушатся. Конечно, Альцестъ съ своимъ негодованіемъ смѣшонъ, но тѣмъ не менѣе онъ симпатиченъ, и даже больше: онъ внушаетъ намъ нѣкоторое уваженіе къ себѣ. Онъ не горячится, а разсуждаетъ съ Филиномъ, Селимена отличаетъ его въ толпѣ своихъ поклонниковъ и сознается, что она виновата передъ нимъ. Ничего подобнаго Тимонъ не внушаетъ: онъ внушаетъ только состраданіе къ себѣ.

Замѣчательно, что эта трагедія выходитъ совершенно изъ рамокъ общаго приѣма Шекспира: она похожа на любую изъ драмъ В. Гюго. Она, если можно такъ выразиться, написана для глазъ и ушей: въ ней много звучнаго, живописнаго, много декламации. Авторъ постоянно прибѣгаетъ къ преувеличеніямъ—излюбленному приѣму романтическаго идеализма; психологія „Тимона“—самая поверхностная; герой, — подобно всѣмъ героямъ В. Гюго,—ходитъ на ходуляхъ, носится съ своими страданіями, декламируетъ передъ публикой, негодуетъ на родъ человѣческой, безъ всякихъ, доступныхъ сознанию, причинъ. Постройка трагедіи имѣетъ первобытную простоту: дѣйствіе ограничивается тѣмъ, что авторъ противопоставляетъ бѣшенную мизантропію, слѣдующую за столь же бѣшенной филантропіей. Въ критикѣ много разъ было высказываемо мнѣніе, что Тимонъ—одна изъ тѣхъ немногихъ фигуръ въ произведеніяхъ Шекспира, которыхъ поэтъ надѣлилъ своими личными чувствами, и что, слѣдовательно, въ то время какъ онъ писалъ „Тимона“, онъ былъ мизантропъ. Такое заключеніе, по моему мнѣнію, совершенно несостоятельно. Тимонъ, конечно, есть натура чувствительная, любящая; его расточительность нельзя объяснять простымъ эгоизмомъ, или тщеславіемъ, желаніемъ, чтобъ ему поклонялись. Напротивъ того, его сердце, такъ сказать, раскрывается передъ всякимъ встрѣчнымъ. Онъ постоянно находится въ какомъ-то пароксизмѣ крайнихъ чувствъ. Онъ человѣкъ крайностей во всемъ—въ дружбѣ, въ любви, въ ненависти; у него нѣтъ никакой мѣры. Онъ создалъ себѣ призракъ,—*человѣчество*, и украсилъ этотъ призракъ по своему вкусу. Само собой разумѣется, что призракъ этотъ не отвѣчаетъ дѣйствительности. Отсюда мизантропія Тимона такая же безразсудная, какъ и его филантропія. Все это показываетъ полнѣйшее непониманіе дѣйствительности. Человѣчество нельзя раздѣлять на два лагеря,—на добродѣтельныхъ и порочныхъ. Еслибъ Тимонъ умѣлъ хоть сколько нибудь наблюдать людей, еслибы его чувство дѣйствительности хотя сколько нибудь было на уровнѣ его чувствительности, то онъ бы съ самаго начала понялъ, что истинный другъ—большая рѣдкость въ жизни и что расточать свое сердце направо и налево есть лучшее средство никогда не встрѣтить дружбы. Таковъ Тимонъ. Можемъ ли мы хоть на минуту предположить, что Шекспиръ былъ похожъ на такого человѣка и что онъ,—хотя бы въ самой незначительной степени,—раздѣлялъ чувства Тимона? Такое утвержденіе равнялось бы полнѣйшему отрицанію всѣхъ тѣхъ качествъ ума и характера, которыя мы замѣчаемъ у Шекспира. То, что прежде всего поражаетъ насъ, когда мы изучаемъ произведенія Шекспира, это есть его глубокое пониманіе дѣйствительности, поразительное знаніе людей; мы замѣчаемъ въ немъ какъ бы культъ дѣйствительности, полнѣйшее от-

сутствіе мечтательности и сентиментальнаго идеализма, безусловное отвращеніе отъ всякаго рода теоретическихъ построекъ. Конечно, онъ переживалъ періоды упадка духа, пессимизма, недовѣрія къ жизни и къ людямъ; слѣды этихъ нравственныхъ состояній, несомнѣнно, остались въ его произведеніяхъ, но это были состоянія переходныя и настолько не глубокія, что онъ никогда не терялъ почвы подъ ногами, никогда не оказывался несостоятельнымъ передъ дѣйствительностью, никогда не создавалъ себѣ фантастическаго міра, который бы его хоть сколько нибудь удовлетворялъ. Онъ не мечтаетъ о жизни, а судить жизнь и этотъ судъ всегда основанъ на самыхъ рациональныхъ требованіяхъ.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ.

Послѣдній періодъ дѣятельности Шекспира.—„Зимняя Сказка“ и польское сказаніе архіепископа гнѣзненскаго.—Анахронизмы у Шекспира.—Эстетическій законъ анахронизмовъ.—„Цимбелинъ“ и его синтетическое значеніе въ ряду другихъ произведеній поэта.—Имоджена.—Шекспировскія женщины.—Аллегорическій характеръ „Буря“.—Гипотеза Монтегю.—Сомнительныя пьесы: „Черныль“, „Два благородныхъ родственника“, „Генрихъ VIII“.—Послѣдніе годы жизни поэта.—Его переселеніе въ Стратфордъ.—Завѣщаніе.—Смерть.—Церковь Holy Trinity.—Стратфордскій бюстъ.—Портреты.

Видѣть съ „Зимней Сказкой“ мы вступаемъ въ совершенно особый фантастическій міръ поэзіи. Этимъ исключительнымъ характеромъ отличаются всѣ произведенія Шекспира послѣдняго періода его жизни. Съ трагедіями онъ навсегда покончилъ и, какъ бы утомленный дѣйствительностью, перешелъ въ міръ фантазіи, создавая самыя привлекательныя (хотя далеко не самыя совершенныя) свои произведенія: „Зимнюю сказку“, „Цимбелина“ и „Бурю“. — „Зимняя Сказка“ составляетъ какъ бы переходъ отъ трагедіи къ этой полу-романтической драмѣ послѣдняго періода. Самое названіе зимней сказки указываетъ, какъ намъ кажется, на намѣреніе поэта выйти изъ условнаго круга дѣйствительности, или, вѣрнѣе, изобразить эту дѣйствительность преобразенной въ міръ фантазіи. И въ самомъ дѣлѣ, въ „Зимней Сказкѣ“ эта дѣйствительность рѣшительно и смѣло преобразена. Изученіе характеровъ совершенно отступило на второй планъ, отношенія между дѣйствующими лицами и мотивами ихъ поступковъ — произвольны и капризны, поэзія широкой струей охватываетъ весь сюжетъ, и видѣть съ ней является и сказочный міръ. Какъ въ настоящей народной сказкѣ, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ какими-то невѣдомыми странами и государствами, которыя, хотя и носятъ названія, упоминаемыя въ географіи, но, тѣмъ не менѣе, являются баснословными. Шекспировская Богемія находится у самаго моря и только этимъ моремъ отдѣлена отъ Сициліи; какъ тутъ, такъ и тамъ, во главѣ управленія на-

ходятся какіе-то фантастическіе короли; въ какую эпоху происходитъ дѣйствіе—тоже неизвѣстно, потому что одинъ изъ этихъ королей управляетъ своихъ пословъ къ дельфійскому оракулу. Короче, — это баснословный міръ зимней сказки, да и самая драма, основанная на этой сказкѣ, имѣетъ сказочный характеръ. Между первымъ и послѣднимъ актами проходитъ шестнадцать лѣтъ; поэтъ то и дѣло переноситъ насъ изъ Сициліи въ Богемію и наоборотъ, и само *Время*, играющее въ произведеніи такую значительную, хотя совершенно неопредѣленную роль, выступаетъ самолично, объясняя намъ, почему оно переноситъ насъ изъ одной эпохи въ другую, съ быстротой молніи... „Я, какъ *Время*, многихъ ублажающее, всѣхъ испытующее, радость и страхъ добраго и злаго, порождающее и разоблачающее заблужденія,—хочу воспользоваться теперь моими крыльями. Не сердитесь на меня или на силу моего полета за то, что перелечу черезъ шестнадцать лѣтъ, не представивъ вамъ ничего изъ этого огромнаго промежутка, — такъ какъ въ моей власти — ниспровергать законы, и въ одинъ и тотъ же часъ создать и уничтожить обычаи, то и позвольте мнѣ остаться тѣмъ, чѣмъ я былъ до начала порядка какъ стараго, такъ и новаго. Свидѣтель вѣковъ, ихъ породившій, я буду тѣмъ же и для новѣйшаго, теперь господствующаго; сдѣлаю и настоящее столь же старымъ, какъ моя сказка. Увѣренный, что ваша снисходительность дозволяетъ это, — я перевертываю склянку часовъ моихъ и снова открываю сцену передъ вами, какъ бы пробудившимся отъ сна, въ который вы были погружены весь этотъ промежутокъ“.

„Зимняя Сказка“ впервые появилась въ in-folio 1623 года, но объ ней упоминается уже въ 1611 году въ дневникѣ доктора Формана. Съ другой стороны мы знаемъ, что въ ноябрѣ мѣсяцѣ того же года, она была играна при дворѣ,—какъ объ этомъ упоминается въ актахъ Master'a of the Revels, сэра Джорджа Бока (Вос): „A Play called the winters nightes Tayle“. Но такъ какъ сэръ Бокъ только въ 1610 году вступилъ въ эту должность, то съ большою вѣроятностью можно заключить, что „Зимняя Сказка“ была написана въ 1609 году. Главный и непосредственный источникъ, послужившій Шекспиру для „Зимней Сказки“, есть рассказъ Роберта Грина: „The Historie of Dorastus and Fawnia“, который первоначально (въ 1588 г.) появился подъ заглавіемъ: „Pandosto: The Triumph of Time“. По мнѣнію Шака, Гринъ пользовался, по всей вѣроятности, болѣе старымъ источникомъ, который былъ также обработанъ и Лопе де Вега въ его пьесѣ: „Magmol de Felisardo“. Эта пьеса имѣетъ много общаго съ „Зимней Сказкой“. Рассказъ Грина пользовался большою популярностью въ XVI столѣтіи. Однако, Шекспиръ, въ основномъ мотивѣ рассказа Грина, мно-

гое измѣнилъ. У Грина, напримѣръ, оклеветанная Белларія (у Шекспира Герміона) дѣйствительно умираетъ; у Шекспира она возвращается, какъ извѣстно, къ жизни; отсюда произошло измѣненіе и въ самой развязкѣ. Шекспиръ, кромѣ того, прибавилъ отъ себя нѣкоторыхъ второстепенныхъ лицъ: Антигона, Автолика, Паулину. Фигура Паулины подала поводъ доктору Каро предположить, что Шекспиръ, кромѣ разсказа Грина, имѣлъ подѣ руками еще и другой источникъ. Этотъ второй источникъ онъ видитъ въ польскомъ сказаніи о трагической судьбѣ второй супруги герцога Мазовіи Земовита (изъ дома Піястовъ). Сказаніе это, записанное архіепископомъ гнѣзненскимъ Чарнковскимъ, помѣщено во второмъ томѣ *Sommersberg's Regum Silesiacarum Scriptores* (Лейпцигъ, 1729—1732).

Любопытно сравнить „Зимнюю Сказку“ съ этимъ сказаніемъ. Не имѣя самаго сказанія архіепископа Чарнковскаго, я передаю эту исторію со словъ Шайнохи *). Въ началѣ 1392 года къ орденскому комтуру замковъ Христборгъ и Балча явился молодой польскій прелатъ, имѣвшій порученіе войти съ меченосцами въ переговоры о мирѣ. Личность посла внушала всяческое уваженіе. Это былъ мазовецкій князь Генрихъ, младшій братъ князей Януша и Земовита, уже два года сдѣланный епископомъ плоцкимъ и дѣйствительный управитель епископства. По волѣ отца онъ сдѣлался духовнымъ, и полная приключеній жизнь, хотя и скоро угасшая, представляетъ странную игру судьбы. Еще въ утробѣ матери на него легла тяжелая рука рока. Его мать, вторая жена стараго князя Мазовіи Земовита, рожденная силезская княжна на Мунстербергѣ, славилась своей рѣдкой красотой. Старый князь Земовитъ былъ человѣкъ гордый и ревнивый. Наговоры людей, передаваемые князю его сестрой, княгиней Цешинской, обвиняли молодую и красивую его жену въ невѣрности. Этого было достаточно князю. Его не смягчили самыя несомнѣнныя увѣренія въ невинности, увѣренія, исходившія отъ придворныхъ дѣвицъ, подвергнутыхъ пыткѣ. Въ одинъ моментъ былъ произнесенъ приговоръ смерти жены и ея мнимаго любовника. Этотъ послѣдній, попавъ въ руки княжеской погони въ Пруссіи, былъ прежде растерзанъ лошадьми, а потомъ повѣшенъ. Княгиня была тогда беременна и имѣла время только родить и потомъ погибнуть въ Равѣ. Явившагося на свѣтъ ребенка, Генриха, предметъ ненависти отца, отдали на попеченіе сельской шляхтянкѣ въ окрестностяхъ Равы. На третій годъ какіе-то трое вооруженныхъ людей напали на загороду и увезли съ собой мальчика. Такимъ образомъ, онъ перешелъ на попеченіе своей старшей сестры, княгини Штетинской. Воспитанный ея заботами, несчастный сирота

*) „Ядвига и Ягайло“, переводъ В. Кеневича и В. В. Чуйко. 1880—1882.
В. В. Чуйко.

достигъ юности при штетинскомъ дворѣ. Тогда случайно увидѣлъ его старый князь Земовитъ. Маленькій Генрихъ оказался живымъ портретомъ своего отца. Это смягчило суровую душу князя. Слишкомъ поздно онъ убѣдился въ невинности жены и въ своемъ преступленіи. Вознаградить прошлое можно было, только возвративъ привязанность сыну. Князь полюбилъ его самою горячею любовью. Но, желая принести какую-либо жертву небесамъ въ искупленіе вины своей, Земовитъ рѣшилъ посвятить сына Богу. Молодой князь предназначался быть духовнымъ. На него надѣли священническое платье, учили писать и упражняться въ латыни. Не имѣя еще и десяти лѣтъ, Генрихъ получилъ уже плодую епархію. Но отецъ присмотрѣлъ ему другую, болѣе выгодную епархію, ленчицкую. Когда же гнѣзненскій архіепископъ, не смотря на просьбу отца, далъ эту епархію какому-то Пелку изъ Грабова, то взбѣшенный князь однимъ военнымъ отрядомъ занялъ ленчицкія помѣстья, а другимъ осадилъ архіепископскій Ловичъ. Маленькій князь получилъ ленчицкую епархію. Въ 1392 году (когда, значитъ, Генриху было лѣтъ двадцать) королю Ягайлѣ понадобился тайный посоль къ Витолду. Духовное званіе Генриха, его нѣмецкое воспитаніе въ Штетинѣ указывали на его преимущества передъ другими для посольства въ землю меченосцевъ. Витолдъ жилъ тогда въ новомъ своемъ замкѣ, Риттервердерѣ. Не будучи въ состояніи перенести разлуки съ женой, находившейся еще въ закладѣ у меченосцевъ, вдали отъ мужа, онъ упросилъ въ то время Валенрода прислать княгиню въ Риттервердеръ. Съ нею пріѣхала въ замокъ младшая сестра Витолда, Рынгалла. Другая сестра, Анна-Данута, была женой мазовецкаго князя Януша, значитъ свояченица Генриха. Благодаря этому обстоятельству Генрихъ вступилъ сразу, какъ родственникъ, въ семейный кружокъ замка. Послѣ нѣкоторыхъ короткихъ приготовленій, молодой епископъ показалъ старательно скрытыя письма и документы Ягайлы, обѣщавшіе Витолду, подъ условіемъ отреченія его отъ ордена и возвращенія въ Литву, — все его литовское наслѣдіе и великое княжество. Ничего больше Витолдъ и не желалъ, поэтому полное примиреніе состоялось немедленно. Рынгалла очень понравилась Генриху, и онъ женился на ней. Свадьба была отпразднована по-княжески съ сохраненіемъ всѣхъ обрядовъ и церемоній, установленныхъ въ такихъ случаяхъ.

Стоитъ вспомнить, хотя бы въ самыхъ общихъ чертахъ, содержаніе „Зимней Сказки“, чтобы убѣдиться въ поразительномъ сходствѣ Шекспировской пьесы съ сказаніемъ архіепископа гнѣзненскаго. Едва ли, однако, Шекспиръ былъ знакомъ съ этимъ источникомъ. Шекспиръ, несомнѣнно, заимствовалъ сюжетъ изъ „Dorastus and Fawnia“ Грина. Тѣмъ не менѣе, мы имѣемъ нѣкоторое право предположить, что ря-

домъ съ разсказомъ Грина, Шекспиръ пользовался еще какимъ нибудь другимъ источникомъ, въ основѣ котораго непосредственно легло сказаніе архіепископа гнѣзненскаго. Другая подробность еще болѣе подтверждаетъ эту мысль. У Шекспира Богемія находится у самаго моря. Въ разсказѣ Грина мы видимъ то же самое. Но любопытно, что въ сказаніи архіепископа Моравія находится на берегу Средиземнаго моря. Вотъ какъ онъ объ этомъ говоритъ: „Anno quoque eodem Rome in tota fere Italia ac circa mare Mediterraneum, in terris que Moravia puncupantur... magna pestilentia seviebat“.

Въ третьемъ актѣ „Зимней Сказки“ мы имѣемъ великолѣпную сцену суда надъ королевой, которую ее супругъ, король Леонтесъ, обвиняетъ въ невѣрности. Станиславъ Козьмянъ, извѣстный польскій историкъ и переводчикъ Шекспира на польскій языкъ, полагаетъ, что сцена этого суда въ „Зимней Сказкѣ“,—столь мало правдоподобная,—является какъ бы непосредственно списанной съ дѣйствительной исторической сцены суда, бывшей въ Польшѣ. Благодаря наговорамъ Гнѣвоша изъ Далевиць, король Ягайло, какъ извѣстно, ревновалъ Ядвигу и былъ увѣренъ въ ея любовныхъ сношеніяхъ съ прежнимъ ея женихомъ, Вильгельмомъ Австрійскимъ. Увѣренія въ невинности ничего не помогли. Чаша несчастій шестнадцатилѣтней супруги Ягайля переполнилась оскорбленіями мужа. Ядвига на нѣкоторое время прекратила всякія сношенія съ Ягайлой. Только бросавшееся всѣмъ въ глаза сознаніе, что она — дѣйствительная госпожа и наследница королевства, охраняло ее отъ наказанія, къ которому бы прибѣгнулъ каждый изъ царственныхъ супруговъ того времени, чтобы усмирить такую непокорную жену. Когда молодая королева стояла на колѣняхъ передъ духовникомъ, этотъ послѣдній строго упрекалъ ее въ непослузаніи мужу. Непокорившейся еще душѣ показалось это насмѣшкой надъ страданіемъ. Ядвига встала съ негодованіемъ отъ конфессіонала и приказала духовнику молчать. Какъ кажется, это была минута переполненія страданія. Вскорѣ истина обнаружилась; супруги помирились, но поступокъ Гнѣвоша, по всей вѣроятности, такъ и остался бы не наказаннымъ, еслибы Ядвига не настояла на формальномъ судѣ. Король и коронные совѣтники принуждены были согласиться на *споръ* съ Гнѣвошемъ. Королева Ядвига, пользуясь правомъ всякой шляхтянки, обвиняла Гнѣвоша въ клеветѣ на женскую честь. Обвиненному назначенъ былъ судебный „годъ“ въ Вислицѣ. Тамъ, въ назначенный срокъ, собрался весь трибуналъ судей, помощниковъ судей и сопровождавшей всякій судъ толпы вельможъ и сановниковъ. Королева выбрала своимъ защитникомъ извѣстнаго коштеляна, стараго Яська изъ Тенчина. Гнѣвошъ упалъ духомъ. Защита самаго краснорѣчиваго изъ тогдашнихъ вельможъ, свидѣтельство самого короля и сановниковъ,

грозныя лица двѣнадцати готовыхъ на поединокъ рыцарей отняли у него языкъ. Напрасно приглашали его судьи сказать хоть что нибудь въ свою защиту. Дрожащія отъ страха уста, опущенный внизъ взглядъ приносили нѣмую просьбу о прощениі. Гнѣвошъ былъ признанъ виновнымъ въ клеветѣ женской невинности. Тогдашнія понятія не дѣлали разницы въ этомъ отношеніи между королевой и простой дворянкой. То же самое наказаніе, которому былъ бы подвергнутъ Гнѣвошъ за оклеветаніе матери перваго попавшагося изъ краковской шляхты, казалось и въ данномъ случаѣ совершенно достаточнымъ наказаніемъ. Это было наложеніе предписаннаго статутомъ штрафа въ 60 гривенъ и ревокаціи, закончившейся формулой: „Я солгалъ, какъ песь“. Королева Ядвига была признана и обнародована чистой, невинной, вѣдъ всякихъ подозрѣній. Гнѣвошъ же долженъ былъ немедленно исполнить приговоръ. Скорчился клеветникъ (какъ требуетъ статутъ) вдвое, влѣзъ подъ судебную лавку и оттуда сказалъ, что все, что онъ наговаривалъ королю о королевѣ, было подлою ложью. Послѣ требуемыхъ статутомъ словъ: „Я солгалъ, какъ песь“, ему приказано было пролаять въ дѣйствительности нѣсколько разъ. Гнѣвошъ пролаялъ изъ-подъ лавки.

Эта дѣйствительная историческая сцена чрезвычайно напоминаетъ судъ въ третьемъ актѣ „Зимней Сказки“, хотя въ подробностяхъ эти двѣ сцены и разнятся. Едва ли можно предположить, чтобы Шекспиръ ввелъ эту сцену, — столь исключительную и необычную, — еслибы онъ не былъ знакомъ, хотя бы въ какомъ-либо англійскомъ пересказѣ, съ судомъ надъ Гнѣвошемъ изъ Далевницъ. Вообще, кажется, не можетъ быть сомнѣнія, что интимная жизнь Ядвиги, Вильгельма Австрійскаго, Ягайлы, Витолда, Генриха, Рынгаллы и проч., отличавшаяся самыми необыкновенными, романтическими событіями, вошла въ основу обширнаго цикла произведеній народнаго творчества. По всей вѣроятности и „Зимняя Сказка“ есть лишь дальній западный отголосокъ этихъ поэтическихъ сказаній. Что эти сказанія могли быть извѣстны тогда въ Англии, — въ этомъ не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія. Тевтонскій орденъ былъ тогда очень популяренъ въ Европѣ. Онъ боролся съ Литвой съ цѣлью, будто бы, водворить въ ней христіанство. Лучшіе и храбрѣйшіе рыцари всей Европы являлись въ Пруссію и поступали въ ряды меченосцевъ, въ особенности когда предполагалось какое-либо особенное нападеніе на языческую Литву. Намъ извѣстно, что именно въ промежутокъ времени между 1390 — 1392 годами у меченосцевъ гостили: Генрихъ Дерби, сынъ Джона Гоунта, принца Ланкастерскаго, затѣмъ Болинброкъ, будущій король Генрихъ IV, Вильямъ Дугласъ и наконецъ одинъ изъ Перси (вѣроятно, Генрихъ, тотъ, который въ хроникѣ Шекспира извѣстенъ подъ прозвищемъ

Годспура). Этотъ Перси могъ быть лично знакомъ съ Генрихомъ, епископомъ плочкимъ, потому что участвовалъ въ одной изъ экспедицій Витолда. Они-то, вѣроятно, и перевезли польскія сказанія въ Англію. Кромѣ того Шекспиру, можетъ быть, была извѣстна какая-нибудь баллада о подвигахъ въ Литвѣ Генриха Ланкастерскаго.

Само собой разумѣется, что было бы странно сравнивать ревность Леонтеса съ ревностью Отелло. Леонтесъ не имѣетъ ни малѣйшей причины ревновать; его ревность не вызвана ни хитрымъ совѣтомъ, ни инсинуаціей, ни даже прямой клеветой, какъ это мы видимъ въ ревности Іахимо въ „Цимбелинѣ“. Ревность Леонтеса есть какой-то странный, непонятный капризъ, странное проявленіе воображенія, ни на чемъ не основанное; а между тѣмъ она производитъ трагическій эффектъ вслѣдствіе того нравственнаго состоянія, въ которомъ находится помутившаяся душа Леонтеса. Цѣлый рядъ послѣдствій, производимыхъ этимъ неожиданнымъ чувствомъ, приводитъ къ удивительно драматическимъ положеніямъ. Въ особенности сцена суда поражаетъ своимъ трагическимъ паѳосомъ. Королева Герміона защищается съ такимъ же возвышеннымъ благородствомъ, какъ и Екатерина Арагонская въ „Генрихѣ VIII“. „Вы государь, — говоритъ она, — знаете лучше всѣхъ, какъ ни стараетесь показать противное, что вся моя прошедшая жизнь была столько-же чиста и цѣломудренна, сколько теперь несчастна, а несчастна она теперь такъ, какъ не представить исторія, не придумаетъ театральнй вымыслъ для потрясенія зрителей. Посмотрите на меня—я, сопостельница царя, владѣвшая половиной престола, дочь великаго короля, мать полнаго надежды сына, призвана сюда разглагольствовать, болтать въ защиту жизни и чести передъ каждымъ, кто только захочетъ придти и послушать“. Потомъ, когда Леонтесъ угрожаетъ ей местию, она отвѣчаетъ: „Оставьте, государь, ваши угрозы; того, чѣмъ вы хотѣли запугать меня, я сама желаю. Жизнь—не благо уже для меня. Вѣнецъ и отрада моей жизни—любовь ваша — погибли; потому что чувствую, я утратила ее, но какъ—не знаю. Вторая моя радость — первый плодъ моего чрева—удаленъ отъ меня, какъ отъ заразы. Третья моя радость, рожденная подъ вліяніемъ гибельнаго созвѣздія, оторвана отъ моей груди и, съ устами увлажненными еще невиннымъ молокомъ, увлечена на смерть. Я сама оглашена на всѣхъ перекресткахъ развратной“... Но послѣ этой сцены Шекспиръ останавливаетъ трагедію; онъ вылечиваетъ Леонтеса несчастіемъ и раскрываетъ передъ нами веселую пастораль. Такъ что эта трагедія первыхъ трехъ актовъ кажется какимъ-то тяжелымъ и мрачнымъ кошмаромъ, который исчезаетъ съ первымъ лучемъ восходящаго солнца. Пьеса оканчивается самымъ свѣтлымъ настроеніемъ. Искать, однако, въ „Зимней Сказкѣ“ какихъ-либо глубокихъ философскихъ

идей, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые нѣмецкіе критики, было бы дѣломъ совершенно напраснымъ. Шекспиръ, очевидно, хотѣлъ только позабавить зрителей рядомъ романтическихъ приключеній, въ которыхъ бы просвѣчивала одна оснвная мысль, — примѣреніе съ жизнью. Онъ прогуливается съ нами въ фантастическомъ мірѣ, созданномъ его воображеніемъ, смѣшивая вмѣстѣ и, очевидно, намѣренно, античный міръ, эпоху рыцарства, нравы христіанскіе и языческіе, оракула дельфійскаго, дочь императора Русскаго и Джуліо Романо, котораго превращаетъ въ скульптора.

„Зимняя Сказка“ — одна изъ тѣхъ пьесъ Шекспира, въ которыхъ чаще всего попадаютъ анахронизмы. Вообще у Шекспира — множество анахронизмовъ. Въ „Тимонѣ Аѳинскомъ“ мы видимъ *паша* и *шута* — персонажей, совершенно неизвѣстныхъ античному міру; гости Тимона сидятъ на *табуретахъ*, вмѣсто того, чтобъ возлежать на ложѣ, какъ это дѣлали древніе. Въ „Троилѣ и Крессидѣ“ древніе герои, троянцы и греки, одѣты въ рыцарскій костюмъ; ихъ нравы и обычаи напоминаютъ средніе вѣка; Гекторъ упоминаетъ объ Аристотелѣ, Улиссъ — о Милонѣ Кротонскомъ; одно изъ дѣйствующихъ лицъ говоритъ о *воскресномъ днѣ*, и троянская кухня во многомъ напоминаетъ англійскую. Въ „Комедіи Ошибокъ“ мы имѣемъ дѣло съ дукатами, мархіями, флоринами и аббатессой женскаго монастыря; тамъ же говорится объ Америкѣ и различныхъ европейскихъ государствахъ эпохи Возрожденія, о Лапландскихъ колдунахъ, объ Адамѣ и Евѣ, а одинъ изъ Антифиловъ называетъ себя христіаниномъ. Въ „Юліѣ Цезарѣ“ часы бьютъ три часа, Цицеронъ обращается къ народу на греческомъ языкѣ; по мнѣнію Гёте, Шекспиръ въ этой драмѣ превратилъ римлянъ въ англичанъ. Въ „Антоніи и Клеопатрѣ“ Антоній употребляетъ въ разговорѣ карточные термины, онъ говоритъ о валетѣ, королѣ, о червахъ и козыряхъ, точно онъ — игрокъ въ вистъ или преферансъ. Въ „Коріоланѣ“ говорится о театрахъ и упоминаются: Александръ Македонскій, Катонъ, Галіенъ. Въ „Периклѣ“ мы встрѣчаемся съ пуддингомъ и пистолетами. Въ „Титѣ Андроникѣ“ говорится о ребенкѣ, котораго нужно окрестить; тамъ же *клоунъ* говоритъ о св. Стефанѣ, а сынъ римскаго императора обвиняется въ преступленіяхъ, достойныхъ *напизма*. Въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“ Тезей, *герцогъ* Аѳинскій, отправляетъ въ монастырь одну дѣвицу и говоритъ своимъ друзьямъ: „здравствуйте, друзья, вотъ и Валентиновъ день прошелъ.“; тамъ же упомянуты пушки. Въ „Генрихѣ V“ мы слышимъ о туркахъ и о взятіи ими Константинополя, хотя этотъ городъ былъ взятъ ими только черезъ тридцать лѣтъ послѣ смерти Генриха V. Въ „Королѣ Лирѣ“ идетъ также рѣчь о туркахъ, святой водѣ, Неронѣ, Бедламѣ и проч. Наконецъ Гамлетъ, какъ извѣстно, учился въ Виттенбергѣ.

Таковы нѣкоторые изъ анахронизмовъ Шекспира; этотъ списокъ можно было бы увеличить по крайней мѣрѣ въ десять разъ, еслибы это представлялось нужнымъ. Какъ мы должны относиться къ этимъ анахронизмамъ великаго поэта? Слѣдуетъ ли думать, что они — результатъ невѣдѣнія поэта, или введены имъ намѣренно, ради какихъ-либо цѣлей; или же, наконецъ, что они — общее явленіе литературы его времени? Я думаю, что у Шекспира есть анахронизмы всѣхъ трехъ родовъ.

Исторія литературы доказываетъ, что въ произведеніяхъ искусства анахронизмы попадаютъ тѣмъ чаще, чѣмъ произведеніе древнѣе Греки, напримѣръ, передѣлывали на свой ладъ имена и названія египетскія и ассирійскія. Средніе вѣка не имѣли никакого понятія о хронологіи; для человѣка среднихъ вѣковъ нѣтъ древности языческой, древности еврейской или христіанской; онъ смѣшиваетъ Библію, политеизмъ, Грецію, Римъ, Востокъ; онъ знаетъ только *вообще* древнихъ. Эпоха Возрожденія въ этомъ отношеніи ничѣмъ не отличалась отъ среднихъ вѣковъ. Въ то время никто не имѣлъ понятія о тагъ называемомъ мѣстномъ колоритѣ, объ этнографіи, объ археологической точности. Это становится совершенно очевиднымъ при взглядѣ на картины эпохи Возрожденія. Въ „Страшномъ Судѣ“ Микель-Анджело Буонаротти—Христосъ похожъ на античнаго Геркулеса. Мадонны Рафаэля одѣты въ итальянскій костюмъ того времени; такіе же точно костюмы мы видимъ въ знаменитой „Каннѣ Галилейской“ Веронезе. Такимъ образомъ, Шекспиръ только слѣдуетъ своему вѣку и въ этомъ отношеніи нисколько не выдѣляется изъ ряда тогдашнихъ писателей.

Но не всѣ анахронизмы Шекспира могутъ быть объяснены вліяніемъ времени; у него попадаются также анахронизмы, очевидно зависящія отъ невѣдѣнія, оплошности, невнимательности; при нѣкоторомъ знаніи и при большей внимательности многіе изъ нихъ не существовали бы. Понятно, напр., что было бы лучше, еслибы Шекспиръ не упоминалъ о часахъ въ древнемъ Римѣ, или еслибы не надѣлилъ грековъ рапирами, еслибы не заставилъ Гектора говорить объ Аристотелѣ. Но существуютъ анахронизмы не зависящія ни отъ вліянія времени, ни отъ невѣдѣнія и невнимательности. Такъ, напримѣръ, если вѣрить Гёте, римляне Шекспира похожи на англичанъ; герои Троянской войны превращены въ рыцарей среднихъ вѣковъ. Совершенно очевидно, что здѣсь дѣло касается не простаго невѣдѣнія или невнимательности. Это анахронизмы *намѣренные*. Въ этомъ отношеніи Шекспиръ поступаетъ точно такимъ же образомъ, какъ поступаютъ всѣ великіе поэты: онъ намѣренно прибѣгаетъ къ анахронизмамъ, которые можно было бы назвать анахронизмами *психологическими*.

Здѣсь мы встрѣчаемся съ любопытнымъ эстетическимъ закономъ,

на который, однако же, мало обращают вниманія. Дѣло въ томъ, что всякій поэтъ, создавая художественное произведеніе, встрѣчается съ затрудненіемъ, которое трудно преодолѣть. Если онъ хочетъ создать *поэтическое* произведеніе, то долженъ выбрать сюжетъ въ мѣрѣ отдаленномъ отъ насъ временемъ или пространствомъ. Съ другой стороны, если онъ хочетъ живо заинтересовать насъ, то долженъ развернуть передъ нами картину, въ которой могли бы узнать себя его соотечественники и современники. Въ этомъ заключается основное эстетическое противорѣчіе, которое устраняется, какъ и всѣ другія эстетическія противорѣчія, не какими либо правилами, а творческимъ инстинктомъ.

Поэтъ долженъ выбирать сюжетъ, удаленный отъ насъ временемъ или пространствомъ по той простой причинѣ, что мѣръ, который онъ имѣетъ передъ глазами, не поэтиченъ; только въ комедіи прозаизмъ современности вполне уместенъ. Драма же, по самой сущности своей, должна быть поэтичной, краснорѣчивой, патетичной, а такъ называемая буржуазная драма, какъ ее понималъ Дидро, никогда не достигаетъ этого. Вотъ почему современная намъ драма (вѣриѣ, мелодрама), желая во что бы то ни стало выйти изъ этого заколдованнаго круга прозаизма, становится сантиментальной, фальшивой, прибѣгаетъ къ преувеличеніямъ чувства и страсти, къ невѣроятнымъ или прямо нелѣпымъ событіямъ, къ искусственности и изысканности. Это, очевидно, упадокъ искусства. Прозаическая драма, т. е. драма, взятая изъ современнаго міра, есть не больше и не меньше, какъ простое отрицаніе искусства; она имѣетъ нелѣпую претензію изображать одну лишь голую дѣйствительность, какъ будто бы дѣйствительность можетъ быть поэтична. Всѣ великія эпохи драматической литературы (Вѣкъ Людовика XIV во Франціи, начало нынѣшняго столѣтія въ Германіи, эпоха Возрожденія въ Англіи), романтическая трагедія, трагедія классическая, В. Гюго, Расинъ, Шиллеръ, Гёте, Шекспиръ всегда брали сюжеты изъ отдаленнаго прошлаго или изъ другихъ національностей. *Всѣ* драматическія произведенія Пушкина принадлежать къ этой же категоріи: „Борисъ Годуновъ“, „Каменный Гость“, „Моцартъ и Сальери“, „Русалка“, „Скупой Рыцарь“. И это понятно: воображеніе поэта нуждается въ полной свободѣ, въ просторѣ; только при этихъ условіяхъ онъ можетъ создать произведеніе имѣющее идеальный характеръ, глубокое, обобщающее явленія міра и жизни. Современность же стѣсняетъ эту свободу, обязывая поэта точно придерживаться нравовъ, обычаевъ, понятій, костюма, привычекъ своего времени. Такъ что въ этомъ случаѣ онъ будетъ или протоколенъ, т. е. будетъ точно и вѣрно списывать дѣйствительность, и тогда его произведеніе будетъ прозаично; или же онъ будетъ по

своему измѣнять эту дѣйствительность — и тогда произведеніе покажется страннымъ, а подчасъ и недѣльнымъ. Но, съ другой стороны, каждый поэтъ принадлежитъ своему времени, онъ — не вообще чело-вѣкъ, а чело-вѣкъ известной національности, онъ впиталъ въ себя, подобно всѣмъ другимъ, известные опредѣленные принципы и идеалы; онъ живетъ въ той же самой нравственной атмосферѣ, какъ и всѣ его соотечественники и современники. Слѣдовательно, онъ роковымъ образомъ будетъ и современенъ, и націоналенъ. Таково эстетическое противорѣчіе. Оно составляетъ всю обаятельную тайну искусства, и еслибы мы могли его устранить, то вмѣстѣ съ этимъ противорѣчіемъ устранили бы и самое искусство: оно живетъ именно этимъ противорѣчіемъ. Исторія литературы доказываетъ это какъ нельзя лучше. Бенъ Джонсонъ, напр., былъ протоколистомъ своего времени: онъ точно придерживался римской археологіи, приводилъ цѣлыя мѣста изъ Тацита и Светонія, съ кропотливою точностью и вѣрностью изображалъ нравы римлянъ II-го вѣка, а между тѣмъ, его трагедіи внушаютъ адскую скуку и не имѣютъ никакой литературной цѣнности. Французская литература XVIII столѣтія впала въ противоположную ошибку, не менѣе печальную. Это столѣтіе было убѣждено, что типъ прекраснаго, выработанный Расиномъ и Корнелемъ, есть абсолютный типъ; все, что не подходило подъ этотъ типъ — считалось никуда не годнымъ. Что же произошло? Псевдо-классическая трагедія вызвала такой восторгъ, что вмѣсто того, чтобы наблюдать живыхъ людей, писатели погрузились въ изученіе трагедій, ихъ изображавшихъ; образцомъ стали служить писатели. Отсюда произошелъ условный языкъ, академическій слогъ, щегольство мнѳологіи, искусственная поэзія, словарь, просмотрѣнный, одобренный и извлеченный изъ лучшихъ авторовъ. Тогда-то именно водворилось преобладаніе этого невыносимаго слога, заразившаго собой конецъ прошлаго и начало нынѣшняго столѣтій, жаргона, въ которомъ риема непременно влекла другую риему, а вещи не смѣли называться ихъ настоящими именами; слогъ, въ которомъ слово пушка замѣнялось перифразой и море называлось Амфитритію, въ которомъ скованная мысль теряла силу, правду, жизнь. (Тэнъ).

Итакъ, кажется несомнѣнно, что жизнь искусства поддерживается благодари указанному нами противорѣчію; въ этомъ и заключается необходимый художественный анахронизмъ; безъ этого анахронизма не существуетъ и самаго искусства. Все дѣло заключается только въ томъ, чтобы неизбѣжное противорѣчіе не составляло дисгармоніи. Это дѣло творческаго инстинкта. Такъ, напр., варварскіе нравы, требующіе жертвоприношенія людей, совершенно не вяжутся съ цивилизованными нравами и изысканнымъ языкомъ блестящаго аристократическаго общества Людовика XIV; вотъ почему „Ифигенія“ Расина

шокируетъ; въ ней нѣтъ гармоніи, которая необходима въ художественномъ произведеніи. Съ другой стороны, любовная квинтэссенція „Андромахи“ того же Расина совершенно не согласуется съ состояніемъ цивилизаціи временъ Гектора, который имѣлъ право сдѣлать рабыней свою царственную супругу. Но Гёте въ своей „Ифигеніи“ съ инстинктомъ генія избѣжалъ такого шокирующаго анахронизма. То же самое можно замѣтить и по отношенію къ римскимъ трагедіямъ Шекспира. Тамъ все въ полной, самой безусловной гармоніи. Поэтому, правъ Гамлетъ, когда говоритъ, что искусство есть зеркало не исторіи, а природы. Гёте выразилъ эту истину иначе, но также хорошо: „Собственно говоря, въ поэзіи нѣтъ историческихъ личностей. Но, когда поэтъ хочетъ выразить тотъ идеальный міръ, который онъ создалъ въ своемъ воображеніи, онъ дѣлаетъ честь нѣкоторымъ личностямъ, встрѣченнымъ имъ въ исторіи, заимствуя у нихъ ихъ имена и надѣляя ими лица, имъ самимъ созданныя“.

Мы хорошенъко не знаемъ года созданія „Цимбелина“ (онъ помѣщенъ впервые въ in-folio 1623 г.), но нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія, что „Цимбелинъ“ принадлежитъ къ періоду „Зимней Сказки“ и „Бури“. Особенности стихотворенія и стиля, широкая роль, приданная сценической обстановкѣ, романтической характеръ этихъ пьесъ, доказываютъ, что всѣ три пьесы были написаны въ одинъ періодъ времени, въ концѣ литературной карьеры Шекспира. Въ ихъ созданіи участвовали всѣ стороны генія Шекспира, но въ смягченной, болѣе изысканной формѣ. Если въ нихъ нѣтъ трагическаго элемента трагедій и беззаботной веселости комедій, то, за то въ гораздо большей степени сосредоточенъ въ нихъ собственно поэтический элементъ. Въ этомъ періодѣ жизни величайшаго изъ поэтовъ бывали моменты, когда онъ не былъ вполне поглощенъ своимъ художественнымъ творчествомъ; онъ какъ будто писалъ, думая о своей жизни или о поляхъ и ручьяхъ Стратфорда, но продолжалъ, однако, писать: нити, связывавшія его духовную жизнь съ искусствомъ, не то что разрывались, а медленно и незамѣтно ослабѣвали. Лихорадка творчества прошла, и на себя, и на міръ, и на свои душевныя тревоги Шекспиръ сталъ смотрѣть покойнѣе. Монологъ Беларія въ концѣ третьей сцены третьяго акта „Цимбелина“, монологъ Имоджены, когда она находитъ обезглавленное тѣло Клотена, написаны такъ, какъ еслибы Шекспиръ чувствовалъ лишь умѣренный интересъ къ нѣкоторымъ частямъ своей драмы. „Нѣтъ ничего удивительнаго, — говоритъ Доуденъ, — что Шекспиръ въ это время не испытывалъ уже сильнаго давленія воображенія и чувства и приобрѣлъ манеру письма болѣе приятную, но менѣе величественную. Періодъ творчества трагедій кончился. Въ трагедіяхъ Шекспиръ изслѣдовалъ тайну зла. Онъ изучилъ тотъ вредъ, наноси-

мии людьми другъ другу, который несправимъ. Онъ видѣлъ, какъ невинные страдаютъ вмѣстѣ съ виновными. Являлась смерть и похищала изъ міра людей,—преступника и его жертву, и мы останавливались подъ впечатлѣніемъ торжественнаго ужаса, въ присутствіи неразрѣшимыхъ загадокъ жизни. Вотъ лежитъ злодѣйски убитый Дунканъ, который „царилъ такъ доблестно и кротко, высокій санъ такъ чисто сохранялъ“; вотъ безжизненная Корделія въ объятіяхъ безумнаго Лира; вотъ Дездемона на постели, Дездемона, которая не скажетъ уже ни слова; вотъ Антоній, обращенный въ развалину чарами Клеопатры; вотъ, наконецъ, Тимонъ, отчаянный бѣглець изъ области жизни, нашедшій убѣжище лишь среди бесплодныхъ и полныхъ забвенія морскихъ волнъ. И въ то же самое время Шекспиръ открывалъ передъ нами трагическія тайны человѣческой жизни, укрѣплялъ наше сердце, показывая, что страданіе еще не самое большое зло для человѣка и что преданность, самоотверженіе, непорочная, искупающая ревность къ добру,—существуютъ и не могутъ потерпѣть пораженія. Теперь, въ послѣдній періодъ своего творчества, Шекспиръ оставался по прежнему серьезнымъ,—могло ли это быть иначе?—но его серьезность стала мягче и чище. Онъ уже менѣе нуждался въ суровомъ ученіи стоицизма, потому что укрѣпляющій элементъ той мудрости, которую заключаетъ въ себѣ стоицизмъ, былъ уже выдѣленъ и вошелъ въ кровь и плоть поэта. Шекспиръ по прежнему думалъ о тяжелыхъ испытаніяхъ человѣческой жизни, о томъ вредѣ, который люди наносятъ другъ другу, но въ его теперешнемъ настроеніи онъ искалъ не трагическаго исхода, а скорѣе веселаго и мирнаго разрѣшенія вопроса. Диссонансъ долженъ былъ разрѣшиться въ гармонію, ясную и восторженную, торжественную и глубокую. Согласно этому, въ каждой изъ этихъ пьесъ—въ „Зимней Сказкѣ“, въ „Бурѣ“, въ „Цимбелинѣ“—мы видимъ тяжелыя заблужденія сердца, видимъ вредъ, наносимый человѣкомъ человѣку, столь же жестокой, какъ и въ великихъ трагедіяхъ, но въ концѣ диссонансъ разрѣшается, наступаетъ примиреніе. Это слово объясняетъ послѣднія произведенія Шекспира: примиреніе — „слово чудное, какъ небо“. Это не только развязка, какъ въ первыхъ комедіяхъ. Разрѣшеніе всѣхъ раздоровъ въ послѣднихъ пьесахъ не только необходимость сценическая, необходимость техники, фабулы, придуманная авторомъ для того, чтобы заключить пьесу, и мало интересная для его фантазіи и для его сердца. Здѣсь разрѣшеніе раздоровъ имѣетъ духовное, этическое значеніе; это — нравственная необходимость. Юношеская красота и юношеская любовь являются въ этихъ послѣднихъ пьесахъ Шекспира въ болѣе нѣжномъ свѣтѣ, чѣмъ въ прежнихъ его произведеніяхъ. Въ своихъ прежнихъ пьесахъ Шекспиръ изображаетъ молодыхъ людей и молодыхъ дѣву-

шекъ съ ихъ любовью, весельемъ и огорченіями, какъ человѣкъ живущій среди нихъ, принимающій во всемъ, касающемся ихъ, самое живое, личное участіе; онъ можетъ раздѣлять ихъ веселье, обращаться къ нимъ запросто, а если нужно — научить ихъ насмѣшками уму-разуму. Въ этихъ первыхъ пьесахъ, молодость съ ея радостями и печалями не представляетъ ничего удивительнаго, чудно-прекраснаго, патетическаго. Въ историческихъ драмахъ и трагедіяхъ, какъ и слѣдовало ожидать, болѣе важныя, обширныя и глубокія вопросы занимаютъ воображеніе поэта. Но въ послѣднихъ романтическихъ пьесахъ мы вездѣ видимъ прекрасное, патетическое освѣщеніе. Тутъ страдаютъ люди пожиліе, опытные, испытанные жизнью — королева Екатерина, Просперо, Герміона. А рядомъ съ ними дѣти погружены въ свой счастливый, изящный эгоизмъ, — Пердита и Миранда, Флоризель и Фердинандъ, Имоджена и воспитанники стараго Белларія. Для сохраненія идеальности всѣхъ этихъ молодыхъ, прекрасныхъ личностей употреблены во всѣхъ случаяхъ одни и тѣ же средства (можетъ быть, скорѣе невольнo, чѣмъ предусмотрительно). — Всѣ они покинутыя дѣти, принцы и принцессы, удаленные отъ двора и всякой условной обстановки и живущіе въ какой-либо удивительной, прекрасной мѣстности. Передъ нами принцы Арвиратъ и Гвидерій живутъ среди уэльскихъ горъ, дышать свѣжимъ воздухомъ и привѣтствуютъ восходъ солнца. Передъ нами Пердита — пастушка-принцесса, „царица всѣхъ молочницъ“, раздающая и старикамъ и юношамъ цвѣты, прекраснѣе и безсмертнѣе тѣхъ, которые разорвала Прозерпина „когда неслась на огненныхъ коняхъ суроваго Плутона“. Передъ нами Миранда (самое имя которой уже означаетъ чудо), — соединеніе красоты, любви и женскаго состраданія, „не имѣющая ни привычекъ двора, ни привычекъ деревни“, воспитанная на очарованномъ островѣ, гдѣ Просперо былъ ея опекуномъ и порковителемъ, Калибанъ — ея слугою, а неаполитанскій принцъ — любовникомъ. Въ каждой изъ этихъ пьесъ мы видимъ Шекспира какъ бы нѣжно склоняющагося надъ юностью съ ея радостями и печалями. Мы это замѣчаемъ скорѣе въ общей характеристикѣ личностей, въ общемъ впечатлѣніи и сознаніи присутствія этого чувства, чѣмъ въ опредѣленныхъ аккордахъ и выраженіяхъ. Но кое-что подобное пробивается въ безкорыстной радости и удивленіи Белларія, когда онъ смотритъ на юношей принцевъ, и въ преданности Камила Флоризелю и Пердитѣ; еще яснѣе это высказывается въ словахъ Просперо, которыя онъ произноситъ, глядя издали на старанья Миранды облегчить Фердинанду его тяжелый трудъ: „Бѣдняжка! она заразилась ядомъ!“

Какъ бы то ни было, но въ этихъ трехъ послѣднихъ пьесахъ мы имѣемъ дѣло съ особеннымъ цикломъ произведеній Шекспира, ука-

зываютъ если не на ослабленіе его творчества, то на поворотъ въ его воззрѣніяхъ. Это какъ бы поэтическое завѣщаніе великаго поэта, въ которомъ онъ резюмируетъ свое міровоззрѣніе и подводитъ итогъ своей творческой дѣятельности. Съ этой точки зрѣнія въ особенности интересенъ „Цимбелинъ“. Еще Гервинусъ замѣтилъ, что содержаніе „Цимбелина“ во многомъ похоже на содержаніе „Лира“. Къ этому можно прибавить, что „Цимбелинъ“ заключаетъ въ себѣ не только элементъ „Лира“, но и другихъ произведеній Шекспира, онъ представляетъ какъ бы въ концентрированномъ видѣ все художественное міровоззрѣніе поэта. Въ „Цимбелинѣ“ Шекспиръ не создаетъ новые характеры, а какъ бы повторяетъ то, что прежде было уже имъ создано въ отдѣльныхъ этюдахъ человѣческой души. Но тутъ онъ не повторяется, но резюмируетъ, группируетъ въ одномъ типическомъ, т. е. идеальномъ фокусѣ то, что раньше онъ изучилъ отдѣльно. Это видно уже на самомъ королѣ Цимбелинѣ, Цимбелинъ—это прототипъ „Лира“. Въ „Лирѣ“ мы видимъ то же отъ ствiе характера, тѣ же колебанія ума и воли, ту же необузданность темперамента, то же самодурство. Отношенія Цимбелина къ Иможенѣ — то же буквально повтореніе отношеній короля Лира къ Корделии. Король Лиръ—только самое яркое проявленіе типа, съ которымъ Шекспиръ часто встрѣчался, и основныя черты котораго съ изумительной полнотой соединилъ въ „Цимбелинѣ“. Леонтесъ (въ „Зимней Сказкѣ“), король Джонъ, Ричардъ II, Генрихъ VI, Генрихъ VIII, король Клавдій (въ „Гамлетѣ“) — не болѣе, какъ разновидности одного и того же типа воплощеннаго Шекспиромъ въ „Цимбелинѣ“. Въ той же самой мѣрѣ Постумъ есть не болѣе, какъ ослабленная, но чрезвычайно поэтическая реминисценція Отелло. Благородство натуры, великіе порывы сердца, рыцарскія черты характера, великодушіе—все, чѣмъ Отелло такъ симпатиченъ намъ, и что встрѣчаемъ мы въ такой-же степени въ Постумѣ — все это разомъ жертвуется для удовлетворенія ревности. Ядъ, существующій въ сердцѣ Отелло, заражаетъ также и Постума и приводитъ къ тому же нравственному паденію. Отелло собственноручно умерщвляетъ Дездемону, Постумъ приказываетъ Иможену убить, и не его вина, если Пизаніо не исполняетъ приказанія. Тѣ же самыя психическія данныя встрѣчаемъ мы въ Леонтесѣ, въ Троицѣ. Развѣ не такая же точно безграничная страсть наполняетъ сердце Коріолана, Антонія, — развѣ Постумъ не прототипъ, по преимуществу, страстной натуры? Совершенно вѣрно замѣтилъ Гервинусъ, что въ характерѣ Постума, какъ и въ характерѣ Отелло, нѣтъ той ровной, общительной веселости, которая обыкновенно перемежается счастливымъ сангвиническимъ легкомысліемъ; серьезный отъ природы, онъ постоянно склоненъ былъ къ меланхоліи, даже безъ всякаго по-

вода. Подобно Отелло, ему приходилось возводить взоры на свою возлюбленную и считать себя пренебреженнымъ за свое, относительно низкое, происхожденіе. Въ обоихъ, вопреки ихъ великому спокойствію, все-таки бьется страстная жилка и на нее-то и рассчитываютъ Яго и Іахимо. Какъ для Отелло — носовой платокъ, такъ для Постума — браслетъ служить мнимою уликою. Какъ Отелло, такъ и Постумомъ овладѣваетъ ненависть къ людямъ. Какъ въ Отелло, такъ и въ Постумѣ гармоническая его природа приходитъ въ хаотическое состояніе, при которомъ онъ является болѣе несчастнымъ, чѣмъ заслуживающимъ наказанія. Совершенно такъ же, какъ и Отелло, онъ съ бѣшенствомъ приводитъ себя на мысль чувственно-безобразнаго представленія, отвратительно-сладострастную картину быстрой побѣды желтаго Іахимо надъ существомъ, которое онъ зналъ за существо идеальной чистоты. Его ненависть падаетъ на весь женскій полъ; все дурное въ мужчинѣ кажется ему лишь наслѣдственнымъ отъ женщины; всѣ грѣхи и пороки кажутся ему собственностію женщины. Подобно Отелло, онъ обрекаетъ мнимую преступницу на жертву. Словомъ — аналогія полная. Постумъ — повтореніе портрета Отелло, но Гервинусъ не замѣтилъ, что повтореніе это намѣренно ослаблено въ тонахъ и что Постумъ не болѣе какъ реминисценція Отелло. Тотъ же приѣмъ употребленъ Шекспиромъ и при созданіи Іахимо, который является реминисценціей Яго; но Яго — портретъ во весь ростъ, масляными красками, написанный въ манерѣ Рембрандта, а Іахимо — изящная, тонко отдѣланная акварель. То, что въ Яго сдѣлали привычки казарменной жизни, то въ Іахимо объясняется средой, въ которой онъ живетъ; онъ — пошлякъ и фантъ XVI столѣтія, у него нѣтъ за душой ни идеаловъ, ни высокихъ стремленій, ничего, что облагораживало бы его. Онъ весь погруженъ въ элегантную распущенность эпохи разврата и искаженія характеровъ.

Въ сущности онъ также презираетъ челоѣчество, какъ и Яго, но только въ этомъ презрѣніи гораздо болѣе тщеславія, чѣмъ страсти. Доброе имя женщины для него такой же пустякъ, какъ и для Яго; но то, что Яго дѣлаетъ изъ ненависти, онъ дѣлаетъ изъ простого тщеславія, ради того, чтобы похвалиться своей мнимой побѣдой. Наконецъ, Клотень есть прототипъ Калибана и Аякса. Извѣстно, что воображеніе существуетъ уже тамъ, гдѣ нѣтъ еще ума, и продолжаетъ существовать тамъ, гдѣ уже не существуетъ умъ: идиотъ и животное вѣчно подчиняются галлюцинаціямъ своего отупѣвшаго мозга. Калибанъ, напр., нѣчто въ родѣ первобытнаго дикаря, питающагося дикими растеніями, реветъ какъ звѣрь, подъ рукой Просперо, который подчинилъ его себѣ. Онъ постоянно грызается, зная, что каждая брань будетъ ему оплачена палкой. Это — волкъ на привязи, вѣчно

дрожащій отъ страха и вѣчно бѣшеннѣй; волкъ, который пробуетъ кусаться, когда къ нему приближаются, но который уходитъ покорно въ свою будку, когда увидитъ поднятый кнутъ. Онъ грубо чувствененъ, идиотски хохочетъ и чувствуетъ въ себѣ броженіе животныхъ страстей. Аяксъ ближе къ человѣку, но и въ немъ, какъ и въ Калибанѣ, Шекспиръ изображаетъ чистый темпераментъ. Тяжесть громаднаго тѣла, масса мускуловъ, густота, если можно такъ выразиться, крови, которая течетъ въ членахъ этого гомерическаго героя, подавляютъ умъ, разнудывая животныя страсти. Аяксъ раздаетъ удары и глотаетъ мясо—вотъ его жизнь; его водить за носъ Улиссъ, но онъ не замѣчаетъ этого; самая грубая лесть привлекаетъ его. Клотенъ не такъ массивенъ, какъ Аяксъ, но такъ же глупъ, такъ же тщеславенъ, такъ же первобытенъ. Прекрасная Имоджена, взбѣшенная его грубостями и его дурацкими ухаживаніями, говоритъ ему, что вся его персона не стоитъ самаго послѣдняго платья Постума. Клотенъ задѣтъ за живое и разъ десять повторяетъ слова Имоджены, не будучи въ состояніи забыть ихъ. «Его платье? его послѣднее платье? Хорошо». Онъ надѣваетъ платье Постума и отправляется въ Мильфордъ, рассчитывая встрѣтить тамъ Постума съ Имодженой. Дорогой онъ разсуждаетъ: «Въ этомъ платьѣ хочу я изнасиловать ея; но прежде убью его и на ея глазахъ; пусть увидитъ она мою храбрость, это будетъ ея мученіемъ за ея высокоуміе. Когда же будетъ онъ у ногъ моихъ и я, наругавшись порядкомъ надъ его трупомъ, утолю свою страсть,—что какъ я сказалъ, исполню ей въ насмѣшку, въ томъ же самомъ платьѣ,—съ пинками погоню ея домой». Возможно ли глубже проникнуть въ душевный механизмъ и прослѣдить всѣ фазисы его дѣятельности, начиная съ абсолютнаго господства животныхъ инстинктовъ полудикаго звѣря въ образѣ Калибана и кончая получеловѣкомъ Аяксомъ и грубымъ болваномъ Клотеномъ? У Шекспира эта галерея продолжается и далѣе: слѣдующая непосредственно высшая ступень развитія, это—Полоній, „старый болтунъ, старое дитя, не вышедшее еще изъ пеленокъ“; затѣмъ кормилица въ „Ромео и Джульеттѣ“, глупая болтуня съ циническими выходками, безнравственная, но въ то же время добрая женщина, искренно любящая свою питомицу. Господство воображенія надъ сознаніемъ—таковъ общій психическій законъ, положенный въ основу людей этого рода. Изучивъ его съ невѣроятной проникаемостью, доступною только величайшему изъ геніевъ, Шекспиръ построилъ на этомъ психическомъ законѣ всѣ свои характеры, начиная съ полудикаго звѣря Калибана и кончая высшими типами челоувѣчества: Гамлетомъ, Брутомъ, Просперо, Постумомъ. По мѣрѣ того, какъ мы поднимаемся по этой лѣстницѣ, воображеніе уменьшается и увеличивается сознаніе, но первое никогда не теряетъ ни своихъ правъ,

ни своей силы, какъ бы ни было велико сознание; напимѣрь, у Брута бывають минуты, когда онъ слабѣетъ, и тогда воображеніе опять выступаетъ на первый планъ; подѣ вліяніемъ сильнаго внезапнаго аффекта, отношеніе между двумя силами можетъ вдругъ поколебаться и тогда является полусумасшествіе Гамлета, или полное сумасшествіе Лира. Такова въ общихъ чертахъ психологія Шекспира. Любопытнѣйшее примѣненіе этой психологіи мы видимъ въ характерахъ женщинъ.

Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что Имоджена резюмируетъ собою всѣхъ прежнихъ шекспировскихъ женщинъ. Она для Шекспира—идеаль женщины. Эту особенность замѣтила еще мистрисъ Джемсонъ („Shakespeare's heroines“). Другіе характеры шекспировскихъ женщинъ болѣе драматичны, болѣе поэтичны, болѣе блестящи и сильны, но ни одна изъ его героинь не такъ совершенна, какъ Имоджена, если взять ее не какъ героиню, а какъ отдѣльный типъ. Порція и Джульета рисуются воображенію съ болѣею силою, съ болѣе рѣзкими оттѣнками свѣта и тѣни; Віола и Миранда съ болѣе воздушною деликатностію; но ни одинъ женскій портретъ не можетъ быть сравненъ съ Имодженою, какъ женщиной; ни въ одномъ нѣтъ такого разнообразія красокъ, соединенныхъ съ такою характерной гармоніей. Въ ней мы находимъ воплощеніе юношеской нѣжности, юношеской фантазіи, очаровательную грацію, цвѣтущую красоту, умственную ясность. Въ „Отелло“, въ „Зимней Сказкѣ“ интересъ, возбуждаемый Дездемоной и Герміоной, раздѣляется между другими, но въ „Цимбелинѣ“ Имоджена есть свѣтлый ангелъ, одно присутствіе котораго освѣщаетъ и оживляетъ всю пьесу. Хотя характеръ ея обработанъ тщательнѣе, полнѣе, болѣе развитъ во всѣхъ своихъ частяхъ, чѣмъ характеръ Дездемоны и Герміоны, но за то положеніе ея далеко не столь выгодно, не столь эффектно, какъ положеніе этихъ трагическихъ героинь. Имоджена, какъ и Джульета, производитъ на насъ впечатлѣніе чрезвычайной простоты, выстѣ съ самой удивительной сложностію. Чтобы вполнѣ понять ее, мы должны взять нѣкоторыя выдающіяся черты изъ нѣсколькихъ характеровъ и смѣшать ихъ. Мы должны взять романтической энтузіазмъ Джульеты, вѣрность и постоянство Елены, чистоту Изабеллы, нѣжную доброту Віолы, самообладаніе и умъ Порціи и все это смѣшать такъ гармонично, чтобы трудно было сказать, какое качество преобладаетъ надъ другими. Но Имоджена не такъ впечатлительна, какъ Джульета, менѣе мужественна и умна, чѣмъ Порція, не такъ серьезна, какъ Елена и Изабелла; ея достоинство не такъ внушительно, какъ достоинство Герміоны, ея покорность не такъ наивна, какъ покорность Дездемоны, и хотя она похожа на каждую изъ нихъ въ отдѣльности, но всетаки стоитъ совершенно особо... Мы видимъ, что ея любовь къ Постуму перешла за предѣлы обыкновеннаго чувства, усилилась восторженною

страстью, облагороженной сознанием долга. Она оправдывает и подтверждает свою любовь, правда, с энергией, но вполне спокойно и с женским достоинством. Сравните сцену прощания Имоджены с Постумом, Ромео с Джульетой и Троила с Крессидой; сравните доверчивую супружескую любовь Имоджены, ее глубокую, но безропотную печаль с отчаянным горем Джульеты и капризной печалью Крессиды. В любви Имоджены нет ревности, но она серьезно боится, что Постум женится на другой после ее смерти. Она говорит это только для того, чтобы иметь удовольствие слышать уверение в противном, как это делают многие женщины в минуты подобных излияний. После отъезда Постума она не пускается в красноречивые причитания, и ее молчаливая, переполняющая ее печаль, делаящая ее ум нечувствительным ко всему окружающему, изображена с такою же силою, как и с простотой. При тех же условиях страшно возбужденные чувства Джульеты и ее живое воображение придают ей горю какую-то особенную, дику, страстную и поэтическую силу. Нам совсем несимпатично сердитое разочарование Крессиды, похожее на чувство капризного ребенка, потерявшего сахарную куклу,—без нежности, страсти и поэзии; одним словом, Крессиды—тип тех тщеславных, изменчивых, развратных и бессердечных женщин, о которых говорят, „изменчивы как погода“. В поспешности Имоджены увидать как можно скорее мужа видна вся ее любовь, смешанная с захватывающей дух радостью; но в ней нет ничего похожего на живописное красноречие, пылкое, бьющее через край итальянское воображение Джульеты, которая в нетерпении выражает желание иметь в своем распоряжении безкрылых голубей и быстрых, как ветер, купидонов. Имоджена думает только о „количестве скал“ и желает „крылатого коня“... Все разсуждения, вложенные в уста Имоджены, отличаются умом, правдой, нежностью, остроумием. Следующие слова напоминают Джульету: „Еще хотела дать ему прощальный поцелуй“. Ее восклицание при распечатывании письма, похожее на глубокую нежность Елены: „О, как бы тот прославился астроном!“ и проч. Характер Имоджены выдержан до самого конца; необыкновенной грацией дышит ее полное прощение мужа, не дожидаясь его просьбы, когда она бросается ему в объятия со словами: „Зачем жену свою ты отвергаешь?“ и ее великодушный ответ отцу на замечание, что она потеряла королевство: „О, нет! мне даны два мира!“ Эти благородные слова накладывают последние штрихи на этот очаровательный портрет. Во всем Имоджена есть соединение доброты, верности и преданности с известной дозой страсти, ума и поэзии, которая придают картинке всю ее силу и пылкость. Про нее можно сказать, что

„ея личность есть рай, а ея душа — херувимъ, оберегающій входъ въ него“.

Но не только Имоджена имѣеть этотъ сборный идеальный характеръ. То же самое мы видимъ въ супругъ Цимбелина. Она очерчена только слегка, мимоходомъ, но не резюмируетъ-ли она собой леди Макбетъ? Честолюбіе, жертвующее всѣмъ для своего удовлетворенія — вотъ отличительныя черты женъ Цимбелина и Коудорскаго тана. Женщина по преимуществу честолюбивая, но не тщеславная, съ крайне твердымъ характеромъ, неумолимая къ людямъ, неразборчивая на средства для достиженія цѣли, — точно такъ же, какъ и леди Макбетъ, — королева задумала доставить престолъ послѣ смерти мужа своему сыну Клотену, а для этого представляется одно только средство: женить его на дочери короля, единственной наслѣдницѣ послѣ смерти сыновей, — на Имодженѣ. Леди Макбетъ точно такъ же преслѣдуетъ подобную же цѣль — престолъ, но только для своего мужа. Придворные рисуютъ королеву какъ хитраго дьявола, который ежечасно куетъ новыя козни, какъ женщину, которая все подавляетъ своею головою. Дальновидная предпамѣренность всѣхъ ея шаговъ и ея холодная безсовѣстность открываются намъ въ одно и то же время, когда мы видимъ, какъ продолжительно она притворяется передъ своимъ врачомъ, будто ее пострянно занимали травы и ихъ свойства, и все это для того только, чтобы, оставаясь внѣ всякихъ подозрѣній, достигнуть въ концѣ концовъ искусства готовить медленно дѣйствующіе яды. Властолюбіе и честолюбіе объясняютъ ея злобу, а глубокое лицемеріе скрываетъ всѣ эти движущія пружины и ихъ дѣйствія. Не тотъ же ли самый психическій механизмъ представляетъ собою леди Макбетъ? Къ сожалѣнію, и здѣсь неумѣренныя эксцессы нѣмецкой критики только запутали дѣло. Еще Гейне замѣтилъ это. Онъ, между прочимъ, съ обычнымъ своимъ остроуміемъ пишетъ: „Извѣстность леди Макбетъ, втеченіе двухъ столѣтій считавшейся весьма злою особою, лѣтъ двѣнадцать тому назадъ очень измѣнилась въ Германіи въ ея пользу. Благочестивый Францъ Горнъ въ „Conversation's Blatt“ Брокгауза замѣтилъ, что бѣдная леди до сихъ поръ была совершенно непонята, что она очень любила своего мужа и вообще была полна самыхъ нѣжныхъ чувствъ. Скоро это мнѣніе постарался подтвердить Людвигъ Тикъ всею своею ученостью и философскою глубиной, и не такъ еще давно мы видѣли, что г-жа Штихъ, на придворной королевской сценѣ, до такой степени нѣжно ворковала, подобно кроткой голубицѣ, въ роли леди Макбетъ, что ни одно сердце въ Берлинѣ не могло остаться спокойнымъ, слыша такіе нѣжные звуки, и много прелестныхъ глазъ проливали слезы при видѣ доброй леди Макбетъ. Это случилось, какъ мы сказали, лѣтъ двѣнадцать тому, во время

краткой реставраціи, когда мы ощущали такъ много любви въ нашемъ тѣлѣ. Послѣ этого случилось очень большое банкротство, и если теперь мы не чувствуемъ къ нѣкоторымъ коронованнымъ особамъ особенной любви, заслуживаемой ими, то въ томъ виноваты люди, которые, какъ шотландская королева, въ періодъ реставраціи, совершенно истратили любовь нашего сердца. Я не знаю, признаютъ ли до сихъ поръ въ Германіи такую симпатичность въ вышеупомянутой леди. Со времени іюльской революціи взглядъ на многія вещи измѣнился, и, можетъ быть, даже въ Берлинѣ съумѣли, наконецъ, догадаться, что добрая леди Макбетъ была очень злая bestia“. Въ настоящую минуту, я думаю, взглядъ Гейне раздѣляется всѣми. Леди Макбетъ — натура извращенная, подавленная одной лишь страстью—честолюбіемъ, и для этой страсти пожертвовавшая всѣмъ человѣческимъ: „Кормила я и знаю, какъ дорого для матери дитя; но я безъ жалости отвергла-бъ грудь отъ нѣжныхъ, улыбающихся губокъ, и черепъ бы, навѣрно, раздробила, когда-бъ клялась, какъ клялся ты“, — говоритъ она мужу. Этой захватывающей, кипучей страсти нѣтъ въ женѣ Цимбелина, но элементы природы—тѣ же самыя. Вся разница заключается только въ томъ, что въ женѣ Цимбелина смягчены и доведены до минимума особенности характера леди Макбетъ; они, такъ сказать, сжаты въ миниатюру, только указаны, но не докончены. И когда мы вспомнимъ Регану, Гонерилью, Констанцію, Маргариту, Клеопатру, мать Гамлета, то мы убѣдимся, что разбросанныя черты одного и того-же типа, наиболѣе ярко выраженные въ леди Макбетъ, были собраны Шекспиромъ въ одно органическое цѣлое въ лицѣ жены Цимбелина, но въ мягкихъ, едва намѣченныхъ краскахъ.

Интересный и вмѣстѣ съ тѣмъ поучительный этюдъ можно было-бъ написать о различныхъ толкованіяхъ, которымъ подвергалась „Буря“ въ Шекспировской критикѣ. Съ этой точки зрѣнія судьба этой пьесы по-истинѣ курьезна. Въ знаменитомъ in-folio 1623 года она помѣщена первою, какъ бы самое раннее произведеніе поэта. Тѣмъ не менѣе, критика уже въ XVIII столѣтіи пришла къ убѣжденію, что „Буря“, если не послѣдняя, то навѣрное одна изъ послѣднихъ пьесъ, написанныхъ Шекспиромъ. Съ другой стороны, мы знаемъ, что Шекспиръ, какъ и Мольеръ, заимствовалъ сюжеты своихъ пьесъ изъ различныхъ литературныхъ источниковъ, попадавшихъ ему въ руки, а между тѣмъ только для „Бури“ и для „Сна въ лѣтнюю ночь“ эти источники не были отысканы. Правда, въ 1817 году Людвигъ Тикъ обратилъ вниманіе на сходство „Бури“ съ пьесой современнаго нѣмецкаго драматурга, Якова Айрера: „Die Schöne Sidnea“, но сходство оказалось внѣшнимъ и случайнымъ, и предположеніе было устранено. Къ тому же слѣдуетъ обратить вниманіе еще и на то обстоятельство, что

обѣ пьесы имѣютъ ярко философскій и аллегорическій характеръ; отсюда явилось предположеніе, что онѣ были написаны на какойнибудь торжественный случай.

Въ особенности очевиденъ аллегорическій характеръ „Бури“. Онъ такъ очевиденъ, что даже раздражительно дѣйствуетъ на читателя, вызывая его умъ на всякаго рода предположенія. Такія предположенія и были дѣлаемы въ количествѣ, поистинѣ, изумительномъ. Возьмемъ, напр., одно изъ дѣйствующихъ лицъ этой пьесы — Калибана. Чего-чего только не было предполагаемо относительно этого лица! — „Калибанъ, — говорятъ Крейсигъ и Ренанъ, — это народъ“. Для профессора Лоуэля, это — разсудокъ безъ воображенія; для Мезьера — онъ первобытный человѣкъ, предоставленный самому себѣ. Даніель Уильсонъ доказываетъ, что Калибанъ — недостающее звено между человѣкомъ и животнымъ, причемъ предполагается, что Шекспиръ предвосхитилъ теорію Дарвина. Другой критикъ думаетъ, что Калибанъ — одна изъ тѣхъ силъ природы, которыя подчиняютъ себѣ умъ при посредствѣ науки (?), а Просперо — основатель индуктивной философіи. Калибанъ — колонія Виргинія, Калибанъ — нестройная ранняя драма Марло и проч. Одно изъ самыхъ полныхъ и остроумныхъ объясненій „Бури“ далъ Лоуэль въ своей „Among my Books, Shakespeare once More“. По его мнѣнію, въ „Бурѣ“ дѣйствіе происходитъ нигдѣ или по крайней мѣрѣ въ странѣ, которой нѣтъ ни на одной картѣ. Слѣдовательно, нигдѣ? И нигдѣ, и вездѣ, потому что этотъ вѣчно безпокойный островъ находится въ душѣ человѣка, между высшимъ и низшимъ мірами, подверженный набѣгамъ того и другого. Подумайте на минуту: было-ль когда воображеніе олицетворено лучше, чѣмъ въ Калибанѣ, который, едва лишь его жалкая мыслительная способность возбуждена чуднымъ напиткомъ, замышляетъ сейчасъ же возмущеніе противъ своего естественнаго властелина — разума. Миранда — не болѣе, какъ увлеченная женственность; она — настолько же истинная женщина до появленія Фердинанда, насколько и Ева до того времени, когда въ пей пробудилось сознание ея женственности, когда въ Адамѣ ей откликнулось эхо ея природы, указывая ей существо такое же и въ то же время не такое, какъ она. Фердинандъ, въ свою очередь, не что иное, какъ молодость, принужденная заниматься тѣмъ, чѣмъ она пренебрегаетъ, пока путемъ пожертвованія воли и самоотреченія она не завоеуетъ свой идеалъ въ Мирандѣ. Второстепенныя личности — не болѣе какъ типы: Себастьянъ и Антоніо — типы слабого характера и дурно направленнаго честолюбія; Гонзало — типъ средняго пониманія и средней честности; Адрианъ и Франциско — типы болтающихся безъ дѣла джентльменовъ, служащихъ для пополненія міра. Это не личности въ томъ смыслѣ какъ Яго, Фальстафъ, Шалло, Леонтесъ; но любопытно то, что всѣ они за-

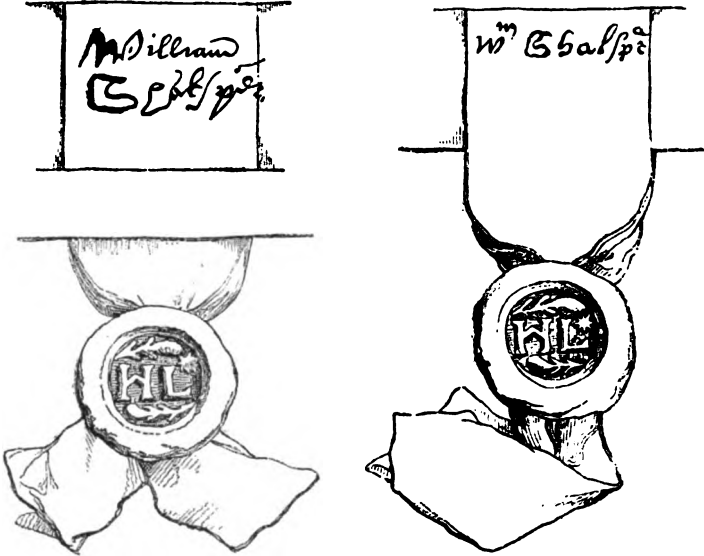
блудились на этомъ очарованномъ островѣ, всѣ подчиняются одной иллюзии за другою, исключая Просперо, которому служатъ лишь существа идеальнаго міра. Вся пьеса, въ сущности, есть рядъ иллюзій, оканчивающихся торжественнымъ словомъ великаго волшебника, который созвалъ на свою службу всѣ формы забавы и страсти — обзоръ великолѣпной траги-комедіи жизни, — и теперь прощается со сценой своихъ побѣдъ. Развѣ мы не узнаемъ въ Просперо самого поэта, „имя котораго было осуждено, потому что онъ не устроилъ свою жизнь какъ нибудь иначе, чѣмъ обращаясь къ средствамъ общества тѣмъ путемъ, который указывали обычаи общества“ (Сонетъ СХІ), который былъ пущенъ въ океанъ жизни въ гнилой лодкѣ, былъ выброшенъ бурей на тотъ счастливый островъ (что бываетъ всегда съ людьми, нашедшими свое призваніе), гдѣ онъ — полный властелинъ, гдѣ всѣ силы природы служатъ ему, но Ариэль и Калибанъ составляютъ его главныхъ пасобниковъ?

Таково предположеніе Лоуэла, которое, какъ и всѣ предположенія подобнаго рода, скорѣе остроумно, чѣмъ серьезно. Великіе поэты, какъ извѣстно, обладаютъ божественнымъ даромъ Просперо и могутъ, когда хотятъ, вызывать въ нашемъ воображеніи безконечныя иллюзіи, обаятельныя или ужасныя фантазмагоріи, которыя — увы! — исчезаютъ какъ только холодное вниманіе замѣнитъ мѣсто бурной фантазіи. Одно изъ величайшихъ благодѣяній великихъ поэтовъ заключается въ томъ, что они насъ самихъ дѣлаютъ поэтами; въ то время, когда они строятъ свои божественныя зданія, наше воспламенившееся воображеніе создаетъ цѣлыя дворцы изъ облаковъ, о которыхъ мы впоследствии можемъ сказать то, что Просперо говоритъ актерамъ маскараднаго представленія, устроеннаго въ честь Фердинанда и Миранды: „Вы видѣли духовъ моихъ покорныхъ; они теперь исчезли въ высотѣ и въ воздухѣ чистѣйшемъ утонули“. Всѣ эти иллюзіи составляютъ камень преткновенія критики, когда ей приходится опредѣлить дѣйствительный, реальный характеръ произведенія, вызвавшего ихъ.

Тѣмъ не менѣе, одно обстоятельство обращаетъ на себя серьезное вниманіе. Обстоятельство это — рѣзко-субъективный характеръ „Бури“, чего мы не встрѣчаемъ ни въ одномъ изъ другихъ произведеній поэта. Этотъ характеръ такъ очевиденъ, что большинство критиковъ точно условилось считать Просперо какъ бы олицетвореніемъ самого поэта, а всю пьесу — какъ бы аллегоріей, имѣющей прямое отношеніе къ жизни Шекспира. Но трудность разгадать эту аллегорію постоянно заставляла блуждать критиковъ, которые повременамъ дѣлали изъ усердія самыя курьезныя сопоставленія. Однако, нѣсколько лѣтъ тому Эмиль Монтегю сдѣлалъ новую попытку объяснить „Бурю“. Теорія его очень остроумна и поводитъ на фактическихъ данныхъ.

Всю гипотезу можно выразить въ двухъ словахъ: „Бура“ — очевидно послѣдняя пьеса Шекспира и въ аллегорической формѣ представляетъ не болѣе, какъ поэтическое завѣщаніе поэта, его прощаніе

W. Shakspeare



W. Shakspeare

W. Shakspeare

W. Shakspeare

Факсимиле подписей Шекспира.

съ публикой, которая его такъ любила; словомъ — это поэтический синтезъ или, какъ говорить Просперо на своемъ образномъ языкѣ, — микрокосмъ драматическаго міра, созданнаго Шекспировскою фантазіей.

И въ самомъ дѣлѣ, почти нѣтъ никакого сомнѣнія, что „Буря“ написана на какой-то торжественный случай и, слѣдовательно, она нѣчто въ родѣ тѣхъ „масокъ“, которыя были въ такой модѣ въ царствованіе Елисаветы и Якова I-го. Но съ другой стороны, допуская, что „Буря“ была написана въ виду какого нибудь праздника, нельзя допустить, чтобы она была написана наскоро, какъ обыкновенно писались маски. Свое произведеніе поэтъ очевидно обдумывалъ долго и старательно; можетъ быть, пьеса, задуманная съ другими цѣлями, была уже давно написана, когда къ Шекспиру обратились съ просьбой написать *маску* для торжественнаго случая. Отчего не предположить, что поэтъ, неумѣвшій писать на случай и не конкурировавшій въ этомъ съ Бенъ Джонсономъ, принаровивъ только свою послѣднюю пьесу, уже готовую, къ требуемому случаю, ввелъ маскарадную сцену въ четвертый актъ,— и дѣло было сдѣлано? Но пьеса все-таки была задумана какъ поэтическое завѣщаніе; отсюда ея лично-субъективный и въ то же время фантастическій характеръ. Доказательство этому Монтегю находитъ и въ самой пьесѣ. Такъ, читатель не можетъ не обратить вниманія на то, съ какою особенною настойчивостію Просперо все время прощается съ островомъ, съ своимъ волшебствомъ, съ своимъ духомъ Аріелемъ, даже съ собственною жизнію. Такъ, его разговоръ съ Аріелемъ въ этомъ случаѣ очень характеренъ: „Еще одну услугу,— говоритъ онъ ему,— и ты будешь свободенъ, свободенъ, какъ горный воздухъ“. Это повторяется постоянно, съ каждой новой встрѣчей. Когда приближается часъ освобожденія, онъ повторяетъ свое обѣщаніе съ какимъ-то особеннымъ удовольствіемъ, какъ бы предвкушая этотъ свѣжій воздухъ освобожденія. И въ то же время какая-то грусть примѣшивается къ этой радости: волшебникъ съ нѣжностію обращаетъ взоры къ прошедшему, какъ бы сожалѣя о немъ. Другая особенность еще характернѣе: Просперо нѣсколько разъ намекаетъ на свои лѣта и говоритъ, что ему пора отправляться на покой. „*Просперо*: Который часъ?—*Аріель*: Уже перешло за полдень.—*Просп.*: До шести часовъ осталось намъ съ тобой немного времени. Съ расчетомъ мы употребимъ его“. Трудно опредѣлить, что Шекспиръ понимаетъ подъ *шестымъ часомъ*; свою пьесу онъ писалъ тогда, когда ему было сорокъ семь или сорокъ восемь лѣтъ, а Просперо опредѣляетъ, какъ кажется, часами десятилѣтніе періоды человѣческой жизни; но во всемъ остальномъ эти слова въ точности относятся къ возрасту самого поэта. Какъ Просперо, Шекспиръ пережилъ „лѣто“ своей жизни и, какъ онъ, постигаетъ, что наступили минуты покоя и отдыха. Это желаніе покончить съ дѣятельною жизнію, въ самомъ пышномъ расцвѣтѣ таланта чувствуется во всей пьесѣ. Не разъ Просперо останавливается, какъ человѣкъ, затѣвавшій трудное дѣло, испытываетъ свои силы, чтобы узнать:

идти ли ему до конца, доставятъ-ли у него энергіи для окончанія дѣла? Онъ съ удовольствіемъ убѣждается, что дѣло сдѣлано. „Мои дѣла приходятъ къ окончанію. Послушенъ мнѣ могучій сонмъ духовъ и дѣйствуютъ прекрасно заклинанья. А время все, по прежнему, идетъ, подъ ношею своею не спотыкаясь...“ говоритъ онъ, въ началѣ пятаго акта. Но въ то же время онъ чувствуетъ, что надо спѣшить, потому что его силы слабѣютъ, и это онъ объявляетъ Мирандѣ въ началѣ пьесы. Тутъ субъективный характеръ совершенно очевиденъ: здѣсь говоритъ не Просперо, а Шекспиръ: онъ говоритъ о своемъ прошломъ, объ ослабѣвающихъ силахъ своего генія, о томъ, что онъ усталъ отъ этой долгой лихорадочной дѣятельности, о томъ, что пора ее бросить и отправиться на покой. Среди множества мѣстъ, въ которыхъ Шекспиръ объявляетъ это свое рѣшеніе, два мѣста особенно характеристичны и, какъ кажется, не допускаютъ никакаго иного толкованія. Почти въ концѣ пьесы, когда Аріель исполнилъ свою задачу, Просперо прощается съ духами, которые ему помогали. Вотъ это мѣсто:

„Вы, эльфы холмовъ, ручьевъ, озеръ и рощей, и вы, преслѣдующіе, не оставляя слѣдовъ на песокъ, отливающаго Нептуна, и бѣгущіе отъ него, когда онъ возвращается; вы, крошки, образующія при мѣсячномъ сіяніи густые травянистые круги, которыхъ и овцы не щиплютъ, и вы, забавляющіяся выводомъ полуночныхъ мухоморовъ, радующіеся торжественному призыву гасить огонь, при вашей помощи — хотя вы и не изъ сильныхъ, — затемняли я полуденное солнце, вызывали буйные вѣтры и зарождали ревущую войну между моремъ зеленымъ и небомъ лазурнымъ, падѣляли страшные раскаты грома огнемъ и расщепляли дубъ Юпитера его же стрѣлами, потрясалъ въ основѣ твердыни мѣса, вырывалъ съ корнями кедръ и сосны; даже могилы, по велѣнію моему, будили спящихъ въ нихъ, разверзались и выпускали ихъ — такъ мощно мое искусство. Но вотъ, отвязываюсь я отъ волшебной этой мощи, и за тѣмъ, какъ потребую еще отъ васъ, — что теперь и дѣлаю, — музыки небесной, которая должна подѣйствовать на нихъ, какъ желаю и какъ воздушное это чародѣйство можетъ, передо мною я мой жезлъ и зарю его на нѣсколько сажень въ землю; волшебную же мою книгу погружу въ такую глубь, до какой и свинцовый лотъ никогда не достигалъ еще“. Нѣтъ ничего яснѣе и опредѣленнѣе этихъ словъ. На простой языкъ они могутъ быть переведены такимъ образомъ: „О, вы, могущество души и сердца человѣческаго, — любовь къ природѣ, чувство, страсть, нѣжность, сочувствіе, умъ, — вы очень слабы и безсильны и, между тѣмъ, благодаря именно вамъ, я въ состояніи былъ управлять ужасными страстями, приводить въ столкновеніе человѣческую волю съ рокомъ, силы неба и силы ада, вызывать историческихъ мертвецовъ и возрождать прошедшіе вѣка!“ Характерная особенность

этой пьесы, доказывающая еще лишній разъ, что устами Просперо говорить самъ Шекспиръ, заключается въ томъ, съ какой скромностію поэтъ говоритъ о своемъ геніи. Шекспиръ, опредѣляющій свой геній „дуновеніемъ вѣтерка“,—это похоже на Рубенса, говорившаго о себѣ: „Я — маляръ“.

Второе мѣсто еще любопытнѣе. Это—эпилогъ, произносимый самимъ Просперо: „Теперь всѣ мои чары покончены, и не располагаю ужъ я никакой силой, кромѣ своей собственной, а она крайне ничтожна. Отъ насъ зависитъ теперь: оставаться ли мнѣ здѣсь, или отправляться въ Неаполь. Но васъ, такъ какъ возвратилъ мое герцогство и простилъ обманщиковъ, молю не заключайте меня вашими чарами на этомъ пустынномъ островѣ; высвободите, напротивъ, вашими радушными руками. Ваше благосклонное дыханіе должно наполнить паруса мои, или не достигну я моей цѣли, а она — угодить вамъ. Нѣтъ у меня теперь ни духовъ для вынужденія, ни искусства чарующаго, и придется мнѣ умереть въ отчаяніи, если не поможетъ молитва столь сильная, что осаждаеть само милосердіе и разрѣшаетъ отъ всѣхъ прегрѣшеній. Хотите, чтобы и ваши грѣхи были прощены вамъ, да изречетъ же ваше снисхожденіе и мнѣ отпущеніе“. Въ этомъ эпилогѣ Шекспиръ обращается къ публикѣ и какъ бы говоритъ: „Дорогіе зрители, для меня наступаетъ старость и съ приходомъ ея и потерю свой волшебный даръ. Не удерживайте же меня на этихъ подмосткахъ. На этомъ волшебномъ островѣ, т. е. на этихъ подмосткахъ, я снова завоевалъ свое герцогство, изъ котораго былъ изгнанъ несчастіемъ, т. е. мой Стратфордъ на Эвонѣ, откуда я ушелъ нищимъ и молодымъ, и куда возвращаюсь, благодаря моему генію, богатымъ и знаменитымъ“.

Нельзя также не обратить вниманія на простоту плана, придающую всей пьесѣ характеръ развязки, заключенія, вслѣдствіе чего она похожа на длинный пятый актъ. Чувство неизвѣстности того, что случится, благодаря которому драматическій писатель заинтересовываетъ зрителя, здѣсь не существуетъ. Всѣ трудности рѣшены впередъ, съ самаго начала. Бракъ Фердинанда и Миранды, составляющій узелъ всей пьесы, уже очевиденъ въ концѣ перваго акта. Существуетъ, правда, попытка къ дѣйствию,—заговоръ Антоніо и Себастьяна, заговоръ Калибана и Стефано; но это — неудавшіяся попытки, какъ бы указывающія на то, что исторія волшебнаго острова приходитъ къ концу и что теперь никакая драма на этомъ островѣ невозможна. Эти эпизоды—какъ бы изображеніе давно прошедшихъ событій, усмотрѣнныхъ въ волшебномъ зеркалѣ. Это—скорѣе отраженіе, чѣмъ дѣйствительныя явленія. Замѣтили ли вы разницу дѣятельности дней, предшествующихъ отъѣзду, съ дѣятельностью обыкновенныхъ дней? Дѣятельность передъ отъѣздомъ имѣетъ какой-то лихорадочный харак-

теръ, но въ ней нѣтъ ничего драматическаго, потому что она не обуславливаетъ собой будущаго, такъ какъ цѣль ея близка и непосредственна. Въ противоположность этому, самая обыкновенная дѣятельность обыденной жизни драматична, потому что ея послѣдствія неизвѣстны. Дѣйствіе въ „Бурѣ“ имѣетъ именно этотъ характеръ дѣятельности передъ отъѣздомъ. Это какъ бы развязка сыгранной уже драмы.

Къ тому же,—что въ особенности интересно,—исторія этого острова, рассказанная Просперо, является точной исторіей англійскаго театра во время Шекспира. Аналогія очевидна и устанавливается сама собой безъ всякихъ комментаріевъ. Просперо, изгнанный несчастіемъ изъ миланскаго герцогства, причаливаетъ съ своей дочерью Мирандой къ дикому, но богатому естественными дарами острову, котораго единственная обитательница, колдунья Сикоракса, только что умерла, оставивъ наслѣдство своему сыну, уроду Калибану. Но Просперо—волшебникъ; онъ вскорѣ узнаетъ, что Калибанъ—не единственный обитатель острова; существуетъ другой—прекрасный гений, Ариель, заключенный въ сосѣв Сикораксой. Просперо освобождаетъ заключеннаго и вскорѣ, съ его помощью, наполняетъ дикій островъ видѣніями и волшебными мелодіями.

Такова исторія Просперо. Взглянемъ теперь на исторію Шекспира. Молодой человѣкъ, преслѣдуемый бѣдностію и людьми, покидаетъ свой родной городъ и въ Лондонѣ поступаетъ на сцену. У него нѣтъ ничего, за исключеніемъ, можетъ быть, нѣсколькихъ книжонокъ съ народными балладами, итальянскими новеллами, старыми англійскими и шотландскими хрониками. Какъ негостеприимецъ, какъ дикъ этотъ первобытный англійскій театръ, гдѣ вѣдьма Сикоракса, т. е. варварство, еще такъ недавно господствовала! Ужасенъ и дикъ, но богатъ содержаніемъ, потому что нельзя не чувствовать дѣйствительной творческой силы въ этой уродливой фантазіи! Варварская Сикоракса только что умерла, когда Шекспиръ явился на островъ этого театра, который оказался во власти страшнаго, дикаго гения, Калибана (Марло)—существа уродливаго, съ преступнымъ воображеніемъ. При всей своей уродливости, этотъ Калибанъ англійскаго театра—настоящій сынъ природы; этотъ демонъ, рабъ порока—въ то же время вдохновенный пѣвецъ, выражающій истинно-поэтически порокъ и преступленіе. Вотъ почему Шекспиръ не отрекается отъ него и знаетъ ему цѣну. „А эта тварь, рожденная во тьмѣ, принадлежитъ, я признаюсь вамъ, мнѣ“,—говоритъ онъ объ немъ въ „Бурѣ“. Вступая во владѣніе этимъ варварскимъ театромъ, онъ услышалъ, однако, умоляющій голосъ заключеннаго духа, который просился на свободу,—чудеснаго англійскаго гения. Шекспиръ освободилъ его изъ заключенія и съ его

помощью облагородилъ этотъ дикій театръ. Въ этой аллегорической исторіи своей жизни Шекспиръ не забываетъ даже нападокъ, которымъ подвергался, нападокъ завистниковъ, его преслѣдовавшихъ своими насмѣшками и враждой. Вспомните разговоръ въ началѣ второго акта и насмѣшки надъ волшебнымъ островомъ Сабастіана и Антоніо,—развѣ это не похоже на нападки какого нибудь Чепмана, какого нибудь Джона Мерстона, или можетъ быть даже этого бульдога поэзіи, Бенъ Джонсона, человѣка съ большимъ талантомъ, но антипатичнаго характера, отношенія котораго къ Шекспиру были запятнаны лицемеріемъ, какъ думаютъ?

Такова въ общемъ теорія Монтегю. Само собой разумѣется, что это лишь догадка, которая такъ и останется догадкой; потому что у насъ нѣтъ ровно никакихъ фактическихъ данныхъ, которыя могли бы ее превратить въ дѣйствительную истину. Но внимательное чтеніе „Бури“ чрезвычайно сильно подтверждаетъ эту догадку. Что „Буря“, какъ въ цѣломъ, такъ и въ частностяхъ, имѣетъ субъективный и личный характеръ,—это совершенно несомнѣнно и очевидно для всякаго внимательнаго читателя. Стало быть, все дѣло заключается въ томъ, чтобы раскрыть аллегорію, въ которую Шекспиръ нашелъ нужнымъ облечь свою мысль. Изъ всѣхъ попытокъ раскрыть эту аллегорію, попытка Монтегю намъ кажется самою удачною, тѣмъ болѣе, что она удивительно поэтически и вѣрно резюмируетъ жизнь великаго поэта.

„Буря“ есть послѣднее произведеніе Шекспира, или, во всякомъ случаѣ, одно изъ послѣднихъ. Она ни въ какомъ случаѣ написана не раньше 1611 года, т. е. за пять лѣтъ до смерти Шекспира. Можно догадываться, что она, какъ и „Зимняя Сказка“ и „Цимбелинъ“, написана была уже въ Стратфордѣ, куда Шекспиръ возвратился, окончательно бросивъ лондонскую жизнь. Съ театромъ, однако, онъ не совсѣмъ еще порвалъ свои связи; по всей вѣроятности, онъ оставался еще нѣкоторое время пайщикомъ въ театральной антрепризѣ, имѣлъ домъ въ Лондонѣ и отъ времени до времени навѣдывался въ столицу, но жилъ онъ въ Стратфордѣ, такъ сказать, на покой и культивировалъ свой садикъ въ Нью-Плэсѣ. Можетъ быть, онъ не совсѣмъ еще покинулъ и литературную дѣятельность и ради развлечения писалъ еще, потому что у насъ существуютъ еще три произведенія,—довольно странныя въ общемъ и подробностяхъ, но тѣсно связанныя съ именемъ Шекспира. Я говорю о „Периклѣ“, „Генрихѣ“ VIII и „Двухъ благородныхъ родственникахъ“. Всѣ эти три пьесы имѣютъ много общаго между собой и составляютъ отдѣльную группу въ ряду другихъ произведеній Шекспира. Всѣ они значительно слабѣе другихъ пьесъ поэта, во многихъ мѣстахъ этихъ пьесъ замѣтна другая рука, и

только въ очень немногихъ сценахъ виденъ геній Шекспира. Вслѣдствіе этого,—„Перикль“, „Генрихъ VIII“ и „Два благородныхъ родственника“ считаются пьесами сомнительными, т. е. такими, принадлежность которыхъ Шекспиру не можетъ быть доказана съ полною очевидностію.

„Перикль“,—единственная изъ пьесъ Шекспира, непопавшая въ in-folio 1623 года,—появилась впервые въ in-quarto 1609 года со слѣдующимъ заглавіемъ: „The late, and admired play, called Pericles, Prince of Tyre. With the true relation of the whole Historie, adventure and fortune of the Said Prince: As also The no lesse strange and worthy accidents, in the birth and life of his Daugther Mariana. As it hath been divers and sundry times acted by his Maiesties Servants, at the Globe on the Banc-side. By William Shakspeare. 1609“. (Новая и въ высшей степени правившаяся публикѣ пьеса, называемая Перикль, принцъ Тирскій. Съ вѣрнымъ изложеніемъ всей исторіи, приключеній и судьбъ названнаго принца, и описаніемъ не менѣ странныхъ происшествій во время рожденія и жизни его дочери Маріаны (очевидно, ошибка: героиня пьесы носитъ имя Марины). Въ томъ самомъ видѣ, какъ она многократно была представлена слугами его величества въ Глобусѣ, на Банксайдѣ. Сочиненіе Вильяма Шекспира. 1609 г.). Эта пьеса возбуждаетъ множество сомнѣній, и прежде всего сомнѣніе касается самого имени героя. Почему онъ названъ Перикломъ? Было сдѣлано предположеніе, что назвалъ онъ такъ по ошибкѣ, что настоящее имя героя—не Pericles, а Pygocles (Пирокль),—имя главнаго дѣйствующаго лица въ романѣ сэра Филиппа Сиднея: „Аркадія“. Тѣмъ не менѣ, традиціонное имя принца Тирскаго,—не Перикль и не Пирокль, а *Аполлоній*, такъ какъ пьеса Шекспира имѣетъ въ своемъ основаніи исторію Аполлонія Тирскаго, рассказанную первоначально въ одномъ греческомъ романѣ V или VI столѣтія. Эту легенду пересказалъ въ XII вѣкѣ Годфридъ Витербскій, секретарь императоровъ Конрада III, Фридриха I и Генриха VI въ большомъ историческомъ сочиненіи, подъ заглавіемъ „Пантеонъ“, написанномъ стихами. Почти одновременно съ этимъ, легенда была пересказана латинской прозой въ „Gesta Romanorum“. Эта легенда была чрезвычайно популярна въ среднихъ вѣкахъ. Ее пересказалъ между прочимъ и англійскій поэтъ Гоуэръ (Gower) въ „Confessio amantis“. Этотъ рассказъ Гоуэра послужилъ непосредственнымъ источникомъ автору „Перикла“. Композиція этой пьесы имѣетъ совершенно дѣтскій характеръ: это простой пересказъ въ діалогахъ средневѣковой легенды; авторъ ничего неизмѣняетъ и рабски слѣдуетъ роману Аполлонія Тирскаго; событія слѣдуютъ другъ за другомъ хронологически, послѣдовательно, какъ и въ романѣ. Въ „Перикль“, кромѣ того, нѣтъ никакого единства, нѣтъ

даже единства дѣйствія; это не болѣе, какъ послѣдовательный рядъ картинъ, какъ въ волшебномъ фонарѣ. Цѣлую часть дѣйствія и событій авторъ передаетъ въ пантомимѣ или же просто пересказываетъ въ прологахъ, или въ хорѣ, представляемомъ самимъ Гоуэромъ. Такъ, напримѣръ, въ IV актѣ является Гоуэръ и объясняетъ намъ, что Периклъ, „разсѣкая снова бурливья моря, является въ Тарсъ, чтобы увидѣть дочь свою, единственную радость своей жизни“. Затѣмъ, Гоуэръ уходитъ и на его мѣсто является пантомима: съ одной стороны входитъ Периклъ, съ своей свитой, съ другой — Клеонъ и Діониса. Клеонъ показываетъ Периклу гробницу Маринны, Периклъ терзается, надѣваетъ на себя одежды печали и уходитъ въ страшномъ отчаяніи; за нимъ уходятъ и всѣ остальные. Тогда Гоуэръ снова является и говоритъ: „Видите, какъ довѣрчивость можетъ страдать отъ гнуснаго обмана. Накидная печаль замѣняетъ тутъ истинное давнее сокрушеніе, и Периклъ, растерзанный горемъ, стоная и заливаясь слезами, покидаетъ Тарсъ и садится на корабль. Поклялся онъ не мыть лица и не стричь волосъ; облекся въ одежды печали и пустился въ море. Тутъ испыталъ онъ бурю, почти что разбившую бранный корабль его, но онъ выдержалъ ее. Теперь прошу выслушать эпитафію Маринны, преступной Діонисой сочиненную“. Такимъ образомъ сцена обмана Перикла его друзьями, его отчаяніе у фальшивой гробницы его дочери,—сцена, которая бы дала въ рукахъ опытнаго драматурга самые поразительные драматическіе результаты, — превращена здѣсь въ простую, дѣтскую пантомиму.— Въ концѣ пьесы опять является Гоуэръ и говоритъ: „Въ Антиохѣ и его дочери вы видѣли, какъ чудовищное сладострастіе получаетъ должное и справедливое возмездіе. Периклъ, его царица и дочь показали намъ, что добродѣтель, какъ бы ни злобствовала, ни свирѣпствовала судьба, избѣгаетъ гибели и, руководимая небомъ, увѣнчивается, наконецъ, счастіемъ. Геликанъ представилъ вамъ образецъ правды, чести и вѣрности, а почтенный Церимонъ — доблесть, соединенную съ благотворительностію знанія. Что же касается до преступнаго Клеона и жены его, когда молва о проклятомъ ихъ дѣлѣ и свѣтлой славѣ Перикла распространилась — народъ разсвирѣпѣлъ до того, что сжегъ ихъ со всѣмъ ихъ отродьемъ въ ихъ собственномъ дворцѣ. Вотъ какъ было богамъ угодно покарать ихъ за убійство, если и не совершенное, то задуманное. Въ надеждѣ и въ будущемъ на ваше терпѣніе, желаю вамъ новаго удовольствія. Симъ пьеса наша и кончается“. Эта нелѣпая беркинада съ Провидѣніемъ, награждающимъ добродѣтель и наказывающимъ пороки, есть ребячество, которымъ Шекспиръ никогда не провинился. Если къ этому, кромѣ того, прибавить, что IV актъ почти весь происходитъ въ публичномъ домѣ и наполненъ циническими сценами, то

будетъ понятно, почему многіе критики, при отсутствіи несомнѣнныхъ доказательствъ принадлежности пьесы Шекспиру, исключили ее изъ произведеній поэта и объявили ее подложной.

Однако, такое рѣшительное заключеніе при внимательномъ чтеніи оказывается слишкомъ поспѣшнымъ. На ряду съ этими нелѣпостями и наивностями, въ „Периклѣ“ встрѣчаются сцены замѣчательной красоты; весь третій актъ интересенъ, пятый—трогательнъ и заключаетъ въ себѣ сцену, которая можетъ быть поставлена на ряду съ самыми лучшими сценами въ произведеніяхъ Шекспира. Какъ объяснить эту неровность „Перикла“, эти наивности совершенно неопытнаго драматурга съ мѣстами, которыя могутъ быть приписаны только величайшему изъ поэтовъ? Были предложены три гипотезы. Стивенсъ думаетъ, что „Перикль“ былъ написанъ какимъ нибудь неизвѣстнымъ и мало даровитымъ поэтомъ и затѣмъ исправленъ Шекспиромъ. Эта гипотеза, однако, не объясняетъ, какимъ образомъ могло случиться, что Шекспиръ, въ эпоху созданія „Коріолана“, занялся исправленіемъ пьесы какого-то неизвѣстнаго писателя, и къ тому же пьесы, которая не могла интересовать его по своей драматической слабости? Напротивъ того, Флэй предполагаетъ, что Шекспиръ написалъ исторію Марини въ томъ видѣ, въ какомъ она находится въ трехъ послѣднихъ актахъ „Перикла“, за исключеніемъ скандальныхъ сценъ IV акта; но исторія была недостаточна, чтобы наполнить пять актовъ; поэтомъ, Шекспиръ оставилъ эту работу неоконченной. Впослѣдствіи рукопись попала въ руки какого-то другого писателя, который ее и докончилъ по своему, такъ что большая часть пьесы не принадлежитъ Шекспиру. Въ подтвержденіе этой теоріи Форнивалъ ссылается на Теннисона. „Когда я увидѣлъ г. Теннисона въ первый разъ прошлой зимой,—разсказываетъ онъ,—онъ спросилъ меня: внимательно ли я изучилъ „Перикла“? Я принужденъ былъ сознаться, что никогда не читалъ этой пьесы, увѣренный, что она не принадлежитъ Шекспиру. Теннисонъ отвѣчалъ: — „О, не думайте этого! Шекспиръ написалъ сцену рожденія Марини и сцену, когда Перикль узнаетъ свою дочь и жену. Въ этомъ я давно уже убѣжденъ. Пойдемте въ мою комнату, я вамъ прочитаю эти сцены. Я пошелъ съ Теннисономъ и имѣлъ рѣдкое счастье слышать, какъ онъ, своимъ глубокимъ голосомъ, читалъ эти сцены. Отъ времени до времени онъ останавливался и спрашивалъ меня, точно торжествуя: — „Развѣ это не Шекспиръ? Что вы объ этомъ думаете?“ Было бы лишне прибавлять, какое наслажденіе доставило мнѣ это чтеніе. Я безусловно перешелъ на сторону г. Теннисона. Къ несчастію, я забылъ записать, какія сцены мнѣ читалъ г. Теннисонъ. Когда появилось изданіе Флэя: „Рожденіе и жизнь Марини“—первыя слова: „О, боги этой громадной пропасти“ напомнили мнѣ все

остальное и я узналъ въ этихъ мѣстахъ сцены, прочитанныя мнѣ г. Теннисономъ".—Дѣйствительно, весь эпизодъ Марины несомнѣнно принадлежитъ Шекспиру, но гипотеза Флэя, какъ и гипотеза Стивенса не покоятся на солидныхъ основаніяхъ и не разрѣшаютъ вопроса.

Послѣдняя гипотеза принадлежитъ Мэлону; по его мнѣнію, Шекспиръ — единственный авторъ „Перикла“; это — опытъ его юныхъ лѣтъ, который въ теченіе, можетъ быть, двадцати лѣтъ оставался въ видѣ наброска и только 1609 г. былъ оконченъ. Эту гипотезу раздѣляетъ между прочимъ и Найтъ, указывая на слова Драйдена: „Муза Шекспира прежде всего создала „Перикла“. На мой взглядъ ни одна изъ этихъ гипотезъ не выдерживаетъ критики, хотя Флей, можетъ быть болѣе правъ, чѣмъ другіе.

Еще больше сомнѣній внушаетъ пьеса: „Два благородныхъ родственника“ которая была издана впервые только въ 1634 году подъ заглавіемъ: *The two Noble Kinsmen: Presented at the Blackfriars by the Kings Maiesties servants, with great applause: Written by the memorable Worthies of their times,*

Mr. John Fletcher and }
Mr. William Shekespeare } Gent.

Содержаніе этой странной пьесы заимствовано изъ „Knights tale“, помѣщенной въ „Canterbery Tales“ Чосера. Чосеръ же заимствовалъ его изъ разсказа Боккачіо. Извѣстный Шекспирологъ Вильямъ Спэлдингъ, чрезвычайно тщательно разсмотрѣвшій „Двухъ благородныхъ родственниковъ“, пришелъ къ убѣжденію, что Шекспиру принадлежитъ *несомнѣнно*: весь первый актъ, первая сцена третьяго акта и весь послѣдній актъ, за исключеніемъ второй сцены. Все остальное, по его мнѣнію, принадлежитъ Флетчеру. Безспорно, указанная Спэлдингомъ мѣста—лучшія въ пьесѣ, но это не рѣшаетъ еще вопроса о принадлежности ихъ Шекспиру; всѣ подобнаго рода соображенія, основанныя на стихосложеніи, на характерѣ стили, на эстетическихъ сужденіяхъ, слишкомъ гадательны и не могутъ имѣть рѣшающаго значенія; другіхъ же, болѣе положительныхъ, доказательствъ у насъ нѣтъ никакихъ. Тѣмъ не менѣе нѣтъ повода думать, чтобы эту пьесу нельзя было приписать перу Флетчера и Шекспира; хотя этотъ фактъ сотрудничества вдвоемъ и кажется чрезвычайно страннымъ, но мы его принуждены принять, тѣмъ болѣе, что существуетъ преданіе, возникшее еще, какъ кажется, въ XVII столѣтіи, изъ котораго оказывается, что послѣ смерти Шекспира осталась въ рукописи неоконченная пьеса подъ заглавіемъ: „Два благородныхъ родственника“. Она была передана Флетчеру, который и окончилъ ее. Было бы излишне прибавлять, что это преданіе не имѣетъ за собой никакого авторитета.

Вотъ содержаніе „Тезиды“ Боккачіо, которое легло въ основаніе этой спорной пьесы. „Тезида“ начинается описаніемъ войны, затѣянной Тезеемъ противъ амазонокъ. Тезей остается побѣдителемъ и женится на Ипполитѣ. Но аѳинскій народъ жалуется на продолжительное отсутствіе монарха и Тезей возвращается въ Аѳины, вмѣстѣ съ Ипполитой и ея прекрасной сестрой, Эмилией. Во время торжественнаго вступленія въ городъ, передъ самымъ храмомъ Милосердія, онъ встрѣчаетъ греческихъ женщинъ, которыя умоляютъ его отомстить царю Креону за ихъ мужей, убитыхъ этимъ царемъ. Тезей, не долго думая, прощается съ женой и отправляется въ походъ. Царь Креонъ убитъ и Тезей возвращается съ двумя плѣнниками, племянниками Креона—Палемономъ и Аркитомъ. Они присуждены къ вѣчному заключенію и посажены въ тюрьму, окно которой выходитъ въ садъ герцогскаго дворца. Эмилиа прохаживается однажды въ саду: ее видитъ Аркитъ, восторгается ея красотой и показываетъ ее Палемону. Оба влюбляются въ Эмилию. Вскорѣ послѣ этого Аркитъ освобожденъ, вслѣдствіе заступничества Пиритоиса. Онъ удаляется на нѣкоторое время изъ Аѳинъ, потомъ возвращается подъ чужимъ именемъ и поступаетъ на службу къ Тезею. Его узнаетъ Памфилъ, слуга Палемона, и сообщаетъ это своему господину. Палемонъ ревнуетъ, успѣваетъ убѣжать изъ тюрьмы, находитъ Аркита заснувшимъ въ лѣсу, будитъ его и требуетъ, чтобы Аркитъ отказался отъ Эмилии. Друзья, сдѣлавшись врагами, дерутся; Эмилиа услышала шумъ и умоляетъ Тезея прекратить эту дуэль. Тезей вмѣшивается въ дѣло и рѣшаетъ, что соперники должны рѣшить свой споръ въ торжественной борьбѣ ста рыцарей, какъ съ одной, такъ и съ другой стороны. Эмилиа должна принадлежать тому, кто останется побѣдителемъ. Палемонъ и Аркитъ готовятъ къ этому турниру и сзываютъ, съ помощью герольдовъ, своихъ союзниковъ. Съ одной стороны являются на этотъ призывъ: Ликургъ, Пелей, Фокъ, Теламонъ, Агамемнонъ, Менелай, Касторъ и Поллуксъ; съ другой — Несторъ, Эвандръ, Пиритоисъ, Улиссъ, Діомедъ, Миносъ, Пигмаліонъ,—герои или полу-боги,—но всѣ совершеннѣйшіе рыцари. Наканунѣ, Аркитъ, Палемонъ и Эмилиа проводятъ весь день въ молитвахъ: Аркитъ обращаетъ свои молитвы къ Марсу, Палемонъ — къ Венерѣ, Эмилиа — къ Діанѣ. Послѣ первыхъ невѣроятныхъ усилій, Палемонъ побѣжденъ и сдѣланъ плѣнникомъ. Но въ этотъ моментъ дѣло измѣняется: конь Аркита пугается фуриі, которую Венера выслала на поле сраженія изъ ада, и сбрасываетъ Аркита. Аркитъ падаетъ смертельно раненый. Вскорѣ онъ умираетъ, завѣщая свою Эмилию Палемону. Весь этотъ рассказъ перешелъ въ пьесу съ легкими и очень незначительными измѣненіями, принадлежащими въ большинствѣ случаевъ Чесеру. Въ пьесѣ нѣтъ такихъ вы-

дающихся красотъ, которыя можно было бы безошибочно приписать Шекспиру.

Наконецъ, послѣдняя спорная пьеса „Генрихъ VIII“ есть, по всей вѣроятности, и послѣдняя пьеса, написанная Шекспиромъ цѣликомъ или отчасти. Эта драма, или вѣрнѣе, драматическая хроника возбуждаетъ точно также большія сомнѣнiя, хотя съ фактической стороны ея принадлежность Шекспиру нельзя отрицать. Она попала въ in-folio 1623 года. Но, съ другой стороны, нельзя не видѣть чрезвычайно крупныхъ недостатковъ этой пьесы, недостатковъ, которые трудно приписать Шекспиру. Почти нѣтъ возможности понять, какимъ образомъ могло случиться, что Шекспиръ покончилъ свою драматическую дѣятельность пьесой, представляющей только рядъ историческихъ сценъ, совершенно лишенныхъ какого бы то ни было нравственнаго центра, и главное дѣйствующее лицо которыхъ послѣ различныхъ безнравственныхъ поступковъ, особенно послѣ гнуснаго отверженiя Катерины, — въ концѣ пьесы является счастливымъ отцомъ въ сценѣ крещенiя ребенка, который, спустя нѣсколько десятилѣтiй, сдѣлался великой королевой! При такихъ грубыхъ эстетическихъ недостаткахъ, мы не имѣемъ права отыскивать красоты, безъ сомнѣнiя, встрѣчающiяся въ частностяхъ. Странно видѣть, какъ нѣкоторые критики, смущенные этой пьесой, стараются разрѣшить то противорѣчiе, что главный характеръ (Генрихъ VIII) является въ ней, окруженный всякимъ блескомъ, выступаетъ „защитникомъ вѣры“ и карающимъ судьей произвола, и въ то же время, въ сущности, всетаки остается порядочнымъ негодяемъ. Если видѣть въ этомъ удивительную справедливость поэта, который не хотѣлъ вполнѣ исказить исторiю, то этимъ всетаки отнюдь не разрѣшается противорѣчiе, что такой порочный, безобразный характеръ сдѣланъ счастливымъ героемъ драмы, и что драма кончается именно такъ, какъ она кончается здѣсь. Но противорѣчiе въ сущности такъ велико и такъ неотразимо, что Рудольфъ Женэ, желая какъ нибудь объяснить это противорѣчiе, предполагаетъ, что у поэта, уже жившаго вдали отъ театра и Лондона, а можетъ быть еще раньше набросавшаго планъ этой драмы, выманилъ ее Борбеджъ, чтобы еще разъ поставить на сцену новую пьесу Шекспира, содержанiе которой, къ тому же, должно было возбуждать особый интересъ, благодаря столь близкимъ историческимъ отношенiямъ. Но и это предположенiе Женэ не разрѣшаетъ загадки; ссылка на то, что всѣ недостатки этой пьесы обусловлены преимущественно неудачнымъ выборомъ сюжета, — само собой разумѣется ничего не доказываетъ. Такой поэтъ, какъ Шекспиръ, не могъ не видѣть, что сюжетъ „Генрихъ VIII“ не годится для драматической обработки. Въ виду того обстоятельства, что принадлежность этой пьесы Шекспиру, по крайней мѣрѣ въ лучшихъ

своих частях, не может быть оспариваема, — не рациональнѣ ли было бы предположить, что это — юношеское произведеніе поэта и принадлежитъ къ тому періоду, къ которому принадлежать его первыя комедіи? Эта пьеса могла служить какъ бы переходомъ къ историческимъ хроникамъ; на юношескую неопытность автора указываетъ уже именно неудачный выборъ сюжета, который, однако же, могъ привлекать его, вслѣдствіе своей современности. Написанная, такимъ образомъ, въ юности, она, однако же, не могла быть поставлена на сценѣ вслѣдствіе цензурныхъ условій: Елисаветѣ не могло быть пріятно видѣть на сценѣ своего отца, изображеннаго въ сущности далеко не въ привлекательномъ видѣ; съ другой стороны, королева Елисавета могла быть шокирована даже комплиментами автора по ея адресу въ эпилогѣ. Оставшись въ рукописи, не игранной, пьеса, однако, не была забыта, и въ 1613 году администрація театра Глобуса пожелала ее поставить и обратилась къ Шекспиру съ просьбой просмотрѣть пьесу и исправить ее, если понадобится. Шекспиръ, уже жившій на покоѣ въ Стратфордѣ, съ неохотой согласился на это; онъ исправилъ языкъ, переработалъ, можетъ быть, всю роль Катерины, кое-что, можетъ быть, измѣнилъ, и въ такомъ видѣ пьеса была дана. Она была дана 29 іюня 1613 года, какъ объ этомъ свидѣтельствуетъ письмо Лоркина къ сэру Покерингу. Въ немъ сообщается, что 29 іюня 1613 года „труппой Борбеджа въ Глобусѣ исполненъ былъ „Генрихъ VIII“, при чемъ вспыхнулъ пожаръ и театръ сгорѣлъ“. Въ другомъ письмѣ (сэра Генри Уильтона) говорится, что пожаръ случился въ то время, когда „королевскіе актеры представляли новую пьесу подъ названіемъ „Все правда“ („a new play, colled All is true“), которая изображала нѣкоторыя главныя сцены изъ правленія „Генриха VIII“. Изъ сопоставленія этихъ двухъ свидѣтельствъ мы можемъ заключить, что пьеса первоначально носила названіе „All is true“ и только въ изданіи in-folio была названа „Генрихомъ VIII“. Во второмъ письмѣ упоминаются и кое-какія подробности пьесы, между прочимъ, великолѣпный маскарадъ, который король Генрихъ устроилъ въ домѣ кардинала Вулси и во время котораго отъ стрѣльбы изъ пушекъ и вспыхнулъ пожаръ въ театрѣ.

„Генриху VIII“ въ русской литературѣ посчастливилось больше, чѣмъ другимъ хроникамъ Шекспира: Островскій взялъ ее за образецъ для своей „Василисы Мелентьевой“. Драма Островскаго, какъ извѣстно, написана въ сотрудничествѣ съ Геденовымъ. Геденовъ, главнымъ образомъ, разработалъ планъ драмы. „Василиса Мелентьева“ — одна изъ самыхъ сценическихъ историческихъ пьесъ Островскаго; въ ней есть нѣсколько прекрасныхъ драматическихъ сценъ, дающихъ богатый матеріалъ для игры, есть эффектныя положенія и значитель-

ный трагическій интересъ. Два главныхъ дѣйствующихъ лица, — Василиса и царь Иванъ, — написаны широкою кистью мастера и превосходно выдѣляются на фонѣ русской жизни XVI столѣтія. Тѣмъ не менѣе, драма написана подѣ непосредственнымъ вліяніемъ Шекспира, и это вліяніе сильно чувствуется, какъ по отношенію къ послѣдовательному ходу дѣйствія, такъ и въ обрисовкѣ и характеристикѣ главныхъ лицъ драмы. Въ сценическомъ распредѣленіи дѣйствія, „Василиса Мелентьева“ живо напоминаетъ шекспировскаго „Генриха VIII“. Все первое дѣйствіе драмы Островскаго почти шагъ за шагомъ воспроизводитъ первое дѣйствіе „Генриха VIII“, не только въ расположеніи сценъ, но даже и въ содержаніи ихъ. Такъ, первая сцена шекспировской драмы представляетъ разговоръ придворныхъ, составляющій экспозицію сюжета; затѣмъ слѣдуетъ встрѣча кардинала Вульси съ Бокингэмомъ и арестъ Бокингэма; во второй сценѣ — засѣданіе государственнаго совѣта, судъ надъ Бокингэмомъ, приходъ королевы Катерины, просящей о помилованіи Бокингэма. Въ драмѣ Островскаго мы встрѣчаемъ почти буквально то же самое: на дворцовомъ крыльцѣ сначала разговоръ бояръ, разговоръ, представляющій ту же самую экспозицію, затѣмъ является Малюта и, по его приказу, совершается арестъ Воротынскаго. Во второй сценѣ — Грановитая палата, судъ надъ Воротынскимъ и, наконецъ, появленіе царицы съ тою же самою просьбою помиловать Воротынскаго. Большей аналогіи между двумя произведеніями, взятыми изъ исторіи двухъ разныхъ народовъ, едва ли можно встрѣтить. Къ этому необходимо прибавить, что характеристика царя Ивана, сдѣланная Островскимъ, во многомъ напоминаетъ шекспировскую характеристику Генриха VIII; нѣкоторыя черты характера, какъ, на примѣръ, подозрительность, болѣзненная чувствительность, прямо заимствованы у Шекспира. Всѣ другія особенности, въ которыхъ оба автора расходятся, могутъ быть объяснены бытовыми народными чертами и разницей въ культурѣ.

Главная фигура драмы Островскаго, Василиса, ни въ чемъ не напоминаетъ собой Анны Болленъ; но она напоминаетъ, — по крайней мѣрѣ въ нѣкоторомъ отношеніи, — другую, очень извѣстную шекспировскую фигуру, — леди Макбетъ. Василиса, конечно, моложе леди Макбетъ, красива, для достиженія своихъ честолюбивыхъ цѣлей она пускаетъ въ ходъ красоту и кокетство; но обѣ онѣ одинаково честолюбивы, обѣ не только не разборчивы на средства, но не останавливаются даже и передъ убійствомъ. У нихъ нѣтъ ни колебаній, ни угрызений совѣсти. Очевидно, что фигура Василисы есть не болѣе, какъ уменьшенный, поставленный въ бытовія условія русской жизни XVI столѣтія, образъ леди Макбетъ, воспроизведенный почти безъ всякихъ уклоненій отъ оригинала. Но аналогія не останавливается

на этомъ: не только концепція характера воспроизведена,—воспроизведены цѣликомъ и нѣкоторыя обстоятельства, встрѣчающіяся въ жизни леди Макбетъ и придающія этой фигурѣ яркую, исключительную выпуклость. Такъ, леди Макбетъ страдаетъ лунатизмомъ; Василиса—то же. Сцена лунатизма воспроизведена Островскимъ при аналогической обстановкѣ: тутъ есть и докторъ, и свидѣтели. У Островскаго Божелій объясняетъ царю болѣзнь Василисы, какъ въ „Макбетѣ“ докторъ объясняетъ дамѣ болѣзнь леди Макбетъ. Впрочемъ, въ самой сценѣ лунатизма, Островскій, хотя и воспроизводитъ почти цѣликомъ Шекспира, но дѣлаетъ это неудачно. У Шекспира леди Макбетъ бредитъ, вспоминаетъ совершенное злодѣйство, ей кажется, что руки ея замараны кровью, она старается ихъ вымыть; всѣ симптомы лунатизма, характерные признаки болѣзни воспроизведены съ удивительной точностью, съ такою точностью, какая могла быть только доступна опытному психіатру,—таково мнѣніе авторитетовъ науки. Не то у Островскаго: Василиса вбѣгаетъ съ ужасомъ на сцену въ пароксизмѣ лунатизма (надо замѣтить, что лунатики никогда не бѣгаютъ, они медленно ходятъ), какъ бы преслѣдуемая призракомъ отравленной царицы, — такъ что здѣсь въ лунатизму присоединяется еще и галлюцинація, достигшая уже своего полнаго развитія, чего въ дѣйствительности никогда не бываетъ. — Я указываю на эти подробности вовсе не съ цѣлю упрекнуть Островскаго въ заимствованіи, и еще менѣе въ подражаніи Шекспиру. Подобнаго рода заимствованія очень часты во всѣхъ литературахъ, онѣ есть и у Шекспира,—и вполне законны. Мольеръ былъ правъ, когда говорилъ: „je prends mon bien partout où je le trouve“. Мнѣ только хотѣлось указать на это заимствованіе, какъ на историческій фактъ, имѣющій несомнѣнное историческое значеніе, и составляющій важный пунктъ для опредѣленія характера творчества Островскаго, тѣмъ болѣе, что указанный мною фактъ, на сколько мнѣ извѣстно, не былъ еще подмѣченъ русской критикой.

Теперь намъ приходится коснуться нѣкоторыхъ обстоятельствъ біографическаго характера, имѣвшихъ мѣсто въ послѣдніе годы жизни Шекспира. Его старшая дочь Сусанна вышла замужъ въ Стратфордѣ, въ 1607 году, за доктора Джона Голля, который пользовался въ провинціи большою извѣстностію. Ей было тогда около двадцати пяти лѣтъ. Докторъ Голль родился въ 1575 году и въ юности, по обычаю того времени, нѣкоторое время путешествовалъ по континенту, и приобрѣлъ основательное знаніе французскаго языка. Намъ неизвѣстно, когда именно онъ поселился въ Стратфордѣ, но изъ отсутствія какихъ-либо свѣдѣній о немъ раньше его брака мы въ правѣ заключить, что онъ поселился въ Стратфордѣ или передъ самымъ своимъ бракомъ,

или же, что онъ выбралъ Стратфордъ мѣстомъ своего жительства потому, что женился на жительницѣ Стратфорда. Вскорѣ послѣ брака мистриссъ Голль, она потеряла своего дядю, Эдмонда, умершаго въ томъ же 1607 году въ Лондонѣ и похороненнаго въ Соутваркѣ, въ церкви Спасителя. Эдмунду Шекспиру въ моментъ его смерти было двадцать восемь лѣтъ; въ церковныхъ книгахъ онъ записанъ, какъ актеръ. Почти не можетъ быть сомнѣнiя въ томъ, что онъ былъ принятъ въ число актеровъ благодаря протекціи своего брата, поэта; но Эдмондъ не пользовался извѣстностью хорошаго актера; въ противномъ случаѣ мы бы имѣли какія-либо упоминанiя о немъ въ литературѣ того времени. Въ 1608 году умерла, какъ мы уже знаемъ, мать поэта, и родилась Елисавета, единственная дочь мистера и мистриссъ Голль; Вильямъ Шекспиръ былъ ея крестнымъ отцомъ. Сестра мистриссъ Голль, вторая дочь Шекспира, Юдиоъ, не задолго до смерти поэта, а именно 10 февраля 1616 года, вышла замужъ за Томаса Куини, виноторговца въ Стратфордѣ, съ отцомъ котораго, какъ мы знаемъ, Шекспиръ находился въ дѣловыхъ сношенiяхъ въ Лондонѣ. Изъ нѣкоторыхъ обстоятельствъ мы можемъ заключить, что Шекспиръ поселился въ Стратфордѣ вскорѣ послѣ 1605 года, но жилъ въ своемъ родномъ городѣ далеко не постоянно. Онъ часто бывалъ въ Лондонѣ, вѣроятно, не порвалъ еще своихъ связей съ театромъ и можетъ быть также продолжалъ еще быть пайщикомъ въ театральномъ предпріятіи Борбеджа, но сцену, какъ актеръ, онъ во всякомъ случаѣ оставилъ еще въ 1605 году. Слѣды его частаго пребыванiя въ Стратфордѣ встрѣчаются въ различныхъ документахъ, упоминающихъ о его денежныхъ дѣлахъ, о его земельныхъ приобрѣтенiяхъ и объ участіи, принимаемомъ имъ, въ качествѣ домохозяина, въ дѣлахъ города. У насъ нѣтъ никакихъ положительныхъ свѣдѣнiй о томъ, когда поэтъ окончательно покинулъ Лондонъ и сталъ жить въ Стратфордѣ безвыѣздно, но едва ли это событіе могло случиться, въ своей окончательной формѣ, раньше 1613 года, потому что именно въ началѣ этого года онъ былъ сильно озабоченъ своими дѣлами въ Лондонѣ. Тамъ у него былъ, между прочимъ, домъ, нижняя часть котораго была занята, въ продолженіе долгаго времени, мелочной лавкой. Оставшіеся документы доказываютъ, что этотъ домъ, находившійся вблизи Блэкфрайерскаго театра, былъ купленъ поэтомъ вмѣстѣ съ актеромъ Геминджемъ и нѣсколькими другими лицами. Изъ своей доли въ 140 фунтовъ Шекспиръ уплатилъ только 80, а за остальные заложилъ Джону Робинзону земельный участокъ на десять лѣтъ. „Для того, — говоритъ Кохъ, — чтобы по этимъ покупкамъ можно было составить себѣ представленіе о богатствѣ Шекспира, слѣдуетъ помнить, что цѣна денегъ съ того времени увеличилась больше, чѣмъ въ пять разъ. Сумма въ

300 фунтовъ во время Елисаветы соотвѣтствуетъ 1600 фунтамъ по настоящему времени. Надо сознаться, что Шекспиръ могъ быть также доволенъ матеріальнымъ успѣхомъ своихъ работъ, къ которому онъ стремился, какъ и идеальнымъ ихъ успѣхомъ, котораго однако не могъ въ полной силѣ предчувствовать ни онъ самъ, ни кто либо изъ его современниковъ". Въ 1614 году, черезъ годъ послѣ пожара театра Глобуса, мы видимъ Шекспира опять въ Лондонѣ. „На этотъ разъ,—говоритъ Кохъ,—онъ былъ тамъ не только по своимъ дѣламъ, но и вслѣдствіе интересовъ своихъ согражданъ. Во второй части „Короля Генриха VI“ (1, 3, 24) Шекспиръ изображаетъ просителя, который жалуется отъ имени всѣхъ гражданъ на „захватъ общихъ пастбищъ и луговъ въ Мельфордѣ“. Уничтоженіе крестьянскаго крѣпостного сословія въ Англіи съ конца XV столѣтія грозило вызвать серьезныя затрудненія въ странѣ, ибо могущественные господа, принимавшіе участіе въ раздѣлѣ общей межи, поля и общинныхъ земель, захватывали себѣ большую часть совершенно чужой собственности. Мы теперь дожили до того, что какъ въ Ирландіи, такъ даже и въ Великобританіи начинается сильное движеніе арендаторовъ противъ продолжавшагося цѣлыя столѣтія господства высшаго дворянства и джентри. Вслѣдствіе такой противозаконной попытки дѣлежа общинной земли, городъ Стратфордъ въ 1614 году пришелъ въ сильное волненіе. Былъ ли Шекспиръ лично затронутъ, или только было оскорблено его чувство законности, но онъ высказалъ мнѣніе, что не хочетъ переносить подобнаго дѣлежа. Такъ какъ онъ былъ какъ разъ въ то время въ Лондонѣ, то Стратфордскій магистратъ старался хлопотать черезъ своего городского писаря Томаса Грина ходатайство джентльмена Вильяма Шекспира въ этомъ дѣлѣ. Гринъ увѣдомилъ давшихъ ему порученіе, что его кузень Шекспиръ не теряетъ надежды. Двадцать третьяго декабря магистратъ еще разъ обратился къ Шекспиру, написавши ему лично письмо. Но послѣдній не дожилъ до разбора этого дѣла. Только въ 1618 году, тайный совѣтъ разрѣшилъ споръ въ пользу Стратфорда. Это происшествіе доказываетъ утѣшительнымъ образомъ, что пуританскій образъ мыслей гражданъ Стратфорда не мѣшалъ имъ оказывать уваженіе и довѣріе бывшему актеру и театральному писателю, который теперь жилъ съ ними какъ зажиточный джентльменъ. Мы имѣемъ чрезвычайно мало документальныхъ свѣдѣній о жизни Шекспира въ эту пору. Тѣмъ болѣе мы должны быть благодарны за ту заключительную картину, которая открывается передъ нами. Послѣднее, что мы узнаемъ о его дѣятельности, показываетъ намъ, какъ возвысившійся до дворянства сынъ свободнаго йомена борется за перешедшія къ родному городу, по старому германскому праву, неприкосновенныя мѣста“.

Нельзя, однако же, предположить, чтобы послѣдніе годы жизни поэта не были омрачены неприятностями и неудовольствіями. Сусанна, — кажется любимая дочь Шекспира, — выйдя замужъ, поселилась съ своимъ мужемъ въ New-Place. Такимъ образомъ, вся семья Шекспира, и онъ самъ, жила въ одномъ домѣ. Докторъ Голль былъ хорошо образованъ, имѣлъ въ Стратфордѣ большую практику и во всѣхъ отношеніяхъ былъ человѣкъ почтенный, но онъ былъ строгій пуританинъ, какъ и обѣ дочери и жена Шекспира. Такимъ образомъ, великій поэтъ, ненавидѣвшій пуританъ, и, вѣроятно, только наружно принадлежавшій къ англиканской церкви, нашелъ въ своемъ собственномъ домѣ и среди всѣхъ членовъ своей семьи строгое и невѣротерпимое пуританство. Въ концѣ XVI столѣтія пуританство уже процвѣтало и было почти господствующимъ направленіемъ умовъ въ Англіи. Въ Стратфордѣ, еще въ 1602 году, магистратъ запретилъ всѣ театральныя зрѣлища. Въ 1614 году въ Стратфордѣ пріѣхалъ пуританскій странствующій проповѣдникъ и былъ принятъ въ New-Place. Нѣкоторые изъ изслѣдователей думаютъ, что это произошло во время отсутствія Шекспира изъ Стратфорда, но это предположеніе не основано ни на какихъ фактическихъ данныхъ. Другіе полагаютъ, что великій поэтъ, подъ конецъ своей жизни, подобно Расину, или подобно Гоголю, взглянулъ на свою прошедшую творческую дѣятельность съ раскаяніемъ и обратился къ образу мыслей своего зятя и окружающихъ его женщинъ. Эта гипотеза еще менѣе можетъ быть допустима. Напротивъ того, все то, что мы знаемъ о жизни Шекспира съ самыхъ раннихъ юношескихъ лѣтъ, указываетъ на человѣка съ полнымъ психическимъ равновѣсіемъ, при полномъ отсутствіи мистическихъ элементовъ. Какъ прекрасно выразился Тэнъ, Шекспиръ „силой своего воображенія, какъ и Гёте, избѣжалъ крайностей воображенія... его театръ, такъ сказать, спасъ его жизнь и онъ, переживъ нравственно всякаго рода безумья и всякаго рода бѣдствія человѣческой жизни, подъ конецъ жизни могъ жить среди этихъ бѣдствій съ спокойной и грустной улыбкой, слушая воздушную музыку своей фантазіи; какъ физически, такъ и нравственно, онъ принадлежалъ къ своему великому поколѣнію и къ своему великому вѣку; у него, какъ и у Рабле, Тиціана, Микель-Анджело и Рубенса, крѣпость мускуловъ уравновѣшивалась чувствительностію нервовъ; въ то время человѣческій организмъ, сильно испытываемый и крѣпко построенный, могъ сопротивляться бурямъ страсти и вспышкамъ воображенія; душа и тѣло находились еще въ равновѣсіи и тогда геній былъ блестящимъ цвѣткомъ, а не болѣзнію, какъ въ наше время“.

Мы не знаемъ, когда именно и при какихъ обстоятельствахъ Шекспиръ простился со сценой и съ своей творческой дѣятельностью. Со-

хранилось преданіе, что онъ обязался труппѣ Борбеджа ежегодно писать по двѣ пьесы; но это извѣстіе лишено всякаго вѣроятія; намъ почти несомнѣнно извѣстно, что съ 1611 года Шекспиръ ничего не писалъ. Найтъ, однако же, думаетъ иначе; онъ убѣжденъ, что Шекспиръ, поселившись въ Стратфордѣ, продолжалъ писать до конца жизни. Но гдѣ же слѣды этой литературной дѣятельности? На этотъ вопросъ Найтъ отвѣчаетъ слѣдующимъ образомъ: „Не сохранилось никакихъ свѣдѣній о времени появленія въ свѣтъ только трехъ пьесъ Шекспира *), и именно тѣхъ, сюжеты которыхъ заимствованы изъ римской исторіи: „Коріолана“, „Юлія Цезаря“ и „Антонія и Клеопатры“. Критика много разъ пыталась опредѣлить время происхожденія этихъ пьесъ и придумывала даже самыя запутанныя теоріи для того, чтобы доказать принадлежность этихъ трехъ пьесъ періоду времени между 1608 и 1611 годами. По всей справедливости, слѣдуетъ замѣтить, что всѣ усилія критики не привели ни къ чему (?) и сплетенныя критикой доказательства оказались вполнѣ несостоятельными. При опредѣленіи времени сочиненія пьесъ, заимствованныхъ изъ римской исторіи, болѣе всего слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что ни одна изъ нихъ не была напечатана при жизни автора: всѣ три пьесы напечатаны только уже семь лѣтъ спустя послѣ смерти Шекспира. Стихотворное вступленіе, написанное Леонардомъ Диггсомъ и помѣщенное во главѣ перваго изданія шекспировыхъ сочиненій, отчасти намекаетъ на то, что одна изъ „римскихъ пьесъ“ (Roman plays), а именно „Юлій Цезарь“, до появленія въ печати, представлена на сценѣ, и можетъ быть даже при жизни Шекспира. Въ послѣднее время дѣйствительно удалось отыскать современное указаніе, судя по которому оказывается, что пьеса подъ названіемъ „Цезарева трагедія“, была представлена при дворѣ 10 апрѣля 1613 года. Указаніе это и самый намекъ Леонарда Диггса совершенно подтверждаются сравненіемъ „Юлія Цезаря“ съ остальными двумя римскими пьесами: онъ обѣ на цѣлую треть длиннѣе „Юлія Цезаря“, и по числу строкъ далеко превышаютъ всѣ, даже и самыя обширныя драматическія произведенія Шекспира. Уже самая обширность объема ихъ показываетъ, что онѣ не были поставлены на сцену при жизни автора, а просто напечатаны издателями перваго полнаго собранія его пьесъ въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ были отысканы въ бумагахъ покойнаго автора. Очевидно, что обѣ эти пьесы, — „Коріоланъ“ и „Антоній и Клеопатра“, — попали въ печать невыправленныя, не сокращенныя, не законченныя вполнѣ; авторъ, быть можетъ, оконча-

*) Это невѣрно; мы не знаемъ, на примѣръ, ничего о времени появленія „Отелло“, такъ какъ документы, отысканные Пенъ-Кольеромъ, признаны подложными. Въ этомъ же самомъ положеніи находятся и нѣкоторые другія пьесы.

тельную обработку ихъ отложили до болѣе удобнаго времени, и не успѣли ихъ выправить. Вотъ почему обѣ эти пьесы остались единственными изъ всѣхъ произведеній Шекспира, которыя, по своему объему, не могутъ быть поставлены на сцену и, несмотря на красоту и силу многихъ сценъ, могутъ быть названы даже растянутыми (?). Не слѣдуетъ ли изъ всего сказаннаго и приведеннаго нами выше, что всѣ три римскія пьесы Шекспира должны быть отнесены къ числу послѣднихъ по времени произведеній его пера? И если только „Юлій Цезарь“ Шекспира дѣйствительно былъ поставленъ на сцену 10 апрѣля 1613 года, то двѣ остальные римскія пьесы должны быть отнесены къ послѣднимъ тремъ годамъ жизни Шекспира, вслѣдствіе чего и самая гипотеза о какой-то возвышенной и странной бездѣятельности Шекспира, въ послѣдніе три года жизни, разрушается сама собой *). Мы уже знаемъ, что вся эта теорія покоится на ложныхъ фактахъ. Послѣ Найта сдѣлано было множество открытій и были приведены такія соображенія, что не только его теорія хронологической послѣдовательности пьесъ Шекспира, но и его предположенія о литературной дѣятельности поэта въ теченіе трехъ послѣднихъ годовъ его жизни должны быть окончательно устранены. Поэтъ въ послѣднія годы своей жизни жилъ не „въ возвышенной бездѣятельности“, какъ выражается Найтъ, и въ покойномъ уединеніи, много занимался управленіемъ своего значительнаго состоянія и, конечно, имѣлъ мало времени, которое бы могъ посвятить литературному труду. Благодаря своему уму и пріятному обхожденію, у него, конечно, было много друзей какъ въ Стратфордѣ, такъ и въ окрестностяхъ. По этому поводу существуетъ даже любопытное, хотя невѣроятное, преданіе, которое гласитъ, что поэтъ въ своемъ стратфордскомъ уединеніи съ особенною любовью сочинялъ серьезные и сатирическія надгробныя надписи для своихъ друзей и знакомыхъ. До насъ даже дошла одна изъ такихъ эпиграммъ, но подлинной ее ни въ какомъ случаѣ считать невозможно. Она сочинена на смерть Джона Комба и осмѣиваетъ его какъ ростовщика. Джонъ Комбъ былъ однимъ изъ самыхъ богатыхъ гражданъ города Стратфорда, былъ человѣкъ честный и покровитель бѣдныхъ и, кромѣ того, считался другомъ Шекспира; поэтъ у него покупалъ землю. Всѣ эти обстоятельства съ очевидностью доказываютъ, что приписываемая Шекспиру эпиграмма — подложна. Джонъ Комбъ былъ похороненъ въ церкви св. Троицы, какъ одинъ изъ самыхъ почтенныхъ гражданъ города. Его красивый надгробный памятникъ въ церкви (у самаго алтара), на которомъ съ большимъ искусствомъ изображена фигура

*) Эту выписку мы беремъ изъ „Біографіи Шекспира“, написанной П. Н. Полевымъ и напечатанной въ изданіи Гербеля.

лежащаго старца, принадлежить тому же самому скульптору, который исполнилъ и бюстъ Шекспира, то же находящійся въ этой церкви.

Въ январѣ 1616 года Шекспиръ написалъ свое завѣщаніе, на которомъ находятся три подписи поэта (сдѣланные только въ мартѣ, за мѣсяцъ до смерти), написанныя дрожащей рукой. Вотъ этотъ любопытный документъ, вполне еще не переведенный на русскій языкъ:

Завѣщаніе Шекспира.

Vicesimo quarto die Martii, Anno Regni Domini nostri Iacobi nunc Regis Angliæ, etc., decimo quarto, et Scotiæ quadragesimo nono. Anno Domini 1616.

„Во имя Господа Бога, аминь.

„Я, Вильямъ Шекспиръ изъ Стратфорда на Эвонѣ, въ графствѣ Варвикѣ, джентльменъ, въ полномъ здравіи и памяти (да будетъ возблагодаренъ Богъ), привожу въ порядокъ и устанавливаю мою послѣднюю волю и мое завѣщаніе слѣдующимъ образомъ и въ слѣдующей формѣ, а именно:

„*Во-первыхъ*, предаю мою душу въ руки Бога, моего Творца, надѣясь и крѣпко вѣруя, что буду сопричастенъ къ вѣчной жизни единственно благодатью Иисуса Христа, моего Спасителя; и предаю мое тѣло землѣ, изъ которой оно сотворено.

„*Item.* Даю и оставляю моей дочери Юдифи сто пятьдесятъ фунтовъ англійской законной монетой, каковыя деньги должны быть ей уплачены слѣдующимъ образомъ и въ слѣдующей формѣ: а именно, сто фунтовъ въ качествѣ ея приданаго, въ теченіе года послѣ моей смерти, съ уплачиваніемъ ренты въ два шиллинга съ каждаго фунта, которую она будетъ получать въ теченіе всего времени, пока означенная сумма останется неуплаченной послѣ моей смерти; а остальные пятьдесятъ фунтовъ, какъ только она уступитъ, или, къ удовлетворенію моихъ душеприказчиковъ, обязуется отдать моей дочери Сусаннѣ Голль и ея наслѣдникамъ все имущество, которое должно ей принадлежить послѣ моей смерти, а также и всѣ права, которые она теперь имѣетъ, на мызу и ея службы, расположенныя въ сказанномъ мѣстечкѣ Стратфордѣ на Эвонѣ, въ сказанномъ Варвикскомъ графствѣ.

„*Item.* Даю и оставляю вышеупомянутой моей дочери Юдифи еще сто пятьдесятъ фунтовъ, если она, или какой-либо ребенокъ, вышедшій изъ ея утробы, доживетъ до конца трехъ годовъ, которые послѣдуютъ за днемъ подписанія этого завѣщанія, а въ теченіе этого времени мои душеприказчики обязаны выплачивать ей ренту этого капитала по сказанной таксѣ; а если она умретъ въ теченіе этого времени, не оставивъ послѣ себя дѣтей, тогда такова моя воля: даю

и оставляю сто фунтовъ изъ этой суммы моей внучкѣ Елисаветѣ Голль *); и я требую, чтобы остающіяся пятьдесятъ фунтовъ были помѣщены моими душеприкащиками въ теченіе жизни сестры моей Джоанны Гартъ, и чтобы проценты и рента съ этой суммы были уплачиваемы моей сестрѣ Джоаннѣ, и чтобы послѣ ея смерти означенныя пятьдесятъ фунтовъ остались дѣтямъ означенной моей сестры, и раздѣлены по ровну между ними. Но если моя дочь Юдифь или какой-либо ея ребенокъ доживетъ до конца означенныхъ трехъ лѣтъ, то такова моя воля: я требую, чтобы означенные сто пятьдесятъ фунтовъ были помѣщены душеприкащиками, къ самой лучшей выгодѣ моей означенной дочери и ея дѣтей, и чтобы капиталъ не былъ ей отданъ до тѣхъ поръ пока у ней будетъ мужъ; но моя воля заключается въ томъ, чтобы она получала ежегодно проценты съ этой суммы въ теченіе ея жизни, а чтобы послѣ ея смерти означенный капиталъ и проценты были уплачены ея дѣтямъ, если таковыя у ней будутъ, и если дѣтей у нея не будетъ, то душеприкащикамъ ея завѣщанія, или ихъ замѣстителямъ, въ случаѣ если она переживетъ означенный срокъ послѣ моей смерти. Однако, если супругъ, за котораго она выйдетъ по истеченіи трехъ означенныхъ лѣтъ или вообще въ послѣдующее затѣмъ время, обезпечитъ за моей дочерью и ея дѣтьми — недвижимое имущество, признанное достаточнымъ моими душеприкащиками, тогда я хочу, чтобы означенная сумма въ сто пятьдесятъ фунтовъ была уплочена мужу, давшему эту гарантію, съ тѣмъ, чтобы онъ употребилъ ее по своему усмотрѣнію.

„*Item.* Даю и оставляю моей сестрѣ Джоаннѣ **) двадцать фунтовъ и все мое движимое имущество, которыя должны быть ей вручены въ теченіе года послѣ моей смерти, и отдаю ей на пожизненное пользованіе домъ въ Стратфордѣ, гдѣ она живетъ, также какъ и всѣ службы, съ годовой рентой въ двадцать пенсовъ.

„*Item.* Даю и оставляю каждому изъ ея трехъ сыновей, Вильяму Гарту,—Гарту ***) и Михаилу Гарту сумму въ пять фунтовъ, каковая сумма должна быть имъ уплочена въ теченіе года послѣ моей смерти.

„*Item.* Даю и оставляю означенной Елисаветѣ Голль всю мою пло-

*) Елисавета Голль, дочь Джона Голля и Сусанны Шекспиръ, въ 1626 году вышла замужъ за Томаса Наша, потомъ, послѣ его смерти, въ 1649 году,—за Джона Барнара, который былъ возведенъ въ рыцарское достоинство Карломъ II и умеръ безъ потомства въ 1674 году.

**) Джоанна вышла замужа за Вильяма Гартъ въ 1599 году и имѣла отъ него троихъ сыновей.

***) По справедливому замѣчанію Мелона, странно, что ни Шекспиръ, ни кто-либо другой изъ его семьи не помнитъ имени этого его племянника, который родился всего за одиннадцать лѣтъ до того времени, когда было написано завѣщаніе поэта. Этотъ племянникъ носилъ имя Томаса.

скую посуду (за исключеніемъ моей большой серебряной вызолоченной чаши), которою я владѣю въ день совершенія этого завѣщанія.

„*Item.* Даю и оставляю бѣднымъ означеннаго мѣстечка Стратфорда десять фунтовъ; Томасу Комбу—мою шпагу; Томасу Роселю, эсвайру, пять фунтовъ; Френсису Коллинзу изъ мѣстечка Варвика, въ Варвикскомъ графствѣ, джентльмену, тринадцать фунтовъ, шесть шиллинговъ и восемь пенсовъ, каковыя суммы должны быть уплачены въ теченіе года послѣ моей смерти.

„*Item.* Даю и оставляю Гамлету Садлеру *) двадцать шесть шиллинговъ и восемь пенсовъ, чтобы онъ купилъ себѣ кольцо; Вильяму Рейнольдъ, джентльмену, двадцать шесть шиллинговъ и восемь пенсовъ, чтобы онъ купилъ себѣ кольцо; моему крестнику Вильяму Валькеру двадцать шиллинговъ золотомъ; Антону Нэшу, джентльмену, двадцать шесть шиллинговъ и восемь пенсовъ; и мистеру Джону Нэшу двадцать шесть шиллинговъ и восемь пенсовъ; и каждому изъ моихъ товарищей, Джону Геминджу, Ричарду Борбеджу и Генри Конделю, двадцать шесть шиллинговъ и восемь пенсовъ, чтобы они купили себѣ кольца.

„*Item.* Даю и оставляю моей дочери Сусаннѣ Голль чтобы она могла исполнить мое завѣщаніе, главное недвижимое имущество или дома (со всѣми службами), находящіяся въ Стратфордѣ и называющіяся New-Place, гдѣ я нынѣ живу и два недвижимыхъ имущества или дома (съ ихъ службами), находящіяся и существующія въ Henley-Street, въ означенномъ мѣстечкѣ Стратфордѣ, а также всѣ мои сады, гумна, хлѣва, недвижимыя имущества, дома, всякія наслѣдства, находящіяся, существующія, могущія быть приобретенными, эксплуатируемыя и сохраняемыя въ гордахъ, выселкахъ, деревняхъ, пастбищахъ и земляхъ Стратфорда на Эвопѣ, стараго Стратфорда, Бишоптона и Велькомба въ означенномъ Варвикскомъ графствѣ; а также все недвижимое имущество или домъ (со службами), въ которомъ живетъ Джонъ Робинсонъ и который находится въ Блекфрайерсѣ, въ Лондонѣ, около Wardrobe **), требуя, чтобы полная и окончательная собственность всѣхъ недвижимыхъ имуществъ съ ихъ службами была обезпечена за означенной Сусанной Голль въ теченіе ея жизни; и чтобы послѣ ея смерти—первому ея законному сыну и законнымъ наслѣдникамъ мужскаго пола этого перваго сына; а за неимѣніемъ такого поволенія—второму законному сыну означенной Сусанны и законнымъ наслѣдникамъ мужскаго пола этого втораго сына; а за неимѣніемъ этихъ наслѣдниковъ — третьему законному сыну означенной Сусанны и за-

*) Крестный отецъ единственнаго сына Шекспира.

***) Королевскій дворецъ, около Puddle-Wharf, купленный Эдуардомъ III у сэра Джона Божана, который его построилъ.

коннымъ наслѣдникамъ мужского пола этого третьяго сына; а за неимѣніемъ этихъ наслѣдниковъ, послѣдовательно, четвертому, пятому, шестому, седьмому законному сыну означенной Сусанны и законнымъ наслѣдникамъ этого четвертаго, пятаго, шестого и седьмого сыновей, въ томъ же самомъ порядкѣ, который былъ указанъ выше относительно перваго, втораго и третьяго законныхъ сыновей означенной Сусанны, и ихъ дѣтей мужского пола; а за неимѣніемъ такого поколѣнія, я требую, чтобы собственность означеннаго недвижимаго имущества была обезпечена означенной моею внучкѣ, Елизаветѣ Голль и ея законнымъ наслѣдникамъ мужского пола; а за неимѣніемъ такого поколѣнія, моею дочери Юдифи и ея законнымъ наслѣдникамъ мужского пола; а за неимѣніемъ такого поколѣнія, моимъ, Вильяма Шекспира, законнымъ наслѣдникамъ всякаго рода,

„*Item.* Даю моею женѣ вторую изъ моихъ лучшихъ кроватей со всѣми принадлежностями *) (*my second best bed with the furniture.*)

„*Item.* Даю и оставляю моею дочери Юдифи мою большую чашу позолоченнаго серебра. Все остальное мое имущество—мебель, бокалы, серебро, драгоценныя вещи, посуду,—даю и оставляю, послѣ того, какъ это завѣщаніе будетъ исполнено, мои долги уплочены, мои похороны уплочены, моему зятю Джону Голлю, джентльмену, и моею дочери Сусаннѣ, его женѣ, которыхъ я назначаю исполнителями моею послѣдней воли и моими душеприкащиками. И выбираю и означаю, въ качествѣ ихъ надзирателей - помощниковъ означенныхъ Томаса Росселя, эсквайра, и Френсиса Коллинза, джентльмена. И уничтожаю всякія прежнія распоряженія и объявляю, что настоящее завѣщаніе есть моя послѣдняя воля. Въ удостовѣреніе чего я прикладываю здѣсь мою подпись, въ день и годъ выше означенные

Мною

Вильямомъ Шекспиромъ.

Свидѣтели настоящаго заявленія:

Френ. Коллинзъ,
Юліусъ Шау,
Джонъ Робинзонъ,
Гамлетъ Садлеръ,
Робертъ Уаткоатъ.

„*Probatum fuit testamentum superscriptum apud London, coram magistro William Bryde, Legum Doctore, etc., vicesimo secundo die mensis Junii, Anno Domini 1616; juramento Johannis Hall unius ex., cui, etc. de bene, etc., jurat. reservata potestate, etc., Susannæ Hall, alt. ex. etc. eam cum venerit, etc., petitur, etc.*

*) Изъ подлиннаго завѣщанія, находящагося теперь въ „Prerogative-Office, Doctor's Compton“, видно, что упоминаніе объ имуществѣ, завѣщанномъ женѣ, не существовало въ текстѣ и вставлено надъ строчками.

Странный параграфъ этого завѣщанія, въ которомъ Шекспиръ оставляетъ своей женѣ „вторую кровать съ принадлежностями“, долгое время служилъ подтвержденіемъ мысли, что поэтъ находился въ холодныхъ отношеніяхъ съ своей женой. Найдѣть, напротивъ, думаетъ, что такъ какъ по англійскимъ законамъ жена имѣетъ право на одну треть всего имущества, и такъ какъ эта треть была выдѣлена ей еще при жизни поэта, то не встрѣчалось надобности упоминать въ завѣщаніи о женѣ; а если Шекспиръ упомянулъ о ней въ завѣщаніи, то съ цѣлью показать ей особенную нѣжность, завѣщая ей одну изъ кроватей.

По очень распространенному преданію, которое для насъ должно имѣть значеніе несомнѣннаго факта, въ самомъ концѣ марта (т. е. въ началѣ апрѣля, по новому стилю), Драйтонъ и Бенъ Джонсонъ гостили у Шекспира въ Стратфордѣ; Шекспиръ угощалъ ихъ въ одной изъ тавернъ Стратфорда. Пріятели весело попирали и выпили лишнее. Если вѣрить преданію, великій поэтъ возвратился къ себѣ въ New-Place въ очень возбужденномъ состояніи. Вскорѣ или даже немедленно послѣ этого, онъ заболѣлъ горячкой, вслѣдствіе которой онъ и умеръ 23 апрѣля 1616 г. (т. е. 3 мая, по новому стилю) проболѣвъ дней около двадцати. Само собой разумѣется, что горячка не была послѣдствіемъ вечера, проведеннаго въ тавернѣ; горячка, въ эпоху Шекспира, была обычнымъ весеннимъ явленіемъ въ Стратфордѣ.

Похороны происходили 25 апрѣля. Великій поэтъ былъ похороненъ въ церкви св. Троицы, близъ сѣверной стѣны; надъ мѣстомъ, гдѣ онъ похороненъ, находится надгробная плита съ слѣдующею надписью:

Good frend, for Jesus sake forbear
To digg the dust enclosed heare;
Blest be the man that spares the stones,
And curst be he that moves my bones.

т. е. „Добрый другъ, ради Христа, остерегись выкапывать заключенный тутъ прахъ. Благословенъ тотъ, кто не тронетъ этого камня, и проклятъ тотъ, кто потревожитъ мои кости“. Ни имени, ни фамиліи Шекспира на этой плитѣ нѣтъ. Существуетъ преданіе, будто бы эта надпись была сочинена самимъ Шекспиромъ. Очень возможно, что поэтъ самъ написалъ себѣ эту эпитафію; пуританство въ его время пустило уже большіе корни въ Англіи; не мудрено, поэтому, что онъ заранѣе хотѣлъ оградить свою могилу отъ пуританскаго фанатизма позднѣйшаго времени.

На сѣверной стѣнѣ церкви, надъ самой могилой Шекспира, близъ такъ называемаго „Американскаго окна“, поставленъ бюстъ поэта, работы Джерара Джонсона. Бюстъ поставленъ черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ

смерти Шекспира. Онъ заключаетъ въ пояскомъ изображеніи поэта и поставленъ въ нишѣ, подъ аркой, между двумя коринтскими колоннами чернаго мрамора съ золочеными капителями. Надъ карнизомъ находится гербъ Шекспира. Гербъ помѣщенъ среди двухъ херувимовъ, изъ которыхъ одинъ держитъ лопату, а другой — внизъ опущенный факель. Сверху памятника лежитъ черепъ. На памятникѣ бюстъ изображаетъ Шекспира, облокотившагося на подушку; въ правой рукѣ онъ держитъ перо, лѣвая покоится на листѣ бумаги, лежащемъ на подушкѣ передъ нимъ. Бюстъ высѣченъ изъ мягкаго камня. Первоначально онъ былъ выкрашенъ. Въ сентябрѣ 1746 года, Джонъ Уардъ, дѣдъ мистриссъ Сиддонсъ, извѣстной трагической актрисы, пріѣхавъ въ Стратфордъ съ трупой актеровъ, занялся реставраціей бюста, очень пострадавшаго отъ времени. Краски были возобновлены. Въ 1793 г. Мэлонъ нашель, однако, нужнымъ выбѣлить бюстъ, и только нѣсколько лѣтъ спустя, Коллинзъ возстановилъ первоначальныя краски. Лицо и руки — свѣтло-розовыя, глаза — каріе, волосы, усы и острая бородака — каштановыя; одежда состоитъ изъ красновато-коричневаго берета и черной епанчи безъ рукавовъ; верхняя часть подушки пунцовая, нижняя зеленая, а висти золотыя. Перо, которое поэтъ держитъ въ рукѣ, было похищено въ концѣ прошлаго столѣтія какимъ-то фанатическимъ оксфордскимъ студентомъ. Надпись подъ бюстомъ слѣдующая:

Judicio Pylum, genio Socratem, arte Maronem,

Terra tegit, populus maerett, Olympus habet.

Stay, passenger, why goest thou by soe fast?

Read, if thou canst, whome envious Death hath plac't

Within this monument: Shakspeare, with whome.

Quick Nature dyed; whose name doth deck the tombe

Far more then cost, sith all that he hath witt

Leaves liveing art but page to serve his writt.

Obii Anno Dom. 1616. Aetatis 53. die 23 Ap.

т. е. „По разуму Несторъ Пилоскій, по генію Сократъ, по искусству Virgilій. Земля его оплакиваетъ, народъ плачетъ о немъ, Олимпъ его имѣетъ.—Стой, путникъ, куда торопишься ты мимо? Прочти, если можешь, кого завистливая смерть положила подъ этимъ монументомъ: Шекспира. Съ нимъ умерла живая натура, и украшаетъ гробницу эту болѣе его имя, чѣмъ ея стоимость; все вамъ, что онъ писалъ: искусство было лишь слугой его ума.—Умеръ Anno Domini 1616 г., 53 лѣтъ отъ роду, въ день 23 апрѣля“.

Въ 1883 году Ингледи высказалъ намѣреніе открыть гробъ Шекспира и подвергнуть анатомическому изслѣдованію его черепъ; агитация въ пользу этого дѣла велась довольно искусно, но ни къ чему не привела, такъ какъ муниципалитетъ города Стратфорда рѣшительно

воспротивился тревожить прахъ поэта. Въ началѣ нынѣшняго столѣтія,— по разсказу Вашингтона Ирвинга,— когда рабочіе клали сводъ, смежный съ могилой Шекспира, земля обрушилась и образовалось отверстие, чрезъ которое свободно можно было пробраться къ его могилѣ. Но никто не дерзнулъ коснуться его останковъ, охраняемыхъ грозной эпитафіей. А чтобы кто нибудь изъ праздношатавшихся любителей или собирателей рѣдкостей не покусился на грабежъ,— пономарь двое сутокъ сторожилъ могилу, пока не былъ оконченъ сводъ и не задѣлано отверстие. Онъ разсказывалъ, что нѣсколько разъ пытался смотрѣть въ отверстие, но не замѣтилъ ни гроба, ни костей и кромѣ пыли тамъ ничего не было. Къ этому разсказу Ирвингъ прибавляетъ: „Здѣсь какъ бы господствуетъ мысль великаго поэта, и самая церковь кажется мавзолеемъ, воздвигнутымъ въ честь его. Сомнѣніе, закрадывающееся въ душу при видѣ другихъ мѣсть, хранящихъ будто бы память поэта, исчезаетъ здѣсь, потому что передъ вами очевидная истина,— его мо-

Eliza Barnard



гила. Когда я проходилъ по гулкому полу, меня какъ-то странно поражала мысль, что подъ моими ногами покоятся останки Шекспира. Долгое время я не въ состояніи былъ разстаться съ этимъ мѣстомъ, а когда проходилъ черезъ кладбище, то сорвалъ вѣтку съ тисоваго дерева—единственную драгоценную вещь, привезенную мною изъ Стратфорда“.

Изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ изображеній поэта одинъ только бюстъ, находящійся въ церкви св. Троицы имѣетъ совершенно несомнѣнную подлинность. Шекспиръ, какъ мы знаемъ, умеръ въ концѣ апрѣля 1616 года; о бюстѣ же уже упоминается въ стихотвореніи Диггса въ 1623 году, т.е. черезъ семь лѣтъ послѣ смерти поэта. Значитъ, бюстъ былъ поставленъ въ стратфордской церкви въ этотъ промежутокъ времени. По всей вѣроятности, бюстъ былъ заказанъ сейчасъ же послѣ смерти Шекспира. Авторъ бюста, какъ это мы знаемъ по различнымъ источникамъ, — Джераръ Джонсонъ, плохой скульпторъ и специалистъ по надгробнымъ памятникамъ. Памятникъ Шекспира по работѣ во всякомъ случаѣ не изобличаетъ въ авторѣ особеннаго вкуса и не имѣетъ ни малѣйшаго художественнаго значенія, но съ исторической точки зрѣнія онъ весьма важенъ, такъ какъ Джонсонъ, безъ всякаго сомнѣнія, работалъ съ гипсовой маски, снятой сейчасъ же послѣ

смерти, а также и потому, что заказанный близкими родственниками поэта—его вдовой, его дочерьми, его зятемъ, докторомъ Голлемъ,—онъ по необходимости долженъ былъ хоть сколько нибудь отвѣчать требованіямъ сходства и, если онъ былъ принятъ и поставленъ въ стратфордской церкви, то, значить, эти требованія сходства были, хотя бы до извѣстной степени, удовлетворены. Разумѣется, родственники должны были довольствоваться весьма немногимъ; тѣмъ не менѣе, какъ бы ни былъ плохъ мастеръ надгробныхъ памятниковъ, онъ, однако, схватилъ сходство, по крайней мѣрѣ настолько, что родственники, желавшіе увѣковѣчить память поэта, примирились съ его произведеніемъ. На основаніи всѣхъ этихъ соображеній мы имѣемъ право заключить, что бюстъ, въ общихъ чертахъ, похожъ, хотя нельзя не замѣтить въ немъ значительныхъ промаховъ, исказившихъ черты лица, а слѣдовательно и сходство. Черепъ слишкомъ ровенъ и круглъ, и лишаетъ голову всякой индивидуальности. Глаза на выкатъ, безъ выраженія; брови образуютъ почти геометрически-правильную дугу, носъ укороченъ до уродливости,—вѣроятно, вслѣдствіе случайности или неумѣлости; щеки вздуты и мертвы, маленькіе усики завиты вверх, вѣроятно, вслѣдствіе существовавшей тогда моды дурного тона; воротъ неуклюжъ, толстъ и, кажется, будто сдѣланъ изъ металла. Только съ нѣкоторой натяжкой можно сказать, что поэтъ на бюстѣ похожъ на добраго малаго, грубо настроеннаго весельчака, который не прочь выпить въ веселой компаніи, но не забываетъ также и своихъ интересовъ. Утверждать, какъ утверждали многіе, что Джонсонъ хотѣлъ изобразить поэта сочиняющимъ сцену изъ походовъ Фальстафа—смѣшно.

По всему видно, что бюстъ былъ дѣланъ съ маски, снятой съ мертваго Шекспира. Но гдѣ эта маска? Объ ней постоянно упоминалось, но до 1849 года она была неизвѣстна. Только въ этомъ году ее открыли въ Германіи. Ея открытіе похоже на сказку и имѣетъ таинственно-романтическій характеръ. Въ 1843 году умеръ въ Майнцѣ графъ фонъ-Кассельштадтъ, предки котораго въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій жили въ Кельнѣ. Графъ имѣлъ большую и дорогую коллекцію рѣдкостей, которая была продана въ Майнцѣ съ аукціона послѣ его смерти. Между этими рѣдкостями находилась небольшая картинка масляными красками, находившаяся во владѣніи семьи Кассельштадтовъ болѣе столѣтій и считавшаяся портретомъ Шекспира. Она написана масляными красками на пергаментѣ и имѣетъ надпись: „1637 г.“. На аукционѣ картина была куплена Журданомъ, майнцскимъ антикваріемъ, который въ 1847 году продалъ ее доктору Людвигу Беккеру. Принимая во вниманіе 1637 годъ, не соответствующій году смерти Шекспира, Беккеръ пришелъ къ убѣжденію, что это вѣроятно позднѣйшій снимокъ или копія съ картины болѣе старой или же съ

гипсовой маски или бюста. Мнѣніе это вскорѣ подтвердилось еще тѣмъ обстоятельствомъ, что, по рассказамъ, въ коллекціи Бассельштадтовъ находилась старая гипсовая маска, но неизвѣстно, кто ее купилъ. Послѣ двухъ лѣтъ исканій, Беккеръ въ 1849 году нашель эту маску въ одной майнцской лавчонкѣ, среди всякой ветоши и хлама. На задней сторонѣ маски оказалась надпись: „A^o Dm. 1616“. Внимательное сравненіе маски съ картинкой убѣдило Беккера, что оригиналомъ этой маски и этого портрета было одно и то же лицо.

На маскѣ лобъ—громадный и чрезвычайно красивый, сильно развитой, гораздо болѣе значительный, чѣмъ лобъ бюста и другихъ портретовъ. Усы, рѣсницы и борода прилипли къ гипсу. Глаза закрыты и одинъ изъ нихъ—лѣвый,—нѣсколько попорченъ, что указываетъ на начавшееся разложеніе; часть роговой оболочки глазъ высовывается изъ-подъ вѣкъ. Любопытно, что то же самое мы замѣчаемъ и на гипсовой маскѣ Кромвеля. Лучшіе англійскіе скульпторы полагають, что стратфордскій бюстъ былъ сдѣланъ съ этой маски, но очень неумѣлымъ художникомъ, который во многомъ измѣнилъ оригиналъ. Носъ, напримѣръ, совершенно непохожъ; на маскѣ—носъ тонкій, изящной формы, нѣсколько сгорбленный; на бюстѣ — носъ прямой, жирный. Лицо овальное, книзу суженное, между тѣмъ, какъ на бюстѣ оно коротко. На маскѣ подбородокъ узкій и заостренный, на бюстѣ—круглый. На маскѣ щеки худощавы, на бюстѣ — полныя, толстыя, даже грубыя. То же самое замѣчаніе слѣдуетъ сдѣлать и относительно выраженія возраста: на маскѣ лицо кажется слишкомъ молодымъ для мужчины пятидесяти двухъ лѣтъ; но это обстоятельство скорѣе говорить въ пользу маски: послѣ смерти, кожа обыкновенно кажется болѣе нѣжной, морщины исчезаютъ и озабоченное выраженіе лица замѣняется спокойствіемъ; но такъ называемыя stow's feat — морщинки у глазъ — замѣтны, а лицо, которое на бюстѣ имѣетъ выраженіе веселости и беззаботности, на маскѣ, безъ всякаго сомнѣнія, принадлежитъ личности, которая много страдала, мыслила, чувствовала.

Посмертная маска производитъ сильно грустное впечатлѣніе, въ особенности на лица съ живымъ воображеніемъ. Фанни Кембль, извѣстная актриса, заплакала, когда увидѣла ее. Это можетъ быть объяснено сильно-впечатлительной натурой или тѣмъ обстоятельствомъ, что знаменитая актриса въ теченіе долгаго времени жила мыслию и чувствами съ героями и героинями Шекспира. Но замѣчательно, что и многіе другіе испытывали то же самое. Даже фотографія маски производитъ сильное впечатлѣніе. Гриммъ даетъ такое объясненіе этому обстоятельству: „Въ первые моменты послѣ смерти дѣйствительный характеръ человѣка выступаетъ съ особенною яркостію въ лицѣ. Жизнь можетъ обманывать, но не смерть. Въ первые моменты смерть точно

накладывает свою властную длань, и на лицѣ выступаетъ сущность природы, во всемъ ея торжественномъ покоѣ, безъ всякой примѣси жизненныхъ вліяній“. Когда въ первый разъ Германъ Гриммъ увидѣлъ маску (онъ не зналъ, съ кого она снята), — маска сразу произвела на него впечатлѣніе. „По первому взгляду,—говорить онъ,— я могъ только сказать, что мнѣ никогда не случалось видѣть болѣе благороднаго лица. Какой благородный, изящный носъ! Какой удивительный, скульптурный лобъ! Я чувствовалъ, что это долженъ былъ быть человѣкъ, въ мозгу котораго бродили возвышенныя мысли... Я справился, мнѣ посоветовали посмотрѣть на заднюю сторону маски. Тутъ стояла надпись: „A° Dm. 1616“, и мнѣ пришло въ голову какъ-то невольно и само собой имя великаго человѣка, который родился въ тотъ же самый годъ, когда умеръ Микель-Анджело Буонарrotти, — имя Шекспира“. Другая мысль, приходящая въ голову почти всякому, кто разсматриваетъ маску, — заключается въ томъ, что на лицѣ нѣтъ отпечатка никакой національности. То же самое замѣчаніе было сдѣлано и по отношенію къ хорошо извѣстной гипсовой маскѣ Данте. Въ чертахъ лица, въ выраженіи — она не имѣетъ ничего специально итальянскаго, точно такъ же, какъ и маска, найденная Беккеромъ, не имѣетъ ничего специально англійскаго. Глядя на эту маску, вамъ кажется, что вы имѣете передъ собой не представителя англійской расы, а представителя всего человѣчества. Профессоръ Оуэнъ нѣсколько разъ выражалъ эту же самую мысль и увѣрялъ, что многіе, разсматривавшіе маску, приходятъ къ тому же самому заключенію. Нельзя не обратить еще вниманія, что черты маски необыкновенно тонки, нѣжны. Гриммъ указываетъ на эту особенность, рѣдко встрѣчающуюся. То же замѣчали и другіе.

Во многихъ мѣстахъ гипсъ обезцвѣченъ, что придаетъ фотографическимъ снимкамъ съ маски впечатлѣніе неправильностей, неровностей или попорченности гипса, хотя поверхность его, безъ всякихъ исключеній, совершенно ровная. Въ особенности небольшое черное пятно, видимое на фотографіяхъ надъ правою бровью, многими принимается за зазубрину или ямочку въ гипсѣ, между тѣмъ, какъ оно не болѣе, какъ результатъ обезцвѣченности. Тѣмъ не менѣе, извѣстный американскій скульпторъ Пэдждъ, не видѣвшій гипсовой маски, а только ея фотографическіе снимки, полагая, что имѣетъ дѣло съ зазубриной или ямочкой, основываетъ на этомъ, главнымъ образомъ, подлинность маски. Въ этомъ случаѣ онъ даже ссылается на самого Шекспира для подтвержденія своего мнѣнія. И дѣйствительно, въ началѣ 112 сонеты мы встрѣчаемъ слѣдующія строки:

Your love and pity doth the impression fill,
Which vulgar scandal stemp'd upon my brow.

т. е. „Твоя любовь и жалость покрываютъ знакъ, напечатлѣнный на моемъ лбу обыденнымъ скандаломъ“. Это свидѣтельство самого Шекспира, во всякомъ случаѣ, очень любопытно, тѣмъ болѣе, что въ сущности слова поэта нельзя понять иначе, какъ ихъ понималъ Пэдждъ. Поэтъ прямо, безъ всякой метафоры, говоритъ о знакѣ или зажившей ранѣ, находящейся на его лбу. Любопытно, однако, то, что знакъ дѣйствительно существуетъ и на маскѣ, но не въ томъ мѣстѣ, на которое указываетъ Пэдждъ, а въ другомъ, и имѣетъ совершенно другой характеръ. Почти на половинѣ разстоянія между дугой бровей и верхушкой лба, т. е. на два съ половиною дюйма выше бровей, замѣчается линія въ два съ половиною или въ три дюйма и тянется диагонально вдоль черепа. Характеръ этой линіи не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ, что это — не болѣе, какъ рубецъ зажившей раны: оттѣнки рубца совершенно ясно видны на гипсѣ.

Не смотря на то, что генеалогія этой маски страдаетъ значительными пробѣлами, многіе безусловно убѣждены, что маска, открытая Беккеромъ, дѣйствительно была снята съ мертваго Шекспира и что, благодаря этому обстоятельству, мы имѣемъ вѣрнѣйшій и точнѣйшій отпечатокъ лица великаго поэта. И дѣйствительно, если устранить вопросъ о недостаточности фактическихъ данныхъ подлинности маски, то во всѣхъ другихъ отношеніяхъ она сохраняетъ всѣ свои преимущества. Она имѣетъ много общаго съ стратфордскимъ бюстомъ. Кромѣ того, она вполне отвѣчаетъ тому высокому понятію, которое мы невольно составляемъ себѣ о великомъ поэтѣ по его произведеніямъ. Этотъ громадный, высокій, обширный лобъ, этотъ изящный овалъ лица, эти тонкія черты благородной природы — говорятъ намъ непосредственно о великой душѣ, оживлявшей нѣкогда это прекрасное лицо. Что же касается до тѣхъ уклоненій, которыя могутъ быть замѣчены и дѣйствительно существуютъ, отъ стратфордскаго бюста, то эти уклоненія разрѣшаются сами собой. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что смерть глубоко измѣняетъ черты лица; для обыкновеннаго глаза мертвое и живое лица не имѣютъ ничего общаго между собой; только очень внимательный и любящій глазъ, не обманывая себя, можетъ найти тожество между этими двумя совершенно различными лицами. Джонсону, — мастеру надгробныхъ памятниковъ и плохому скульптору, — предстояла трудная задача. Живого Шекспира, онъ, конечно, не зналъ, ему дали маску съ мертваго и заказали бюстъ. Ему приходилось, такимъ образомъ, возродить лицо поэта не по воспоминаніямъ, которыхъ у него не было, а по маскѣ, снятой съ мертваго лица, — сдѣлать его живымъ, одухотворить на основаніи мертваго снимка, на которомъ запечатлѣлся покой смерти. Даже и талантливый скульпторъ, опытный въ своемъ искусствѣ, не всегда выйдетъ побѣдителемъ въ такомъ дѣлѣ,

въ чемъ легко убѣдиться, внимательно разсматривая памятники великихъ людей, возникающіе нынѣ въ Европѣ, какъ грибы, и сравнивая ихъ съ тѣмъ представленіемъ, которое каждый изъ насъ составляетъ себѣ *de visu* о лицѣ того или другого замѣчательнаго дѣятеля, хотя въ наше время, казалось бы, дѣло скульптора значительно легче, потому что большимъ подспорьемъ для него является фотографія. Немудрено поэтому, что плохой и неискусный скульпторъ XVII столѣтія надѣлалъ много промаховъ, не справился съ задачей и въ концѣ концовъ произвелъ неудачный бюстъ, въ которомъ, однако же, основныя черты лица сохранились вполне. Впрочемъ, чтобы убѣдиться, какъ велико различіе между мертвымъ лицомъ и живымъ, стоитъ только посмотреть на гипсовую маску Наполеона I, сохраняемую въ Домѣ Инвалидовъ въ Парижѣ, а въ подлинности этой маски, разумѣется, не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія. Глядя на эту маску, сдѣланную со всевозможнымъ вниманіемъ, искусными и опытными руками, вамъ кажется, что вы имѣете передъ собою не лицо императора Наполеона I, а лицо Вольтера; между тѣмъ, что можетъ быть общаго, между тонкимъ, старческимъ, лисьимъ лицомъ Вольтера и полнымъ, круглымъ, красивымъ лицомъ императора? Вскорѣ послѣ смерти Тургенева, мнѣ пришлось видѣть его посмертную маску, снятую съ покойнаго въ Буживалѣ. Трудно представить себѣ, какъ мало сходства она представляетъ съ типомъ лица Тургенева, такъ хорошо извѣстнымъ.

Въ *in-folio* 1623 года находится портретъ поэта, гравированный на мѣди Мартиномъ Дрейшоутомъ. Гравюра эта имѣетъ для насъ почти такое же значеніе, какъ и стратфордскій бюстъ. Она была сдѣлана по заказу друзей поэта и помѣщена ими въ собраніи его сочиненій; слѣдовательно, мы обязаны заключить, что издатели находили въ ней сходство съ умершимъ поэтомъ. Объ ней съ большими похвалами упоминаетъ также Бенъ Джонсонъ, лично знавшій поэта въ теченіе долгихъ лѣтъ и видѣвшій его, если вѣрить преданію, за три или четыре недѣли до смерти. Объ этой гравюрѣ Бенъ Джонсонъ упоминаетъ въ своемъ стихотвореніи и говоритъ, что „рѣзецъ художника пытался въ этомъ изображеніи достигъ такого сходства, которое хочетъ почти превзойти природу“. Мы, конечно, не требуемъ, чтобы Дрейшоутъ „превозмогъ природу“; мы довольствуемся болѣе скромнымъ желаніемъ, чтобы портретъ на гравюрѣ не лгалъ на природу и былъ хоть сколько нибудь похожъ. Тѣмъ не менѣе, портретъ работы Дрейшоута — положительно безобразенъ. Вопросъ о сходствѣ дрейшоутской гравюры съ оригиналомъ чрезвычайно трудно рѣшить. И въ самомъ дѣлѣ, можетъ ли завѣдомо плохой и бездарный художникъ схватить сходство? Бритонъ отвѣчаетъ безусловно отрицательно, въ то время какъ Фрисуэль отвѣчаетъ безусловно положительно. Намъ

кажется, что ни одинъ изъ этихъ отвѣтовъ не можетъ быть рѣшающимъ. Физическое сходство линій можетъ схватить бездарный художникъ, но онъ не передастъ жизни, характера, выраженія. Съ другой стороны, многіе очень талантливые художники передаютъ сходство весьма несовершенно и бываютъ весьма плохими портретистами. По отношенію къ гравюрѣ Дрейшоута мы можемъ, однако, сказать, что на ней сходство несомнѣнно схвачено. Убѣждаетъ насъ въ этомъ, главнымъ образомъ, внимательное сравненіе гравюры съ бюстомъ. На первый взглядъ между ними весьма мало общаго; но болѣе внимательное изслѣдованіе доказываетъ, что между гравюрой и бюстомъ есть общія черты, — въ размѣрахъ частей, въ распредѣленіи отношеній. Оба, несомнѣнно, напоминаютъ черты Шекспира, хотя, конечно, не даютъ намъ его дѣйствительнаго, настоящаго портрета. Въ этомъ отношеніи кассельштадтская маска имѣетъ громадное преимущество. На этомъ обстоятельствѣ, главнымъ образомъ, основано внутреннее убѣжденіе многихъ въ томъ, что маска эта — подлинный гипсовый снимокъ съ лица поэта послѣ его смерти.

Нравъ и судъ въ проѣздѣ поэта Гринъ, Лонд.

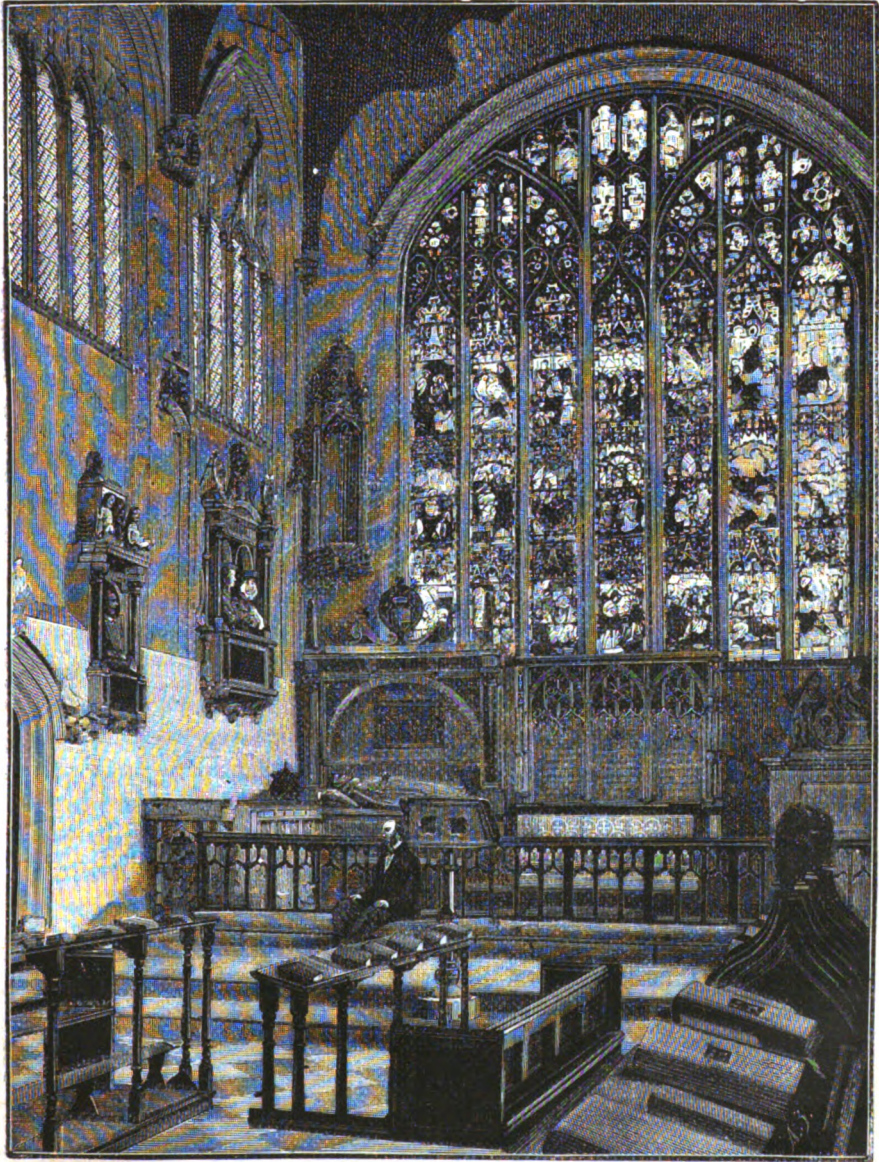
Изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ изображеній поэта такъ называемый Чандосскій портретъ пользуется наибольшою популярностью. Собственно говоря, масса публики знаетъ лицо Шекспира только по этому портрету; онъ безпрестанно воспроизводится гравюрой, фотографіей, живописью, литографіей; его обыкновенно помѣщаютъ въ полномъ собраніи сочиненій, ему отдають преимущество въ періодическихъ изданіяхъ. Въ первомъ и второмъ Гербелевскомъ изданіи помѣщенъ именно этотъ портретъ, но въ плохой гравюрѣ на стали, съ большими уклоненіями отъ подлинника. Въ третьемъ же изданіи этотъ портретъ замѣненъ другою, лучшаго исполненія гравюрой, удаляющейся, однако, еще болѣе отъ типа чандосскаго портрета. Принципъ лица сохраненъ тотъ же, но съ большими претензіями на прикрашиваніе. Тутъ Шекспиръ является молодымъ франтомъ, съ затѣйливымъ снуркомъ у воротника, въ какомъ-то романтическомъ плащѣ, небрежно накинутомъ на плечи, съ красиво расчесанными и завитыми волосами. Эта Гербелевская гравюра, очевидно, есть воспроизведеніе большого портрета, въ 1879 году, кажется, появившагося въ Лондонѣ. Лучшее воспроизведеніе Чандосскаго портрета въ Россіи приложено къ русскому переводу книги Рудольфа Жене „Шекспиръ“.

Портретъ воспроизведенъ фотолитографіей, но очевидно не съ подлинника, а съ литографическаго снимка, въ которомъ выраженіе лица нѣсколько измѣнено. Оригиналъ Чандосскаго портрета находится въ Лондонѣ въ національной портретной галлерей (South Kensington). Онъ помещается въ первомъ этажѣ, въ залѣ портретовъ періода Стюартовъ. Тутъ же находятся: копія съ стратфордскаго бюста, и портреты Елисаветы, Якова, Кромвеля и проч. Портретъ попалъ въ галлерей только въ 1856 году. При распродажѣ картинной галлерей герцога Бокингэмскаго, въ 1844 году Чандосскій портретъ былъ купленъ за 355 гиней (3,800 рублей) графомъ Эллесмеромъ, который подарилъ его національной галлерей. Исторія портрета разсказана въ каталогѣ слѣдующимъ образомъ; „Чандосскій портретъ былъ собственностью Джонъ Тайлора, актера *); написанъ онъ былъ послѣднимъ, а можетъ быть Ричардомъ Борбеджемъ. По духовному завѣщанію Тайлора, Чандосскій портретъ перешелъ въ собственность сэра Вильяма Давенанта. Послѣ смерти этого послѣдняго онъ былъ купленъ актеромъ Беттертономъ, а послѣ его смерти—мистеромъ Кекомъ за сорокъ гиней. Отъ Кека портретъ былъ унаслѣдованъ Никольсономъ, а отъ Никольсона перешелъ въ собственность единственной его дочери, вышедшей замужъ за Джемса, маркиза Кернарвона, впоследствии герцога Чандосскаго, отца Анны-Элизы, герцогини Бокингэмской“. Эта генеалогія подтверждается отчасти Гарисомъ Вальполемъ. Въ „Gronger's Biographical History“ мы, между прочимъ, читаемъ: „Мистеръ Вальполь разсказывалъ мнѣ, что единственный оригинальный портретъ Шекспира принадлежитъ Кеку, отъ котораго перешелъ въ собственность Никольсона, единственная дочь котораго вышла за мистера Кернарвона“. Оригинальный портретъ написанъ масляными красками на холстѣ и на первый взглядъ разочаровываетъ. Трудно вообразить себѣ Шекспира съ черными волосами, съ полнымъ почти итальянскимъ лицомъ, съ выраженіемъ Юпитера, съ нѣсколько сладострастнымъ ртомъ, въ локонахъ, съ нѣсколько непріятнымъ, слащавымъ выраженіемъ лица, съ сережкой въ ухѣ. Лобъ высокъ и благороденъ, но нѣсколько испорченъ плохими реставраторами. Одежда, насколько можно различить — изъ темнаго атласа; бѣлый воротъ — батистовый, широкій и простой, съ бѣлыми тесемочками. Живопись отъ времени очень пострадала и чрезвычайно испорчена плохими реставраторами. Боаденъ говоритъ, что за послѣднія сто лѣтъ портретъ постоянно былъ копированъ; вѣроятно, во всемъ свѣтѣ не найдется картины, которая была бы такъ часто копирована. Объ этихъ копіяхъ въ эпоху

*) Это ошибка: актеръ Тайлоръ, современникъ Шекспира, носилъ имя не Джона, а Джозефа. Джонъ былъ не актеръ, а живописецъ.

Малона говорили: „Старый другъ съ новымъ лицомъ“. Живопись, насколько въ настоящее время можно судить, принадлежитъ кисти опытнаго и талантливаго художника. Тѣмъ не менѣе портретъ вызвалъ множество споровъ за и противъ. Боаденъ, вѣрившій въ подлинность Чандосскаго портрета, весьма негодуетъ на Стивенса, который съ непонятнымъ легкомысліемъ и шуткой дурного тона называлъ этотъ портретъ „Довенантино-Беттертоно-Кекьяно-Никольсіано-Чандосскимъ“. Многие сомнѣваются въ томъ, дѣйствительно ли это портретъ Шекспира. И однако въ главныхъ своихъ чертахъ онъ совершенно точно соотвѣтствуетъ двумъ другимъ изображеніямъ великаго поэта. Въ пользу Чандосскаго портрета можно еще сказать, что лучшіе англійскіе портретисты не разъ копировали его. Малонъ рассказываетъ, что поэтъ Драйденъ имѣлъ портретъ Шекспира „писанный Кнеллеромъ съ Чандосскаго портрета“. Другая превосходная копія съ этого портрета находится у графа Фицвильяма. Сэръ Джозуа Рейнольдсъ сдѣлалъ копію съ Чандосскаго портрета въ 1770 году для епископа Ньютона; копія не была имъ окончена и считается плохимъ произведеніемъ кисти Рейнольдса. Никогда еще, можетъ быть, картиной такъ не злоупотребляли, какъ Чандосскимъ портретомъ; его копировали, передѣлывали, искажали и, въ концѣ концовъ, отрицали его достоинства. Въ 1793 году собраніе сочиненій Шекспира было издано безъ обычнаго портрета; издатель, извиняясь въ этомъ, говорилъ въ предисловіи, что *единственный* портретъ поэта, который можетъ быть признанъ подлиннымъ, вслѣдствіе плохихъ реставрацій или какихъ-либо случайностей, изображаетъ изъ себя не болѣе, какъ тѣнь тѣни (the shadow of a shade). Это выраженіе вошло въ поговорку, но оно не справедливо и преувеличено. Хотя Чандосскій портретъ повѣшенъ на почетномъ мѣстѣ въ Національной Галлерей, его однако же нельзя хорошо рассмотретьъ, такъ какъ онъ плохо освѣщенъ. Въ сущности портретъ имѣетъ большія достоинства и можетъ быть признанъ подлиннымъ.

Другой портретъ Шекспира, такъ называемый *Соммерсетскій*, также очень интересенъ. Живопись считается принадлежащей Янсену. Нѣкто Дженненсъ приобрѣлъ его (неизвѣстно отъ кого) въ 1761 году. Отъ Дженненса онъ перешелъ къ его зятю, Курзону. Переходя изъ рукъ въ руки, Янсеновскій портретъ попадаетъ во владѣніе герцога Гамильтона, который въ 1809 году продалъ его Вудберну; наконецъ, отъ этого послѣдняго портретъ перешелъ къ настоящей его владѣлицѣ—герцогинѣ Соммерсетской. Не смотря на неточность и даже сомнительность всей этой генеалогіи, портретъ можно считать подлиннымъ. Дѣйствительно, это настоящій и прекрасно написанный портретъ красиваго мужчины среднихъ лѣтъ; лицо сіяетъ умомъ, энергіей, жизнію,



Церковь св. Троицы и бюстъ Шекспира.

лобъ обширенъ, волоса зачесаны назадъ. Въ правомъ углу картины находится дата, когда былъ сдѣланъ портретъ, и возрастъ поэта: „Act. 46. 1610 годъ“. Надъ головой, на грубомъ сверткѣ выписаны слова (незамѣтныя въ гравюрахъ): „Ut Magus“—цитата изъ посланія Горация къ Августу, кстати и съ умѣніемъ выбранная. Большинство извѣстныхъ намъ гравюръ съ этого портрета съ крайнимъ несовершенствомъ передаютъ прекрасную живопись Янсена.

Такъ называемый *Стратфордскій* портретъ, хранящійся въ Стратфордѣ, въ домикѣ, гдѣ, по преданію, родился Шекспиръ, не внушаетъ особеннаго довѣрія. Онъ находился во владѣніи нѣкоего Гента, городского стратфордскаго клерка и его семьи болѣе столѣтія. Онъ былъ реставрированъ мистеромъ Коллинзомъ и былъ подаренъ Гентомъ городу Стратфорду, съ тѣмъ, чтобы онъ хранился въ шекспировскомъ домикѣ. Портретъ—плохое произведеніе искусства; онъ очень напоминаетъ стратфордскій бюстъ; это сходство такъ велико, что по необходимости приходится заключить, что или портретъ былъ сдѣланъ съ бюста или бюстъ съ портрета. Если это оригиналъ и былъ написанъ при жизни поэта, то очевидно, что авторъ портрета—какой-нибудь доморощенный стратфордскій любитель живописи, который занимался искусствомъ à ses moments perdus. Но вѣроятнѣе всего заключить, что портретъ принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ, когда слава Шекспира уже установилась. Нѣкоторые, наиболѣе авторитетные критики дѣлаютъ по этому поводу остроумное предположеніе,—въ концѣ концовъ, вѣроятное. Они думаютъ, что стратфордскій портретъ былъ написанъ какъ вывѣска для таверны и дѣйствительно служилъ такой вывѣской. Немудрено поэтому, что оригиналомъ портрета былъ взятъ стратфордскій бюстъ. Предположеніе тѣмъ болѣе вѣроятное, что Стратфордъ съ давнихъ поръ сдѣлался рѣшительно шекспировскимъ городомъ. Портреты и бюсты поэта вы встрѣчаете на всякомъ шагу; на вывѣскахъ и домахъ вы то и дѣло встрѣчаете названія и стихи изъ шекспировскихъ произведеній. Каждая таверна имѣетъ копію или снимокъ съ портрета или бюста. Въ Стратфордѣ есть таверны, гдѣ общія комнаты носятъ названія шекспировскихъ комедій. Въ „Falcon Tavern“ даже колокольчики носятъ названія комическихъ типовъ поэта, который, возвратившись въ свой родной городъ, любилъ посѣщать эту таверну.

Вотъ всѣ, болѣе или менѣе замѣчательные портреты Шекспира, подлинность которыхъ болѣе или менѣе достовѣрна. О другихъ (а такихъ найдутся цѣлыя тысячи) мы не говоримъ. Тѣмъ не менѣе, мы должны упомянуть еще объ одномъ портретѣ поэта, который имѣетъ особенный интересъ для насъ, русскихъ. Портретъ этотъ составляетъ собственность г. Любича-Романовича, почтеннаго поэта и переводчика

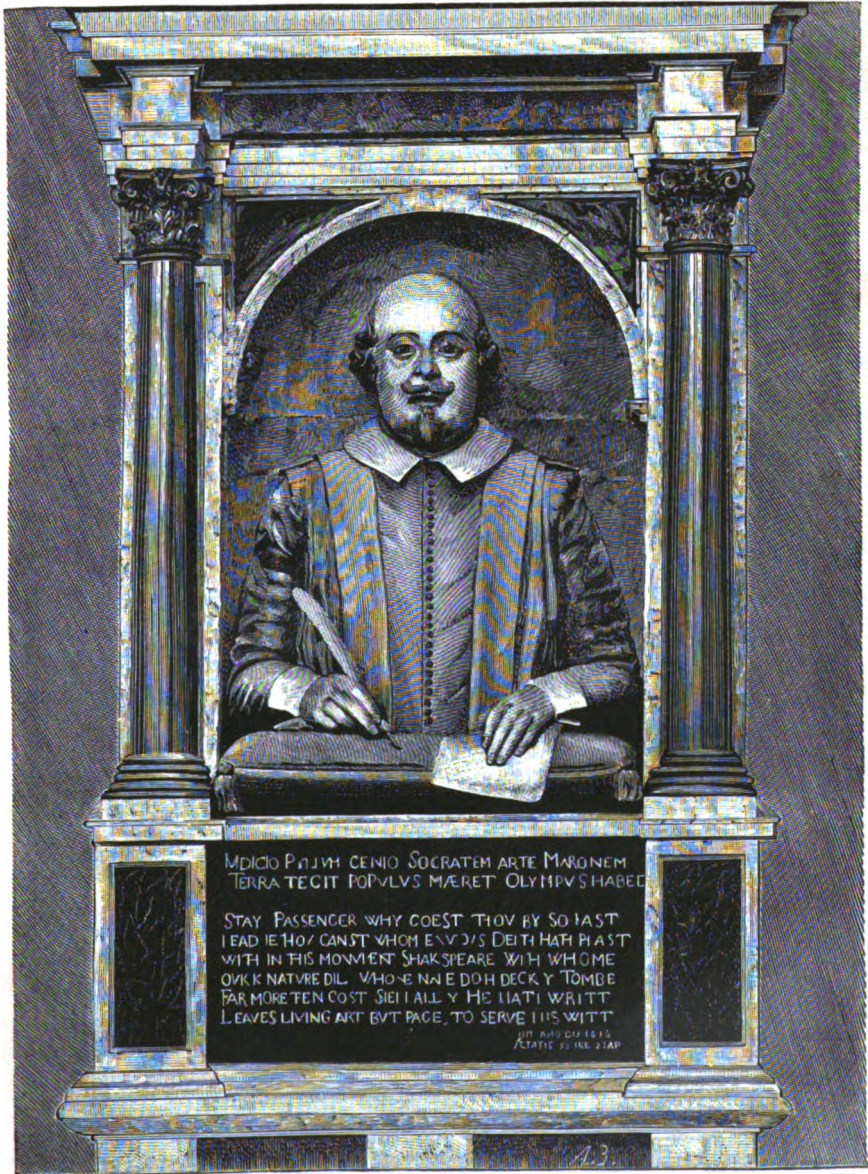
„Донъ-Жуана“ Байрона. Портретъ Шекспира, находящійся во владѣннн г. Любича-Романовича, перешелъ къ нему отъ Александра Львовича Нарышкина, оберъ-гофмаршала двора императоровъ Павла I-го и Александра I-го. Нарышкинъ получилъ его въ подарокъ отъ Нигрисъ делла Негра (Nigris della Negra), сына послѣдняго посланника венеціанской республики во Франціи. Если принять во вниманіе, что этотъ портретъ болѣе пятидесяти лѣтъ находится во владѣннн г. Любича и, кромѣ того, въ галлерей Нарышкина находился 25—30 лѣтъ, то окажется, что онъ былъ писанъ по меньшей мѣрѣ въ концѣ XVIII столѣтія. Но съ другой стороны, обращая вниманіе на манеру и старо-фламандскій стиль, мы можемъ предположить, что этотъ портретъ есть произведеніе XVII столѣтія и можетъ быть даже былъ писанъ при жизни Шекспира. Живопись во всякомъ случаѣ замѣчательна и, по манерѣ, подходит къ соммерсетскому портрету. Портретъ г. Любича какъ бы резюмируетъ и концентрируетъ въ одномъ фокусѣ все то живое, индивидуальное, что въ другихъ портретахъ разбросано и изолировано. По выраженію лица и глазъ въ немъ есть много общаго съ Чандосскимъ портретомъ; по костюму—съ Дрейншоутской гравюрой; по формѣ бороды, по цвѣту глазъ и волосъ—съ знаменитымъ стратфордскимъ бюстомъ. Лицо Шекспира—моложе: великій поэтъ представленъ мужчиной въ цвѣтѣ лѣтъ, — въ ту, напримѣръ, эпоху, когда онъ писалъ „Отелло“. Въ 1884 году, если не ошибаюсь, я отправилъ небольшую замѣтку объ этомъ портретѣ въ газету „Times“. Очень жаль, что г. Любичъ не находитъ возможнымъ дозволить сдѣлать копію или фотографическіе снимки съ этого интереснаго портрета.



ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Шекспиръ послѣ смерти.— Пуританская реакція въ Англіи.— Псевдо-классицизмъ и распущенность нравовъ эпохи Стюартовъ.— Вичерли и Конгривъ.— Сэръ Давенантъ; его передѣлки.— Инниго Джонсъ.— Девошпирскій бюстъ Шекспира.— Давидъ Гарриксъ и стратфордскій юбилей.— Критики въ XVIII вѣкѣ во Франціи.— Вольтеръ.— Критики въ Германіи.— Лессингъ, Гердеръ, Гёте, Шиллеръ.— Критика въ XIX вѣкѣ.— Кольриджъ.— Шлегель.— Метафизики.— Реалисты.— Критика въ Россіи.— Сумароковъ и его „Гамлетъ“.— Карамзинъ.— Бѣлинскій.— Аполлонъ Григорьевъ.— Тургеневъ.

Собственно говоря, вмѣстѣ съ Шекспиромъ оканчивается и блестящій періодъ англійской драмы. Сверстники великаго поэта, — Бенъ Джонсонъ, Бомонтъ, Флетчеръ, Денкеръ, Чепманъ, Гейвудъ, — или его ближайшіе преемники, — Фордъ, Фильдъ, Девенпортъ, Картрайтъ, Ширли, Вебстеръ и въ особенности Мэссинджеръ, — продолжаютъ начатое движеніе, но приближеніе упадка уже чувствуется. Самое явное стремленіе къ вѣдшимъ эффектамъ, сознательное усиліе довести каждое впечатлѣніе до послѣдней степени напряженія отмѣчаютъ школу этихъ преемниковъ Шекспира; поэтому и большая часть произведеній этой школы начинается съ удивительною смѣлостію и увѣренностію, но не доходитъ съ такимъ же успѣхомъ до конца. Въ то время какъ Шекспиръ, благодаря своему творческому гению, возводитъ общеизвѣстные историческіе факты или средневѣковыя новеллы въ „перлъ созданія“, преемники его стараются больше всего изумлять своихъ зрителей неожиданностію вымысла или, по крайней мѣрѣ, выбираютъ менѣе извѣстные факты. Въ ихъ характеристикахъ рисуется уже не личность, а понятіе. Все доведено до крайности, весьма часто рѣзко и талантливо очерченный контуръ переходитъ въ простую, иногда нелѣпую каррикатуру. Вмѣсто жизненной правды и художественной простоты является преувеличеніе, изысканность, искаженіе необычнаго и уродливаго, фальшь и искаженіе дѣйствительности. Этими основными чертами всегда характеризуется приближеніе упадка



Бюсть Шекспира, въ церкви Св. Троицы.

великой литературной школы. Въ то время, какъ высшіе представители этой школы наблюдали жизнь, „неумудрствуя лукаво“ и выражали ее въ высокихъ художественныхъ формахъ, потому что между ихъ творческимъ инстинктомъ и жизнью существовала опредѣленная гармонія,—у ихъ менѣе счастливыхъ преемниковъ эта гармонія обрывается; поэтому они находятся въ большемъ или меньшемъ противорѣчій съ жизнью, вслѣдствіе чего ихъ творчество блѣднѣетъ или извращается въ извѣстную манерность. Жизнь идетъ впередъ, мѣняется, заявляетъ новыя требованія, создаетъ новый идеаль, а искусство останавливается на извѣстной точкѣ и, вмѣсто воспроизведенія дѣйствительности, копируетъ уже созданные художественные образцы.

Такихъ новыхъ общественныхъ факторовъ въ первой половинѣ XVII столѣтія въ Англіи было нѣсколько, но на первомъ планѣ, безспорно, слѣдуетъ поставить новыя условія политической и социальной жизни. Англійская драма разцвѣла въ эпоху могущественнѣйшаго политическаго движенія націи при Елисаветѣ, завяла въ переходную эпоху первыхъ Стюартовъ и наконецъ совершенно смолкла подъ гос-

August 8 Mrs Shakespeare

подствомъ воинственныхъ проповѣдниковъ пуританства. Вѣдшимъ образомъ борьба шла о религиозныхъ догматахъ, а въ дѣйствительности разрѣшался вопросъ о привилегіяхъ королевской власти и о правахъ народа. Вмѣстѣ съ появленіемъ на политической аренѣ Кромвеля, прежняя яркая, живописная жизнь старой, веселой Англіи должна была уступить мрачному фанатизму пуританъ. „Остроумцы и пуритане,— говоритъ по этому поводу Маколей,— никогда не были въ дружбѣ между собою; они смотрѣли съ разныхъ точекъ зрѣнія на всю систему человѣческой жизни. Что для одного было дѣломъ самымъ серьезнымъ, то осмѣивалъ другой; удовольствія одного были наказаніемъ для другого. Строгому до мелочности умствованію пуританина даже и невинная игра фантазіи казалась преступленіемъ. Натурамъ легкимъ и веселымъ торжественная важность благочестивыхъ братій давала богатую пищу для насмѣшекъ и остротъ. Съ реформаціи до междоусобной войны почти каждый писатель, не лишенный чувства смѣшного, не упускалъ случая задѣть гнусащихъ, хныкающихъ „круглоголовъ“ и святошъ, прибиравшихъ для своихъ дѣтей ветхозавѣтныя имена, вздыхавшихъ въ душѣ при видѣ веселыхъ народныхъ фарсовъ и считавшихъ безбожемъ ѣсть въ Рождество изюмовый супъ. Наконецъ, дошла очередь и до насмѣшниковъ взглянуть на дѣло серъ-

езно. Упрямые, неуклюжіе ревнители вѣры, служившіе только отличною цѣлью для насмѣшекъ въ продолженіе двухъ поколѣній, поднялись теперь съ оружіемъ въ рукахъ, побѣдили, завладѣли властію и съ злобной улыбкой попрали ногами всю толпу насмѣшниковъ. Театры закрылись, актеровъ сѣкли розгами, музы были изгнаны изъ любимаго мѣста своего пребыванія“.

Величайшимъ и почти геніальнымъ пѣвцомъ пуританства явился Мильтонъ; умъ прямолинейный, непреклонный, убѣжденный врагъ королевской власти, онъ задумалъ создать англійскій эпосъ и совершилъ это въ своемъ „Потерянномъ Раѣ“, который составляетъ нѣчто въ родѣ протестантской божественной комедіи. Духомъ гордой свободы и республиканства пропитана поэма Мильтона, который въ своемъ Сатанѣ изъ смѣлаго возмутителя противъ небесной автократіи создалъ величавый образъ, составляющій средоточіе всего произведенія и важный по своему вліянію на всю новую поэзію. Рядомъ съ этимъ англійскимъ эпосомъ на библейской подкладкѣ, Ботлеръ представилъ комическую и смѣшную изнанку англійской революціи, когда люди, по его выраженію, „точно обезумѣвъ, дрались безъ всякой причины за религію“. Его „Гудибрасъ“, очевидно, написанный въ подражаніе „Донъ-Кихоту“ Сервантеса, блеститъ остроуміемъ и насмѣшками. Гудибрасъ, подобно Донъ-Кихоту, отправляется вмѣстѣ со своимъ трусливымъ оруженосцемъ Ральфомъ, напоминающимъ сервантесовскаго Санчо Пансо, искать приключеній, оканчивающихся обыкновенно побоями; они ведутъ жизнь среди двусмысленныхъ женщинъ, адвокатовъ, тупоголовыхъ проповѣдниковъ, колдуновъ и другихъ представителей самаго подозрительнаго общества. Въ этой рамкѣ Ботлеръ съ большимъ остроуміемъ осмѣиваетъ религиозное ханжество, бывшее въ дѣйствительности самымъ больнымъ мѣстомъ тогдашняго времени.

Ботлеръ, благодаря обличительному и сатирическому характеру своей поэмы, является какъ бы предвѣстникомъ литературы времени реставраціи Стюартовъ. Эта поэма недаромъ была любимой книгой кавалеровъ двора Карла II; она находилась въ полной гармоніи не только съ насмѣшливымъ скептицизмомъ, который является выдающею чертою стюартовской реставраціи, но также и съ новой модой, занесенной въ Англію тѣми же Стюартами,—съ поклоненіемъ легкой французской литературѣ семнадцатаго столѣтія. Такимъ образомъ, благодаря двумъ новымъ факторамъ, введеннымъ въ общественную жизнь реставраціей Стюартовъ,—распущенности нравовъ и французскому вкусу,—возникаетъ и новое литературное движеніе, составляющее полный, разительный контрастъ съ литературной школой временъ Елисаветы. Теперь наступилъ вѣкъ подражанія; драматическая литература перестала быть народной и сдѣлалась придворной. Для этой при-

дворной литературы широкія формы прежней народной драмы сдѣлались непригодными и мало-по-малу она уступила мѣсто псевдо-классической трагедіи въ французскомъ стилѣ. Тѣмъ слѣдующимъ образомъ характеризуетъ основныя черты псевдо-классической трагедіи Расина и Корнея: „Всѣ онѣ (трагедіи) рассчитаны на то, чтобы нравиться вельможамъ и придворнымъ. Поэтъ никогда не забываетъ смягчить истину, которая по природѣ своей часто груба; онъ не допускаетъ на сценѣ убійствъ, смягчаетъ рѣзкости, удаляетъ насилія, рукопашныя схватки, боины, крики, вопли,— все, что можетъ неприятно подѣйствовать на чувства зрителя, привыкшаго къ умѣренности и изысканности гостинной. По той же причинѣ онъ исключаетъ и безпорядокъ; не даетъ воли капризамъ воображенія и фантазіи, какъ это дѣлаетъ Шекспиръ: его рамки правильны, онъ не вводитъ неожиданностей романтической поэзіи. Онъ соображаетъ сцены, объясняетъ выходы дѣйствующихъ лицъ, приготовляетъ перипетіи и заранѣе подготавливаетъ развязку. Наконецъ, онъ покрываетъ весь діалогъ, подобно одноцвѣтному лаку, изысканной версификаціей, составленною изъ отборныхъ словъ и звучныхъ рѣчѣй. Если мы захотимъ отыскать въ тогдашнихъ гравюрахъ костюмы этого театра, то мы увидимъ театральныхъ героевъ и принцессъ, въ фалбалахъ, вышивкахъ, ботинкахъ, въ перьяхъ, со шпагою, въ полномъ одѣяніи, греческомъ или римскомъ по названію, но французскомъ по вкусу и фасону,— томъ самомъ, въ которое облакался дворецъ, король, дофинъ и принцессы, фигурируя, подъ звуки скрипокъ, на придворныхъ балахъ... Ахиллесъ, который у Гомера попираетъ ногами умирающаго Гектора и, не довольствуясь этимъ, хочетъ подобно льву или волку, „насытиться сырымъ мясомъ“ побѣжденнаго имъ челоуѣка, у Расина превращается въ подобіе какого нибудь принца Кондэ, блестящаго, соблазнительнаго, очаровательнаго, фанатика чести, любезнаго съ дамами, правда — пылкаго и вспыльчиваго, но съ сдержаннымъ пыломъ молодого офицера, который въ самомъ сильномъ порывѣ гнѣва не забываетъ правилъ свѣтскаго обхожденія и деликатности. Прочтите у Расина первый разговоръ Ореста съ Пирромъ (въ „Андромахѣ“), роли Акомата (въ „Баязетѣ“) и Улисса (въ „Ифигеніи“); нигдѣ не найдете вы болѣе такта и ораторской ловкости, болѣе тонкой лести, болѣе искусныхъ вступленій рѣчи, болѣе быструю возраженій, болѣе гладкіе обороты, и болѣе большую вкрадчивость въ объясненіи побудительныхъ причинъ. Самые пылкіе и необузданные любовники: Ипполитъ, Британикъ, Пирръ, Орестъ, Ксифаръ—совершенные рыцари, сочиняющіе мадригалы и расшаркивающіеся. При всей необузданности страсти, Герміона, Андромаха, Роксана, Берениса сохраняютъ тонъ высшаго общества. Митридатъ, Федра, Аталія, умирая, произносятъ правильные періоды,— принцъ до самой

смерти долженъ выдержать роль и умереть церемоніально. Этотъ театръ можно назвать изящной картиной большого свѣта. Онъ, какъ и готическая архитектура, представляетъ строго очерченную и законченную форму ума человѣческаго. Вотъ почему, подобно этой архитектурѣ, онъ сдѣлался всеобщимъ. Его ввели и подражали ему, вѣсть съ литературой, вкусами, нравами, сопровождавшими его во всѣхъ дворахъ Европы,—въ Англии послѣ реставраціи Стюартовъ, въ Испаніи послѣ восшествія Бурбоновъ, въ Италіи, Германіи, Россіи — въ XVIII столѣтіи“.

Но англійская реставрація отличается, кромѣ того, крайней распушенностію нравовъ, которую нельзя сравнять даже съ распушенностію времени французскаго регентства. Благодаря этому обстоятельству англійская драматическая литература, усвоивъ себѣ формы псевдоклассицизма, приобрѣла особенный оттѣнокъ. Литература вообще не безъ основанія считается зеркаломъ общества, а драматическая литература—по преимуществу. Ложь и клевета на общество, которыя могутъ быть терпимы на бумагѣ, въ книгѣ, — почти не мыслимы на театральныхъ подмосткахъ, по крайней мѣрѣ въ широкихъ размѣрахъ: живое чувство зрителей, рано или поздно, будетъ возмущено фальшью картины и свистки дадутъ мѣру этой фальши. Если, поэтому, драматическая литература того времени правилась и привлекала зрителей въ театральную залу, то значить она болѣе или менѣе вѣрно изображала нравы этого общества. Что же мы видимъ въ этой литературѣ? Возьмемъ, на примѣръ, комедію Вичерли „Любовь въ лѣсу“. Въ этой комедіи, рядомъ съ самыми странными ночными приключеніями и даже изнасилованіями, мы видимъ остряка Деперуанта, который намѣревается *продать* Люси, свою любовницу, богатому джентльмену; но мать Люси сама хочетъ продать свою дочь; тутъ является старый ростовщикъ, лицемѣръ-пуританинъ, Грайпъ, котораго, конечно, грабить въ лучшемъ видѣ. Въ другой комедіи того же писателя, „Сельская жизнь“ мы видимъ нѣкоего Горнера, джентльмена, возвратившагося изъ Франціи, который распускаетъ слухъ, что теперь „онъ уже не можетъ болѣе вредить мужьямъ“. Легко догадаться какое развитіе приобрѣтаетъ этотъ сюжетъ подъ перомъ Вичерли. Дамы бесѣдуютъ о его „недугѣ“ при немъ; онъ ихъ разувѣряетъ. Никакая сказка Лафонтена даже не приближается по цинической свободѣ языка къ этой комедіи. Вольтеръ говорилъ, что съ подмостковъ не должно быть произносимо слово, котораго не можетъ слышать порядочная женщина. Это, конечно, справедливо, но порядочныя женщины временъ Карла II, не краснѣя, произносили самыя циническія выраженія Вичерли. Въ „Plain Dealer“ (Искренній человѣкъ), изъ котораго Вольтеръ выкроилъ свою пьесу „La Prude“, Вичерли соединяетъ за-разъ:

мольтеровскихъ Альцеста и Селимену („Мизантропъ“), шекспировскую Виолу („Двѣнадцатая ночь“) и расиновскую графиню Пембешъ („Plaideurs“). Изъ обворожительной фигуры шекспировской Виолы, которая изъ любви переодѣвается въ мальчика, Вичерли сдѣлалъ чуть ли не сводню. Альцестъ, который въ англійской пьесѣ носитъ названіе Манли, превращенъ въ моряка, храбраго, но грубаго и неотесаннаго, искренно любящаго вѣтренную кокетку, но въ то же время желающаго овладѣть ею; онъ унижается до того, что пользуется свиданіемъ, которое она назначила другому. Селимена сохранила свою ѣдкость, но, переселившись въ Англію, сдѣлалась значительно грубѣе. Къ тому же это уже не французская вѣтренная кокетка, а просто мерзавка. Манли, уѣзжая, довѣрилъ единственному другу свою цѣломудренную невѣсту и свои драгоцѣнности. Но единственный другъ и цѣломудренная невѣста „снюхиваются“, сочетаются законнымъ бракомъ, и встаетъ при этомъ случаѣ „приварманивають“ и драгоцѣнности Манли. Селимена (въ англійской пьесѣ она переименована въ Оливію) недолго остается вѣрною новому супругу; она, какъ и слѣдовало ожидать, обзаводится любовникомъ. Предварительно спровадивъ мужа съ помощью хитрости, она ждетъ любовника. „Отправляйся, мужъ,— говорить она,— приходи, другъ; точь-въ-точь какъ два ведра въ колодцѣ: одно, понижаясь, подымаетъ другое. Только бы на дорогѣ они не столкнулись!“

Эти нравы существовали до тѣхъ поръ, пока существовала династія Стюартовъ; съ ея окончательнымъ паденіемъ и нравы сдѣлались строже и приличнѣе. Вильгельмъ III, конечно, не отличался особенными добродѣтелями, но скрывалъ довольно тщательно свои пороки. Конгривъ, котораго можно считать оффиціальнымъ комическимъ писателемъ новаго царствованія, значительно приличнѣе и скромнѣе Вичерли; по внѣшности его дѣйствующія лица не такъ гадки, но внутренно они, можетъ быть, еще хуже. Вотъ, на примѣръ, монологъ леди Плиантъ, — нѣчто въ родѣ мольтеровской Белизы. Она увѣрена, что въ нее влюбленъ Майльфондъ, который между тѣмъ совсѣмъ ее не любитъ и который искренно желаетъ образумить ее. „Ради Бога, миледи!“ — „Ахъ, не упоминайте Бога! Какъ можете вы упоминать имя Бога съ такимъ коварствомъ въ сердцѣ? Но можетъ быть вы думаете, что любить не грѣхъ? Говорятъ, что находятся между вами джентльмены, которые не считаютъ это грѣхомъ. Оно, быть можетъ, и въ самомъ дѣлѣ не грѣхъ для тѣхъ, которые думаютъ, что это не грѣхъ. Да, еслибы я думала, что это не грѣхъ... Однако, моя честь... Нѣтъ, нѣтъ, встаньте, подойдите, вы увидите, какъ я добра... Я знаю, что любовь всемогуща, что никто не свободенъ отъ нея. Не ваша вина... Клянусь, что это также и не моя вина. Какъ сдѣлать, чтобы я

в. в. члѣко.

не была красива? Какъ сдѣлать, чтобы вы не были моимъ рабомъ?.. Да, это не грѣхъ... Но честь... Грѣхъ... да, по необходимости... Ахъ, Боже мой, кто-то идетъ... Боюсь оставаться. Да, вы должны подумать о вашемъ преступленіи и бороться съ грѣхомъ по мѣрѣ силъ. Бороться? Да, конечно; но не грустите, не отчаявайтесь. Не думайте также, что я вамъ уступлю въ чемъ бы то ни было. О, нѣтъ, нѣтъ... И такъ не надѣйтесь, но въ то же время и не отчаявайтесь..." Тутъ, можно сказать, живьемъ схваченъ психологическій процессъ того, какъ охотно женщина свивается съ мыслию о паденіи. Эта казуистика того, что грѣхъ и что не грѣхъ, указываетъ на полнѣйшее отсутствіе какихъ бы то ни было нравственныхъ принциповъ.

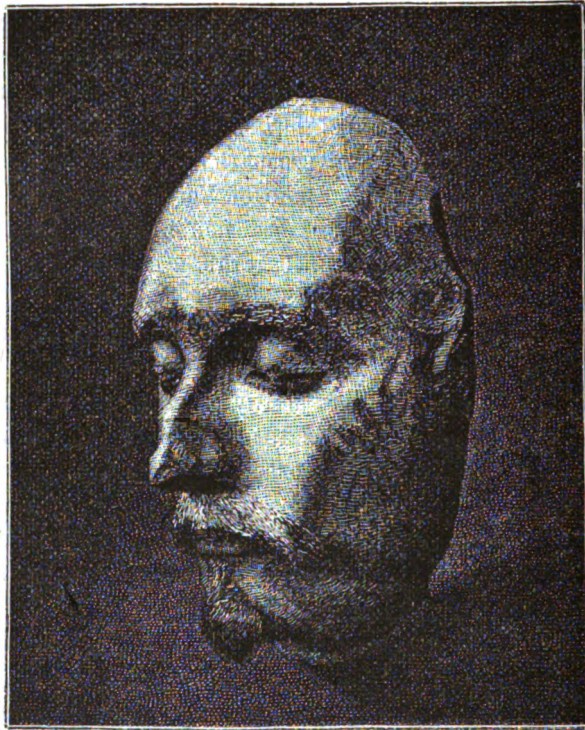
Повѣстно, что при такомъ „направленіи“ новой драматической литературы Шекспиръ былъ забытъ или совсѣмъ не цѣнился. Тѣмъ не менѣе драма была въ модѣ, театръ былъ любимымъ увеселеніемъ знати, особенно съ тѣхъ поръ, какъ знакомый уже намъ сэръ Вильямъ Давенантъ предпринялъ значительныя реформы въ театральной mise en scène, усовершенствовалъ декоративную часть, ввелъ блескъ и старался достигнуть сценической иллюзіи. Этотъ предполагаемый незаконный сынъ Шекспира (ему было десять лѣтъ съ чѣмъ-то, когда умеръ поэтъ) поступилъ въ 1621 году въ Lincoln College, но вмѣсто того, чтобы учиться, пописывалъ стишки и вышелъ изъ школы, не окончивъ ее. Тогда онъ обратилъ на себя вниманіе герцогини Ричмондской, которая взяла его къ себѣ въ пажы. Затѣмъ, онъ поступилъ на службу къ лорду Бруку, который былъ другомъ сэра Филиппа Сиднея и считалъ себя немножко поэтомъ. Когда, въ 1628 году, лордъ Брукъ умеръ, Давенантъ сталъ добывать хлѣбъ литературой. Человѣкъ онъ былъ ловкій, начитанный, съ свѣтскимъ лоскомъ, но поверхностный и безъ дарованія. Онъ пристрастился, по преимуществу, къ драматической литературѣ, вѣроятно вслѣдствіе того, что этотъ родъ поэзіи въ его время (какъ, впрочемъ, и въ наше) лучше вознаграждался, чѣмъ всякій другой. Онъ написалъ въ своей жизни много пьесъ, имѣвшихъ большой успѣхъ, и считался въ свое время однимъ изъ лучшихъ театральныхъ „поставщиковъ“. Первыми его пьесами были: „Gondibert“, „The Just Italian“ и „The Cruel Brother“. Въ 1636 году poeta laureatis Бенъ Джонсонъ умеръ; Давенантъ занялъ его мѣсто съ жалованьемъ въ сто фунтовъ. Съ тѣхъ поръ Вильямъ Давенантъ принадлежалъ къ той блестящей, пустой и развращенной толпѣ придворныхъ, которые въ теченіе царствованій Карла I и Карла II окружали королевскую семью. Давенантъ былъ друженъ съ Гоббсомъ, лордомъ Сомерсетскимъ, Кларендономъ. Когда Уаллеръ, Гоббсъ и Суклингъ бѣжали во Францію въ концѣ царствованія Карла I, Давенантъ послѣдовалъ за королевой Генріеттой-Маріей въ ея скитаніяхъ. Его въ особенности

не любили пуритане. Онъ принималъ самое дѣятельное участіе во всѣхъ тогдашнихъ политическихъ движеніяхъ. За свои военныя и дипломатическія заслуги онъ былъ возведенъ въ 1643 году въ званіе рыцаря и получилъ право называться сэромъ. За нѣсколько времени до казни короля Карла, онъ возвратился во Францію и принялъ католичество. Послѣ казни короля, Давенантъ съ позволенія королевы устроилъ экспедицію въ Виргинію, но его корабль былъ схваченъ и онъ вторично попалъ въ руки парламента. Онъ былъ, однако же, вскорѣ освобожденъ, вслѣдствіе заступничества Мильтона (услуга, за которую Давенантъ оплатилъ такую же услугой, когда, послѣ Реставраціи, Милтонъ, бывший секретарь Кромвеля, находился въ опасности). Послѣ своего освобожденія Давенантъ на долгое время отказался отъ политической дѣятельности, которая принесла ему столько разочарованій и страданій и благодаря которой онъ чуть было не былъ обезглавленъ. Отказавшись отъ политики, онъ возвратился къ театру и драматической литературѣ. Онъ открылъ Duke of York's Theater и управлялъ имъ до самой своей смерти, послѣдовавшей въ 1668 году. Онъ былъ похороненъ въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, и на его надгробной плитѣ красуется надпись: „O rare Sir William Davenant“.

Такова исторія сэра Вильяма Давенанта, — исторія писателя въ эти печальные и тревожные дни анархіи и чрезвычайнаго соціальнаго возбужденія. Онъ, конечно, былъ не лучше, но и не хуже своихъ современниковъ. Тѣмъ не менѣе, благодаря своей любви къ Шекспиру и драматической литературѣ, онъ оказалъ неоцѣненную услугу тѣмъ, что снова воскресилъ имя Шекспира и популяризировалъ его забытыя произведенія. На сценѣ своего театра онъ постоянно ставилъ Шекспира, разумѣется, въ передѣлкахъ, приноровленныхъ къ тогдашнимъ нравамъ и вкусамъ. Для того, чтобъ себѣ ясно представить трудности, съ которыми Давенанту приходилось бороться, стоитъ только просмотрѣть дневникъ нѣкоего Джона Эвелина, который послѣ Реставраціи пользовался особеннымъ расположеніемъ двора и въ своемъ дневникѣ отражалъ лишь понятія и модные вкусы того времени. По поводу „Гамлета“, котораго онъ увидалъ на сценѣ въ 1666 году, онъ писалъ: „Старыя пьесы начинаютъ надоѣдать нашему утонченному времени“. Такое же отношеніе къ прежней драматической литературѣ мы встрѣчаемъ въ дневникѣ извѣстнаго Пеписа. Такъ, напримѣръ, въ дневникѣ Пеписа мы встрѣчаемъ между прочимъ слѣдующую замѣтку: „29-го сентября 1662 года. — Въ „King's Theater“ поставлена пьеса подъ заглавіемъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, которую прежде я никогда не видѣлъ. Ничего глупѣе и скучнѣе я еще не видѣлъ въ своей жизни“.

Понятно, что при такихъ понятіяхъ и вкусахъ Давенанту пришлось

боротся не на шутку. Тѣмъ не менѣе, онъ не унывалъ. Приступая къ своему театральному предпріятію, онъ прежде всего думалъ о театральныхъ реформахъ. Для этой цѣли онъ сошелся съ извѣстнымъ въ то время художникомъ Иниго Джонсомъ (Inigo Jones). Этотъ Джонсъ былъ всего лишь на восемь лѣтъ моложе Шекспира и, по всей вѣроятности, былъ съ нимъ знакомъ. Нѣкоторое время онъ путешествовалъ по Франціи, Германіи и Италіи. Тамъ онъ и окончилъ свое художественное образованіе. Въ Венеціи онъ пристрастился къ произведе-

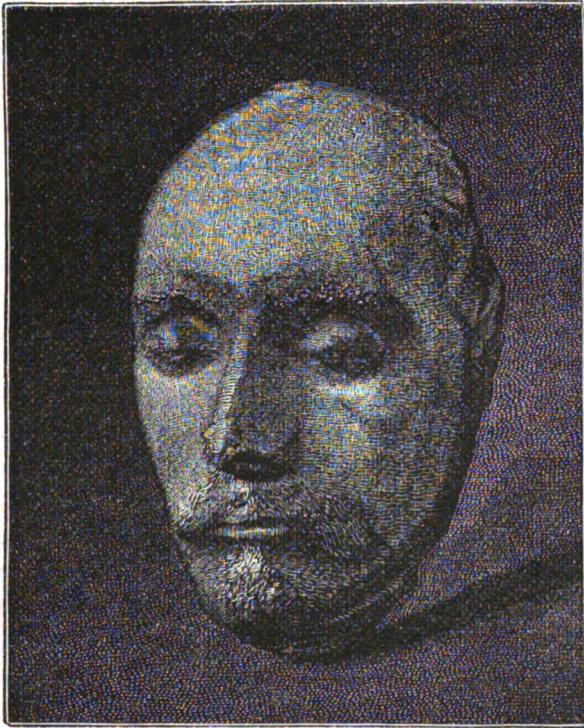


Кассельштадтская маска.

ніемъ Палладіо и, возвратившись въ Англію, сдѣлалъ моднымъ этотъ стиль. Въ 1605 году Яковъ I приказалъ ему распредѣлить сценарій *маскъ* Бена Джонсона. Онъ былъ однимъ изъ лучшихъ костюмеровъ своего времени и сдѣлалъ множество улучшеній въ *mise en scène*. До нашего времени сохранились еще сдѣланные имъ наброски костюмовъ для Ромео въ одеждѣ пилигрима, для Джона Кеда и для Фальстафа.

Давенантъ для открытія своего театра передѣлалъ *виѣсть* съ Драйденомъ „Бурю“. Это открытіе ознаменовалось двумя театральными

реформами: оркестръ былъ помѣщенъ между сценой и зрительной залой и, кромѣ того, женскія роли исполнялись не актерами, какъ прежде, а актрисами. Последнее нововведеніе не понравилось публикѣ: актрисы и антрепренеръ были освистаны. Но мало-по-малу публика привыкла къ актрисамъ. Въ передѣлкѣ „Бури“ появилось новое лицо Ипполито, который никогда не видалъ женщинъ (какъ бы pendant къ Мирандѣ, которая никогда не видала мужчинъ). Авторъ, кромѣ того, надѣлилъ Миранду сестрой—Дориндой. Послѣ „Бури“ были послѣдо-



Кассельштадтская маска.

вательно поставлены на сценѣ Duke's Theater передѣлки: „Юлія Цезаря“, „Антонія и Клеопатры“ (эта драма въ передѣлкѣ получила названіе „All for Love“, — „Все для любви“) и „Законъ противъ любовниковъ“ („A Law against Lovers“), въ которой Драйденъ и Давенантъ изобразили по своему „Мѣра за мѣру“. Всѣ эти исправленія и передѣлки можно, конечно, простить Давенанту въ виду той благой цѣли, которая имъ руководила. Шекспира онъ, дѣйствительно, высоко ставилъ и желалъ, чтобы забытый поэтъ снова сталъ популярень въ Англии.

Къ тому же вкусъ его времени былъ до такой степени испорченъ, что безъ этихъ передѣлокъ Шекспиръ во всякомъ случаѣ не могъ имѣть успѣха. Въ 1845 году медицинская Royal College, желая увеличить свое помѣщеніе для лучшаго распредѣленія своего музея, получила дозволеніе приобрести довольно значительный участокъ земли, который былъ занятъ товарными складами. Этотъ торговый пакгаузъ былъ выстроенъ на мѣстѣ „Duke's Theater“, въ „Lincoln's Inn Fields“. При расчищеніи мѣста, занятаго пакгаузомъ, былъ открытъ фундаментъ стараго театра. Работники, сваливая одну изъ стѣнъ театральнаго портала, нашли между мусоромъ разбитый бюстъ изъ терракоты. Этотъ бюстъ, реставрированный и исправленный, былъ признанъ за бюстъ Бенъ Джонсона. Обстоятельство, что одна сторона портала была украшена бюстомъ, естественно, навело на мысль, что и другая сторона, соответственно, была украшена какимъ нибудь бюстомъ, еще не найденнымъ рабочими. И дѣйствительно, розыски увѣнчались вскорѣ успѣхомъ; съ другой стороны былъ найденъ бюстъ превосходно сохранившійся. Бюстъ былъ реставрированъ, вычищенъ и сдѣланъ собственностію Клайфта, куратора музея, а послѣ его смерти перешелъ въ собственность его зятя, профессора Оуэна. Послѣдній, спустя нѣсколько лѣтъ, продалъ его за сто гиней (болѣе тысячи рублей) герцогу Девонширскому, который подарилъ его Гарриковскому клубу въ Лондонѣ, гдѣ бюстъ находится и понынѣ. На бюстѣ нѣтъ ни имени, ни даты, ни монограммы или какого-либо другого знака, который могъ бы указать намъ на скульптора, сдѣлавшаго его, или на лицо, которое онъ изображаетъ. Но большое сходство бюста съ лучшими портретами Шекспира, съ стратфордскимъ бюстомъ и съ кассельштадтской маской, наконецъ, почетное мѣсто, которое этотъ бюстъ занималъ въ театрѣ, — достаточныя доказательства того, что этотъ бюстъ изображаетъ Шекспира. Девонширскій бюстъ распространенъ въ Европѣ въ огромномъ количествѣ снимковъ.

Мы упомянули о Гарриковскомъ клубѣ, гдѣ находится Девонширскій бюстъ Шекспира. Этотъ клубъ былъ созданъ въ честь Гаррика, извѣстнаго актера, который во второй половинѣ XVIII вѣка прославился въ шекспировскихъ роляхъ и, какъ антрепренеръ Дрюри-Ленскаго театра, составилъ себѣ огромное состояніе. По отношенію къ „культу“ Шекспира, къ возбужденію интереса къ произведеніямъ великаго поэта—Гаррикъ сдѣлалъ, несомнѣнно, гораздо больше, чѣмъ Давенантъ и даже Беттертонъ. О Гаррикѣ говорили, что онъ „открылъ“ Шекспира и, въ извѣстной степени, это справедливо. Одаренный огромнымъ сценическимъ талантомъ, истинный геній сцены, — если можно такъ выразиться, — Давидъ Гаррикъ, при дѣйствительно не дюжинномъ своемъ образованіи, былъ однимъ изъ тѣхъ немно-

гихъ актеровъ XVIII столѣтія, которые понимали, какой богатый матеріалъ для игры даютъ шекспировскія роли. Его исполненіе главныхъ ролей въ шекспировскихъ пьесахъ вскорѣ приобрѣло ему огромную популярность и увеличило число тѣхъ образованныхъ людей въ Англіи, а потомъ и въ Европѣ, которые дѣйствительно понимали въ то время Шекспира. Великій актеръ чрезвычайно искусно пользовался возбужденнымъ энтузіазмомъ; онъ, какъ человекъ истинно преданный драматической литературѣ и сценическому искусству, *пропагандировалъ* Шекспира, и его пропаганда увѣнчалась блестящимъ успѣхомъ. Въ 1769 году онъ устроилъ въ Стратфордѣ шекспировскій юбилей, имѣвшій цѣлью провозгласить великаго англійскаго поэта величайшимъ изъ всѣхъ драматическихъ писателей всемірной литературы. Этотъ юбилей ознаменовался цѣлымъ рядомъ празднествъ, устроенныхъ Гаррикомъ въ Стратфордѣ. Послѣ того, какъ пушечная пальба возвѣстила открытіе юбилея, цѣлая толпа молодыхъ людей, одѣтыхъ въ фантастическіе костюмы, дала серенаду собравшимся дамамъ-посѣтительницамъ и когда, такимъ образомъ, каждый въ достаточной мѣрѣ былъ возбужденъ, городская корпорація поднесла Гаррику въ даръ медаль и жезлъ, сдѣланные изъ остатковъ знаменитаго тутоваго дерева, посаженнаго Шекспиромъ въ саду New-Place *).

*) Исторія тутоваго дерева тѣсно связана съ исторіей New-Place. Пользуемся этимъ обстоятельствомъ, чтобы разказать здѣсь эту исторію. Послѣ смерти поэта домъ New-Place перешелъ въ собственность его старшей дочери Сусанны, жены доктора Джона Голля. Въ 1643 году, Генриетта-Марія, супруга короля Карла I-го жила въ этомъ домѣ въ теченіе трехъ недѣль. Въ 1649 году мисстрисъ Голль умерла и домъ перешелъ къ ея единственной дочери, Елисаветѣ Нэшъ, вдовствіи леди Барнаръ. Она умерла въ 1670 году, не оставивъ послѣ себя потомства. Послѣ ея смерти домъ былъ купленъ сэромъ Валькеромъ, который оставилъ его въ наслѣдство мужу своей дочери, сэру Джону Клоптону. Такимъ образомъ, домъ этотъ перешелъ снова во владѣніе семьи, которая построила его. Другой Клоптонъ, сэръ Гугъ, владѣвшій имъ въ первой половинѣ прошлаго столѣтія, исправилъ его и украсилъ. Въ 1750 году домъ перешелъ къ его зятю, Генриху Тальботу, который продалъ его въ 1753 году нѣкому пастору Френсису Гастрелю, викарію Фродшема въ Чешайрѣ. Этотъ Гастрель, какъ видно, былъ богатый самодуръ. Самимъ Шекспиромъ онъ, очевидно, мало интересовался, можетъ быть даже никогда и не читалъ его, но ему надобли постоянные посѣтители, желавшіе посмотреть на шекспировское тутовое дерево, по преданію, посаженное самимъ поэтомъ. Въ бѣшенствѣ на посѣтителей Гастрель приказалъ срубить дерево. Это было въ 1756 году. Дерево было куплено часовщикомъ Томасомъ Шарпомъ, который нѣсколько поздне сдѣлалъ торжественное заявленіе, что дерево было перенесено въ его домъ и изъ него были сдѣланы различныя бездѣлушки, которыя и продавались какъ память о Шекспирѣ. Въ числѣ этихъ предметовъ, продаваемыхъ Шарпомъ по баснословно дорогой цѣнѣ, находится и знаменитое кресло, принадлежащее нынѣ баронессѣ Барбетъ-Кутсъ. Жители Стратфорда такъ вознегодовали на варварство Гастреля, что перебили ему окна камнями. Это обстоятельство было, вѣроятно, причиной того, что духовенство въ Стратфордѣ

шечные выстрѣлы возвѣстили принятіе знаменитымъ актеромъ этого дара. Затѣмъ, пошли различныя празднества, концерты, ораторіи въ церкви, процессіи, маскарады, балы, иллюминаціи, фейерверки, скачки съ барабаннымъ боемъ. Въ одинъ изъ промежутковъ между этими глупостями, Гаррикъ продекламировалъ оду въ честь великаго драматурга въ деревянномъ театрѣ, построенномъ для этой цѣли.

Въ этомъ празднествѣ очень ярко выразился характеръ вкусовъ XVIII вѣка; но какъ бы ни былъ страненъ, съ нашей современной точки зрѣнія, юбилей 1769 года, онъ сдѣлалъ свое дѣло: Шекспиръ снова вошелъ въ „моду“ и съ тѣхъ поръ эта мода уже не исчезала, хотя великому поэту елисаветинскихъ временъ приходилось продолжать упорную борьбу съ псевдо-классицизмомъ вплоть до начала XIX столѣтія. Въ XVII и XVIII столѣтіяхъ, какъ друзья, такъ и враги видѣли въ Шекспирѣ первобытнаго художника, творящаго почти безсознательно, настоящее дитя природы, божественнаго уroda, лишеннаго „вкуса“, похожаго, — слѣдуя своеобразному выраженію Кольриджа, — на тѣхъ вдохновенныхъ идиотовъ, которымъ поклоняются дикіе и которые высказываютъ, среди ихъ безумнаго бреда, самыя высокія истины. „Навозная куча“ Шекспира (выраженіе Вольтера) — не подлежала сомнѣнію; споръ касался только большаго или меньшаго количества сокровищъ, зарытыхъ въ этомъ навозѣ. Въ то время, какъ Вольтеръ находилъ въ немъ только „нѣсколько жемчужинъ“, поклонники отыскивали ихъ тысячами. Такъ, мисстрисъ Монтеги, защищая Шекспира отъ нападокъ Вольтера, становится тѣмъ не менѣе на его же точку зрѣнія: „Нашъ авторъ (Шекспиръ), — пишетъ она, — въ точности слѣдуя разсказу лѣтописцевъ, запрудилъ свои драмы слишкомъ большимъ количествомъ событій и лицъ. Эта безформенная смѣсь очень нравилась грубымъ и невѣжественнымъ зрителямъ, которые любили, какъ самъ онъ говоритъ, шумъ свалки. Его бѣдственное положеніе и плохое состояніе театра, не посѣщаемаго хорошимъ обществомъ, заставляли Шекспира прибѣгать къ этому; къ несчастію, ему неизвѣстны были правила искусства, и онъ не имѣлъ ни малѣйшаго понятія о правильной трагедіи“. Мисстрисъ Монтеги цитируетъ монологъ изъ „Короля Лира“ и прибавляетъ: „Вотъ какимъ образомъ

и до сихъ поръ очень непопулярно. Гастрель, послѣ того, только изрѣдка живалъ въ New-Place. Городскія власти имѣли право взимать налогъ въ пользу бѣдныхъ съ каждаго дома, который приносилъ доходъ болѣе сорока шиллинговъ въ годъ; нѣтъ сомнѣнія, что онъ этимъ правомъ широко воспользовался по отношенію къ Гастрелю. Но филантропическое рвеніе принесло замѣчательные плоды. Въ 1757 г. Гастрель торжественно заявилъ, что его домъ впредь не будетъ уплачивать налога; разобралъ домъ на части, продалъ матеріалъ и оставилъ Стратфордъ навсегда, сдѣлавшись непримиримымъ врагомъ Шекспира.

поэтъ выкупалъ нелѣпости, цинизмъ и неправильности своихъ драмъ“. „Не забудемъ,—заключаетъ она,— что произведенія Шекспира должны были быть разыгрываемы въ простомъ балаганѣ, передъ невѣжественными зрителями, едва лишь вышедшими изъ варварскаго состоянія“.

Такимъ образомъ, точка зрѣнія этой критики, установившейся, какъ извѣстно, благодаря авторитету Вольтера, есть положеніе: Шекспиръ — необыкновенно талантливый варваръ. Любопытно, что эта точка зрѣнія въ такой степени привилась во французской литературѣ, что въ сущности французы и до сихъ поръ исповѣдуютъ это положеніе, маскируя его различнымъ образомъ. Дидро, какъ кажется, высказалъ самую сущность этой школы, сравнивъ Шекспира со статуей св. Христофора, почти безформенной и необдѣланной, но до такой степени колоссальной, что величайшіе поэты, не наклоняясь, пройдутъ между ея ногъ. Это сравненіе было ему навѣяно, по всей вѣроятности, словами Кассіо въ шекспировскомъ „Юліѣ Цезарѣ“:

He doth bestride the narrow world
Like o Colossus; and we petty men
Walk under his huge legs.

т. е.: „Онъ шагаетъ по этому тѣсному міру, точно колоссъ, а мы, маленькіе люди, проходимъ между его громаднхъ ногъ“. Почти черезъ столѣтіе Вильменъ приходитъ къ такому же точно заключенію. Викторъ Гюго, въ своей книгѣ о Шекспирѣ, придерживается въ сущности того же взгляда: „Шекспировская драма,—говоритъ онъ,—имѣетъ какой-то лихорадочный ритмъ; отъ нея является головокруженіе. *Дикій пьяница*, сказалъ Вольтеръ. Пусть такъ. Онъ дикъ, какъ дикъ дѣвственный лѣсъ; онъ пьянъ, какъ пьяно безбрежное море“. Такое опроверженіе — не болѣе какъ поэтическая фраза съ антитезами, ничего необъясняющая. Тѣмъ, не смотря на свой мастерской анализъ, примыкаетъ къ этой школѣ. Гизо также стоитъ еще на точкѣ зрѣнія XVIII вѣка; только Мезьеръ и Монтегю, благодаря пропагандѣ во Франціи нѣмецкихъ идей, воспринятыхъ ими, уклоняются отъ этого взгляда; въ своихъ эстетическихъ выводахъ они, однако, гораздо трезвѣе нѣмцевъ.

Установилось мнѣніе, что Вольтеръ первый познакомилъ Францію съ Шекспиромъ. Но это — большое заблужденіе. Бойе (Boyer) цитируетъ Шекспира въ своей англійской грамматикѣ (1700 г.) и пишетъ: „Il y a du Sophocle et de l'Eschyle dans Shakespeare“. Въ 1715 году появилась въ Парижѣ книга подъ заглавіемъ: „La critique de théâtre anglais, comparé au théâtre d'Athènes, de Rome et de France, par Jeremy Collier, traduit de l'anglais par le P. de Courbeville“. Въ этой книгѣ встрѣчается слѣдующее любопытное мѣсто: „Phèdre est

modeste toute insensée qu'elle est. Si *Chacspier* avoit pris les mêmes precautions pour la jeune Ophelie (personnage d'une pièce intitulée *Hamlet*) tout en eût été beaucoup mieux". Дегушъ (Destouches), бывшій въ Лондонѣ между 1717 и 1723 годами, перевелъ нѣсколько сценъ изъ „Бури“, а впослѣдствіи написалъ даже цѣлую пьесу въ подражаніе шекспировскому „Тимону Аѳинскому“. Но масса французской публики, тѣмъ не менѣе, познакомилась съ Шекспиромъ только благодаря Вольтеру и его „Lettres philosophiques“. Эти письма вышли только въ 1734 году, хотя были написаны нѣсколькими годами раньше, между 1726—1727 годами. Тутъ Вольтеръ говоритъ съ большими похвалами о Шекспирѣ и называетъ его „дикаремъ съ искрами генія“. Въ предисловіи къ своей трагедіи „Семирамида“, Вольтеръ говоритъ, между прочимъ, слѣдующее: „Я, конечно, далекъ отъ того, чтобы во всемъ оправдывать *Гамлета*; это—грубая, варварская пьеса, которую освистала бы чернь во Франціи и въ Италиі. Во второмъ актѣ Гамлетъ сходитъ съ ума, а его возлюбленная сходитъ съ ума въ третьемъ; принцъ убиваетъ отца своей возлюбленной, полагая, что убиваетъ крысу, а героиня бросается въ рѣку. На сценѣ копаютъ ей могилу, могильщики перекидываются остротами, достойными ихъ, держа въ рукахъ черепа; принцъ Гамлетъ отвѣчаетъ на ихъ сальности нелѣпостями еще болѣе отвратительными. Въ это время одинъ изъ актеровъ завоевываетъ Польшу. Гамлетъ, его мать, его вотчимъ пьютъ на сценѣ вмѣстѣ; за столомъ они поютъ, ссорятся, вступаютъ въ драку и умерщвляютъ другъ друга. Читая его, кажется, будто это сочиненіе есть плодъ воображенія дикаго пьяницы. Но среди этихъ грубыхъ неправильностей, дѣлающихъ даже и теперь англійскую драматическую литературу столь нелѣпой и первобытной, въ *Гамлетѣ* встрѣчаются, вслѣдствіе еще большей странности, самыя возвышенныя черты, достойныя самыхъ великихъ геніевъ. Природа точно собрала въ головѣ Шекспира все то, что только можно вообразить себѣ самаго сильнаго и великаго, а также и все то, что безумная грубость имѣетъ самаго нелѣпаго и отвратительнаго“.

Слѣдуя этому взгляду, отъ котораго Вольтеръ, въ сущности, никогда не отказывался, онъ частью переведилъ Шекспира (онъ перевелъ, напримѣръ, монологъ „Быть или не быть“), частью подражалъ ему. Можно сказать, не боясь грубо ошибиться, что вся *драматическая* дѣятельность Вольтера характеризуется влияніемъ Шекспира на него. Онъ вдохновляется „Юліемъ Цезаремъ“ въ „Брутъ“ (1730 г.), подражаетъ той же шекспировской драмѣ въ „La mort de César“ (1735 г.), подражаетъ „Гамлету“ въ „Eriphile“ (1732 г.), воспроизводитъ „Отелло“ въ „Zaire“ (1734 г.). Онъ стремится водворить во французской литературѣ драму или, по крайней мѣрѣ, трагедію исто-

рическую и національную, по образцу „Генриха V“ въ „Adelaide du Guesclin“, пьесъ, которая была освистана въ 1734 г. и имѣла большой успѣхъ въ 1775 г. Благодаря тому же направленію, чувствуя узкость рамокъ французской псевдо-классической трагедіи, онъ во многомъ, улучшилъ французскую сцену и, въ дѣйствительности, далеко вышелъ за предѣлы формъ Корнеля и Расина. Онъ первый, можно сказать, ввелъ романтическій элементъ въ трагедію и, такимъ образомъ, можетъ считаться родоначальникомъ, хотя не смѣлымъ и очень осторожнымъ, французскаго романтизма. Реформы Вольтера, въ сущности, были такъ существенны, до такой степени въ корнѣ подтачивали псевдо-классическую трагедію, что съ тѣхъ поръ эта трагедія покатила какъ по наклонной плоскости, постоянно теряя свой престижъ и свои существенные элементы; въ 1830 году она, какъ извѣстно, окончательно была убита колоссальнымъ успѣхомъ „Неггані“ В. Гюго. Все это сдѣлалъ Вольтеръ, благодаря Шекспиру.

Конечно, онъ этого не хотѣлъ дѣлать, но онъ не предвидѣлъ послѣдствій своей реформы. Подъ конецъ своей жизни, онъ, однако же, увидѣлъ къ чему клонилась его проповѣдь и ужаснулся ея послѣдствій. Шекспиръ начиналъ входить въ моду во Франціи. Между 1745—1752 годами вышелъ переводъ сочиненій Шекспира, сдѣланный Деллапласомъ, а съ 1776 года (за два года до смерти Вольтера) сталъ выходить переводъ Латурнера, который получилъ для этого изданія субсидію короля. Вольтеръ былъ встревоженъ этими симптомами, которые, по его мнѣнію, указывали на упадокъ французскихъ литературныхъ традицій. Желая какъ либо противодействовать этому упадку, онъ написалъ пространное письмо по этому дѣлу въ Академію и поручилъ Д'Аламберу прочесть это письмо въ публичномъ засѣданіи Академіи. Легко понять каковы должны были быть нападки Вольтера на Шекспира; онъ указываетъ на неправильности шекспировской трагедіи и старается доказать, что пьесы англійскаго поэта наполнены глупостями, изобилуютъ преувеличеніями, кишатъ побасенками и выходками полишинелей. Затѣмъ онъ прибавляетъ: „Я вѣрно изложилъ съ вашей трибуны вражду между Франціей и Англійей. Истина побуждала меня сознаться, что Шекспиръ, который такъ дикъ, такъ необузданъ, такъ нелѣпъ, имѣетъ искры генія. Да, милостивые государи, въ этомъ хаосѣ тьмы перемѣшаны убійства и буфонства, героизмъ и безстыдство, языкъ площадной и языкъ героевъ“. Весь этотъ походъ противъ Шекспира онъ заканчиваетъ слѣдующей картиной: „Представьте себѣ, милостивые государи, Людовика XIV въ его Версалѣ, окруженнаго блестящимъ дворомъ. Шутъ, прикрытый рубищемъ, пробирается сквозь толпу героевъ, государственныхъ людей и красавицъ, которые составляли этотъ дворъ. Онъ предлагаетъ имъ

оставить Корнеля, Расина и Мольера для гаера, который скажетъ нѣсколько остроумныхъ мыслей, сопровождае ихъ безобразными криклявнями. Какой отвѣтъ получился бы на такое предложеніе? Какъ вы думаете?" Конечно, весь этотъ гнѣвъ Вольтера теперь намъ кажется нѣсколько наивнымъ и даже просто нелѣпнымъ, но необходимо принять во вниманіе то обстоятельство, что въ эпоху Вольтера во Франціи этотъ споръ имѣлъ серьезное литературное значеніе и рѣшала судьбу національной французской псевдо-классической трагедіи. Вся ошибка Вольтера заключалась въ томъ, что онъ не понялъ характера литературнаго движенія, имъ же самимъ вызваннаго, не понимая, что дни псевдо-классической трагедіи сочтены и что въ будущемъ возможна только шекспировская драма.

Это движеніе, вызванное Вольтеромъ, не остановилось. Переводъ Летуэрна имѣлъ огромный успѣхъ: Дюси для французской сцены передѣлываетъ „Гамлета“, „Ромео и Джульету“, „Короля Лира“, „Макбета“. Этими передѣлками (конечно, во французскомъ вкусѣ), Дюси завоевалъ себѣ почетное имя въ литературѣ и, послѣ смерти Вольтера, Академія выбрала его въ преемники Вольтера. Само собою разумѣется, что этотъ переодѣтый французскимъ драматургомъ Шекспиръ мало напоминаетъ дѣйствительнаго Шекспира. Это—Шекспиръ, познакомившійся съ этикетомъ версальскаго двора, прочитавшій „Энциклопедію“, послѣдователь Жанъ-Жака Руссо, Шекспиръ элегантный, получившій придворное воспитаніе, „чувствительный“. Но мало-помалу этотъ переодѣтый Шекспиръ уступаетъ мѣсто настоящему и когда, послѣ революціи и наполеоновскихъ войнъ, французская литература возрождается, то оказывается, что дѣло Шекспира во Франціи окончательно выиграно и что вокругъ его имени возникаетъ рѣшительная борьба между классиками и романтиками, борьба, ознаменовавшая собой начало XIX-го столѣтія.

Нѣсколько иначе обстояло „дѣло Шекспира“ въ Германіи. Нѣмцы познакомились съ Шекспиромъ значительно раньше французовъ. Уже въ 1626 году, т. е. спустя десять лѣтъ послѣ смерти поэта, англійская группа актеровъ посѣтила Германію и давала тамъ представленія „Венеціанскаго купца“, „Ромео и Джульеты“, „Короля Лира“, „Гамлета“. Съ тѣхъ поръ въ Германіи постоянно встрѣчаются передѣлки пьесъ Шекспира, но имя англійскаго поэта остается все-таки мало извѣстнымъ. Переводы начинаютъ появляться только съ 1741 года. Первымъ переводомъ на нѣмецкій языкъ былъ переводъ „Юлія Цезаря“ Борка. Но борьба за и противъ Шекспира возникаетъ также и въ Германіи. Отстаивая элегантность языка, Аристотелевскія правила и французскую трагедію, Готшедъ сильно нападалъ на Шекспира за его неправильности и грубости. Въ защиту Шекспира выступилъ Лессингъ.

Въ своей „Драматургіи“, онъ сравнилъ произведенія Шекспира съ французской псевдо-классической трагедіей и пришелъ къ заключенію, что Шекспиръ ближе къ общимъ, основнымъ законамъ драматическаго искусства чѣмъ французы и вовсе не такъ противорѣчитъ правиламъ Аристотеля, какъ это можетъ показаться на первый взглядъ. Онъ доказалъ къ тому же, что современные драматурги, слѣдуя Шекспиру, охватяютъ горизонтъ болѣе широкій. Сравнивая „Семирамиду“ Вольтера съ „Гамлетомъ“, Лессингъ показалъ, до какой степени неизмѣримо выше Шекспиръ; онъ осмѣялъ французовъ въ ихъ желаніи походить на грековъ и доказывалъ, что Шекспиръ, не будучи знакомъ съ античной драмой, ближе къ ней, чѣмъ Расинъ и Корнель, потому что онъ изображалъ природу свободно и со всѣхъ сторонъ. Разбирая „Ричарда III“, онъ говоритъ, между прочимъ, слѣдующее: „Единство въ драмѣ необходимо, какъ и во всѣхъ произведеніяхъ ума. Но что понимаемъ мы подъ словомъ единство? Единство времени и мѣста, о которомъ такъ много говорятъ,— не болѣе, какъ безразличное слѣдствіе болѣе важнаго единства дѣйствія. А это послѣднее единство можетъ возникнуть или изъ развитія одного событія, или изъ изображенія одного характера. Шекспиръ выбираетъ второй приѣмъ и, не смотря на все разнообразіе представляемыхъ имъ картинъ, его произведеніе цѣльно, потому что въ центрѣ дѣйствія, онъ ставитъ одно лицо, отъ котораго зависятъ всѣ детали. Такимъ образомъ, „Ричардъ III“, кажущійся столь сложной пьесой, имѣетъ свое единство, какъ и „Athalie“, если только мы будемъ его искать тамъ, гдѣ оно дѣйствительно находится,— въ чувствахъ и поведеніи героя“. Такимъ образомъ, Лессингъ нашелъ эстетическую формулу новой драматической школы.

Гердеръ принялъ, въ свою очередь, самое живое участіе въ этомъ движеніи и, можетъ быть, не меньше Лессинга, способствовалъ популяризаціи Шекспира въ Германіи. Онъ, вмѣстѣ съ Рейнгольдомъ Ленцемъ, имѣлъ сильное вліяніе въ этомъ отношеніи на Гёте. Ленцъ былъ фанатическимъ поклонникомъ Шекспира; для него Шекспиръ былъ тѣмъ, чѣмъ Библия является для теолога. Въ кружкѣ Гёте, въ Страсбургѣ, считалось достославнымъ подражать шекспировскимъ клоунамъ и здѣсь часто, среди серьезныхъ разсужденій о Шекспирѣ, выдѣлывались самыя странныя фарсы, которые были достойны шекспировскихъ дураковъ и „истекали изъ самаго безукоризненно-чистаго источника глупости“. „Трудно себя представить,—говоритъ по этому поводу Льюисъ,—какое громадное вліяніе имѣлъ въ то время Шекспиръ на юную Германію. Сила, глубина мысли, оригинальность, смѣлость языка, красота, паеость, остроуміе, юморъ, наблюдательность, глубокой анализъ страстей и характеровъ,— всѣ эти качества не затемнялись для Германіи никакой фальшивой критикой, никакими національными предубѣжденіями. Не

такъ было во Франціи. Тамъ существовали твердо установившіяся формы искусства, составлявшія національную гордость, и твердо установившіяся правила критики, которымъ неуклонно подчинялся вкусъ; поэтому, хотя въ глазахъ французовъ Шекспиръ и былъ колоссаленъ, но въ то же время онъ былъ для нихъ циклопъ, чудовище. У Шекспира много такого, что не могло не оскорблять французскій вкусъ, хотя даже и тѣ, которыхъ вкусъ наиболѣе оскорблялся, восторгались, по ихъ выраженію, жемчужинами, скрытыми подъ кучей навоза. Германія видѣла однѣ только жемчужины,— для нея не существовало навоза въ произведеніяхъ Шекспира. Лессингъ въ то время безпощадно осмѣивалъ французовъ, нѣмецкая критика противопоставляла Шекспира французской трагедіи и провозглашала послѣднюю ниже всякаго сравненія, однимъ словомъ, Шекспиръ былъ въ то время для Германіи знаменемъ, съ которымъ она выступала въ борьбу противъ французовъ“. Гёте былъ увлеченъ этимъ движеніемъ. До какой степени онъ въ то время восторгался Шекспиромъ можно видѣть изъ рѣчи, связанной имъ въ Страсбургскомъ кружкѣ: „Какъ только прочиталъ я одну страницу (изъ Шекспира),—говоритъ онъ въ этой рѣчи,—я сдѣлался его рабомъ на всю жизнь, а когда я прочелъ цѣлое произведеніе, то я былъ какъ будто слѣпорожденный, котораго чудодѣйственная десница въ одно мгновеніе сдѣлала зрячимъ; я увидѣлъ, я почувствовалъ, что мое существованіе безконечно расширилось, передо мной все было ново, мнѣ неизвѣстно, и моимъ глазамъ становилось больно отъ необыкновеннаго свѣта. Мало-по-малу я научился смотрѣть на этотъ свѣтъ и, благодаря моей воспримчивости, живо чувствую, какъ много я приобрѣлъ. Я не колебался ни одной минуты отказаться отъ классической драмы. Единство мѣста стало для меня тюрьмой, единство дѣйствія и времени — тяжелыми оковами творчества; я выскочилъ на свѣжій воздухъ и впервые почувствовалъ, что у меня руки и ноги. И теперь, когда я подумаю о томъ, сколько зла надѣлала мнѣ эта классическая драма своей тюрьмой и сколько свободныхъ душъ до сихъ поръ держитъ она въ заточеніи, то во мнѣ разорвалось бы сердце, еслибы я не объявилъ ей войны и не работалъ ежедневно надъ разрушеніемъ ея крѣпостей“.

Все это, конечно, очень наивно; но Гёте въ то время было двадцать четыре года и его наивное увлеченіе было понятно. Что оно было искренно, доказывается тѣмъ, что написанный имъ приблизительно въ это время „Гецъ фонъ Берлихингенъ“ есть подражаніе Шекспиру. Шиллеръ точно также съ самой юности находился всецѣло подъ вліяніемъ Шекспира, и хотя впоследствии онъ старался освободиться отъ этого вліянія, но въ дѣйствительности не освободился. Начиная „Разбойниками“ и кончая „Вильгельмомъ Теллемъ“ всѣ его драмы, за исклю-

ченієм „Мессинской Невѣсты“ запечатлѣны глубокимъ изученіемъ Шекспира. Въ страстномъ языкѣ своихъ трагическихъ героевъ, въ шуткахъ выводимой имъ на сцену народной толпы, въ героизмѣ Жанны д'Аркъ, въ политическихъ бесѣдахъ совѣтниковъ Елисаветы, въ сценахъ солдатовъ Валленштейна, въ комической рѣчи капуцина, въ патриотическихъ сценахъ Рутли — вездѣ видно это вліяніе. Несмотря, однако, на это увлеченіе Шекспиромъ, Шиллеръ въ молодости плохо понималъ англійскаго поэта и откровенно сознавался въ этомъ. „Когда я еще въ юномъ возрастѣ, — говоритъ онъ, — познакомился съ этимъ поэтомъ, меня возмущала его холодность, нечувствительность, дозволяющая ему отпускать разныя шутки среди самаго высокаго паѳоса. Въ поэтическихъ произведеніяхъ я искалъ прежде всего поэта, и произведенія Шекспира были для меня невыносимы, потому что я въ нихъ не находилъ нигдѣ самого поэта, потому что самъ поэтъ въ нихъ нигдѣ не говорилъ со мной. Даже впоследствии, когда я уже относился къ нему съ полнымъ уваженіемъ и серьезно изучалъ его, много лѣтъ должно было пройти прежде, чѣмъ я научился любить его самого. Я еще не способенъ былъ понимать природу изъ первыхъ рукъ“. Въ этихъ словахъ Шиллеръ чрезвычайно мѣтко опредѣляетъ свой собственный субъективизмъ.

Самую важную эпоху шекспировской критики открываютъ собою Кольриджъ въ Англии и Шлегель въ Германіи, въ началѣ нынѣшняго столѣтія. Кольриджъ въ своихъ лекціяхъ, изъ которыхъ, къ сожалѣнію, остались одни лишь отрывки, старается доказать, что умъ Шекспира былъ такъ же великъ, какъ и его геній. Онъ *не желалъ* видѣть никакихъ недостатковъ въ Шекспирѣ, а когда недостатки казались ему слишкомъ очевидны, то онъ предпочиталъ заподозривать ограниченность своего собственнаго пониманія. „Надѣюсь, — говоритъ онъ по поводу одного мѣста въ „Кориоланъ“, — что современемъ я открою какое нибудь глубокое совершенство въ томъ, что теперь мнѣ *кажется* недостаткомъ“. Такой предвзятый взглядъ заключалъ въ себѣ зародышъ крайней односторонности, которая и не замедлила обнаружиться въ метафизической школѣ нѣмецкой критики, благодаря Шлегелю. „Въ моихъ глазахъ, — пишетъ Шлегель въ своемъ „Курсѣ драматической литературы“, — Шекспиръ — великій мыслитель, а не дикій, беспорядочный геній... Въ этомъ поэтѣ, котораго хотятъ представить какъ простаго ученика природы, я нахожу, послѣ глубокаго изученія, замѣчательныя доказательства высокой умственной культуры. Полубогъ по могуществу, пророкъ по глубинѣ взгляда, сверхъестественный умъ по широтѣ пониманія, Шекспиръ, будучи головой выше всего человѣчества, снисходилъ къ нему съ наивной граціей и простотой дѣтства“. Кольриджъ и Шлегель открываютъ собой, такимъ образомъ,

новый фазисъ въ критикѣ. Этотъ фазисъ характеризуется положеніемъ: „Шекспиръ—богъ“. Но за исключеніемъ этого положенія, во мнѣніяхъ жрецовъ этого новаго культа, замѣчаются одни лишь противорѣчія. Гегельянцы, напримѣръ, въ родѣ Розенкранца и Фишера, примѣняютъ къ его произведеніямъ принципы и законы „науки“ о прекрасномъ и ищутъ въ этихъ произведеніяхъ художественнаго подтвержденія пантеизма. Слѣды этого пантеизма они, по преимуществу, видятъ въ гамлетскомъ миѣ, который имъ кажется высшимъ проявленіемъ творчества поэта. Другіе, какъ, напримѣръ, Ульрици, стараются уловить нравственныя воззрѣнія Шекспира, его этику, возводятъ ее въ строго законченную систему и въ самыхъ живыхъ, поэтическихъ драмахъ Шекспира видятъ лишь философскія концепціи. Третьи, наконецъ, принадлежащіе, по преимуществу, къ группѣ политическихъ умовъ, какъ, напримѣръ, Гервинусъ, извлекаютъ изъ произведеній Шекспира политическія доктрины, способныя, по ихъ мнѣнію, возродить германскую расу, встаютъ противъ заключеній, извлекаемыхъ изъ разочарованія Гамлета и противопоставляютъ ему образъ дѣятельнаго и энергическаго Генриха V, въ которомъ видятъ олицетвореніе самого Шекспира. Общій недостатокъ всѣхъ нѣмецкихъ критиковъ метафизиковъ, заключается въ томъ, что они, вмѣсто того, чтобъ изучать текстъ поэта „не мудрствуя лукаво“, стараются угадать тайныя намѣренія его, и, разъ выступивъ на этотъ скользкій путь предположеній, ни на чемъ не основанныхъ, приписываютъ Шекспиру ученія и идеи, которыми сами увлекаются и въ которыхъ великій поэтъ совершенно неповиненъ. Такимъ образомъ, сообразно той или другой метафизической точкѣ зрѣнія, Шекспиръ является то пантеистомъ, то идеалистомъ, то государственнымъ человѣкомъ, никогда не будучи поэтомъ, но всегда блистая въ ореолѣ философа. При всей своей, однако, односторонности, эти критики оказали неизмѣримую услугу тѣмъ, что изучили Шекспира со всѣхъ сторонъ, уяснили много темныхъ пунктовъ и привели къ настоящимъ открытіямъ, важность которыхъ мы только теперь можемъ достойно оцѣнить.

Эра этихъ открытій закончилась, приблизительно, въ пятидесятыхъ годахъ настоящаго столѣтія. Извѣстное сочиненіе Гервинуса было послѣднимъ, значительнымъ явленіемъ этой школы. Послѣ Гервинуса, казалось, трудно было сказать чтонибудь новое, еще не сказанное... Реакція казалась неизбежной и она дѣйствительно наступила. Въ Германіи появилась такъ называемая реалистическая критика, старавшаяся трезвѣе взглянуть на творчество поэта. Нѣкоторыя основныя положенія этой критики замѣчались уже въ извѣстныхъ лекціяхъ Крейсига, но вполнѣ эти положенія обнаружались въ очень любопытномъ сочиненіи Рюмелина („Shakespearestudien“ von Gustav Rümelin).

Онъ не отрицаетъ гений Шекспира въ созданиіи характеровъ, но относится крайне недоброжелательно къ его искусству, обвиняетъ поэта въ недостаткахъ композиціи, въ беспорядочности сценъ, въ томъ, что онъ слишкомъ часто заимствовалъ сюжеты изъ новеллъ и хроникъ, попадавшихся ему, „довольный тѣмъ, что находилъ въ нихъ остроты, фи-



Новый «Глобусъ», открытый въ 1614 году.

лософскіе софизмы и блестящіе образы, которыми украшалъ свои произведенія, подобно тому, какъ развѣшиваютъ свѣчи на ёлкѣ“. Все это, конечно, чистѣйшій вздоръ, понятный, однако, какъ протестъ противъ прежней эстетической школы критики. Сочиненіе Рюмелина тѣмъ не менѣе теряетъ свое значеніе тѣмъ, что храбрый авторъ, сдвигая съ пьедестала одного идола, ставитъ на его мѣсто другаго.

Рюмелинъ возмущается тѣмъ, что его соотечественники, нѣмцы, предпочитаютъ англійскаго поэта одному изъ своихъ свѣтилъ, а именно, Гёте. Послѣднюю главу своей книги онъ посвящаетъ параллели между Шекспиромъ, Шиллеромъ и Гёте. Рюмелинъ отдаетъ безусловное преимущество Гёте.

Къ несчастію эта реалистическая школа критики, обѣщавшая болѣе трезвое и рациональное отношеніе къ Шекспиру, чѣмъ прежняя, метафизическая критика, окончательно уронила себя въ глазахъ образованныхъ людей крайней односторонностью своихъ взглядовъ, нелѣпными выводами и совершеннымъ отсутствіемъ эстетическаго чутья. Крайнимъ и самымъ нелѣпнымъ проявленіемъ этой критики можно считать пошлый и неприличный памфлетъ нѣкоего сочинителя комедій, Бенедикса: „Shakespeareomanie“. Этотъ памфлетъ есть позоръ для современной критики. Авторъ въ своемъ недостойномъ памфлетѣ не обнаружилъ ни ума, ни образованія, ни даже средней начитанности; онъ очевидно очень мало знакомъ съ предметомъ и говоритъ совершенно наобумъ, повторяя съ очевиднымъ удовольствіемъ пошлыя выходки критиковъ XVIII вѣка, противъ плагиатовъ Шекспира, его анахронизмовъ, его безвкусія (sic), противъ безнравственности его развязокъ, которыя нарушаютъ поэтическую справедливость и проч. Къ счастью, слава Шекспира не можетъ пострадать отъ подобныхъ пошлостей. Такимъ образомъ въ европейской литературѣ о Шекспирѣ мы имѣемъ нѣсколько теченій, которыя до сихъ поръ не слились еще въ одно опредѣленное цѣлое. Споръ, въ сущности, продолжается и трудно рѣшить, когда и какъ онъ окончится. По отношенію къ Шекспиру не выработалась еще одна общая эстетическая доктрина, которая могла бы считаться окончательнымъ выводомъ всѣхъ трудовъ по шекспировской критикѣ. Постоянныя колебанія во мнѣніяхъ такъ велики, что сдѣлать общій выводъ не представляется возможнымъ. Ничего подобнаго не замѣчается по отношенію къ какому либо другому великому поэту. Мольеръ, напримѣръ, подвергался сильнымъ нападкамъ Шлегеля, въ то время какъ его боготворили во Франціи; но нападки Шлегеля имѣли въ основѣ своей національную вражду и поэтому не имѣютъ никакой научной цѣнности. О Шиллерѣ, Гёте, Данте двухъ различныхъ взглядовъ въ настоящее время не можетъ быть. Я думаю, что это странное явленіе объясняется неисчерпаемой глубиной шекспировскаго гения; онъ такъ глубоко и такъ безграниченъ, что никакая доктрина, никакой опредѣленный взглядъ не исчерпываютъ его; вслѣдствіе этого естественно является попытка примѣнить къ нему другой взглядъ или другую доктрину и т. д. „Мы всегда будемъ находиться внѣ шекспировскаго мозга“, — сказалъ Эмерсонъ.

Было бы излишнимъ говорить о томъ, какое скромное мѣсто въ шекспировской литературѣ занимаетъ русская критика. Тѣмъ не менѣе, нѣкоторыми своими сторонами она представляетъ извѣстный интересъ. Знакомство русской образованной публики съ Шекспиромъ начинается съ половины прошлаго вѣка и почти совпадаетъ съ диатрибами Вольтера противъ англійскаго поэта. Въ XVIII вѣкѣ мы черпали все наше знаніе и всѣ наши взгляды изъ Запада и, главнымъ образомъ, изъ Франціи. Во Франціи господствовалъ псевдо-классицизмъ; естественно, поэтому, что и у насъ псевдо-классицизмъ былъ первой формой драмы. Представителемъ русскаго псевдо-классицизма былъ у насъ, какъ извѣстно, Сумароковъ. Въ своихъ взглядахъ нашъ драматургъ является не болѣе какъ отголоскомъ Вольтера. „Шекспиръ, — говоритъ онъ, — англійскій трагикъ и комикъ, въ которомъ очень хороша и чрезвычайно хороша очень много“. Это — взглядъ Вольтера, только неуклюже выраженный. Своей главной заслугой Сумароковъ считалъ то, что „явилъ Россамъ Расиновъ театръ“. Онъ, дѣйствительно, былъ горячимъ поклонникомъ французскаго псевдо-классицизма и самъ писалъ трагедіи, строго придерживаясь правилъ Аристотеля. Своего „Гамлета“ онъ создалъ въ подражаніе французскимъ передѣлкамъ, по всѣмъ правиламъ французской школы, неукоснительно придерживаясь единства дѣйствія, времени и мѣста. Его пуризмъ въ этомъ отношеніи идетъ такъ далеко, что въ пятомъ дѣйствіи Офелію приводятъ для казни въ тотъ самый покой, въ которомъ находятся Клавдій и Полоній. Эту нелѣпость авторъ объясняетъ тѣмъ, что „вмѣсто площади ей царь чертогъ свой далъ, чтобъ знатной крови сей безчестье не касалось“. Впрочемъ, и все содержаніе шекспировскаго „Гамлета“ радикально измѣнилось подъ перомъ Сумарокова. Внутренняя, душевная борьба Гамлета исчезла какъ-то сама собой. У героя и героини имѣются наперсники и наперсницы. Полоній — наперсникъ Клавдія, Армансъ — Гамлета, Флеммина — Офеліи, Ратуда — Гертруды. Тѣнь Сумароковъ замѣнилъ сномъ. Гамлетъ знаетъ о преступленіи Клавдія, но медлитъ мстить изъ любви къ Офеліи. Въ качествѣ закоренѣлаго злодѣя, Клавдій задумалъ умертвить Гамлета и его мать, свою супругу, и затѣмъ жениться на Офеліи. Но Офелія любитъ Гамлета. Гамлетъ отправляется убить Полонія, но встрѣчается съ Офеліей. Между ними происходитъ объясненіе. Гамлетъ борется между любовью и долгомъ; онъ готовъ на самоубійство, не видя исхода изъ этого положенія. Монологъ „быть или не быть“ Сумароковъ перефразируетъ слѣдующимъ образомъ:

Въ тебѣ единомъ, мечъ, надежду ощущаю,
А праведную месть я небу поручаю.
Постой... великое днесъ дѣло предлежитъ:

Мое сей тѣло часть съ душою раздѣлить.
 Отверсть-ли гроба дверь, и бѣдствья окончати?
 Иль въ свѣтѣ семь еще претерпѣвати?
 Когда умру, засну... засну и буду спать?
 Про что за сны сія ночь будетъ представлять?
 Умреть и внити въ гробъ... спокойствіе прелестно;
 Но что послѣдуетъ сну сладку?... Неизвѣстно.
 Мы знаемъ, что судитъ намъ щедро Божество;
 Надежда есть, духъ бодръ; но слабо естество.
 О смерти! противный часъ! минута вселютѣйша!
 Послѣдняя напасть, но всѣхъ напастей злѣйша!
 Воображеніе мучительное намъ!
 Неизрѣченный часъ отважнѣйшимъ сердцамъ!
 Единимъ именемъ твоимъ вся плоть трепещетъ;
 И отъ пристанища опять въ валы отместетъ.
 Но если-бъ въ бѣдахъ здѣсь жизнь была вѣчна,
 Кто-бъ не хотѣлъ имѣть сего покойна сна?
 И кто-бы могъ снести злосчастія гоненье,
 Болѣзни, нищету и сильныхъ нападенье,
 Неправосудіе безсовѣстныхъ судей,
 Грабежъ, обиды, гнѣвъ, невѣрности друзей,
 Вліянный ядъ въ сердца великихъ лъсти устами?
 Когда-бъ мы жили въ вѣкъ, и скорбь жила-бъ въ вѣкъ съ нами.
 Во обстоятельствахъ такихъ намъ смерть нужна;
 Но ахъ! во всѣхъ бѣдахъ страшна она.
 Какимъ ты, естество, суровствамъ подчинено!
 Страшно... но весь сей страхъ пройдетъ... пройдетъ мгновенно.

Полоній подъ стражей умираетъ и все оканчивается благополучно:

Иди, мой князь, во храмъ, яви себя въ народѣ;
 А я пойду отдать послѣдній долгъ природѣ,—

говоритъ въ заключеніе Офелія. Слѣды реминисценціи Шекспира замѣчаются и въ другихъ пьесахъ Сумарокова. Такъ, напримѣръ, монологъ седьмой сцены второго дѣйствія „Дмитрія Самозванца“ напоминаетъ монологъ Ричарда III (V, 3). Монологъ Ильмены въ трагедіи „Синавъ и Труворъ“ есть другая варьяція на тему „быть или не быть“.

Какъ при Сумароковѣ, такъ и послѣ него, псевдо-классицизмъ господствовалъ въ русской литературѣ. По наслышкѣ наши критики имѣли понятіе о Шекспирѣ, но продолжали съ чужого голоса называть вкусъ Шекспира вкусомъ „рынковъ и кабаковъ“. Первый авторитетный голосъ въ защиту Шекспира явился со стороны Карамзина; это объясняется тѣмъ, что Карамзинъ былъ знакомъ съ нѣмецкой литературой и въ его взглядѣ очевидно вліяніе Лессинговой „Драматургіи“. Въ предисловіи къ своему переводу „Юлія Цезаря“ Карамзинъ между прочимъ говоритъ: „Не хотѣлъ Шекспиръ соблюдать такъ называе-

ныхъ единствѣ, которыхъ нынѣшніе наши авторы такъ крѣпко придерживаются, потому что не хотѣлъ полагать тѣсныхъ предѣловъ своему воображенію. Онъ смотрѣлъ только на натуру, не заботясь ни о чемъ прочемъ. Извѣстно было ему, что мысль человѣческая мгновенно можетъ перелетать отъ запада къ востоку, отъ конца области Моголовой къ предѣламъ Англій. „Шекспиръ зналъ всѣ сокровеннѣйшія побужденія человѣка, отличительность каждой страсти, каждаго темперамента, каждаго рода жизни. Для каждой мысли находилъ онъ образъ, для каждаго ощущенія выраженіе, для каждаго движенія души наилучшій оборотъ. Съ равнымъ искусствомъ изображалъ онъ героя и шута, умнаго и безумца, Брута и башмачника. Геній его, подобно генію природы, обнималъ взоромъ своимъ и солнце, и атомы. Драмы его, подобно неизмѣримому театру природы, исполнены многообразія; все же вмѣстѣ составляетъ совершенное цѣлое“.

Голосъ Карамзина не остался голосомъ въ пустынѣ. Правда, классическое направленіе продолжало господствовать, но русская критика стала обращать серьезное вниманіе на Шекспира, и хотя, въ большинствѣ случаевъ, его оспаривали, но тѣмъ не менѣе начали читать; передѣлки и даже переводы изъ Шекспира появлялись все чаще и чаще и наконецъ русская мысль по этому предмету окончательно созрѣла въ лицѣ Пушкина. Такъ что когда появился Бѣлинскій, критикъ не приходилось уже „защитять“ Шекспира; ея дѣло было только пропагандировать его и уяснить. Это дѣло Бѣлинскій сдѣлалъ самымъ блестящимъ образомъ. Находясь подъ вліяніемъ гегельянства, онъ былъ самымъ горячимъ и безусловнымъ поклонникомъ Шекспира, и постоянно говорилъ о немъ, хотя читалъ онъ Шекспира не всего и зналъ его не въ оригиналѣ, а лишь въ русскихъ и французскихъ переводахъ. По поводу постановки „Гамлета“ на московской сценѣ въ передѣлкѣ Полевого, Бѣлинскій написалъ большую, превосходную статью, въ которой пробовалъ выяснить мировое значеніе Шекспира въ поэзіи. Нѣкоторые изъ его взглядовъ, въ которыхъ еще виденъ слѣдъ фразеологіи Гегеля, чрезвычайно любопытны. „Каждая драма Шекспира, — говоритъ онъ, — представляетъ собою цѣлый, отдѣльный міръ, имѣющій свой центръ, свое солнце, около котораго обращаются планеты съ ихъ спутниками. Но Шекспиръ не заключается въ одной которойнибудь изъ своихъ драмъ, также какъ вселенная не заключается въ одной которойнибудь изъ своихъ мировыхъ системъ; но цѣлый рядъ драмъ заключаетъ въ себѣ Шекспира, — слово символическое, значеніе и содержаніе котораго велико и безконечно, какъ вселенная. Чтобы разгадать вполнѣ значеніе этого слова, надо пройти черезъ всю галерею его созданій, эту оптическую галерею, въ которой отразился его великій духъ, и отразился въ необходимыхъ обра-

захъ, какъ конкретное тождество идеи съ формою, отразился, говоримъ мы, потому что міръ, созданный Шекспиромъ, не есть ни случайный, ни особенный, но тотъ-же, который мы видимъ и въ природѣ, и въ исторіи, и въ самихъ себѣ, но только какъ бы вновь воспроизведенный свободною самодѣятельностью сознающаго себя духа. Но и здѣсь еще не конецъ удовлетворительному изученію Шекспира; для этого мало, какъ сказали мы, пройти всю галерею его созданій, для этого надо сперва отыскать, въ этомъ безконечномъ разнообразіи картинъ, образовъ, лицъ, характеровъ, положеній, въ этой борьбѣ столкновеній и гармоніи конечностей и частныхъ, — надо найти во всемъ этомъ одно общее и цѣлое, гдѣ, какъ въ фокусѣ зажигательнаго стекла лучи солнца, сливаются всѣ частности, не теряя въ то же время своей индивидуальной дѣйствительности, словомъ, надо уловить въ этой игрѣ живней дыханіе одной общей жизни — жизни духа, а это невозможно сдѣлать иначе, какъ опять-таки совлекишись всего призрачнаго и случайнаго, возвыситься до созерцанія міроваго и въ своемъ духѣ опутить трепетаніе міровой жизни“. Въ этомъ отрывкѣ уже совершенно ясно просвѣчиваетъ вліяніе нѣмецкаго идеализма и метафизической школы критики. Въ другомъ мѣстѣ той же статьи это вліяніе выступаетъ еще ярче: „Вглядитесь, — говоритъ Бѣлинскій, — попристальнѣе въ лица, образующія собой драму „Гамлетъ“: что вы увидите въ каждомъ изъ нихъ? — Субъективность, конечность, сосредоточеніе на личныхъ интересахъ... Всѣ эти лица находятся въ заколдованномъ кругу своей личности, ни мало не догадываясь, что они, живя для себя, живутъ въ общемъ, и дѣйствуя для себя, служатъ цѣлому драмы. И вотъ опускается занавѣсъ: Гамлетъ погибъ, Офелія погибла, король также; нѣтъ ни добраго, ни злого — все погибло. Какое мучительное чувство должно бы возбудить въ душѣ зрителя это кровавое зрѣлище! А между тѣмъ, зритель выходитъ изъ театра съ чувствомъ гармоніи и спокойствія въ душѣ, съ просвѣтленнымъ взглядомъ на жизнь и примиренный съ нею, и это потому, что въ борьбѣ конечностей и личныхъ интересовъ онъ увидѣлъ жизнь общую, міровую, абсолютную, въ которой нѣтъ относительнаго добра и зла, но въ которой все — безусловное благо!“ Это было писано въ 1838 году. Какое громадное разстояніе прошла русская мысль въ какіе-нибудь тридцать лѣтъ, съ начала нынѣшняго столѣтія, когда лучшіе русскіе критики все еще пѣли съ голоса Вольтера!

Черезъ тридцать безъ малаго лѣтъ послѣ этихъ словъ Бѣлинскаго, появился на горизонтѣ русской литературы другой блестящій критикъ, Ап. Григорьевъ, подобно Бѣлинскому, пропитанный нѣмецкой метафизикой, но не гегельянецъ, а послѣдователь Шеллинга. Въ своихъ критическихъ этюдахъ Ап. Григорьевъ постоянно говоритъ о Шекспирѣ, хотя

отрывочно и мимоходомъ, обсуждая явленія современной ему русской литературы. Изъ этихъ отрывочныхъ фразъ трудно опредѣлить его взглядъ на Шекспира, но у Ап. Григорьева постоянно попадаются чрезвычайно оригинальныя мысли, доказывающія, что онъ основательно изучалъ Шекспира, и не только отдѣльно, а въ связи съ послѣдующимъ развитіемъ человѣческой мысли. Такъ, напримѣръ, онъ находитъ, что „Гамлетъ“ Полевого и Мочалова—романтикъ. Это чрезвычайно вѣрная мысль, объясняющая почему передѣлка Полевого произвела такое сильное впечатлѣніе на Бѣлинскаго, и почему она сдѣлалась такъ популярна на русской сценѣ. Въ другомъ мѣстѣ, говоря о характерѣ комизма Гоголя, онъ пишетъ: „Комизмъ Гоголевскій есть явленіе совершенно единственное въ самой манерѣ и въ самыхъ приемахъ комика. Основы Ревизора, скачка Подколесина въ окно и другихъ чертъ—вы не найдете ни у кого. Основа, напримѣръ, Ревизора, скачекъ Подколесина—вѣрны до психологической вѣрности, которая становится уже дерзостью. Такая особенность и смѣлость приемовъ обусловлены самою сущностію комическаго міросозерцанія Гоголя, состоящаго въ постоянномъ раздвоеніи сознанія, въ постоянной готовности комика себя самого судить и повѣрять, во имя чего-то иного, постоянно для самого себя объективироваться. Дѣйствительность повѣрялась въ душѣ комика идеаломъ,—и какимъ идеаломъ! Не мудрено, что послѣ такой повѣрки она выходила въ міръ отмѣченной клеймомъ гнѣвной любви, принимая тѣ колоссальныя комическія размѣры, которые придавала ей горячая и раздраженная фантазія... Поэтому-то Гоголевскія произведенія вѣрны не дѣйствительности, а общему смыслу дѣйствительности въ противорѣчій съ идеаломъ: въ обыкновенной жизни нѣтъ Хлестакова, даже какъ типа; въ обыкновенной жизни и Земляника даже не скажетъ, на вопросъ Хлестакова: Вы кажется вчера меньше были ростомъ?.. „Очень можетъ быть-съ“; въ обыкновенной жизни, даже и подобная матушка, какая выставлена въ „Отрывкѣ“, рассказавши о смертной обидѣ, заключающейся въ томъ, что сынъ ея штатскій, а не юнкеръ, не скажетъ: „Истинно, одна только вѣра въ Провидѣніе поддерживала меня“ и т. д.; въ обыкновенной жизни ни одинъ самый слабохарактерный изъ Подколесинныхъ не убѣжить отъ невѣсты въ окно и т. д. Все это не просто дѣйствительность, но дѣйствительность возведенная въ перлъ, ибо она прошла черезъ горнило сознанія; и въ этомъ свойствѣ одинъ только Шекспиръ однороденъ съ Гоголемъ, и въ этомъ смыслѣ Шекспиръ столько же мало натураленъ, какъ Гоголь. Какой Макбетъ въ *дѣйствительности*, зарѣзавши Дунгана, будетъ выражаться такъ: „Макбетъ зарѣзалъ сонъ, невинный сонъ, зарѣзалъ искупителя заботъ, цѣлебный бальзамъ для больной души, великаго союзника природы, хозяина на

жизненномъ пиру“... но какъ *дѣйствительные* можно было выразить весь ужасъ души Макбета, глубокой и могучей души, передъ его дѣломъ?.. Какъ Шекспиръ, такъ и Гоголь заботились только о поэтической вѣрности, и какъ того, такъ и другого долго еще будутъ близорукіе судьи упрекать въ ненатуральности постройки Лиры, въ нелѣпости завязки Ревизора, въ гиперболизмѣ чувства и выражений. Въ самомъ дѣлѣ, какая любовница можетъ говорить такъ, какъ Юлія, — какой любовникъ, входя въ садъ любовницы, будетъ говорить: „Смѣется тотъ надъ ранами, кто самъ не вѣдалъ ихъ...“ Восклицаніе: ах! съ одной стороны, и другое: ох! съ другой, было бы гораздо натуральнѣе, безъ сомнѣнія. Но Шекспиръ и Гоголь досказываютъ человѣку то, что онъ думаетъ, что можетъ быть зачинается въ его душѣ, и заключаютъ все въ литое, мѣдное выраженіе, котораго удачнѣе и поэтически-вѣрнѣе нельзя ничего придумать...“ Въ другомъ мѣстѣ мы встрѣчаемъ другое любопытное заключеніе: „Только братья Шлегели, по рефлексіи и отчасти по поэтической натурѣ перешедшіе изъ протестантства въ католичество, могли изнасиловать свое чувство до того, чтобы видѣть идеалы христіанскихъ созерцаній, и какую-то розовую зарю просвѣтлѣній въ суровой, гибелииновской нетерпимости Данте и въ мрачномъ фанатизмѣ Кальдерона: на простой взглядъ, въ Данте очевидно не христіанство, а испанское, т. е. самое крайнее и послѣдовательное католичество. Шекспиръ, котораго между прочимъ братья Шлегели внутренно весьма умалали передъ Кальдерономъ, — гораздо болѣе христіанскій поэтъ, но болѣе по великому своему разуму; по чувству своему онъ — только величайшій человѣкъ великой націи...“

Вообще, однако, слѣдуетъ сказать, что русская критика, какъ-то намѣренно ограничивая свой кругозоръ отечественной литературой, почти всегда обходила вопросы всемірной литературы и никогда систематически не касалась Шекспира. Одинъ лишь Тургеневъ въ своей лекціи о Гамлетѣ и Донъ-Кихотѣ далъ изящный и оригинальный образчикъ того, что могла бы сдѣлать русская критика, еслибы ея интересы не были такъ узко-національны.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ.

Миссъ Делія Бэконъ. — Какимъ образомъ возникла ея теорія? — Ея попытки открыть гробъ Шекспира. — Ея послѣдователи. — Гольмсъ и Смитъ. — Факты, приводимые бэконьянцами. — Свидѣтельство Бенъ Джонсона. — Бэконъ и нѣкоторые факты изъ его жизни. — Мнѣніе Шекспира о философахъ. — Бэконъ-поэтъ. — Шекспиръ ученый. — Мистрисъ Потъ и „Promus“ Бэкона. — Игнатиусъ Доннели и бэконовскій шифръ, найденный имъ, будто бы, въ произведеніяхъ Шекспира.

Профессоръ Кохъ, заканчивая свою книгу о Шекспирѣ, говоритъ: „Однимъ изъ странныхъ порожденій новѣйшаго шекспировскаго дилетантизма является фантазія, — объявить авторомъ Шекспировскихъ драмъ Бэкона, фантазія уже имѣющая свою небольшую литературу“. — Дѣйствительно, эта фантазія — странное порожденіе, но она, въ особенности въ послѣдніе годы, приняла довольно обширные размѣры и игнорировать ее не приходится. Вотъ почему я принужденъ удѣлить мѣсто въ моей книгѣ и этой фантазіи.

Она возникла первоначально (въ 1856 г.) въ Америкѣ и заключается въ томъ, что шекспировскія произведенія были написаны не Шекспиромъ, какъ полагало до тѣхъ поръ все культурное человѣчество, а лордомъ Бэкономъ, современникомъ Шекспира, канцлеромъ короля Якова I, однимъ изъ величайшихъ мыслителей и ученыхъ своего времени, впервые установившимъ строго-научный методъ въ философіи. Съ 1856 года, бэконьянцы (защитники парадокса) не переставали и не перестаютъ агитировать въ пользу своихъ взглядовъ; въ Англии и въ особенности въ Америкѣ они приобрѣли много приверженцевъ, устроили въ Лондонѣ цѣлое ученое общество, неутомимо работающее и насчитывающее въ настоящее время нѣсколько сотъ энергическихъ враговъ Шекспира, неутомимо преслѣдующихъ печатно, въ журналахъ и газетахъ, и устно — на митингахъ — великаго поэта, какъ обманщика и мистификатора.

На первый взглядъ, вся эта теорія кажется едва допустимой нелѣпостью, продуктомъ грубаго невѣжества, отрицаніемъ самыхъ эле-

ментарныхъ правилъ рациональной научно-исторической критики, фантазіей, пришедшей въ голову взбалмошной женщинѣ и пропагандируемой съ какими нибудь практическими сословными цѣлями. Въ сущности такъ оно и есть. Парадоксъ, пущенный въ ходъ миссъ Деліей Бэконъ, имѣлъ счастье поправиться нѣкоторымъ выдающимся членамъ англійской аристократіи; англійскіе аристократы полагали, что для ихъ политическаго и общественнаго престижа будетъ весьма важно, если будетъ доказано, что величайшій поэтъ новаго времени, поэтъ, котораго можно сравнивать только съ Гомеромъ, вышелъ изъ ихъ среды. Незадолго до своей смерти, въ 1864 году, лордъ Пальмерстонъ высказался рѣшительно въ пользу бэконьянцевъ. Принимая однажды друзей въ своемъ загородномъ дворцѣ, онъ съ жаромъ, съ полнымъ убѣжденіемъ защищалъ парадоксъ миссъ Деліи Бэконъ, а когда ему указали на положительное, совершенно неоспоримое свидѣтельство Бенъ Джонсона и актеровъ, товарищей Шекспира, онъ отвѣтилъ: „Эти молодцы всегда поддерживаютъ другъ друга, да къ тому же нѣтъ ничего невѣроятнаго, что и самъ Бенъ Джонсонъ былъ обманутъ, какъ были обмануты другіе“. Однако, чувствуя, вѣроятно, свою слабую компетентность въ предметѣ, съ которымъ онъ былъ знакомъ весьма поверхностно, лордъ Пальмерстонъ вышелъ изъ гостиной, направился въ свою бібліотеку и, возвратившись съ книгой Смита въ рукѣ, прибавилъ: „Да вотъ! Почитайте-ка, господа, эту книгу, и вы согласитесь съ моимъ мнѣніемъ“. — Съ тѣхъ поръ много воды утекло; Англія и міръ не перешли на сторону благороднаго лорда; даже англійская аристократія не была тронута блестящей перспективой считать въ своихъ рядахъ величайшаго изъ поэтовъ; шекспирологи и шекспировскія общества не обратили даже вниманія на парадоксъ. Бэконьянцы, осмѣянные и вышученные, не переставали, однако, работать съ усердіемъ, достойнымъ лучшей цѣли, и хотя не доказали, что лордъ Бэконъ былъ авторомъ шекспировскихъ произведеній, но во многомъ оживили шекспировскую критику, придали ей самый непосредственный интересъ, направили ее на изслѣдованіе такихъ историческихъ и археологическихъ подробностей, которыя прежде не имѣлись въ виду. Такимъ образомъ, оправдалось мнѣніе въ ученой критикѣ, что истина имѣетъ особенность быть признаваемой путемъ многочисленныхъ и продолжительныхъ ошибокъ и заблужденій.

Мнѣніе объ отысканіи истины путемъ ошибокъ и заблужденій тѣмъ болѣе въ данномъ случаѣ оправдалось, что изобрѣтательница бэконовской теоріи шекспировскихъ произведеній, злополучная миссъ Делія Бэконъ, всегда поражала своихъ друзей какою-то странной мечтательностью, философскими бреднями *sans queue ni tête*, какъ говорятъ французы, парадоксальностью своего ума. Даже исторія ея „от-

крытія“ носить на себѣ странный, романтической характеръ. Она родилась въ Нью-Гавенѣ, въ 1811 году; одно время занималась литературой и написала два беллетристическихъ произведенія: „The Taler of the Puritans“ и „The Bride of Fort Edward“, но, потерпѣвъ неудачу на литературномъ поприщѣ, она посвятила себя исторіи и одно время читала публичныя лекціи въ Бостонѣ. Знаніе ея (между прочимъ, Гауторнъ) отзываются съ похвалою объ ея методѣ преподаванія исторіи; она прибѣгала при чтеніи лекцій къ различнымъ моделямъ, картамъ, изображеніямъ; словомъ, пользовалась нагляднымъ методомъ. Ея лекціи, если вѣрить миссисъ Фарраръ, нравились бостонской публикѣ и привлекали многочисленное общество. „Она была похожа,—говоритъ миссисъ Фарраръ,—на дантовскую Сивиллу и говорила, какъ ангель“. Во всякомъ случаѣ, она несомнѣнно была превосходно знакома со всѣми подробностями и мелочами исторіи, литературы и жизни англійскаго общества XVI и XVII столѣтій, какъ это видно изъ ея сочиненія, посвященнаго Шекспиру.

Мы не имѣемъ фактическихъ свѣдѣній о томъ, какимъ путемъ она пришла къ убѣжденію, что Шекспиръ не могъ быть авторомъ драмъ, извѣстныхъ подъ его именемъ. Вѣроятно всею ея поразило контрастъ, поражающій не разъ многихъ другихъ, между бѣднымъ актеромъ, не получившимъ никакого систематическаго образованія, вышедшимъ изъ крестьянской среды, и авторомъ шекспировскихъ драмъ, съ ихъ глубокими философскими взглядами, знаткомъ классической литературы, посвященнымъ во всѣ тайны исторіи и философіи, человекомъ феноменальной учености и аристократомъ по своимъ мнѣніямъ. Съ этимъ контрастомъ миссъ Делія Бэконъ никакъ не могла справиться и рѣшила, что шекспировскія драмы могли быть написаны только такимъ глубокомысленнымъ и высокообразованнымъ философомъ, какимъ былъ сэръ Френсисъ Бэконъ, лордъ Веруламъ, виконтъ Сентъ-Альбансъ.

Свои взгляды по этому предмету миссъ Бэконъ впервые изложила въ статьѣ „William Shakespeare and his Plays“, которая была напечатана въ журналѣ „Putnam's Magazine“ въ 1856 году. Изъ писемъ Бэкона она, между прочимъ, усмотрѣла, что этотъ великій умъ, погруженный въ государственныя дѣла и философскія умозрѣнія, занимался также и пустяками. Съ нѣкоторыми, особенно близкими къ нему лицами онъ велъ тайную шифрованную переписку; въ этихъ письмахъ она усмотрѣла также и то, что Бэконъ писалъ какія-то другія произведенія, кромѣ философскихъ, и издавалъ ихъ подъ чужимъ именемъ или подъ псевдонимомъ, боясь, какъ она предполагала, уронить свое аристократическое происхожденіе и свое значеніе въ чопорномъ англійскомъ обществѣ. Отсюда до предположенія, что такъ

называемыя шекспировскія произведенія были писаны Бэкономъ — одинъ только шагъ. Миссъ Делія Бэконъ предполагаетъ, что вокругъ Бэкона группировался кружокъ людей, занимавшихся соціальною философіей; съ цѣлью пропагандировать свои взгляды, смѣлые, а можетъ быть и разрушительныя, они сочиняли театральныя пьесы, но, боясь преслѣдованій со стороны несговорчиваго правительства королевы Елисаветы, они подкупили посредственнаго актера, Шекспира, который согласился выдавать ихъ сценическія упражненія за свои собственныя произведенія. Но въ чемъ замѣчалась эта соціальная философія? Она ловко скрыта въ драмахъ, — отвѣчаетъ миссъ Делія Бэконъ, — и ключъ къ раскрытію истины находится въ „Гамлетѣ“. Миссъ Делія Бэконъ была убѣждена, что открыла этотъ ключъ; къ несчастью, она унесла его съ собою въ могилу. Для провѣрки своихъ предположеній и окончательнаго доказательства ихъ несомнѣнности, необходимо было, какъ она говоритъ, изслѣдовать подлинныя рукописи драмъ. Неизвѣстно, на какомъ основаніи она была увѣрена, что эти рукописи скрыты и сохраняются въ гробу Шекспира или въ гробу Бэкона. Съ этою цѣлью она задумала путешествіе въ Стратфордъ, гдѣ похороненъ Шекспиръ, и въ Сентъ-Альбансѣ, гдѣ похороненъ Бэконъ. Ея друзья смотрѣли на этотъ проэктъ съ грустью, а на миссъ Бэконъ, какъ на женщину нѣсколько поврежденную... Они прятали произведенія Шекспира, когда она входила, избѣгали разговора съ нею объ этомъ предметѣ, и въ концѣ концовъ рѣшительно отказались помочь ей исполнить задуманный планъ. Но, благодаря своимъ публичнымъ лекціямъ, она собрала небольшую сумму денегъ и отправилась въ Лондонъ.

Въ Лондонѣ она жила нѣкоторое время къ крайней бѣдности. Томасъ Карлейль, къ которому она обратилась, относился очень сочувственно къ ней, но не къ ея теоріи; онъ предложилъ ей предварительно изложить эту теорію на бумагѣ, а потомъ уже приступить къ провѣркѣ ея, т. е. къ открытію шекспировскаго гроба. Сначала она написала небольшую статью для „Putnam's Magazine“, въ которой только намекнула на свое открытіе, а потомъ принялась за выполнение первой части своей задачи, — за изложеніе философіи шекспировскихъ драмъ. Книга была написана, напечатана и... провалилась. Въ ней, дѣйствительно, трудно что нибудь понять; это просто беспорядочный сбродъ цитатъ, какихъ-то философскихъ тирадъ, до смысла которыхъ нѣтъ возможности добратся, и негѣпостей, положительно указывающихъ на ненормальное состояніе автора. Не смотря на насмѣшки, которыя посыпались на бѣдную миссъ Бэконъ, не смотря на полный неуспѣхъ ея книги въ денежномъ отношеніи, она не отказалась отъ преслѣдованія своей задачи и съ настойчивостью и упор-

ством маньяка приступила ко второй ее половинѣ, — къ открытію могилы Шекспира. Она пріѣхала въ Стратфордъ, поселилась тамъ, познакомилась съ городскими властями и съ викаріемъ церкви Holy Trinity, гдѣ похороненъ Шекспиръ. Въ концѣ концовъ, она открыла свой проэктъ викарію. „Дѣло, казалось, пошло на ладъ, — рассказываетъ Гауторнъ;— хотя ошибочно, но миссъ Бэконъ была тѣмъ не менѣе увѣрена, что со стороны викарія не будетъ никакихъ препятствій къ изслѣдованію могилы и что онъ самъ готовъ присутствовать при этомъ изслѣдованіи. Уговорились, что приступать къ дѣлу съ наступленіемъ ночи. Когда всѣ приготовленія были сдѣланы, викарій и его клеркъ заявили, что они ожидаютъ только ея слова, чтобы приступить къ поднятію плиты... Она внимательно, въ теченіе многихъ дней, осматривала могильную плиту и старалась на глазомѣръ опредѣлить: достаточно ли широкъ гробъ, чтобы вмѣстить въ себѣ архивъ елизаветинскаго клуба философовъ... Она снова справлялась съ доказательствами, съ ключемъ, загадками и сентенціями, которыя нашла въ письмахъ Бэкона и другихъ... Она бродила вокругъ церкви и, казалось, имѣла полную свободу входить въ церковь днемъ и специальное разрѣшеніе являться въ церковь даже ночью, когда ей понадобится... Однажды она явилась въ церковь ночью, съ потайнымъ фонаремъ, который въ этой массѣ мрака, наполнявшаго внутренность храма, сверкалъ на подобіе едва замѣтнаго свѣтляка. Идя ощупью, вдоль стѣны, она подошла къ плитѣ шекспировской могилы. Она не пыталась поднять плиту, хотя, если не ошибаюсь, внимательно всматривалась въ расщелины плиты шекспировской могилы и двухъ другихъ смежныхъ могилъ и, такимъ образомъ, убѣдилась, что въ случаѣ надобности она и сама, безъ посторонней помощи, въ состояніи будетъ поднять ее... Она направила лучи своего фонаря на бюстъ Шекспира, но не могла сдѣлать его видимымъ вслѣдствіе глубокаго мрака, царствовавшаго въ церкви... По временамъ ей казалось, что она слышитъ легкій шумъ въ церкви; какіе-то тихіе, робкіе шаги раздавались среди мертвой тишины то въ одномъ мѣстѣ, то въ другомъ, между колоннами и надгробными плитами, словно одинъ изъ обитателей этихъ могилъ выползъ изъ своего мрачнаго убѣжища, съ цѣлью поглядѣть на этого непростеннаго гостя... Въ это время появился клеркъ и сознался, что присматривалъ за нею съ тѣхъ поръ, какъ она вошла въ церковь“. — На этомъ собственно и окончились попытки миссъ Бэконъ проникнуть въ могилу Шекспира. Еще въ Стратфордѣ она серьезно заболѣла, не только вслѣдствіе физическихъ лишеній, но также и вслѣдствіе большого умственного напряженія. Нѣсколько поправившись, она возвратилась въ Америку, гдѣ вскорѣ и умерла въ домѣ умалишенныхъ.

Такова обыкновенная судьба большинства изобрѣтателей. Наслѣд-

ники ея „открытія“, Гольмсъ—въ Америкѣ и Смитъ—въ Англии, были счастливыѣ; они значительно докончили теорію и развили ее: совершенно незамѣченная при жизни миссъ Бэконъ теорія вдругъ обратила на себя вниманіе образованнаго общества; о ней заговорили. Смитъ еще при жизни миссъ Бэконъ, въ письмѣ къ лорду Эллесмеру, старался доказать, что честь открытія принадлежитъ собственно ему, а не миссъ Бэконъ, но былъ уличенъ во лжи. Оба, Смитъ и Гольмсъ, стоятъ на одной и той же точкѣ зрѣнія. Совершенно оставивъ мысль искать подлинныя рукописи поэта, совершенно устранивъ вопросъ о соціальной философіи, скрытой будто бы въ драмахъ, — философіи, ключъ къ пониманію которой миссъ Бэконъ надѣялась найти, — и, такимъ образомъ, очистивъ теорію отъ всего гадательнаго, бездоказательнаго, мечтательнаго, нелѣпаго, они обратили вниманіе только на историческіе факты, на сближеніе жизни Шекспира съ жизнью Бэкона, на нѣкоторыя любопытныя совпаденія, на тѣ мѣста въ пьесахъ, гдѣ особенно ярко выступаетъ ученость автора драмы. Наконецъ, уже въ 1883 году, миссисъ Поттъ выступила съ изданіемъ бэконовскаго „Промуса“. Это — объемистая книга самого Бэкона, подъ заглавіемъ „The Promus of formularies and elegancies“, и составляетъ нѣчто въ родѣ записной книги Бэкона, остававшейся до тѣхъ поръ въ рукописи и хранящейся въ British museum. Въ эту книгу знаменитый мыслитель вписывалъ, на всякій случай, фразы, сентенціи, афоризмы, поговорки, встрѣчаемыя имъ въ книгахъ или слышанныя, вносилъ съ тѣмъ, чтобы впоследствии воспользоваться ими, или же на досугъ подумать о нихъ. Этотъ матеріалъ можетъ быть раздѣленъ на три отдѣла. Къ первому принадлежатъ афоризмы, отрывочныя выраженія, фразы и просто слова, поражавшія Бэкона при чтеніи той или другой книги — Эразма, Библии и т. д. Ко второму отдѣлу принадлежатъ англійскія поговорки и пословицы, заимствованныя, въ большинствѣ случаевъ, изъ сборника Гейвуда. Наконецъ, третій отдѣлъ составляютъ пословицы и поговорки иностранныя—французскія, итальянскія, испанскія. Миссисъ Поттъ, съ изумительной настойчивостью и трудолюбіемъ, задалась цѣлью найти почти для каждаго выраженія „Промуса“ соотвѣтствующее выраженіе въ шекспировскихъ драмахъ и, разумѣется, находить. Эта тождественность наводитъ ее на мысль, что авторъ „Промуса“ и авторъ шекспировскихъ пьесъ—одно и то же лицо. Съ чисто женской проницательностью она догадалась, что прошло время пустыхъ предположеній, что фразами въ наше время никого не убѣдишь, и что въ будущихъ разсужденіяхъ объ этомъ предметѣ изслѣдователь будетъ обращаться къ внутреннему свидѣтельству шекспировскихъ пьесъ, и только на этомъ основаніи будетъ дѣлать дальнѣйшія заключенія. Жаль только, что

г-жа Поттъ, одержимая *idée-fixe* — видѣть Бэкона въ произведеніяхъ Шекспира, совершенно не придерживается научнаго метода, — тѣмъ, впрочемъ, страдаютъ и всѣ остальные бэконьянцы. Этотъ диллетантизмъ тѣмъ болѣе печаленъ, что если въ книгѣ нѣтъ слишкомъ рискованныхъ выводовъ, то въ сличеніяхъ замѣчаются сплошь и рядомъ самыя наивныя натяжки.

Какъ бы то ни было, но книга г-жи Поттъ имѣла огромный успѣхъ и послужила исходнымъ пунктомъ цѣлаго ряда новыхъ изслѣдованій. Виманъ вычислилъ, что до 1882 года вышло болѣе 255 книгъ, брошюръ и журнальныхъ статей, относящихся къ бэконовской теоріи. Теперь ихъ, вѣроятно, вдвое больше. Читатель видитъ, что теорія имѣетъ не только своихъ приверженцевъ, но также и свою довольно значительную и богатую литературу, тѣмъ болѣе любопытную, что она доступна большинству образованныхъ людей, не будучи особенно 'спеціальной и сухой.

Попробуемъ стать на точку зрѣнія бэконьянцевъ и съ этой точки зрѣнія рассмотримъ ихъ теорію.

Человѣка, свысшагося съ научнымъ методомъ, въ этой теоріи прежде всего неприятно поражаетъ самая постановка вопроса, совершенно произвольная, фантастическая, плодъ болѣзненной фантазіи, какого-то романтическаго пристрастія къ таинственному и необычному.

Со дня смерти Шекспира прошло почти 240 лѣтъ; его поклонники, а съ ними и все культурное человѣчество, наивно вѣрили, что онъ дѣйствительно заслужилъ славу, которою пользуется. И эта вѣра имѣетъ свои весьма солидныя основанія. Не только нѣкоторые факты его жизни (правда, очень немногочисленные)—исторически несомнѣнны и установлены незыблемо, самымъ строгимъ образомъ; но, кромѣ того, у насъ существуютъ столь же несомнѣнныя свидѣтельства современниковъ, говорящихъ о его извѣстности въ концѣ шестнадцатаго и въ началѣ семнадцатаго столѣтія не только какъ актера и театральнаго антрепренера, но и какъ поэта и драматическаго писателя, ставшаго во главѣ народной драматической литературы, и противника классицизма*). Никогда эти свидѣтельства не были подвергаемы ни малѣй-

*) Свидѣтельства эти слѣдующія: *Роберта Грина* (Greene), драматическаго писателя и соперника Шекспира, на смертномъ одрѣ обвинявшаго поэта въ плагиатъ и въ заимствованіяхъ изъ его пьесъ (См. автобиографическій памфлетъ Грина: „*Groatsworth of Wit*“, 1592; мѣсто, касающееся Шекспира приведено у г. Стороженко: „*Робертъ Гринъ*“, Москва, 1878, стр. 183);—*Четтля* (Chettle), который послѣ смерти Грина извѣстился печатно въ томъ, что напечаталъ этотъ недостойный памфлетъ; Четль въ то же время указываетъ на извѣстность Шекспира и на его писательскую честность („*Kind—Hearth's dream*“, 1592; приведена по-русски тамъ же);—*Геминджа и Конделя* (Heminges and Condell), товарищей Шекспира, издавшихъ его сочиненія въ 1623 году (первое in-folio) и написавшихъ къ этому изданію предисловіе

шему сомнѣнію. И вдругъ, въ одно прекрасное утро является взбалмошная женщина, страдающая галлюцинаціями, съ болѣзненно расшатанной фантазіей, и заявляетъ, что авторъ шекспировскихъ произведеній не Шекспиръ, а Бэконъ! На это заявленіе обращаютъ вниманіе, находятся послѣдователи взбалмошной миссъ; они съ неумѣреннымъ усердіемъ пропагандируютъ бредни душевно-больной женщины; эти бредни раздуваются въ quasi-научную теорію, съ которой въ концѣ концовъ должна считаться наука, потому что теорія, раздутаая всѣми возможными средствами, встрѣчаетъ сочувствіе въ средѣ людей незнакомыхъ съ научными приемами въ исторической критикѣ, слѣдовательно, легко обманываемыхъ!.. Не странно ли это?

Какое основаніе имѣла миссъ Бэконъ сдѣлать подобное предположеніе? Ровно никакого. Ее поразили контрастъ научныхъ свѣдѣній автора драмъ съ положеніемъ бѣднаго актера, получившаго лишь самое элементарное образованіе. Съ другой стороны, скудость свѣдѣній, имѣющихся у насъ о жизни Шекспира, точно также, по ея мнѣнію, не позволяла допустить, чтобы необыкновенный геній, которому поклоняется человѣчество, былъ такъ мало извѣстенъ при жизни. Отъ него не осталось ни рукописей, ни писемъ; многіе факты его жизни намъ извѣстны лишь по устному преданію, другіе—темны и не поддаются никакимъ объясненіямъ (напр., сонеты); въ своемъ завѣщаніи онъ ничего не говоритъ о своихъ сочиненіяхъ и т. д. Все это навело миссъ Бэконъ на мысль, что, можетъ быть, Шекспиръ есть не болѣе, какъ подставное лицо кого-то другого, сочинявшаго драмы и выпускавшаго ихъ подъ именемъ Шекспира; этотъ другой, по ея соображенію, есть лордъ Бэконъ. Таковъ, въ общихъ чертахъ, психическій процессъ, породившій этотъ чудовищный парадоксъ, почти небывалый въ исторіи литературъ, — парадоксъ, порожденный совершенно не научнымъ умомъ, тѣмъ болѣе странный, что таинственность, окружающая жизнь великихъ людей прошлаго — фактъ достаточно извѣстный въ исторіи. Что мы знаемъ о Гомерѣ? Абсолютно ничего. Почти то же самое можно сказать и о Данте; отъ него не осталось ни рукописей, ни писемъ, — вообще не осталось никакого вещественнаго факта; неизвѣстно, существовала ли въ дѣйствитель-

имѣющее огромную біографическую цѣнность;— *Френсиса Мересъ* (Meres), критикъ оставившаго драгоценныя указанія относительно пьесъ Шекспира, которыя игрались въ его время, до 1598 г. („*Palladis Tamia*“);—наконецъ, *Бена Джонсона* (Ben Jonson), извѣстнаго драматическаго писателя классической школы, написавшаго не только знаменитое стихотвореніе въ честь Шекспира, помѣщенное въ in-folio 1623 года, но въ своихъ „*Discoveries*“ нѣсколько разъ высказавшаго свое мнѣніе о талантѣ Шекспира и сообщившаго тамъ же нѣсколько цѣнныхъ указаній о немъ.



Портретъ лорда Бэкона.
(Съ гравюры, хранящейся въ Британскомъ музеѣ).

ности пресловутая Беатриче, или же она—не болѣе, какъ плодъ фантазіи поэта; съ портретами итальянскаго поэта случилось буквально то же самое, что случилось съ портретами Шекспира; даже относительно ореографіи его имени существуетъ разногласіе, какъ она существуетъ относительно ореографіи имени Шекспира. Рафаэль—почти современникъ Шекспира, онъ умеръ за 44 года до рожденія великаго поэта, а что мы о немъ знаемъ? нѣсколько анекдотовъ столь же сомнительнаго свойства. Рафаэль не получилъ никакого образованія, мальчикомъ онъ работалъ въ мастерской своего отца, потомъ—въ мастерской Перуджино, а по выходѣ оттуда, еще совсѣмъ юношей, онъ уже является художникомъ, о которомъ говорятъ съ изумленіемъ, какъ о необыкновенномъ геніи; какъ объяснить фактъ, что изъ-подъ кисти молодого человѣка, умершаго на тридцать седьмомъ году жизни, вышли такія великія произведенія, какъ Парнасъ, Аѳинская школа, Лоджіи Ватикана, Сивиллы, Пророки, Галатея, Сраженіе Константина, Мадонны, — и всѣ эти произведенія поражаютъ даже профана не только величіемъ и глубиной творческой мысли, но также и самымъ широкимъ образованіемъ, изумительнымъ знакомствомъ съ греческой литературой и философіей. Такой фактъ, можетъ быть, трудно объяснить, чѣмъ творчество Шекспира. Почему же не заключить, что Рафаэль—подставное лицо какого нибудь Макиавелли, его современника? Къ счастью, въ Италіи не нашлось другой миссъ Бэконъ и Рафаэль уцѣлѣлъ. О Мольерѣ мы знаемъ, можетъ быть, еще меньше, чѣмъ о Шекспирѣ, а контрастъ между произведеніями Мольера и этимъ *tapissier du roi* также великъ (въ этомъ отношеніи любопытны новѣйшія изслѣдованія о Мольерѣ; во Франціи продѣлываютъ теперь, по отношенію къ Мольеру, тотъ же самый фарсъ, какой продѣлывается въ Англии относительно Шекспира, съ легкой руки миссъ Бэконъ). Наконецъ, въ болѣе близкія къ намъ времена, въ началѣ нынѣшняго столѣтія, цѣлая полоса въ жизни лорда Байрона,—его бракъ и его разводъ съ женой, — покрыты таинственнымъ мракомъ, разсвѣтъ который, со смертью главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ этомъ дѣлѣ, не представляется ни малѣйшей возможности.

Нелѣпная мысль, пущенная въ ходъ миссъ Бэконъ, нашла себѣ послѣдователей. Для этихъ послѣдователей главное дѣло заключалось въ томъ, чтобы обставить ее доказательствами, историческими фактами,—словомъ, сдѣлать вѣроятнымъ и допустимымъ первоначальное голословное предположеніе. При нѣкоторомъ стараніи, это, конечно, возможно было сдѣлать: нѣтъ такой нелѣпости, которую нельзя было бы представить вѣроятной и возможной путемъ извѣстной ловкой аргументаціи. И это было сдѣлано чрезвычайно добросовѣстно, чисто по-англійски, методично, послѣдовательно, съ изумительной изворот-

ливостью практическаго ума. Читая Смита или Гольмса, Поттъ или Моргана, невольно удивляешься, сколько ума, проникающей, практической сметки, трудолюбія, энергіи, настойчивости было потрачено на такое бесплодное дѣло!

Задача предстояла двоякая: во-первыхъ, приходилось доказать, что произведенія, извѣстныя подъ названіемъ шекспировскихъ, не могли быть написаны Шекспиромъ; во-вторыхъ, нужно было доказать ихъ принадлежность Бэкону. Разумѣется, какъ относительно одного, такъ и относительно другого нѣтъ никакихъ прямыхъ фактическихъ доказательствъ. Отсюда является необходимость доказать несостоятельность свидѣтельскихъ показаній современниковъ и такимъ отрицательнымъ путемъ разрушить старый „предразсудокъ“. Разумѣется, такое доказательство не есть доказательство, это — прежде всего; а потомъ, къ чему сводятся толкованія бэконьянцевъ? Къ тому, что свидѣтельства современниковъ доказываютъ не то, что Шекспиръ былъ драматическій писатель, а лишь то, что онъ былъ актеръ и одинъ изъ видныхъ антрепренеровъ театра, что всѣ нападки на Шекспира, или похвалы ему относятся не къ драматическому писателю, а къ антрепренеру театра, что выраженіе: „Shakespeare's play“ означаетъ не: „пьеса, написанная Шекспиромъ“, а „пьеса, поставленная въ театрѣ Шекспира“. Такое толкованіе совершенно голословно и противорѣчитъ прямому смыслу всѣхъ свидѣтельствъ. — Главное, самое важное свидѣтельство принадлежитъ Бенъ Джонсону; на него-то, главнымъ образомъ, и были направлены всѣ усилія бэконьянцевъ. Въ своемъ знаменитомъ стихотвореніи въ честь Шекспира, Джонсонъ, между прочимъ, говоритъ: „Еслибы я былъ въ состояніи правильно опѣнить твое достоинство, я сравнилъ бы тебя только съ равными тебѣ и показалъ бы, какъ далеко превосходишь ты нашего Лилли или игриваго Кида, или могучаго, порывистаго Марло; пусть малосвѣдущъ ты въ латыни и еще меньше въ греческомъ языкѣ, — я не затруднюсь вспомнить славныя имена для твоего возвеличенія и воззову къ новой жизни громоноснаго Эсхила, Эврипида и Софокла, Паккувія, Акція и Сенеку, чтобы внимали они, какъ побѣдоносно потрясешь ты котурномъ сцену. Въ сравненіи со всѣми славными людьми, которыхъ нѣкогда выставила надменная Греція или гордый Римъ (insolent Greece and houghty Rome), ты стоишь одинокій“. По мнѣнію бэконьянцевъ, всѣ эти похвалы и восторги ровно ничего не доказываютъ. Бенъ Джонсонъ былъ чело-вѣкъ двуличныи: онъ порицалъ или хвалилъ, смотря по обстоятельствамъ, когда это было нужно. И дѣйствительно, онъ хвалилъ Шекспира въ изданіи 1623 года, а въ своихъ „Discoveries“, писанныхъ подъ конецъ жизни и изданныхъ уже послѣ его смерти, Бенъ Джонсонъ, перечисляя всѣхъ ученыхъ и писателей своего времени, о Шек-

спирѣ не упоминаетъ ни однимъ словомъ, между тѣмъ какъ о Бэконѣ онъ разсыпается въ величайшихъ похвалахъ, сравниваетъ его съ великими греческими и римскими писателями и заканчиваетъ буквально тѣмъ же самымъ выраженіемъ, которое онъ употребилъ по отношенію къ Шекспиру въ своемъ стихотвореніи: „Надменная Греція или гордый Римъ“; а въ другомъ мѣстѣ тѣхъ же „Discoveries“ онъ пишетъ: „Я помню, что актеры часто говорили въ видѣ особенной похвалы Шекспиру: онъ во всѣхъ своихъ произведеніяхъ никогда не вычеркивалъ ни строчки. Мой отвѣтъ былъ: пусть бы онъ вычеркнулъ ихъ тысячи! Это было принято за выраженіе недоброжелательства. Я же говорю это только противъ тѣхъ, которые хотѣли зарекомендовать своего друга именно тѣмъ, что составляло его недостатки“. Такія противорѣчивыя свидѣтельства одного и того же человѣка, — говорятъ бэконьянцы, — уничтожаются сами собой: нельзя вѣрить человѣку, который сегодня говоритъ одно, а завтра — диаметрально противоположное. До извѣстной степени возраженіе справедливо, но оно касается *мнѣнія* о Шекспирѣ, а не того, что Шекспиръ не былъ драматическимъ писателемъ: Бенъ Джонсонъ могъ мѣнять свое мнѣніе относительно таланта своего соперника, но тѣмъ самымъ онъ всякій разъ подтверждалъ, что Шекспиръ былъ писатель. Вообще, въ этомъ отношеніи, какъ ни изворачивались бэконьянцы, они не могли доказать, что Шекспиръ не писалъ произведеній, извѣстныхъ подъ его именемъ. Они, однако, были счастливы въ аналогіяхъ жизни Шекспира съ жизнью лорда Бэкона.

Бэконъ, — говорятъ они, — былъ однихъ лѣтъ съ Шекспиромъ. (Онъ родился въ 1561 году, умеръ въ 1626; слѣдовательно, Бэконъ былъ старше Шекспира на три года, но умеръ онъ спустя десять лѣтъ послѣ смерти поэта). Въ своей молодости Бэконъ любилъ театръ и, несомнѣнно, въ эту эпоху своей жизни написалъ двѣ театральныя пьесы; это — такъ называемыя „маски“, пьесы, писанныя на какойнибудь торжественный случай, съ пантомимами (шекспировская „Буря“ — тоже маска). Снеддингъ, извѣстный биографъ Бэкона, отыскалъ и напечаталъ отрывки этихъ пьесъ. Читая эти отрывки, невольно спрашиваешь себя: почему Бэконъ открыто признавался въ томъ, что написалъ эти плоскія пьески, и такъ тщательно скрывалъ, что онъ — авторъ „Юлія Цезаря“ и „Гамлета“? На этотъ простой вопросъ бэконьянцы ничего не отвѣчаютъ. Для нихъ важно только то, что будущій философъ былъ въ дни своей юности театраломъ. Его мать, леди Анна, строптивая и чопорная протестантка, горевала о такихъ наклонностяхъ своего сына. „Френсисъ, — пишетъ она, — вѣчно боленъ, вслѣдствіе привычки ложиться спать очень поздно и мечтать, *nescio quid*, въ такіе часы, когда нужно спать“. Ей также не нравилось и

то, что ея сынъ водить дружбу съ молодыми, богатыми повѣсами и посѣщаетъ театры „для удовольствія,— прибавляетъ она,— Эссекса и его веселой компаніи, но къ гибели души моего сына“. У Бэкона несомнѣнно была поэтическая жилка, на которую указываетъ, между прочимъ, и Маколей. Бэконьянцы сильно напираютъ на выраженіе Бэкона: „театръ есть средство развитія толпы“; однако, они тщательно умалчиваютъ о мнѣніи Бэкона относительно поэзіи, мнѣніи, которое онъ высказываетъ нѣсколько разъ и которому даже посвятилъ одно изъ своихъ сочиненій: „De sapientia veterum“. Въ поэзіи Бэконъ видитъ лишь одну фикцію. Онъ отличаетъ выраженіе отъ содержанія и, считая выраженіе простой внѣшностью, подраздѣляетъ поэзію, по содержанію, на описательную, драматическую и параболическую; онъ, какъ по всему видно, совершенно не знаетъ, что поэзія заключается не столько въ содержаніи, сколько въ извѣстной манерѣ чувствовать и изображать. Онъ, однако, прибавляетъ, что какова бы она ни была,— описательная или героическая, она надѣляетъ человѣческую натуру тѣмъ, въ чемъ отказываетъ ей исторія. Она украшаетъ и возвышаетъ дѣйствительность. Что же касается драматической поэзіи, то онъ знаетъ только то, что она была бы весьма полезна, если бы была трезвѣе. Парабола больше всего встрѣчаетъ сочувствіе Бэкона: онъ восторгается истиной, скрытой подъ фавулой, и мнѣніе является для него скрытой философійей. Могъ ли человѣкъ, имѣвшій такое мнѣніе о поэзіи, написать шекспировскія произведенія?

Во всякомъ случаѣ, поэтическая жилка у него была, но эта жилка проявлялась только въ его прозаическихъ сочиненіяхъ; его же стихотворенія, дошедшія до насъ (переводы нѣсколькихъ псалмовъ),— очень плохи. Въ молодости,— продолжаютъ бэконьянцы,— Бэконъ велъ жизнь довольно странную; эта жизнь совершенно не соотвѣтствовала его общественному положенію. На двадцать восьмомъ году жизни онъ былъ уже членомъ парламента и попалъ въ общество золотой молодежи того времени,— Соутгэмптоновъ, Эссексовъ, Рутлэндовъ, Монгомери.— Эти молодые люди любили театръ, поощряли литературу. Бэконъ, не имѣвшій большого состоянія, былъ вовлеченъ въ кутежи, надѣлалъ долговъ и въ 1592 году,— въ тотъ годъ, когда появилась на сценѣ первая историческая драма Шекспира,— будущій канцлеръ, „обнищавшій и больной, работалъ, чтобы жить“. Какого рода были эти вынужденныя занятія? Біографія Бэкона не даетъ никакого отвѣта на этотъ вопросъ, что позволяетъ бэконьянцамъ предположить, что онъ писалъ театральныя пьесы тайкомъ; Шекспиръ, тогда еще начинающій актеръ, человѣкъ бѣдный, выдавалъ ихъ за свои и за это получалъ часть дохода съ представленій. Никакого доказательства въ подтвержденіе такого предположенія бэконьянцы не представляютъ, а

указываютъ только, что именно въ это время Бэконъ имѣлъ полный досугъ писать пьесы, потому что его странное поведеніе во время процесса Эссекса вызвало немилость Елизаветы, и въ послѣдніе годы ея царствованія онъ не имѣлъ никакой должности ни при дворѣ, ни въ правительствѣ. Въ 1613 году, — въ тотъ самый годъ, когда, по предположенію, Шекспиръ оставилъ театръ, пересталъ писать и переселился на покой въ Стратфордъ, Бэконъ былъ назначенъ генеральнымъ атторнеемъ и, естественно, — прибавляютъ бэконьянцы, — новыя тяжелыя занятія номѣшали ему заниматься литературой. Это совпаденіе дѣйствительно любопытное: — прекращеніе появленія шекспировскихъ пьесъ на сценѣ и въ печати и должность, полученная Бэкономъ, составляютъ одинъ изъ главныхъ аргументовъ бэконистовъ; по ихъ мнѣнію, это совпаденіе вполне раскрываетъ тайну, такъ долго смущавшую критиковъ: почему Шекспиръ пересталъ писать въ послѣдніе годы своей жизни, отъ 1613 по 1616 годъ? Но въ дѣйствительности это по прежнему остается тайной, даже если и принять помянутую теорію, потому что и Бэконъ, подобно Шекспиру, провелъ послѣдніе годы жизни на покой и никто еще не утверждалъ, что онъ что-либо писалъ въ періодъ времени между 1621 и 1626 годами. Съ другой стороны, замѣчательно то, что хотя Бэконъ умеръ черезъ десять лѣтъ послѣ смерти Шекспира, но неизвѣстно ни одной новой шекспировской пьесы, которая бы появилась на сценѣ или въ печати въ этотъ десятокъ лѣтъ.

Г-жа Поттъ приходитъ, однако, на помощь Смиту и Гольмсу, и утверждаетъ, что она нашла 32 доказательства того, что Бэконъ — авторъ шекспировскихъ драмъ. Это напоминаетъ рекламы, гласящія: „Нѣтъ больше сѣдыхъ волосъ!“ или: „Нѣтъ больше плѣшивыхъ!“ Какъ и слѣдовало ожидать, доказательства г-жи Поттъ сводятся къ нулю, но между ними есть и любопытныя. Такъ напр., извѣстно, что въ шекспировскихъ пьесахъ упоминается всего два раза объ Аристотелѣ: въ „Усмиреніи своенравной“ и въ пьесѣ: „Троилъ и Крессида“. Въ особенности любопытно упоминаніе греческаго философа въ послѣдней пьесѣ. У Приама—военный совѣтъ; необходимо рѣшить вопросъ: будетъ ли Елена возвращена грекамъ, или нѣтъ? Троилъ и Парисъ подаютъ голосъ за продолженіе войны, т. е. за удержаніе въ Троѣ Елены. Но Гекторъ другого мнѣнія; онъ—приверженецъ мира и находитъ политичнымъ и справедливымъ возвратить Елену ея законному супругу: „Парисъ и Троилъ,— говоритъ онъ: — вы оба говорите прекрасно, коснулись и настоящаго положенія дѣла, но поверхностно, подобно молодымъ людямъ, *которыхъ Аристотель почитаетъ неспособными понимать нравственную философію*“. (Whom Aristotle thought

unfit to hear moral philosophy*). Въ этой ссылкѣ на Аристотеля есть и невѣрность, и анахронизмъ. Анахронизмъ очевиденъ: Гекторъ—герой троянской войны—ссылается на авторитетъ Аристотеля, философа времени Александра Македонскаго! Трудно рѣшить, сдѣлано ли это было Шекспиромъ по недосмотру или намѣренно; послѣднее—вѣрнѣе, если принять во вниманіе юмористическій характеръ сцены. Гёте заставилъ же своего Фауста говорить о Лютерѣ. Во всякомъ случаѣ странно заключать, какъ это дѣлаетъ Гервинусъ, что Шекспиръ былъ знакомъ съ „Этикой“ Аристотеля; но любопытно, что и Бэконъ въ своемъ сочиненіи „De Augmentis“ цитируетъ то же самое мнѣніе Аристотеля и дѣлаетъ такую же точно ошибку, оба утверждаютъ, что Аристотель считалъ молодыхъ людей неспособными понимать нравственную философію, между тѣмъ какъ въ дѣйствительности Аристотель говорилъ не о нравственной философіи, а о политикѣ! Такого рода совпаденіе можетъ быть доказательствомъ не того, что „De Augmentis“ и „Троилъ и Крессидя“ принадлежать одному и тому же автору, а лишь того, что или Шекспиръ заимствовалъ ссылку на Аристотеля у Бэкона, или Бэконъ заимствовалъ ее у Шекспира, или же, наконецъ, что оба они—и Бэконъ и Шекспиръ—читали Аристотеля въ какомъ нибудь безобразномъ англійскомъ переводѣ.

Вообще, любопытно мнѣніе Шекспира о философахъ; объ этомъ никогда не упоминаютъ бэконьянцы, а между тѣмъ это прямо касается нашего предмета. Профессоръ бернскаго университета Геблеръ**) посвятилъ цѣлую главу своей книги цитатамъ, въ которыхъ Шекспиръ высказываетъ свое мнѣніе о томъ или другомъ философѣ. Замѣчательно, что Шекспиръ всякій разъ, когда упоминаетъ имя того или другого философа, дѣлаетъ это съ ироническою цѣлью. Такъ, въ „Много шуму изъ ничего“, Леонардо замѣчаетъ, что еще не было видано такого философа, который бы терпѣливо выносилъ зубную боль. Констанція, погруженная въ горе смертью своего сына, говорить: „Говорите мнѣ о философіи, чтобъ я потеряла разсудокъ“ („Король Джонъ“). Король Лиръ называетъ Эдгара, который переодѣлся шутомъ, своимъ философомъ. Шекспиръ въ особенности любитъ издѣваться надъ тѣми философскими трюизмами, которыми прославились семь греческихъ мудрецовъ. Вся рѣчь клоуна въ пьесѣ „Какъ вамъ угодно“ наполнена этими трюизмами. Онъ, между прочимъ, говорить: „Языческій философъ, когда ему приходилось класть въ ротъ кисть

*) Въ переводѣ г. Соколовскаго: — „которыхъ Аристотель не признавалъ способными понять уроки философіи“. Въ переводѣ выпущено слово—„нравственный“, вслѣдствіе чего теряется вся соль замѣчанія.

**) Hebler, — „Aufsätze über Shakespeares“.

винограда, имѣлъ привычку говорить, что виноградъ созданъ на то, чтобъ его ѣли, а ротъ — затѣмъ, чтобъ открываться при видѣ винограда“, Эвансъ въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“, справедливо думая, что „уста суть часть рта“, прибавляетъ, что этого мнѣнія „придерживаются многіе философы“. Фальстафъ не менѣе глубокомысленъ, когда, передразнивая англійскаго короля, онъ говоритъ его сыну, принцу Гарри: „Есть вещь, Гарри, о которой ты часто слыхалъ, вещь, извѣстная многимъ изъ нашихъ гражданъ, которая называется дегтемъ; этотъ деготь, какъ повѣствуютъ древніе писатели, мараеть, точно такъ же, какъ и то общество, въ которомъ ты обращаешься“. Такое ироническое отношеніе къ философамъ едва ли умѣстно въ устахъ Бэкона, который былъ самъ философъ и вовсе не относился отрицательно или насмѣшливо къ своимъ предшественникамъ.

Преслѣдуя свою цѣль, г-жа Поттъ дѣйствительно нашла любопытныя мѣста въ перепискѣ Бэкона. Въ его перепискѣ отчасти попадаются какія-то непонятныя намъ фразы, таинственные намеки. Въ одномъ письмѣ, напр., онъ говоритъ о какихъ-то скрытыхъ поэткахъ. Его корреспондентъ, извѣстный Тобій Матью, въ письмѣ играетъ словами „мѣра за мѣру“; а извѣстно, что этими словами названа одна изъ лучшихъ пьесъ Шекспира. Сэру Тобію Матью Бэконъ имѣлъ привычку посылать всѣ свои сочиненія по мѣрѣ ихъ выхода въ свѣтъ; къ серьезному сочиненію онъ по временамъ присоединялъ „отдохновеніе“ (recreation). Какія это могли быть рекреціи? По мнѣнію бэконьянцевъ, это были театральныя пьесы, писанныя имъ въ часы досуга. Въ особенности замѣчательно одно письмо сэра Тобія Матью къ Бэкону. Еслибы сэръ Тобій могъ предполагать, что своимъ таинственнымъ *post-scriptum*’омъ къ письму онъ вызоветъ такой раздоръ въ средѣ будущихъ критиковъ, то, конечно, сдѣлалъ бы его болѣе понятнымъ и яснымъ. Къ сожалѣнію, онъ этого не зналъ, и въ настоящую минуту этотъ *post-scriptum* составляетъ главнѣйшій аргументъ бэконьянцевъ. Вотъ онъ въ буквальной переводѣ: „Замѣчательнѣйшій умъ, который я когда либо зналъ изъ моего народа и по сю сторону моря, носить имя вашего лордства, хотя онъ извѣстенъ подъ другимъ именемъ“ (The most prodigious wit that ever I knew, of my nation, and of this side of the sea, is your lordship’s name, though he be known by another). — Нѣтъ ничего яснѣ этой фразы, — восклицаютъ въ восторгѣ бэконьянцы:—замѣчательнѣйшій умъ своего времени былъ, конечно, авторъ шекспировскихъ произведеній,—кто въ этомъ можетъ сомнѣваться?—для толпы этотъ умъ носилъ имя Шекспира, но сэръ Тобій зналъ, что это Бэконъ!—Читатель видитъ, какъ смѣлы въ своихъ выводахъ бэконьянцы. Объяснить исторически фразу Матью, конечно, трудно; очень можетъ быть, что сэръ Тобій, по своей вседневной при-

вычлѣ, и здѣсь играетъ словами, но только на этотъ разъ намекаетъ на другія фамиліи, которыя Бэконъ имѣлъ право носить и носилъ, — лорда Верулама или Виконта Сентъ-Альбанса. По нѣкоторымъ намекамъ писемъ можно заключить, что Бэконъ и сэръ Тобій Матью очень часто прибѣгали къ условному языку, даже къ шифрованному письму, ключа къ которымъ у насъ нѣтъ, но все это не даетъ еще намъ никакого права рѣшать, что Бэконъ есть авторъ шекспировскихъ произведеній, даже въ томъ случаѣ, еслибы былъ установленъ исторически фактъ, что Бэконъ писалъ иногда подъ чужимъ именемъ. Всѣ эти нелѣпные выводы, очевидно, имѣютъ въ своемъ основаніи логическую и историческую ошибку. Въ наше время совершенно неизбежно, какъ кажется, установилось убѣжденіе, что Шекспиръ — величайшій геній, глубочайшій умъ, когда либо бывший въ человѣчествѣ, сарит засгип новѣйшаго времени. Для насъ это — несомнѣнная истина, своего рода очевидность, поколебать которую невозможно; но весьма сомнительно, чтобы современники поэта считали его таковымъ; напротивъ того, мы имѣемъ полное право заключить, что Шекспиръ вовсе не поражалъ современниковъ своимъ гениемъ и умомъ; его произведенія могли нравиться, онъ могъ пользоваться большей или меньшей популярностью, но считать его величайшимъ изъ драматическихъ поэтовъ современники не могли потому уже, что онъ былъ для нихъ своимъ человѣкомъ, какъ и всѣ, съ извѣстными наклонностями, извѣстными страстями и слабостями; все это заслоняло величіе его ума и необъятность его творчества; своими произведеніями онъ скорѣе забавлялъ, чѣмъ удивлялъ. И это понятно. Судъ современниковъ всегда неправиленъ; онъ или переоцѣниваетъ, или недооцѣниваетъ заслугъ. Переоцѣниваетъ онъ писателей сравнительно мелкихъ, не возвышающихся особенно надъ уровнемъ массы, но умѣющихъ схватить и живо воспроизвести внѣшность жизни, характеръ времени; недооцѣниваетъ онъ великихъ гениевъ, которые никогда не бываютъ по плечу толпѣ; толпа не понимаетъ ихъ и часто, не замѣчая, проходитъ мимо ихъ. Въ тридцатыхъ годахъ, въ Россіи популярнѣйшимъ романистомъ былъ Загоскинъ; имъ зачитывались и чуть не считали гениальнымъ писателемъ, между тѣмъ какъ „Ворисъ Годуновъ“ Пушкина возбудилъ, при появленіи своемъ, недоумѣніе общества: гениальной драмы не поняли. Точно такъ же и во времена Шекспира героемъ дня былъ не Шекспиръ, даже не Бэконъ, а Лилии, авторъ романа „Euphues“. Не обративъ вниманія на это постоянное историческое явленіе, бэконьянцы ошибочно думаютъ, что подобно намъ, и современники Шекспира считали его величайшимъ умомъ. При такихъ условіяхъ, фраза Матью объяснима: въ ней говорится о величайшемъ умѣ своего времени, но кто же этотъ умъ, если не авторъ шекспировскихъ произведеній? Тѣмъ не менѣе,

Матью прибавляетъ, что этотъ умъ носилъ имя Бэкона, значить Бэконъ есть авторъ шекспировскихъ произведеній! Вотъ образчикъ „научнаго“ метода господъ бэконьянцевъ.

Они, кромѣ того, утверждаютъ, что, вслѣдствіе своего положенія въ свѣтѣ, Бэконъ не могъ сдѣлаться открыто драматическимъ писателемъ, и потому принужденъ былъ прибѣгнуть къ подставному лицу, которымъ оказался Шекспиръ. Опять утвержденіе ровно ни на чемъ не основанное. Оно имѣло бы нѣкоторый смыслъ, еслибы въ эпоху королевы Елизаветы драматическое авторство считалось чѣмъ-то неприличнымъ. Но этого не было; вѣдь могъ же Томасъ Сэквилъ, графъ Дорсетъ, близкій родственникъ королевы, быть драматическимъ писателемъ, имя котораго осталось въ исторіи: такъ онъ сочинилъ драму „Гордобукъ“,— первую правильную англійскую драму, и вслѣдствіе этого считается предшественникомъ Шекспира.

Какъ могло случиться, — спрашиваютъ дальше бэконьянцы, — что два знаменитѣйшіе писателя своего времени, Шекспиръ и Бэконъ, никогда не упоминали въ своихъ произведеніяхъ или въ своей перепискѣ другъ о другѣ? Когда читаешь „Essays“ Бэкона и пьесы Шекспира, то невольно поражаешься сходствомъ идей и формъ языка, встрѣчаешь тѣ же ошибки и тѣ же цитаты. А частое употребленіе юридическихъ выраженій, совершенно естественное у Бэкона, который былъ однимъ изъ образованнѣйшихъ людей своего времени и извѣстнымъ юристомъ, — не поражаетъ ли у простого, дюжиннаго актера? Затѣмъ, уваженіе къ сословнымъ привилегіямъ не причлнѣ ли въ канцлерѣ, чѣмъ въ бѣдномъ актерѣ, который могъ только страдать отъ этихъ привилегій? И, наконецъ, какъ объяснить, что простой актеръ, вышедшій изъ народной среды, не получившій систематическаго образованія, такъ глубоко проникъ въ тайны политики?

Здѣсь опять мы встрѣчаемся съ контрастомъ, такъ сильно поразившимъ миссъ Бэконъ, — контрастомъ громаднхъ знаній, усматриваемыхъ въ шекспировскихъ произведеніяхъ, съ положеніемъ актера, не получившаго никакого образованія. Контрастъ этотъ возникъ, благодаря нѣмецкой метафизической школѣ, которая съ легкой руки Шлегеля, еще съ самаго начала нынѣшняго столѣтія, стала представлять Шекспира не только какъ величайшаго творческаго генія, но и какъ величайшій умъ безпредѣльнаго всевѣднія. Нѣмецкая критика, до Гервинуса включительно, всегда представляла англійскаго поэта загадочнымъ пророкомъ, превращавшимъ абстрактныя формулы въ художественные образы; она надѣляла его орудіемъ и принципами современной науки, навязывала ему знаніе всевозможныхъ философскихъ системъ и превращала, такимъ образомъ, его драмы и комедіи въ безграничный синтезъ, охватывающій всѣ стремленія прошлаго,

настоящаго и будущаго. Спиритуалисты, идеалисты, пантеисты, реалисты, материалисты, позитивисты находили въ немъ подтвержденіе своихъ доктринъ и ученій, какъ это видно, между прочимъ, изъ сочиненій Розенкранца, Фишера, Рётшера, Ульрицы, Гервинуса.

Англичане, менѣе мечтательные, чѣмъ нѣмцы, предпочитающіе къ тому же факты метафизическимъ абстрактностямъ, задумали подтвердить фактами нѣмецкій парадоксъ о всевѣдѣніи Шекспира. Благодаря этому обстоятельству, образовалась престранная литература, имѣющая характеръ какого-то слѣдствія или экзамена. Геній Шекспира былъ подраздѣленъ на различныя научныя клѣтки, въ которыхъ укладывались тѣ или другія знанія. Лордъ Кемпбелъ провѣрилъ юридическія знанія Шекспира и былъ удивленъ, найдя вполнѣ ученаго юриста, знакомаго съ юридическими тонкостями. Бэконъ, Келлогъ, Стирнсъ показали его знаніе въ медицинѣ и, въ особенности, въ психіатріи. Р. Смитъ считаетъ поэта специалистомъ въ сельскомъ хозяйствѣ; другіе замѣтили, что онъ былъ знакомъ съ садоводствомъ, съ ботаникой, что онъ искусился въ придворномъ этикетѣ, что верховая ѣзда не имѣла никакихъ тайнъ для поэта. Томъ видитъ въ немъ специалиста по военному искусству. Блэдъ доказываетъ, что онъ обстоятельно зналъ типографское дѣло. Епископъ Водсвортъ указываетъ на его прекрасное знакомство со священнымъ писаніемъ. Патерсонъ написалъ объемистую „шекспировскую энтомологію“ и т. д. Понятно, что если все это правда, то Бэконъ былъ способѣе написать шекспировскія произведенія, чѣмъ Шекспиръ, невѣжественный актеръ, хотя и тутъ можетъ явиться вопросъ, довольно затруднительный для рѣшенія: откуда могъ научиться Бэконъ военному искусству? какимъ образомъ онъ могъ познакомиться съ типографскимъ дѣломъ? И такъ дальше. Громадное большинство обрзованной публики не знакомо съ этой литературой: она слишкомъ специальна. Тѣмъ не менѣе, въ небольшой дозѣ, она очень любопытна и къ тому же прямо касается нашего предмета.

Нѣкто мистеръ Рись (Rees), написавшій цѣлую книгу подъ заглавіемъ: „Shakespeare and the Bible“, очень много распространяется о знаніяхъ Шекспира въ библіи, приводитъ множество цитатъ, дѣлаетъ сопоставленія, но изъ всего этого оказывается только, что Шекспиръ былъ знакомъ съ Библіей, вѣрище—читалъ ее, подобно всякому поэту, въ особенности въ протестантской странѣ, но о специальномъ знаніи этого предмета не можетъ быть и рѣчи. Нѣкоторыя сопоставленія любопытны. Рись указываетъ, между прочимъ, на слѣдующія строки „Бури“ (I, 2): „Ни волоска не погибло, ни даже пятнышка, на поддерживающей ихъ одеждѣ,—она свѣжѣ еще, чѣмъ была“. Слова эти,—прибавляетъ авторъ,—заимствованы изъ „Дѣяній Апо-

столовъ“ (глава 27, стихъ 34): „Ибо ни у кого изъ васъ не пропадетъ и волоса съ головы“. Для всякаго не предупрежденнаго читателя совершенно ясно, что все сходство этихъ двухъ мѣстъ заключается въ словѣ *волосы*. Послѣ такого дебюта можно, конечно, потерять всякую охоту углубляться, вмѣстѣ съ мистеромъ Рисомъ или епископомъ Водсвортомъ въ богословскія познанія поэта. О теоріи юридическихъ познаній Шекспира мы уже говорили въ свое время (глава вторая, стр. 88, 89, 90, 91) и не будемъ возвращаться къ ней. Но англичане не удовлетворились тѣмъ, что прославили Шекспира великимъ юристомъ, они пошли еще дальше. Шекспиръ,—говорятъ они,—превозмогъ не только всѣ науки; онъ, кромѣ того, дѣлалъ настоящія открытія, которыя являлись достоинствомъ науки лишь послѣ его смерти. И дѣйствительно, это справедливо, по крайней мѣрѣ, отчасти. Возьмемъ, на примѣръ, обращеніе крови. Извѣстно, что открытіе обращенія крови, создавшее настоящій переворотъ въ физиологіи, принадлежитъ Гарвею, который сдѣлалъ его въ 1619 году, спустя три года послѣ смерти Шекспира; но обнародовалъ его значительно позже—въ 1628 году. Такимъ образомъ, открытіе было сдѣлано уже послѣ смерти Шекспира, но оно могло быть извѣстно частнымъ путемъ Бэкону, который умеръ только въ 1626 году. Между тѣмъ, поэтъ въ *семидесяти восьми* мѣстахъ своихъ пьесъ говоритъ объ обращеніи крови, какъ о фактѣ самомъ обычномъ. Это то же самое, какъ еслибы мы предположили, что Пушкинъ неоднократно упоминаетъ въ своихъ поэмахъ о механической теоріи теплоты, сдѣлавшейся достоинствомъ науки въ шестидесятихъ годахъ. Фактъ совершенно невѣроятный, невозможный, нелѣпный, а между тѣмъ по отношенію къ Шекспиру онъ буквально вѣренъ. Въ „Кориоланѣ“ (I, 1): „Я рассылаю ее (пищу) по рѣвамъ вашей крови ко дворцу—сердцу, къ сенату—мозгу и во всѣ члены и органы человѣка; такимъ образомъ, и величайшій нервъ, и малѣйшая жилка подучаютъ отъ меня все, требуемое природой для ихъ жизни“. Въ „Юліѣ Цезарѣ“ (II, 1): „Красныя капли, движущіяся въ моемъ грустномъ сердцѣ“. Въ „Королѣ Джонѣ“ (II, 5): „...Лишивъ движенія твою кровь, которая безъ того пробѣгаетъ по жиламъ“, и т. д. Говорятъ, впрочемъ, что обращеніе крови въ своихъ существенныхъ чертахъ было извѣстно Галену, Парацельсу, Гиппократу; объ немъ упоминаетъ Раблэ, и къ тому же оно было довольно ясно сформулировано Серветомъ въ 1553 году. Возможно ли предполагать,—спрашиваютъ бэконьянцы:—чтобы простой актеръ, съ утра до ночи занятый своимъ лицедѣйствомъ, былъ такъ хорошо знакомъ съ сочиненіями Галена, Парацельса, Гиппократа, Раблэ, чтобы онъ слышалъ о Серветѣ? А что авторъ шекспировскихъ пьесъ былъ знакомъ съ ихъ сочиненіями—опять явствуетъ изъ пьесъ. Въ пьесѣ „Все хорошо, что хорошо кон-

чается“ (II, 4): „*Пароль*: Тоже и я говорю: и Галеномъ, и Парацельсомъ...— *Лафе*: Всѣми учеными и опытными врачами“. Въ „Виндзорскихъ Кумушкахъ“ (II, 3): „Что скажешь, мой Эскулапіусъ, мой Галенъ?“. Думаю, однако, что не нужно прибѣгать къ бэконовской теоріи, чтобы удовлетворительно объяснить этотъ фактъ, дѣйствительно кажущійся чѣмъ-то непонятнымъ на первый взглядъ. Время Шекспира есть время англійскаго возрожденія, — возрожденія античной цивилизаціи на сѣверной европейской почвѣ; античный міръ предсталъ, послѣ продолжительнаго мрака среднихъ вѣковъ, въ такихъ обаятельныхъ формахъ, что на него набросились, имъ жили, изучали его; классическая литература вошла въ моду, въ разговорѣ то и дѣло ссылались на Платона, Аристотеля, Софокла, Сенеку. Стѣдуетъ открыть модный тогда романъ Лилли, „*Eurhues*“, чтобы увидѣть, до какой степени были обычными формы мысли и факты греческой и римской цивилизаціи. Латинскій языкъ былъ въ Англии также распространенъ, какъ теперь французскій, можетъ быть даже больше: греческій языкъ входилъ въ преподаваніе, какъ обязательный предметъ; многіе на немъ говорили и писали. Елизавета, Марія Стюартъ свободно говорили на этихъ двухъ языкахъ. Они преподавались даже въ сельскихъ школахъ, и мы знаемъ, что Шекспиръ мальчикомъ учился этимъ языкамъ въ стратфордской свободной грамматической школѣ. Мудрено ли послѣ этого, что онъ зналъ кое-что о Галенѣ, Парацельсѣ, Эскулапѣ? въ особенности если мы вспомнимъ, что, поселившись въ Лондонѣ, сдѣлавшись драматическимъ писателемъ, онъ попалъ въ общество свѣтскихъ, дѣйствительно образованныхъ людей, какъ Эссексъ, Соутгэмптонъ, или такихъ солидныхъ ученыхъ, какъ Ралей, Бенъ Джонсонъ, Бэконъ.

Извѣстенъ разсказъ о томъ, какъ Ньютонъ, родившійся въ 1642 г., т. е. черезъ двадцать восемь лѣтъ послѣ смерти Шекспира, открылъ законъ тяготѣнія; но ему не нужно было прибѣгать къ наблюденію надъ падающимъ съ дерева яблокомъ, чтобы открыть этотъ законъ: онъ вполне ясно формулированъ Шекспиромъ въ пьесѣ „Троилъ и Крессида“ (IV, 2): „Основа зданія моей любви,—говоритъ Крессида,—прочна, какъ самый центръ земли, все къ себѣ притягивающій“. Дѣйствительно, фактъ невѣроятный: представьте себѣ, что Лермонтовъ въ „Демонѣ“, говоря о неотразимомъ вліяніи, которое производитъ демонъ на Тамару, упомянулъ бы о гипнозѣ и гипнотическомъ внушеніи! Подобный фактъ, встрѣчаемый нами у Шекспира, невозможно объяснить ссылкой на то, что законъ тяготѣнія могъ быть извѣстенъ, хотя бы въ общихъ чертахъ, при жизни Шекспира. Но слѣдуетъ прибавить, что онъ остается столь же непонятнымъ и при бэконовской теоріи, даже болѣе непонятнымъ. У Шекспира, какъ у поэта, эта мысль могла возникнуть просто какъ образъ, случайно совпавшій съ

закономъ таготѣнія, лишь въ послѣдствіи открытымъ; но Бэконъ, умъ положительный, методичный, чрезвычайно сознательный и осторожный, не могъ, по свойству своего ума, даже въ сравненіи, высказать предположеніе столь большой научной важности, не имѣя на то солидныхъ резоновъ.

Тѣ же поразительные факты встрѣчаемъ мы и въ области медицинскіхъ наукъ. Докторъ Бекниль („Medical Knowledge of Shakespeare“, 1860) утверждаетъ въ своей любопытной книгѣ, что знанія Шекспира въ медицинѣ можно сравнить только съ современнымъ состояніемъ этой науки. Не будучи докторомъ, я не имѣю возможности судить объ этомъ предметѣ, но такое мнѣніе кажется мнѣ весьма преувеличеннымъ; во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что въ судебной медицинѣ Шекспиръ можетъ считаться экспертомъ. Броунъ („The Forum“, 1856), рассказываетъ, что въ процессѣ Фроста (убійство) защита пыталась доказать, что жертва покончила жизнь самоубійствомъ. Когда предсѣдатель суда спросилъ извѣстнѣйшаго въ Америкѣ доктора-эксперта, въ чемъ заключаются признаки насильственной смерти? Онъ отвѣчалъ, что современное состояніе знанія не позволяетъ ему отвѣчать на этотъ предметъ категорически, но прибавилъ, что лучшее перечисленіе признаковъ смерти отъ задушенія находится у Шекспира, и привелъ слѣдующее мѣсто изъ второй части „Генриха VI“ (III, 2): „Посмотрите, какъ остановилась кровь на лицѣ его; часто видалъ я умершихъ естественной смертью; ихъ лица—цвѣта пепельнаго, блѣдны, впалы, безкровны, потому что въ борьбѣ со смертью сердце привлекаетъ всю кровь къ себѣ на помощь, и она застываетъ вмѣстѣ съ нимъ, и не возвращается уже румянить и украшать щеки. Но тутъ, посмотрите,—лицо его черно, налито кровью, глаза раскрыты болѣе обыкновеннаго, какъ у человѣка, который въ борьбѣ за жизнь боролся сильно и умерщвленъ насильственно. Взгляните на простыню: къ ней пристали клочки волосъ его, всегда расчесанная борода его всклокочена въ беспорядкѣ, какъ жатва, прибитая бурей. Онъ умерщвленъ; въ доказательство — достаточно и малѣйшаго изъ этихъ признаковъ“. Не напоминаетъ ли это судебно-медицинскаго протокола даже по формѣ изложенія?

Всякое дѣйствующее лицо Шекспира имѣетъ свой опредѣленный, точно обозначенный темпераментъ, въ зависимости отъ котораго находятся всѣ душевные процессы; герой у Шекспира не только живетъ и дѣйствуетъ согласно своему темпераменту, но сохраняетъ его даже въ болѣзни и въ самомъ актѣ смерти; въ этомъ отношеніи, какъ и во всѣхъ другихъ, великій поэтъ никогда не жертвуетъ правдой ради сценическаго эффекта, какъ это дѣлаютъ Шиллеръ и Викторъ Гюго. Возьмемъ одинъ лишь примѣръ. Толстый и жирный Фаль-

стафъ, развратникъ и пьяница, страдаетъ подагрой и во время припадковъ болѣзни впадаетъ въ меланхолическій тонъ, мизантропничаетъ; извѣстно, какую слабость онъ имѣлъ къ женщинамъ, а между тѣмъ, по словамъ Куикли, „онъ иногда дѣйствительно нападалъ на женщинъ, но тогда онъ былъ въ хандрѣ и говорилъ о вавилонской блудницѣ“. Подобно большинству пьяницъ, онъ умираетъ отъ прилива крови къ мозгу и отъ воспoleniя мозговыхъ оболочекъ (менингитисъ). „Когда я увидала,—разсказываетъ Куикли,—что онъ началъ опухивать и дергать одѣяло, играть цвѣтами и улыбаться, глядя на кончики пальцевъ, — я тотчасъ догадалась, что ему одна уже дорога“. Эти автоматическія, безсознательныя движенія рукъ и пальцевъ, называемыя въ медицинѣ *карфологіей*, являются вѣрнымъ признакомъ приближающейся смерти и чаще всего встрѣчаются при воспаленіи мозговыхъ оболочекъ. Въ то же время, по описанію Шекспира, у Фальстафа „носъ заострился“, кровь отлила отъ оконечностей, температура понижается отъ оконечностей къ центру. „Тогда,—разсказываетъ Куикли, присутствовавшая при агоніи Фальстафа,— онъ попросилъ меня положить побольше одѣялъ на ноги; я подсунула руку подъ одѣяло и пощупала его ноги,—холодненько, какъ камень, пощупала потомъ колѣни, и такъ все выше и выше,—и все холодно какъ камень“.—Здѣсь въ каждомъ словѣ — живое, непосредственное наблюденіе, но наблюденіе чрезвычайно сознательное,—научное, если можно такъ выразиться,—удерживающее въ памяти только тѣ черты, которыя наиболѣе важны, наиболѣе существенны для характеристики явленія. И такихъ наблюденій въ шекспировскихъ пьесахъ встрѣчаются тысячи, такъ что не знаешь, чему больше удивляться,—великому ли творчеству поэта, создающему самый роскошный міръ фантазій, или величію его ума?

И, однако, не всегда Шекспиръ былъ такъ точенъ; ему приходилось дѣлать довольно крупныя ошибки. Одну изъ такихъ ошибокъ мы встрѣчаемъ, между прочимъ, въ катастрофѣ смерти Дездемоны. Отелло не убиваетъ ее какимъ нибудь острымъ оружіемъ, онъ только сдавливаетъ ей горло и душитъ, такъ что смерть является исключительно вслѣдствіе асфикціи. Еслибы эта механическая причина сдавливанія горла и недостатка въ воздухѣ была удалена во-время, то жизнь, конечно, возвратилась бы къ ней, — другими словами, Дездемона не умерла бы, еслибы послѣ задушенія она могла дышать. Но Дездемона, уже послѣ насилья, произноситъ нѣсколько словъ и умираетъ. Слѣдовательно, если она говорила, то дышала, а если дышала, то невозможно, чтобы она умерла отъ асфикціи. Если уже необходимо было, чтобы Дездемона умерла отъ асфикціи, — то прощальныя слова ея должны быть вычеркнуты. Другую ошибку мы находимъ въ „Гам-

летъ". Токсическое дѣйствіе бѣлены далеко не таково, какимъ его описываетъ тѣнь отца Гамлета. Онимъ утверждается, что бѣлена, влитая въ ухо спящаго человѣка, не можетъ причинить смерти.

Эти двѣ ошибки (насколько мнѣ извѣстно, другихъ медицинскихъ ошибокъ у Шекспира не было замѣчено) съ лихвой выкупаются поразительнымъ знаніемъ характера, темперамента, механизма воли, эмоцій, всѣхъ самыхъ сложныхъ умственныхъ и эмоциональныхъ процессовъ,—словомъ—психологіей, составляющей неизбѣжный матеріалъ для всякаго драматурга. Но Шекспиръ, вопреки всѣмъ другимъ драматургамъ, почти всегда выходитъ за предѣлы психологии и вторгается въ область психіатріи. Теорія галлюцинацій разработана у него чрезвычайно обстоятельно, со всевозможной полнотой, во всѣхъ своихъ формахъ, у Гамлета, Макбета, Ричарда III, Брута; меланхолическій темпераментъ въ чистомъ видѣ онъ изучалъ на Жакѣ („Какъ вамъ угодно“) и въ припадкахъ первичныхъ формъ умопомѣшательства у Гамлета и Тимона Аѳинскаго, наконецъ, полное умопомѣшательство—у короля Лира и Офелии. Мнѣ бы пришлось написать цѣлую книгу, еслибы я вздумалъ резюмировать заключеніе медицинскихъ авторитетовъ объ этихъ сторонахъ творчества Шекспира*). Эту экскурсію въ область науки я окончу однимъ только замѣчаніемъ. Шекспиру не нужно было быть ученымъ энциклопедистомъ, подобно Бэкону, даже напротивъ, ученость повредила бы его творчеству, ослабила бы его, развивая въ умѣ рефлексію и привычку къ отвлеченному мышленію. Изъ того, что мы несомненно знаемъ,—Бэконъ былъ великій ученый, но самый посредственный поэтъ. Творческій умъ не нуждается въ знаніи, чтобы угадывать мѣру. Гомеръ, можетъ быть, не умѣлъ читать и писать, а его „Иліада“ и „Одиссея“ поражаютъ глубиной наблюдательности; то же самое можно сказать о „Нибелунгахъ“, о „Беовульфѣ“, о нашихъ народныхъ былинахъ. Какимъ образомъ, эти первобытные люди—творцы этихъ великихъ произведеній—такъ глубоко проникли въ тайники человѣческой природы? Это—тайна творческаго генія, которая, вѣроятно, никогда не будетъ раскрыта наукой.

Но возвратимся, собственно, къ бэконьянцамъ и къ ихъ пресловутой теоріи.

Главнѣйшій аргументъ бэконьянцевъ заключается въ сличеніяхъ сочиненій Бэкона съ сочиненіями Шекспира; множество мѣстъ, совершенно тождественныхъ, какъ у того, такъ и у другого, доказываютъ, по ихъ мнѣнію, что бэконовскія сочиненія и шекспировскія могли быть

*) Болѣе подробно я объ этомъ, впрочемъ, говорилъ въ главѣ двѣнадцатой, стр. 460—468.

писаны однимъ человѣкомъ. Такъ какъ было бы нелѣпостью предположить, что Шекспиръ могъ написать „*Novum organum*“, то приходится по необходимости заключить, что авторъ шекспировскихъ произведеній — Бэконъ.

Напримѣръ, они берутъ „*Essay on Gardens*“ Бэкона и такъ называемую „*cottage scene*“ въ „Зимней сказкѣ“ (IV, 3) и находятъ удивительныя совпаденія. У Бэкона, напримѣръ, встрѣчается мысль: „Въ декабрѣ, январѣ и послѣдней части ноября, вы должны брать такія растенія, которыя бываютъ зелены зимой... размаринъ... лавенда... душица“. Въ „Зимней Сказкѣ“: „Позвольте предложить вамъ, почтенные господа, размаринъ и руту, — они и зимой не утрачиваютъ ни зелени, ни благоуханія“. У Бэкона: „Первинками въ мартѣ являются фіалки, въ особенности голубыя, желтый нарцисъ; въ апрѣлѣ слѣдуютъ бѣлая двойная фіалка, бѣлая буквица, касатикъ и лиліи всѣхъ сортовъ, блѣдный нарцисъ“. Въ „Зимней Сказкѣ“: „Нарцисы, являющіеся еще до прилета жаворонковъ, и очаровывающіе красой своей даже и непостоянные вѣтры марта... фіалки темныя... блѣдныя первинки... гордая буквица и царскіе вѣнцы, и лиліи всѣхъ возможныхъ родовъ“... У Бэкона: „Въ маѣ и іюнѣ являются: гвоздика всѣхъ сортовъ, французскіе ноготки, цвѣтущая лавенда; въ іюлѣ—гвоздика всѣхъ сортовъ“. Въ „Зимней Сказкѣ“: „Годъ, почтенный господинъ, близится уже къ старости; въ это время, когда лѣто не умерло, а дрожащая зима не родилась еще, лучшіе цвѣты, конечно, гвоздика и махровые левкои... вотъ благоухающая лавенда, мата, чеберъ, майоранъ, ноготки засыпающіе и, слезясь, пробуждающіеся вмѣстѣ съ солнцемъ; все это цвѣты середины лѣта“... Дѣлая эти и подобныя сличенія, бэконьянцы спрашиваютъ: не являются ли выраженія, приводимыя у Бэкона, какъ бы первымъ, черновымъ наброскомъ того, что разцвѣтаетъ въ такую роскошную поэзію въ „Зимней Сказкѣ“? И когда мы узнаемъ, прибавляютъ они, что „*Essay on Gardens*“ Бэкона было напечатано не раньше 1625 года, спустя девять лѣтъ послѣ смерти Вильяма Шекспира, то является почти очевиднымъ, что авторы „*Essay on Gardens*“, и „Зимней Сказки“ — одно и то же лицо, а именно Бэконъ. Такую очевидность могутъ усматривать одни только бэконьянцы. Въ мѣстахъ, приведенныхъ нами, нѣтъ ничего своеобразнаго, исключительнаго: это не болѣе какъ сообщеніе самыхъ обыденныхъ свѣдѣній, извѣстныхъ всякому англійскому крестьянину, имѣющему дѣло съ садоводствомъ. Шекспиръ, воспитанный въ деревнѣ, въ зажиточной семьѣ крестьянъ, конечно, до мелочей зналъ все это, точно такъ же, какъ и Бэконъ, который любилъ цвѣты и занимался ими. Что удивительнаго, что говоря объ однихъ и тѣхъ же явленіяхъ, они указываютъ на одни и тѣ же растенія? Наконецъ, развѣ не могло существовать въ то время

какогонибудь популярнаго руководства къ садоводству, которымъ пользовались какъ Шекспиръ, такъ и Бэконъ? Очевидно, что такими сличеніями невозможно что-либо доказать. Г-жа Поттъ это почувствовала и принялась, какъ мы уже знаемъ, за „Промусъ“ Бэкона. Была ли она счастлива?

Мы даже приблизительно не можемъ прослѣдить всей аргументаціи г-жи Поттъ: на это потребовалось бы слишкомъ много мѣста. Поэтому намъ приходится ограничиться нѣсколькими примѣрами. Эти примѣры мы беремъ наудачу, безъ всякаго желанія выбирать лишь самыя слабыя. Подъ номеромъ 653 мы встрѣчаемъ въ „Промусѣ“ выраженіе: „Thought is free“. (Мысль свободна). Вѣроятно, выраженіе это, не имѣющее впрочемъ, ничего особеннаго, было встрѣчено Бэкономъ въ какойнибудь книгѣ и отмѣчено имъ для какойлибо цѣли, которая теперь ускользаетъ отъ насъ. Г-жа Поттъ находитъ подходящія выраженія въ нѣсколькихъ мѣстахъ шекспировскихъ пьесъ: въ „Бурѣ“ (III, 2) — „Мысль свободна“; въ „Двѣнадцатой ночи“ (I, 3) — то же самое, въ „Мѣръ за мѣру“ (V, 1) — точно такъ же. — Подъ № 751 находимъ переводъ изъ Эразма. „To stumble at the threshold. (In limine offendere, т. е. споткнуться на порогѣ). Въ параллель къ этому выраженію, мы видимъ въ третьей части Генриха VI (IV, 7): „кто споткнулся, вступая въ дверь, — не жди добра по входѣ“. Подъ № 639 Бэконъ отмѣчаетъ поговорку: „The cat would eat fish bat she will not wett her foote“; т. е. кошка желала бы съѣсть рыбу, но не хочетъ замочить своихъ лапокъ. Въ „Макбетѣ“ (I, 7): „Подчиняя „хочу“ слабодушному „не смѣю“, какъ жалкая кошка пословицы“. Указывая на это мѣсто, г-жа Поттъ забываетъ, однако, прибавить, что эта поговорка взята Бэкономъ изъ сборника пословицъ Гейвуда, очень распространеннаго въ Англіи во времена Шекспира. Впрочемъ, англійская пословица есть, вѣроятно, не болѣе, какъ пореводъ слѣдующей латинской поговорки: „Catus amat pisces, sed non vult tingere plantas“. Вообще слѣдуетъ замѣтить, что самыя любопытныя сближенія можно найти въ отдѣлѣ англійскихъ пословицъ „Промуса“, а англійскія пословицы, конечно, должны были быть гораздо лучше извѣстны Шекспиру, чѣмъ Бэкону. Въ „Промусѣ“ встрѣчается выраженіе, изъ котораго можно заключить, что сборникъ Гейвуда ходилъ въ шекспировское время изъ рукъ въ руки и служилъ какъ бы общей добычей всѣхъ писателей, прославившихъ въѣтъ Елизаветы. Нѣтъ, поэтому, ничего удивительнаго, что и Шекспиръ почерпалъ изъ него сырой матеріалъ, какъ почерпалъ его и изъ другихъ книгъ, попадавшихъ ему. Тѣмъ не менѣе противорѣча себѣ, г-жа Поттъ въ предисловіи старается убѣдить читателя, что пословицы, выраженія, фразы, вошедшія въ „Промусъ“ и въ шекспировскія пьесы, почти совершенно

не употреблялись въ тогдашней (и прежней) литературѣ и, слѣдовательно, были какъ бы личнымъ достояніемъ Бэкона. Такое утвержденіе вполнѣ несостоятельно и совершенно теряетъ всякое значеніе, когда мы внимательно станемъ читать Лилли, Марло, Пилл, Кида, Бенъ Джонсона.

Воспользуемся еще однимъ сличеніемъ, которое представляется болѣе интереснымъ. Подъ № 1496 „Промуса“ стоитъ слѣдующая старо-французская пословица: „Homme rouge et femme barbue de cinquante ans pas de saue“. Въ переводѣ г-жи Поттъ эта пословица звучитъ такъ: „Красный мужчина и бородатая женщина пятидесяти лѣтъ, — ничего хорошаго не жди отъ нихъ“. На какихъ соображеніяхъ основывается г-жа Поттъ свой переводъ — неизвѣстно; во всякомъ случаѣ, въ той редакціи, въ которой пословица является у Бэкона, — до смысла пословицы трудно добраться. Очевидно, текстъ перевранъ или испорченъ; такъ, на примѣръ, слово „saue“ поставлено въ глагольной формѣ, хотя по смыслу оно должно бы имѣть форму существительнаго. Самая фраза до такой степени отличается отъ смысла общеизвѣстной пословицы того времени, что никакая поправка не можетъ быть сдѣлана безъ изслѣдованія рукописи „Промуса“. Необходимо также прибавить, что форма пословицы — эллиптическая и этимъ обстоятельствомъ, вѣроятно, объясняется промахъ въ переводѣ. Вѣроятно, своей загадочностью пословица обязана тому, что пошла въ „Промусъ“ Бэкона. А между тѣмъ, пословица эта — одна изъ самыхъ любопытныхъ пословицъ въ литературномъ отношеніи. Во Франціи, Италіи и Испаніи очень распространено повѣрье, что „красный человѣкъ“ и бородатая женщина — колдуны. Ассоціація краснаго цвѣта и чертовщины — весьма древняго происхожденія. Въ словарѣ французской академіи, подъ выраженіемъ: „homme rouge“ описано сверхъестественное существо, которое, по повѣрьюмъ нижней Бретани, посѣщаетъ берега этой мѣстности и таскаетъ въ море одинокихъ путешественниковъ. Но очевидно, что здѣсь слово rouge скорѣе относится къ цвѣту платья, чѣмъ къ цвѣту лица или волосъ (рыжихъ). Такъ, королевскихъ мушкетеровъ называли „enfants rouges“; во Франціи и теперь еще англійскихъ солдатъ въ красныхъ панталонахъ называютъ „красными дьяволами“. Касательно волосъ или лица эпитетъ скорѣе будетъ „roux“ (рыжий), что ведетъ за собой обнаруженіе другой ошибки въ текстѣ Бэкона. Въ Италіи и въ Испаніи, точно такъ же, какъ и во Франціи, встрѣчаются различные варианты этой пословицы, изъ сопоставленія которыхъ можно добраться до истиннаго ея смысла. Ясно, что замѣтка въ „Промусъ“ указываетъ на кристаллизацію суевѣрій. Суевѣріе это утверждаетъ, что опасно встрѣчаться съ краснымъ колдуномъ и бородатой женщиной (колдуньей) въ закрытомъ мѣстѣ, на разстояніи меньшемъ, чѣмъ

пятьдесятъ шаговъ, изъ чего можно заключить, что въ замѣткѣ Бэкона стоитъ: „de cinquante pas on ne les salue“. Между тѣмъ, г-жа Поттъ въ своемъ переводѣ превращаетъ мужчину въ краснолицаго, а женщину въ пятидесятилѣтнюю, и затѣмъ, безъ всякихъ сомнѣній, приступаетъ къ отысканію параллельныхъ мѣстъ у Шекспира.

Какъ и всегда, она ихъ находитъ, и на этотъ разъ даже въ довольно большомъ количествѣ. Четыре цитаты изъ „Генриха IV“ доказываютъ, что у хвастуна, архиебезбожника Бардоляфа, отъ котораго ничего добраго, очевидно, ждать нельзя, — красное лицо, а носъ похожъ на „адское пламя“. Затѣмъ, собственно ради пятидесятилѣтней женщины, приводится выдержка изъ „Короля Лира“ (III, 7): „*Регана*: Это что такое, собака? — *Служитель*: Будь у васъ борода на подбородкѣ, вытербилъ бы я ее теперь“. И затѣмъ, въ томъ же „Королѣ Лирѣ“ (IV, 6): „А! Гонерилья! съ сѣдой бородой!“ Такимъ образомъ, если вѣрить г-жѣ Поттъ, у Гонерильи была борода и поэтому отъ нея нельзя было ожидать ничего хорошаго, — недаромъ же она изображена такой вѣдьмой! Къ несчастью для г-жи Поттъ, текстъ указываетъ только на бредъ безумнаго старика и къ тому же „сѣдая борода“ принадлежитъ Глостеру, котораго безумный король принимаетъ за Гонерилью. Итакъ, оба примѣра ничего не доказываютъ, такъ какъ ни одинъ не относится къ бородатой женщинѣ. — Изъ семи цитатъ, приведенныхъ г-жею Поттъ, только двѣ болѣе или менѣе подходятъ къ пословицѣ. Въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“ (IV, 2) Эвансъ говоритъ: „По моему соображенію, эта женщина (т. е. переодѣтый въ женщину Фальстафъ) дѣйствительно — колдунья. Я не люблю, когда у женщины большая борода, а у этой изъ подъ головнаго платка я усмотрѣлъ большую бороду“. Затѣмъ, въ „Макбетѣ“ (I, 3) вѣдьмы также бородаты. „Вы, должно быть, женщины, хотя ваши бороды и заставляютъ меня сомнѣваться въ этомъ“. Но приводя эти цитаты, г-жа Поттъ забываетъ, что Шекспиръ чувствовалъ какую-то слабость къ средневѣковымъ суевѣріямъ, которыя были извѣстны ему, можетъ быть, лучше, чѣмъ кому либо въ его время; она забываетъ также и театральныя традиціи его времени. Въ послѣдней цитатѣ, напримѣръ, очень можетъ быть, — скрытъ намекъ на актера, игравшаго вѣдьму. Извѣстно, что тогда женскія роли исполнялись молодыми мужчинами; правда, имъ вмѣнялось въ обязанность брить бороды, но это не всегда могло быть выполняемо, въ особенности, когда приходилось спѣшить съ выходомъ на сцену. Еслибъ г-жа Поттъ помнила все это, то ей бы не было ни малѣйшей нужды для объясненія этихъ мѣстъ прибѣгать къ „Промусу“ Бэкона.

Этихъ примѣровъ, я думаю, будетъ совершенно достаточно, чтобы прийти къ заключенію, что ссылкамъ и выводамъ г-жи Поттъ, ни въ

какомъ случаѣ не приходится довѣрять. Ея трудъ, безъ сомнѣнія, почтененъ, но выводы совершенно легкомысленны, не только по недостатку настоящаго критическаго ума и метода, но и благодаря печальной цѣли, къ которой она стремится. Непріятно прійти къ заключенію, что это громадное „Усиліе любви“ („Love's labour“) совершенно „безплодно“ („Lost“; — извѣстно, что одна изъ комедій Шекспира называется Love's Labour's lost). Безъ конца можно было бы указывать на ошибки г-жи Поттъ, на ея непониманіе смысла и текста, на ея неумѣнье приняться за критическій разборъ. И тотъ, кто предпринялъ бы неблагодарный трудъ провѣрить ея книгу, въ сущности послѣдовалъ бы старинной французской пословицѣ, которая также вошла въ „Промусъ“, но аналогическаго мѣста у Шекспира не указано г-жею Поттъ: „A laver la teste d'un asne on ne perd que le temps et la lexive“.

Остается ли еще что нибудь въ бэконовской теоріи, на что слѣдовало бы указать? Едва ли. Я указалъ, если не ошибаюсь, на все, что имѣеть какой либо интересъ, — историческій или критическій. Въ общемъ, аргументація бэконьянцевъ сводится къ слѣдующему: Бэконъ, а не Шекспиръ *долженъ быть* авторомъ шекспировскихъ произведеній; всѣ свѣдѣнія о томъ, что Шекспиръ былъ драматическимъ писателемъ, сбивчивы, темны, или не заслуживаютъ вѣры (я уже указалъ, что это положеніе совершенно несостоятельно и противорѣчитъ историческимъ фактамъ). По мнѣнію бэконьянцевъ, Шекспиръ былъ только актеръ и антрепренеръ театра. Нѣкоторые изъ бэконьянцевъ, между прочимъ и Смитъ, думаютъ, что этотъ актеръ не умѣлъ даже писать; но другіе бэконьянцы (Морганъ) возстаютъ противъ такого утвержденія, ссылаясь на завѣщаніе. Предполагается, что Шекспиръ въ качествѣ антрепренера или Johannes factotum (слѣдуя выраженію Грина) переписывалъ только пьесы для актеровъ и, вслѣдствіе этого, рукописи назывались шекспировскими. Отъ такого смѣшенія пьесъ, сочиняемыхъ Шекспиромъ или только переписываемыхъ имъ, и произошелъ весь сумбуръ „правовѣрной“ шекспировской критики. Въ подтвержденіе этого, указывается на одно обстоятельство, дѣйствительно довольно любопытное: въ изданіи 1623 года, предпринятомъ актерами Геминджемъ и Конделемъ, товарищами Шекспира, — встрѣчается очень много ошибокъ, несообразностей, небрежностей; между прочимъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ этого изданія имена дѣйствующихъ лицъ, напр., „Balthazar“, „Dogberry“, „Verges“ замѣнены другими: „Jacques Wilson“, „Andrew“, „Cowley“, „Kempe“, — дѣйствительными фамиліями актеровъ, игравшихъ въ театрѣ „Глобусъ“ въ шекспировскихъ пьесахъ. Замѣчаніе это, однако, нисколько не говоритъ въ пользу бэ-

коньянцевъ: Геминджъ и Кондель, несомнѣнно имѣли *сценическія* рукописи самого Шекспира, — это они и сами утверждаютъ въ своемъ предисловіи, — но изъ того, что въ этихъ рукописяхъ нѣкоторыя имена дѣйствующихъ лицъ замѣнялись фамиліями актеровъ, игравшихъ эти роли, — еще ровно ничего не слѣдуетъ; Шекспиръ не только могъ, но и во всякомъ случаѣ самъ исполнялъ работу переписчика и для удобства сценической постановки иногда, а можетъ быть и всегда, писалъ фамиліи актеровъ, вмѣсто именъ дѣйствующихъ лицъ, но это онъ могъ продѣлывать надъ своими собственными пьесами, какъ и надъ пьесами другихъ лицъ. Главный аргументъ бэконьянцевъ, разумѣется, находится не тутъ, а въ сличеніяхъ и сопоставленіяхъ бэконскихъ сочиненій съ шекспировскими произведеніями. Этотъ аргументъ, если слѣдовать строгому и правильному критическому методу, доказываетъ лишь одно: что какъ Шекспиръ, такъ и Бэконъ жили въ одно время (въ чемъ никто никогда не сомнѣвался), приблизительно въ одномъ обществѣ, питались одною и тою же умственной пищею и поэтому очень часто сталкивались въ мысляхъ и даже въ формахъ языка. Съ людьми одной литературной эпохи это всегда бываетъ. Возьмите, напр., Пушкина и князя Вяземскаго. Если мы устранимъ вопросъ о размѣрахъ таланта этихъ двухъ русскихъ поэтовъ, если мы остановимся только на формальной сторонѣ языка, стихосложенія и идей, то, несомнѣнно, увидимъ много общаго; слѣдовало ли бы изъ этого, что Вяземскій есть Пушкинъ, а Пушкинъ есть Вяземскій?

Наконецъ, переписка Бэкона даетъ послѣдній и самый важный аргументъ бэконьянцамъ. Извѣстно, что Бэконъ любилъ переписываться шифромъ; можетъ быть на это были свои причины. Въ его перепискѣ есть много темнаго, непонятнаго; встрѣчаются таинственныя фразы, говорится о какихъ-то произведеніяхъ Бэкона, которыя выходили будто бы подъ чужимъ именемъ или подъ псевдонимомъ. Можетъ быть, все это такъ и было, но развѣ изъ этого слѣдуетъ, что эти произведенія Бэкона, выходяшія подъ чужимъ именемъ, суть шекспировскія пьесы? Къ сожалѣнію, на этомъ именно пунктѣ, какъ кажется, остановились бэконьянцы; и теперь прилагаютъ всѣ свои усилія, чтобы его доказать. Нѣкто г. Игнатіусъ Доннелли на предполагаемомъ шифрѣ Бэкона не только построилъ цѣлую теорію, но увѣренъ, что окончательно разрушилъ шекспировское „суевѣріе“, доказавъ, какъ дважды два четыре, что въ самихъ шекспировскихъ пьесахъ существуетъ доказательство ихъ принадлежности Бэкону. На эту удивительную мысль г. Доннелли набрелъ, благодаря какой-то дѣтской книжкѣ, въ которой говорилось о шифрѣ или тайномъ письмѣ, изобрѣтенномъ Бэкономъ. Такой шифръ, дѣйствительно, существуетъ;

г. Доннелли его изучилъ и, путемъ самыхъ изумительныхъ умозаключеній, пришелъ къ убѣжденію, что въ шекспировскихъ пьесахъ скрyta и рассказана этимъ шифромъ цѣлая исторія, доказывающая, что произведенія, приписываемыя Шекспиру, въ дѣйствительности принадлежать Бэкону. Въ своей объемистой книгѣ: „The Great Cryptogram“ (2 vols; London, 1888) г. Доннелли приводитъ даже часть этой исторіи.

Но какимъ образомъ онъ пришелъ къ такому удивительному открытію, долженствующему поразить всю вселенную? Правду говорить русская пословица, что не боги горшки лѣпятъ. Г. Доннелли—не богъ, онъ даже и пороха не выдумалъ, а между тѣмъ доказалъ, что не это иной, а Бэконъ—авторъ „Гамлета“, „Лира“, „Макбета“. Разсматривая изданіе in-folio 1623 года, онъ былъ пораженъ многими странностями этого изданія, странностями, о которыхъ мы говорили въ введеніи. Между прочимъ, онъ замѣтилъ, что тамъ очень часто попадаются слова, набранныя курсивомъ, слова въ скобкахъ или соединенныя знакомъ тире,—безъ всякой видимой причины. Онъ заключилъ, что въ этихъ странностяхъ есть указаніе на шифръ. Такъ, на примѣръ, на страницѣ 53 онъ отыскалъ курсивное слово *bason* (употребляемое, разумѣется, не какъ имя собственное, а какъ нарицательное, означающее: свинья). Если считать сверху страницы, то это слово будетъ 371 словомъ. Эту послѣднюю цифру онъ дѣлитъ на 53 и получаетъ въ частномъ 7. Но что означаетъ эта послѣдняя цифра? Послѣ долгихъ изысканій онъ нашелъ, что на страницѣ 53 всѣхъ курсивныхъ словъ семь. Такое совпаденіе, разсудилъ онъ, не случайно. Продолжая дальше свое разслѣдованіе, онъ, однако, натолкнулся на затрудненіе: не всякое курсивное слово есть результатъ приведеннаго нами вычисленія. Поэтому, въ теорію пришлось ввести кое-какія исключенія, которые, конечно, устранили затрудненіе. Такихъ исключеній оказалось очень много; почти для каждаго отдѣльнаго случая Доннелли принужденъ былъ „расширять“ теорію путемъ исключеній. Было бы слишкомъ долго и совершенно бесполезно рассказывать весь процессъ изысканій Доннелли; пользуясь въ самой широкой степени системой исключеній, Доннелли въ концѣ концовъ достигъ желаемой пристани. Благодаря какому-то таинственному пути, о которомъ онъ, однако же, умалчиваетъ, Доннелли нашелъ, что коренныя цифрами шифра суть цифры 505, 506, 516, 523 и кромѣ того еще какія-то „модифицирующія“ цифры, найденныя тоже таинственнымъ путемъ. Изъ этихъ цифръ въ соединеніи съ различными арифметическими манипуляціями, совершаемыми надъ курсивными словами, словами въ скобкахъ, словами соединенными тире и различными числами словъ и страницъ, Доннелли составилъ пять таблицъ, благодаря которымъ онъ и отыскалъ „исторію“. Попробую дать образчикъ соображеній Доннелли.

Откройте in-folio на страницѣ 76. Считайте слова съ конца сцены второй. Вы найдете, что всѣхъ словъ въ сценѣ находится 448 (за исключеніемъ словъ курсивныхъ, но слова, соединенныя тире, считая за одно слово). Вычтите изъ 505 число 448; въ остаткѣ получится 57. Теперь считайте слова на второмъ столбцѣ, и вы получите, что 57-е слово есть слово *her*. Примѣняя этотъ приѣмъ дальше, Доннелли находятъ дѣлую фразу: „Her Grace is furious“ (Ея милость взбѣшена), которая и есть начало знаменитой „исторіи“. Найденную такимъ образомъ исторію Доннелли приводитъ въ своей книгѣ. Тутъ, самъ Бэконъ рассказываетъ какъ Елизавета, узнавъ содержаніе трагедіи, „Ричардъ II“, была сильно разгнѣвана и приказала арестовать предполагаемаго автора трагедіи, Шекспира. Шекспиръ скрылся, но ей намекнули, что дѣйствительный авторъ—не Шекспиръ, а Бэконъ. Боясь преслѣдованій, а можетъ быть и пытки, Бэконъ пытался отравиться... и проч. Все это рассказываетъ самъ Бэконъ, распространяясь о томъ, какъ онъ писалъ пьесы Шекспира, кто такой Шекспиръ и проч.— Все это, разумѣется, ниже всякой возможной критики, что, впрочемъ, объяснилъ одинъ остроумный англичанинъ. Онъ примѣнилъ *приѣмъ* Доннелли къ „Пиквикскому клубу“ Диккенса и доказалъ, какъ дважды два четыре, что романы Диккенса писаны не Диккенсомъ, а Гладстономъ. И дѣйствительно, этимъ путемъ можно доказать все, что угодно.

Бэконьянцы, породивъ въ своей средѣ такого „ислѣдователя“, какъ Доннелли, окончательно похоронили себя и свою теорію.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ и ПОСЛѢДНЯЯ.

Личный характеръ Шекспира.—Анекдоты.—Отношеніе къ Бенъ Джонсону.—Клубъ „Морской дѣвы“.—Фальстафиады.—Объективность Шекспира.—Его мнѣнія о живописи и музыкѣ.—Есть ли у Шекспира эстетическій кодексъ?—Какъ онъ относился къ единству времени и мѣста.—Его эстетическій снѣтъ.—Его воззрѣнія на народъ.—Его политическія убѣжденія.—Характеристика Рюмелла.—Его религиозное мировоззрѣніе.—Монтэнь, Бэконъ, Бруно.—Философія Шекспира.

Недѣльная гипотеза бэконьянцевъ принесла свою долю пользы тѣмъ, что обратила вниманіе изслѣдователей и критиковъ на личный характеръ Шекспира, на его индивидуальность. До этого метафизическая школа критики почти исключительно разрабатывала вопросы эстетическіе; археологическая, по преимуществу англійская, критика усвоила себѣ одно лишь историческое направленіе, не выходя изъ круга археологическихъ кропотливыхъ изысканій, изучая поэта въ его, такъ сказать, фактической, матеріальной дѣятельности. Какъ одна школа, такъ и другая принесли огромную пользу: археологическая школа, двухсотлѣтними своими изслѣдованіями, приготовила богатый матеріалъ для изученія поэта; эстетическая критика, не смотря на все разногласіе, встрѣчающееся въ ея средѣ, объяснила множество вопросовъ первостепенной философской важности и, такимъ образомъ, облегчила изученіе и пониманіе произведеній поэта. Но самъ поэтъ, какъ человѣкъ, оставался, по прежнему, въ какомъ-то неясномъ туманѣ. Его творенія казались до такой степени объективными и безличными, что уловить въ нихъ личность самого поэта казалось невозможнымъ. Тѣмъ не менѣе, болѣе обстоятельное, съ этой точки зрѣнія, изученіе его произведеній и въ особенности его сонетовъ, указало намъ на кое-какія черты и особенности его интимной жизни, относящіяся къ исторіи его чувства и мысли. Въ этомъ изученіи съ настойчивымъ упорствомъ шекспировская критика настоящаго времени ищетъ объясненій тѣхъ загадокъ, которыя еще могутъ существовать по отношенію къ его творческой дѣятельности. Въ этомъ *исканіи человека*, скрывающагося

подъ маской поэта, его мысли, его нравственного я, его индивидуальности—и заключается такъ называемый миѳъ Шекспира. Такое искаженіе привлекательно и, хотя не можетъ имѣть специально научнаго характера, хотя оно всегда останется, до извѣстной степени, гадательнымъ, но тѣмъ не менѣе можетъ привести критику къ такимъ общимъ выводамъ и положеніямъ, которыя, въ концѣ концовъ, въ общей суммѣ нашихъ изслѣдованій, окажутся не бесполезными.

И прежде всего, свидѣтельства современниковъ поэта даютъ намъ кое-какія фактическія или анекдотическія указанія, которыя рисуютъ въ извѣстной степени личный характеръ и индивидуальность Шекспира. Поэтъ былъ остроумецъ, отличался веселымъ и симпатичнымъ характеромъ и не былъ слишкомъ строгихъ нравовъ, въ особенности въ юности. Все это, какъ кажется, не подлежитъ ни малѣйшему сомѣнію и слѣдуетъ достаточно ясно изъ различныхъ разсказовъ о немъ, дошедшихъ до насъ. Такъ, одинъ изъ современниковъ Шекспира, Мэннингэмъ разсказываетъ анекдотъ, который свидѣтельствуетъ о бойкомъ и находчивомъ остроуміи Шекспира; если этотъ анекдотъ и выдуманъ, то онъ во всякомъ случаѣ довольно ярко рисуетъ условія жизни, въ которыхъ находился великій поэтъ. Однажды, — разсказываетъ Мэннингэмъ, — одна дама назначила свиданіе Ричарду Борбеджу. Знаменитый трагикъ, по уговору, долженъ былъ явиться подъ именемъ Ричарда III и когда скажетъ это имя, то будетъ впущенъ. Дѣло происходило послѣ представленія трагедіи „Ричарда III“. Шекспиръ узналъ объ этомъ уговорѣ и предупредилъ Борбеджа, воспользовавшись лозунгомъ. Его впустили въ домъ. Когда, вскорѣ послѣ этого, явился Борбеджъ и велѣлъ сказать о своемъ приходѣ, назвавшись Ричардомъ, то Шекспиръ отвѣтилъ: „Скажите ему, что Ричарду III предшествовалъ Вильгельмъ Завоеватель!“ — Таковы были нравы тогдашняго общества и эти нравы, несомнѣнно, вліяли на образованіе характера поэта. И дѣйствительно, мы знаемъ изъ его советовъ, что его молодость была бурная и страстная, онъ увлекался недостойными женщинами, тратилъ свою энергію и здоровье въ недостойныхъ увлеченіяхъ и страстныхъ порывахъ, переживалъ нравственныя пытки, претерпѣвалъ оскорбленія самолюбія и личнаго достоинства, можетъ быть, временно падалъ вслѣдствіе слишкомъ кипучей страстности своего темперамента и только необыкновенная сила воли, поэтической гении и высокіе нравственныя идеалы, никогда не потухшіе въ его сердцахъ, спасли его отъ болѣе глубокаго нравственнаго паденія.

Отношенія Шекспира къ Бенъ Джонсону послужили точно также основаніемъ для многихъ анекдотовъ. Мы уже знаемъ, что комедія Бенъ Джонсона „Every Man in his humour“ была поставлена на сценѣ Глобуса благодаря личному вмѣшательству и заступничеству Шекспира.

Почти не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что съ тѣхъ поръ между двумя поэтами установились близкія отношенія, которыя не прекращались до самой смерти Шекспира. Роу рассказываетъ, какъ однажды Бенъ Джонсонъ, въ кружкѣ знакомыхъ, говорилъ о „необразованности“ Шекспира; одинъ изъ присутствующихъ при этомъ почитателей Шекспира замѣтилъ Бенъ Джонсону, что если Шекспиръ не читалъ древнихъ авторовъ, то во всякомъ случаѣ ничего отъ нихъ не заимствовалъ; при этомъ онъ прибавилъ, что берется противопоставить каждому художественному мѣсту изъ древнихъ произведеній, которое захотѣли бы ему привести, но меньшей мѣрѣ столь же прекрасное изрѣченіе Шекспира на ту же тему. Другой анекдотъ, касающійся отношеній Шекспира къ Бенъ Джонсону — очень любопытенъ. Шекспиръ былъ крестнымъ отцомъ одного изъ сыновей Бенъ Джонсона. На крестины Шекспиръ явился озабоченнымъ и молчаливымъ. Когда Джонсонъ спросилъ его, о чемъ онъ думаетъ, то Шекспиръ отвѣчалъ: „Я думаю о томъ, что, собственно, слѣдуетъ подарить тебѣ по поводу сегодняшняго праздника“. На дальнѣйшій вопросъ Бенъ Джонсона: что же именно онъ хочетъ подарить, — послѣдовалъ отвѣтъ, который состоитъ изъ непереваемой игры словъ: „Дюжину хорошихъ латунныхъ (latten) ложекъ, которыя ты долженъ посеребрить (translate). Такимъ образомъ, Бенъ Джонсонъ, всю жизнь переводившій (translated) съ латинскаго (latin) получилъ отплату за свои пренебрежительные отзывы о произведеніяхъ Шекспира. И дѣйствительно, несмотря на дружбу, Бенъ Джонсонъ не щадилъ Шекспира, какъ писателя. Въ его пьесахъ существуютъ, несомнѣнно, насмѣшливыя замѣчанія и колкіе намеки, относящіеся къ Шекспиру. Мы имѣемъ даже нѣкоторое право заключить, что между Бенъ Джонсономъ и Шекспиромъ происходила одно время настоящая и довольно рѣзкая полемика, которая велась съ подмостковъ. Фейсъ (Feis) посвятилъ этому вопросу цѣлую, въ общемъ довольно любопытную книгу подъ заглавіемъ: „Shakespeare and Montaigne An endeavour to explain the tendency of „Hamlet“ from allusions in contemporary works“ (1884 г.). Въ этой книгѣ вопросъ этотъ разработанъ довольно подробно. Несмотря, однако, на эту литературную вражду, дружба между двумя поэтами не ослабѣвала, въ чемъ мы имѣемъ непосредственное свидѣтельство самого Бенъ Джонсона. Однажды ему говорили актеры, что Шекспиръ не имѣлъ привычки измѣнять и вычеркивать ни одной строчки въ своихъ рукописяхъ; на это Бенъ Джонсонъ замѣтилъ: „Я бы предпочиталъ, чтобы онъ вычеркнулъ ихъ тысячу!“ Это замѣчаніе было понято какъ порицаніе слишкомъ спѣшнаго и необдуманнаго труда Шекспира, но изъ объясненій Бенъ Джонсона слѣдуетъ совершенно другое. „Актеры, — говоритъ онъ въ „Discoveries“, — приняли это за злорадную на-

смѣшку. Но я сказалъ это не для потомства, а развѣ ради ихъ невѣжества, потому что они хвалили его за такую черту, благодаря которой онъ сдѣлалъ больше всего ошибокъ. Я любилъ его и чту его память. Взглядъ мой на него таковъ: онъ былъ на самомъ дѣлѣ человѣкъ честной, открытой и свободной природы; онъ имѣлъ превосходную фантазію, обширныя познанія и щедрую руку. Рѣчь его лилась такъ быстро, что по временамъ нужно было останавливать его: *suffragandus erat*“, какъ говорилъ Августъ о Катеринѣ. Онъ обладалъ большимъ остроуміемъ; хорошо было бы, впрочемъ, еслибы онъ умѣлъ и сдерживать его. Ему часто приходилось говорить такія вещи, которыя и безъ того не могли не подвергнуться осмѣянію. Но онъ искупалъ свои ошибки своими превосходными качествами. Въ немъ было больше того, чему слѣдуетъ удивляться, чѣмъ того, что можно порицать“. Когда мы вспомнимъ, что Шекспиръ и Бенъ Джонсонъ принадлежали къ двумъ совершенно различнымъ литературнымъ лагерямъ, между которыми не могло быть, особенно въ то время, никакого примиренія, то поймемъ значеніе этого отзыва Бенъ Джонсона. Его мнѣніе о Шекспирѣ здѣсь сформулировано совершенно ясно; Бенъ Джонсонъ не только признаетъ его выдающійся талантъ, но говоритъ о немъ какъ о человѣкѣ, котораго онъ искренно любитъ и уважаетъ; признавая положительныя качества его ума и сердца, онъ видитъ, однако же, и нѣкоторыя слабости, которыя вытекаютъ именно изъ этихъ качествъ, если принять во вниманіе страстный и горячій темпераментъ его друга. Шекспиръ, по его мнѣнію, увлекался, не былъ достаточно сдержанъ въ своихъ отношеніяхъ къ людямъ, — словомъ, не нацѣливалъ на себя важность при всякомъ случаѣ, былъ, какъ говорятъ, натурой первыхъ впечатлѣній. Объ этихъ свойствахъ характера и темперамента можно было уже заключить и изъ анекдотовъ упомянутыхъ нами. Но если въ дружеской бесѣдѣ онъ былъ веселъ, остроуменъ, не важничалъ и не наблюдалъ за каждымъ своимъ словомъ, то это вовсе не исключало серьезнаго ума и глубокой вдумчивости, которыя поражаютъ насъ въ его произведеніяхъ. Говоря о дружескихъ отношеніяхъ Бенъ Джонсона къ Шекспиру, Кохъ дѣлаетъ любопытное замѣчаніе: „Пришлось бы счастье Бенъ Джонсона столь же безумнымъ, сколь и коварнымъ, еслибы мы захотѣли заподозрить искренность его расположенія къ Шекспиру, какъ къ человѣку, и его уваженіе къ нему, какъ къ поэту, несмотря на всѣ его поэтическія и прозаическія увѣренія. Не лишена была и этического момента эта дружба, которая, несмотря на всѣ свои различія, все же можетъ дать поводъ къ сравненію ея съ дружескимъ союзомъ между Гёте и Шиллеромъ. Шекспиръ и Джонсонъ, какъ и Гёте и Шиллеръ, отъ природы составляли противоположность другъ другу. Чтобы побороть эту

противоположность нужна была нравственная сила. Только уваженіе и пониманіе столь различнаго и самобытнаго существа другаго могли установить между ними обонми хорошія отношенія; но при этомъ необходимо было, разумѣется, самоограниченіе со стороны каждаго изъ нихъ. Однако, между тѣмъ какъ Гёте и Шиллеръ заставили объединяющимъ образомъ дѣйствовать противоположность своихъ характеровъ для высшихъ цѣлей искусства, — между Джонсономъ и Шекспиромъ подобное примиреніе противоположностей имѣло мѣсто только въ жизни. Въ этихъ двухъ современникахъ драматургахъ нашли свое олицетвореніе и высшее выраженіе два противоположныя одно другому литературныя направиленія. Одинъ изъ нихъ явился представителемъ и поборникомъ національно-народнаго идеала, другой — ученаго, классическаго. Исторія англійской драмы показываетъ намъ, что въ эпоху Возрожденія эти противоположности не могли быть примирены. Что каждый поэтъ удивлялся своеобразнымъ достоинствамъ другаго и признавалъ ихъ, — это все, даже больше, чѣмъ чего можно было ожидать при ихъ историческомъ положеніи. Положеніе же вещей было таково, что ученый поэтъ, основывавшійся на теоріи и на авторитетныхъ образцахъ древности, съ нѣкоторымъ высокобріемъ смотрѣлъ на народное искусство. Отъ признаетъ его талантъ, но потому-то и желалъ бы притянуть его на сторону классическихъ принциповъ, которыми онъ самъ слѣдуетъ. Обратимъ вниманіе еще и на другія отношенія. Бенъ Джонсонъ, которому не посчастливилось на сценѣ, естественно злился на всѣхъ актеровъ, имѣвшихъ больше удачи, чѣмъ онъ. Его собственныя драмы, безупречно составленныя по всѣмъ теоретическимъ правиламъ, въ большинствѣ случаевъ проваливались на сценѣ. Несмотря на всю свою ученость, пріобрѣтенную съ такимъ трудомъ, и на свою ревностную работу, онъ никогда не могъ выбиться изъ матеріальной нужды. Къ тому же онъ считалъ себя болѣе значительнымъ поэтомъ, чѣмъ какимъ онъ былъ въ дѣйствительности, и вотъ теперь, среди своей борьбы за существованіе, онъ видѣлъ, что этотъ актеръ Шекспиръ, мало свѣдущій въ латинскомъ, и еще менѣе въ греческомъ языкахъ, не только пользуется успѣхомъ и честью, но даже быстро наживаетъ собѣ состояніе и пріобрѣтаетъ уваженіе среди согражданъ. Извѣстно, какъ жестоко выразился Шиллеръ о Гёте, который стоялъ ему на дорогѣ, — испытывая подобныя же чувства. Бенъ Джонсонъ никогда не могъ добиться счастья; съ завистью отказывала въ немъ Харита его стремившемуся духу. Бенъ Джонсонъ и въ творчествѣ своемъ былъ тяжелъ и медлителенъ; онъ никогда не удовлетворялся сдѣланнымъ и снова принимался за работу съ самаго начала“.

Въ 1603 году извѣстный поэтъ, ученый и морской герой, сэръ

Вальтеръ Ралей, учредилъ въ одной изъ лондонскихъ тавернъ своеобразный клубъ; этотъ клубъ былъ названъ клубомъ „Морской дѣвы“ (the Mermaid). Тамъ собиралась вся умственная аристократія Лондона, но литературный элементъ преобладалъ въ немъ; тамъ сходились всѣ тогдашнія лондонскія свѣтила науки, литературы, искусствъ, отчасти даже политики; „Морскую дѣву“ посѣщали также молодые вельможи, любившіе литературу и театръ; такимъ образомъ, тамъ сходились Вальтеръ Ралей, Иниго Джонсъ, Сельденъ, Доннъ, Бенъ Джонсонъ, Шекспиръ, Бомонтъ, Флетчеръ, лордъ Соутгэмптонъ и другіе. Эти клубы въ то время въ Англии были обычной формой собраній; въ нихъ выражался англійскій характеръ общеситія, какъ въ французскихъ „салонахъ“ XVII и XVIII столѣтій выразился французскій характеръ общеситія. „Морская дѣва“ имѣла для англійской литературы такое же значеніе, какъ отель Рамбулье — для французской, — можетъ быть даже значительно большее. Тамъ, за дружеской бесѣдой, нестѣсняемые присутствіемъ дамъ, какъ это имѣло мѣсто во французскихъ салонахъ, среди шутокъ и остротъ, рѣшались важнѣйшія литературныя и общественныя вопросы, и это постоянное общеніе, несомнѣнно, благотворно отзывалось и на творческой работѣ поэтовъ и писателей. Хотя въ „Морской дѣвѣ“ собирались представители самыхъ различныхъ литературныхъ, политическихъ и религіозныхъ лагерей (Флетчеръ, наприимѣръ, былъ легитимистъ, въ полномъ смыслѣ этого слова), между ними не было, однако, розни. Оставаясь вѣрными своимъ убѣжденіямъ, каждый членъ клуба, являясь въ „Морскую дѣву“, вносилъ лишь элементъ общеситія, умѣлъ уважать убѣжденія другихъ, былъ настолько *культуренъ*, что допускалъ различіе въ мнѣніяхъ и не насилывалъ совѣсти другого. Благодаря этому обстоятельству, мы замѣчаемъ тотъ широкій горизонтъ мысли, ту разносторонность пониманія, которыя и составляютъ наиболѣе яркіе признаки высшей культуры. Клубъ „Морской дѣвы“ былъ однимъ изъ самыхъ модныхъ литературныхъ центровъ Лондона; въ немъ господствовало веселое, остроумное настроеніе, которое и характеризуетъ его. Бомонтъ въ одномъ посланіи къ Бенъ Джонсону говоритъ слѣдующее по этому поводу: „Кто только не сходилъ въ клубъ „Морской дѣвы!“ Летали стрѣлы краснорѣчья, когда сходило вдохновенье; какъ будто каждый былъ готовъ всю жизнь считаться дуракомъ изъ-за того лишь, чтобы въ этотъ часъ въ веселомъ обществѣ пріятелей своихъ все остроуміе свое въ одномъ шутливомъ словѣ обнаружить“. Само собой разумѣется, что Шекспиръ былъ однимъ изъ самыхъ видныхъ членовъ клуба. Его шутки и остроты повторялись и приобрѣли ему репутацію веселаго собесѣдника. Шекспиръ, какъ кажется, чаще всего состязался съ Бенъ Джонсономъ. Шекспира сравнивали съ англійскимъ

крейсеромъ, а Бенъ Джонсонъ съ испанскимъ линейнымъ кораблемъ. „Мистеръ Джонсонъ,—говорится въ одномъ извѣстїи,—былъ построенъ на манеръ испанской галлоны,—былъ проченъ, но за то медлененъ въ движенїяхъ; ученость его была велика. Шекспиръ, по конструкціи своей—тоже, но за то быстрѣе подъ парусами, могъ, подобно нашимъ англїйскимъ крейсерамъ, поворачиваться во всякомъ теченїи и умѣлъ пользоваться всякимъ вѣтромъ, благодаря быстротѣ своего ума и силъ воображенїа“. Впослѣдствїи образовалось преданїе, что изъ этихъ шутокъ и острогъ возникли Фальстафїады, перешедшія въ „Генриха IV“ Шекспира.

Но если изъ этихъ сообщенїй, преданїй, разсказовъ мы можемъ себѣ составить, до извѣстной степени, понятїе о характерѣ и темпераментѣ Шекспира, то мы все таки ничего еще не знаемъ о направленїи его ума, о его душевныхъ потребностяхъ, о его мнѣнїяхъ и убѣжденїяхъ; преданїя и сообщенїя современниковъ умалчиваютъ объ этомъ. Нѣтъ ли у насъ средствъ пополнить этотъ пробѣлъ и прїйти по этому поводу къ какимъ либо опредѣленнымъ выводамъ? Я думаю, что это средство есть и находится оно въ тщательномъ изученїи его произведенїй. „Драматическая объективность“, „объективизмъ Шекспира“—выраженїя, которыми слишкомъ часто злоупотребляютъ. Эмерсонъ говоритъ, что у Шекспира нѣтъ ничего отличительнаго, спеціальнаго, нѣтъ индивидуальнаго оттѣнка. Кольриджъ называетъ Шекспира „человѣкомъ съ десятью тысячами душъ“ и сравниваетъ его съ океаномъ, не столько вслѣдствїе его умственной подвижности, сколько вслѣдствїе безконечной ширины его генїя. Шиллеръ протестуетъ противъ всякой попытки искать нравственную личность Шекспира въ его произведенїяхъ: „Подобно тому, — говоритъ онъ, — какъ божество скрывается за вселенной, — объективный поэтъ скрывается за своими произведенїями... Нужно быть недостойнымъ этихъ произведенїй, перестать ихъ понимать или быть ими пресыщеннымъ, чтобы стараться искать въ нихъ автора. Такими являются намъ Гомеръ въ древности и Шекспиръ въ ближайшее къ намъ время, — двѣ натуры, безконечно различныя и раздѣленныя во времени цѣлою пропастью, но совершенно одинаковыя въ этой чертѣ характера... Когда еще въ юности я познакомился съ Шекспиромъ, я былъ возмущенъ его индифферентизмомъ, его безчувственностїю“. Но такъ ли это? Шекспиръ былъ челоѣкъ и, понятно, ничто челоѣческое ему не было чуждо. Тотъ воображаемый идолъ, безстрастный и индифферентный творецъ поэтическихъ произведенїй, котораго такъ любятъ представлять себѣ въ поэтѣ критики-объективисты,—въ сущности не болѣе, какъ риторическая фигура, въ дѣйствительности невозможная. Въ дѣйствительности поэтъ никогда не бываетъ въ такой степени олимпій-

цемъ, да и не можетъ быть. У него неизбѣжно существуютъ свои вкусы, свои слабости, свои предпочтенія, свои антипатіи. При извѣстной ширинѣ взгляда, онъ конечно не будетъ узкимъ и одностороннимъ, онъ предпочтетъ не высказываться, чтобы не насиловать совѣсти читателя, но его вкусы, симпатіи и антипатіи такъ или иначе проявятся, такъ или иначе обнаружатся. Поэтому, слѣдуетъ а priori заключить, что въ произведеніяхъ Шекспира скрыта личность его. Исканіе этой личности представляетъ, конечно, много трудностей, но дѣло не въ трудностяхъ, а въ возможности, и этого достаточно, чтобы исканіе такого рода не показалось пустымъ и безсодержательнымъ, тѣмъ болѣе, что если поэтическія произведенія проливаютъ свѣтъ на личность поэта, то и личность поэта, открытая тѣмъ или инымъ путемъ, въ свою очередь, безъ всякаго сомнѣнія, освѣтитъ и произведенія его съ новой стороны.

Приступая къ этому исканію поэта, мы естественно и прежде всего наталкиваемся на вопросъ: какъ онъ относился къ другимъ искусствамъ, къ музыкѣ, скульптурѣ, живописи? По отношенію къ живописи и къ скульптурѣ мы можемъ съ нѣкоторымъ правомъ сказать, что Шекспиръ относился къ нимъ индифферентно и, вѣроятно, не особенно любилъ ихъ. Онъ былъ знакомъ съ Инниго Джонсомъ, встрѣчался, конечно, и съ другими англійскими художниками. Съ произведеніями Гольбейна онъ во всякомъ случаѣ былъ знакомъ; двѣ знаменитыя картины Гальбейна—„Тріумфъ бѣдности“ и „Тріумфъ богатства“ находились въ его время въ домѣ ганзейскихъ нѣмецкихъ купцовъ въ Лондонѣ. Тѣмъ не менѣе, онъ нигдѣ не упоминаетъ о нихъ. Вообще, о живописи и скульптурѣ въ произведеніяхъ Шекспира почти никогда нѣтъ рѣчи, изъ чего мы можемъ заключить, что эти искусства мало интересовали его. Въ „Зимней Сказкѣ“, правда, онъ упоминаетъ о Джуліо Романо, который былъ его современникомъ и „который, если бы былъ безсмертенъ и могъ бы вдохнуть въ свои произведенія дыханія жизни, то лишилъ бы природу всѣхъ ея поклонниковъ,—такъ онъ умѣетъ подражать“. Однако же, Шекспиръ считаетъ Джуліо Романо скульпторомъ. Первая сцена „Тимона Аѳинскаго“, гдѣ, между прочимъ, выступаютъ поэтъ и живописецъ,—даютъ очень мало матеріала для сужденія о томъ, какъ поэтъ относился къ живописи. Поэтъ спрашиваетъ живописца: „Что это у васъ?—Картина...—Позвольте полюбопытствовать вашимъ произведеніемъ.—Оно нельзя сказать, чтобы удалось.—Превосходно! Какъ все отдѣляется!—Да, довольно.—Удивительно! сколько граціи въ положеніи, сколько души въ глазахъ, сколько ума въ устахъ! Какъ краснорѣчивъ безмолвный жестъ этотъ!—Порядочная, кажется, поддѣлка подъ жизнь. Но какъ нравится вамъ вотъ эта черта?—Да у васъ, скажу смѣло, могла бы поучиться на этотъ

разъ сама природа; въ этихъ чертахъ борьба искусства живѣе даже жизни“. Нѣсколько далѣе, живописецъ показываетъ свою картину Тимону, который говоритъ ему: „Я люблю живопись. Живопись передаетъ почти настоящаго человѣка, потому что съ тѣхъ поръ какъ безчестье начало торговать природою его, онъ сдѣлался рѣшительно одной вѣшностью; эти фигуры именно то, что представляютъ...“ Изъ всей этой сцены можно заключить только одно: Шекспиръ понималъ живопись, но насколько онъ любилъ ее—мы не видимъ; вся сцена кромѣ того имѣетъ явно сатирической оттѣнокъ, а слова Тимона могутъ даже показаться насмѣшкой надъ живописью.

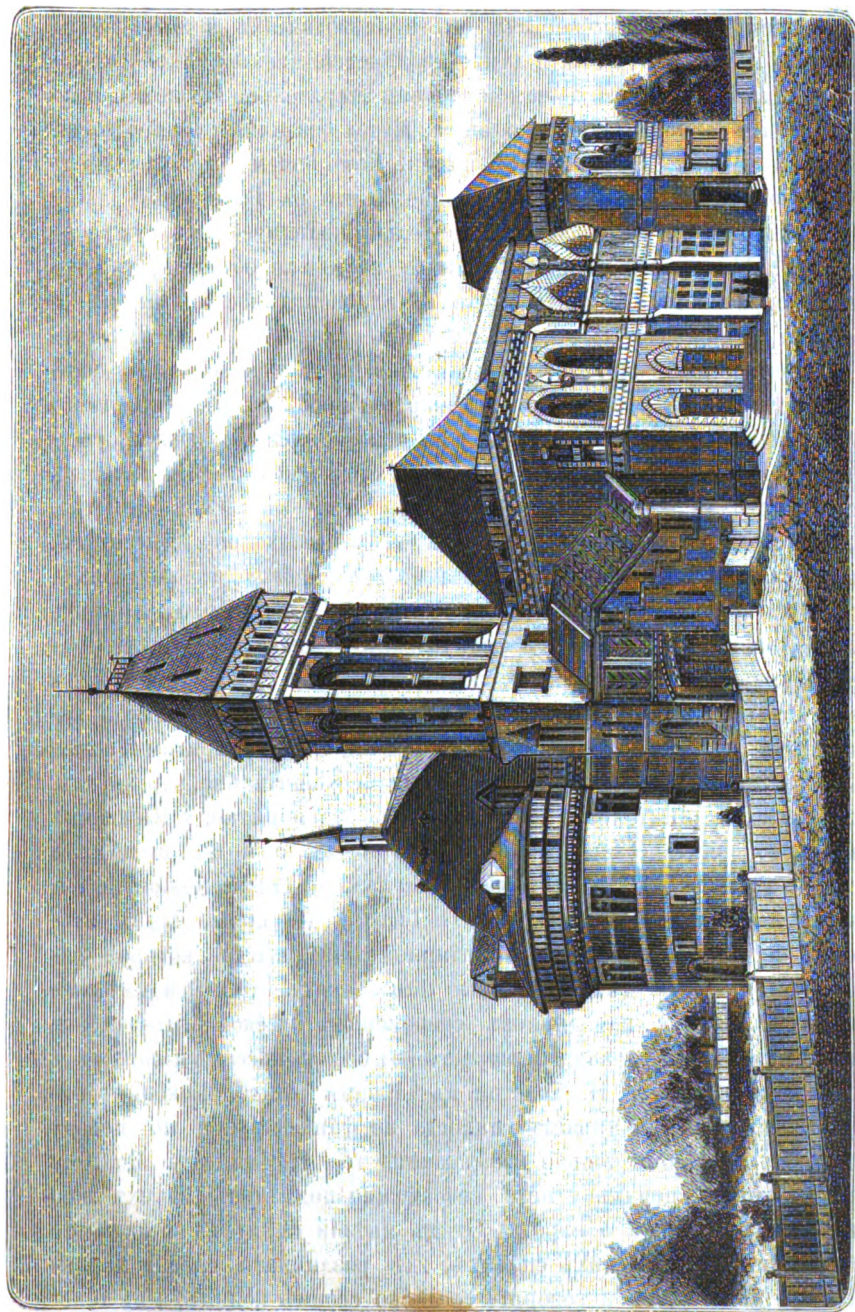
Зато къ музыкѣ Шекспиръ относился съ большою любовью. О музыкѣ онъ говоритъ въ своихъ произведеніяхъ очень часто. Онъ ввелъ пѣсни и инструментальную музыку во многія изъ своихъ драмъ. Въ „Лирѣ“ онъ прибѣгаетъ къ музыкѣ какъ къ средству, исцѣляющему душевныя страданія; подъ музыку Бассаніо дѣлаетъ свой выборъ; Герміона возвращается къ жизни. Въ „Двѣнадцатой ночи“ герцогъ, томимый любовью къ Оливіи, страстно любитъ музыку и въ ней находитъ исцѣленіе своему горю. „Если музыка,—говоритъ онъ,—пища любви, пусть продолжаютъ, пусть пресыщаютъ меня ею; пресыщеніе обезсилитъ, можетъ быть, умертвить страсть мою. Повторите послѣдніе такты, такъ сладостно замершіе. Они коснулись моего уха, какъ благодарный югъ, вѣющій надъ грядою фіалокъ, унося и разнообразя ароматы ихъ“. Въ этомъ граціозномъ образѣ выразилось глубокое пониманіе музыки, ея существенная органическая функція. Въ другомъ мѣстѣ той же пьесы (II, 4) герцогъ говоритъ: „Дайте мнѣ музыки... Ту пѣсню, добрый мой Цезаріо, ту старую, отцовскую пѣсню, которую мы слышали вчера вечеромъ; она, казалось, облегчила страсть мою болѣе, чѣмъ веселыя, вычурныя пѣсни нашего страшнаго бойкаго и легкомысленнаго времени. Спойте хоть одну строфу ея... Замѣть, Цезаріо, она очень старая и простая. Ее распѣваютъ обыкновенно на открытомъ воздухѣ прядильницы, чулочницы и юныя, кружева плетущія, дѣвы. Наивно правдивая, она дышетъ невинною любовью, какъ само старое время“. О Шейлокѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ „Венеціанскаго кушца“ выражается такъ: „Нѣтъ на землѣ живого существа столь жестокаго, крутаго, даже злаго, чтобъ не могла, хотя на часъ одинъ, въ немъ музыка свершить переворота. Кто музыки не носитъ самъ въ себѣ, кто холоденъ къ гармоніи прелестной, тотъ можетъ быть измѣнникомъ, лгуномъ, грабителемъ; душъ движенія темны какъ ночь, и какъ Эребъ черна его пріянь. Такому человѣку не довѣрай“. Въ „Юліи Цезарѣ“ Шекспиръ характеризуетъ Кассіо и Брута тѣмъ, что Кассіо не любитъ музыки, между тѣмъ какъ Брутъ любитъ ее, и эта характеристика глубоко вѣрная: люди,

подобные Кассио, прямолинейные, сухие, полагающие, что жизнь есть логика—не любят музыки, которая открывает область чувства, им недоступную; напротив того, идеалисты, в родѣ Брута, всегда отличаются любовью къ музыкѣ, потому что живутъ они больше чувствомъ, чѣмъ холоднымъ разсудкомъ. Необходимо прибавить, что Англія въ XVI столѣтїи была передовымъ народомъ въ музыкѣ. Ея артисты славились на континентѣ; композиторъ Доулендъ, обучавшій Елизавету игрѣ на спинетѣ и на лютиѣ, пользовался европейской славой. Шекспиръ, вѣроятно, былъ знакомъ съ нимъ, хотя сонетъ въ честь Доуленда, находящійся въ „*Passionate Pilgrim*“, не принадлежитъ Шекспиру.

Относительно эстетическихъ мнѣній Шекспира очень трудно сдѣлать какой либо опредѣленный выводъ изъ его произведеній. Объ этомъ предметѣ онъ почти никогда не высказывается. Одного только эстетическаго вопроса касается онъ въ своихъ произведеніяхъ: вопроса о правильной трагедїи, вопроса о правилахъ Аристотеля. Объ этомъ вопросѣ онъ косвенно высказывается нѣсколько разъ въ своихъ прологахъ. Во всѣхъ этихъ прологахъ мысль остается одна и та же: полнѣйшій индифферентизмъ ко всякимъ правиламъ и къ правиламъ Аристотеля по преимуществу. Возьмемъ для примѣра начало одного изъ этихъ прологовъ. Въ „*Зимней Сказкѣ*“, въ началѣ четвертаго акта, *Время* выступаетъ въ качествѣ хора или пролога и заявляетъ слѣдующее: „Я, какъ *Время*, многихъ убѣждающее, всѣхъ испытующее, радость и страхъ добраго и злаго, порождающее и разоблачающее заблужденія—хочу воспользоваться теперь моими крыльями. Не сердитесь на меня или на быстроту моего полета за то, что перелечу черезъ шестнадцать лѣтъ, не представивъ вамъ ничего изъ этого огромнаго промежутка; такъ какъ въ моей власти ниспровергать законы, и въ одинъ и тотъ же часъ созидать и уничтожать обычаи, то и позвольте мнѣ остаться тѣмъ, чѣмъ я былъ до начала порядка какъ стараго, такъ и новаго. Свидѣтель вѣковъ ихъ породившихъ, я буду тѣмъ же и для новѣйшаго, теперь господствующаго; сдѣлаю и настоящее столь же старымъ, какъ и моя сказка“. Нѣкоторые изъ изслѣдователей находили въ этихъ словахъ какъ бы намѣреніе протестовать противъ формъ правильной трагедїи, стѣсняющихъ свободный полетъ творчества, но въ приведенныхъ нами словахъ не видно никакого протеста, никакого намека на „правила“; Шекспиръ всецѣло игнорируетъ ихъ; онъ прямо пользуется своимъ неотъемлемымъ правомъ перелетѣть черезъ промежутокъ шестнадцати лѣтъ, не заботясь о томъ, какъ взглянуть на такую вольность ученые педанты. По всей вѣроятности, онъ совершенно не интересовался правилами Аристотеля и считалъ ихъ праздными словами, неидущими

къ дѣлу. Въ доказательство такого взгляда можно указать на то, что въ нѣкоторыхъ изъ своихъ пьесъ онъ слѣдовалъ правиламъ. Такъ, напр., „Бурю“ можно считать вполне правильной пьесой, написанной съ сохраненіемъ закона единства времени и мѣста; все дѣйствіе происходитъ въ три часа. „Ричардъ II“ и „Макбетъ“ — совершенно серьезныя трагедіи, въ которыхъ отсутствуетъ комическій элементъ; но заключать изъ этого, что Шекспиръ хотѣлъ соперничать съ Бенъ Джонсономъ, на примѣръ, или доказывать, что и онъ тоже умѣетъ писать по правиламъ — нелѣпо; Шекспиръ никогда не обнаруживалъ заботы о правилахъ; ко всякимъ эстетическимъ доктринамъ онъ относился не враждебно, а индифферентно. Какойнибудь французскій романтикъ тридцатыхъ годовъ считалъ бы себя на вѣкъ обезпеченнымъ, еслибы хотя бы случайно написалъ трагедію съ сохраненіемъ единства; ничего подобнаго не могло случиться съ Шекспиромъ, именно потому, что о правилахъ онъ не заботился. Онъ заботился лишь о внутреннихъ требованіяхъ сюжета; если эти требованія указывали на возможность или необходимость „правилъ“, онъ писалъ совершенно правильную пьесу въ родѣ „Бури“, или пьесу безъ всякаго комическаго элемента, въ родѣ „Ричардъ II“; такой художникъ, какъ Шекспиръ, не сталъ бы, конечно, портить своего произведенія съ цѣлью подставить ножку серу Филиппу Сиднею, или взбѣсить своего пріятеля, Бенъ Джонсона.

Вотъ почему Шекспира и не слѣдуетъ считать представителемъ школы въ узкомъ значеніи этого слова; по всей вѣроятности, онъ былъ бы совершенно неспособенъ изложить теоретически свою мысль въ предисловіи; для этого онъ слишкомъ былъ художникъ. Правда, въ его пьесахъ, кое-гдѣ встрѣчаются общія эстетическія положенія, высказанныя мимоходомъ, потому что къ слову пришлось, но всѣ эти положенія въ концѣ концовъ сводятся на совѣтъ, даваемый имъ актерамъ, живописцамъ, поэтамъ, слѣдовать природѣ. Положеніе слишкомъ общее, но могущее, однако, служить указаніемъ на эстетику Шекспира: функція искусства онъ видитъ въ воспроизведеніи *природы* и дѣйствительности; изъ этого можно заключить, что онъ никогда не выдѣлялъ искусства отъ жизни и считалъ искусство синтезомъ жизни (Тэнъ говоритъ: „L'art est le résumé de la vie“). На этомъ основаніи онъ бы никакъ не могъ сойтись съ теоретиками искусства для искусства. Но если мы примемъ во вниманіе другія мѣста въ его пьесахъ, гдѣ онъ говоритъ о творческой силѣ *фантазіи*, то намъ придется заключить, что Шекспиръ не ставитъ искусство въ условіе служебныхъ отношеній къ жизни и что слѣдовательно онъ одинаково не признаетъ ни искусства для искусства, ни искусства для жизни. Искусство, по его мнѣнію, есть синтезъ жизни и больше ничего. Та-



Памятникъ Шекспира (театръ, музей и библиотека), построенный въ Страфордъ въ 1876 году.

ково, на мой взгляд, эстетическое *чувство* Шекспира. Но это чувство только слегка проскальзываетъ въ его произведеніяхъ и даже почти неуловимо. Происходитъ это, я думаю, вслѣдствіе чрезвычайной скромности великаго поэта; онъ до такой степени старательно ступшевывается позади своихъ произведеній, что они кажутся безличными, народными созданіями наивной, первобытной поэзіи. Вотъ почему, говоря о Шекспирѣ невольно является въ умѣ сравненіе его съ Гомеромъ.

Но можно-ль то же сказать относительно политическихъ сужденій Шекспира? Дѣйствительно ли Шекспиръ настолько объективенъ, что въ немъ отражаются, какъ въ зеркалѣ, всѣ политическія мнѣнія и страсти съ одинаковою силой? Или же онъ склоняется въ ту или другую сторону и въ своихъ произведеніяхъ является человѣкомъ партіи? Для того, чтобы рѣшить этотъ вопросъ, необходимо прежде всего обратить вниманіе на роль народа у Шекспира, роль, имѣющую существенное значеніе. Какимъ представляетъ его Шекспиръ? Въ качествѣ дѣйствующаго лица народъ выступаетъ на сцену въ „Юліѣ Цезарѣ“, въ „Коріоланѣ“, въ „Генрихѣ VI“; въ этихъ пьесахъ онъ дѣйствуетъ, какъ масса, какъ толпа. Въ другихъ, въ особенности въ комедіяхъ, выступаютъ нѣкоторыя индивидуальности изъ народа. Если принять въ соображеніе только массу и толпу, какъ таковыя, то на вышеприведенный вопросъ отвѣтъ является самъ собой: У Шекспира народъ является далеко не привлекательнымъ; онъ жестокъ, легковѣренъ, несправедливъ; онъ легко и безразсудно подчиняется интригамъ вожакъ; въ сущности вожаки дѣлаютъ съ нимъ рѣшительно, что хотятъ. Таковъ народъ или толпа у Шекспира. Но это понятно: у Шекспира нѣтъ такого политическаго ученія, съ которымъ онъ бы выступалъ въ своихъ произведеніяхъ, которое составляло бы его *profession de foi*, какъ это мы видимъ, на примѣръ, у В. Гюго, у Шиллера, или у Альфieri; у него нѣтъ никакой гуманитарной идеализаціи, которая заслоняла бы отъ него дѣйствительные факты, какъ это мы видимъ, на примѣръ, въ школѣ народниковъ современной русской литературы; Шекспиръ также безусловно и безстрастно въ своихъ пьесахъ изображалъ народъ, какъ графъ Л. Н. Толстой въ „Власти тьмы“. Шекспиръ никогда не сантиментальничаетъ, никогда не фантазируетъ по поводу дѣйствительности; онъ только изображаетъ то, что видитъ. Поэтому и въ народныхъ сценахъ у него невозможно подмѣтить какихъ-либо личныхъ мнѣній поэта о народѣ. Этихъ мнѣній слѣдуетъ искать не въ большихъ историческихъ сценахъ, гдѣ различнаго слоя и характера лица дѣйствуютъ и говорятъ согласно своимъ ролямъ, а въ текстахъ, такъ сказать, косвенныхъ, въ случайныхъ фразахъ; когда поэтъ говоритъ какъ бы отъ своего собственнаго имени, не освѣщая ими ни характера дѣйствующаго лица, ни развитія дѣйствія. Такихъ

текстовъ найдется много и они кажутся тѣмъ болѣе субъективны, что сказанная фраза часто составляетъ даже противорѣчье съ характеромъ дѣйствующаго лица, или является ненужною, лишнею вставкой. Ясно, что если личные мнѣнія поэта могутъ быть обнаружены гдѣ-либо, то именно въ подобныхъ фразахъ. Въ римскихъ трагедіяхъ, напримѣръ, встрѣчается множество мѣстъ, въ которыхъ Каска, Клеопатра, Коріоланъ съ какою-то особенною настойчивостью высказываютъ свое аристократическое отвращеніе къ запаху черни, къ засаленнымъ шапкамъ, къ грязнымъ рукамъ, къ неопрятному дыханію рабочихъ, питающихся чеснокомъ. То же самое мы встрѣчаемъ въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“ и въ другихъ комедіяхъ.

Самый возмутительный актъ народной воли есть убійство поэта Цинны среди бунта („Юлій Цезарь“). У Плутарха это убійство есть печальный, но естественный и понятный результатъ ошибки; одного Цинну убиваютъ вмѣсто другого. Шекспиръ совершенно переименовываетъ этотъ фактъ. Вотъ эта замѣчательная сцена. (III, 3): „*Цинна (выходитъ изъ своего дома)*. Ночью мнѣ снилось, что я пировалъ съ Цезаремъ, и голова моя полна какихъ-то мрачныхъ фантазій. Мнѣ не хотѣлось выходить изъ дома; но что-то вотъ такъ и вытолкало меня.— (*Входитъ толпа гражданъ*).— Твое имя? — Куда идешь? — Гдѣ живешь?— Женатъ или холостъ?— Отвѣчай прямо каждому безъ обиняковъ.— Да короче.— Да толкомъ.— И безъ обмана.— Мое имя?— Куда иду? гдѣ живу? женатъ или холостъ? Чтобъ отвѣчать каждому, прямо, толкомъ и безъ обмана, скажу вамъ съ толкомъ, что я холостъ.— Это все равно что сказать: кто женится, тотъ безъ всякаго толка. Смотри, чтобы за такой отвѣтъ не надавали трюховъ. Куда же идешь? отвѣчай прямо.— Прямо на погребеніе Цезаря.— Какъ другъ или врагъ?— Какъ другъ.— Ну, это прямой отвѣтъ.— А гдѣ живешь?— Короче.— Подлѣ Капитолія.— Твое имя,— да безъ обмана?— Цинна.— Разорвемъ его на части; онъ—заговорщикъ!— Я поэтъ Цинна, я поэтъ Цинна!— Разорвемъ его за его скверные стихи.— Я не заговорщикъ Цинна.— Все равно, его имя Цинна; вырвемъ это имя изъ его сердца, и затѣмъ пусть его идетъ куда хочетъ.— Разорвемъ, разорвемъ его! Гдѣ же голова? Къ Бруту! Къ Кассію! Жги все!..“ Здѣсь мы на фактъ можемъ прослѣдить процессъ творчества Шекспира. Безразличный и ненужный, въ цѣпи другихъ событій, фактъ, рассказанный Плутархомъ, поэтъ совершенно преобразуетъ, надѣляя толпу грубыми инстинктами опьянѣвшаго отъ крови звѣря, растерзывающаго перваго попавшагося ему человѣка, чтобы наказать его лишь за то, что онъ носитъ ненавистное ему имя. Не будетъ, поэтому, слишкомъ смѣлымъ заключить, что и самъ Шекспиръ чувствовалъ то, что выражали такъ часто его дѣйствующія лица: народа, какъ толпу, въ

ея, такъ сказать, сборномъ состояніи, толпу бессмысленную, дикую, кровожадную, дѣйствующую стихійно, — онъ не любилъ, — вѣроятно потому, что не разъ и самъ былъ свидѣтелемъ ея короткихъ расправъ на лондонскихъ улицахъ.

Но Шекспиръ не любилъ также и демагоговъ; въ „Коріоланъ“ трибуны одновременно и умѣренны изъ политическихъ видовъ, и жестоки по инстинкту. Будучи побѣдителями, они не слѣшатъ слишкомъ пользоваться своими преимуществами, на ругательства Волумніи они отвѣчаютъ спокойно, сдержанно, но въ то же время имѣютъ сильное желаніе высѣчь вѣстника, который приноситъ вѣсть о движеніи вольсковъ. При этомъ случаѣ ихъ природная жестокость сразу вспыхиваетъ, въ особенности вслѣдствіе сознанія ими собственной ошибки. Когда слухъ подтверждается не только о томъ, что вольски идутъ на Римъ, но что съ ними идетъ и Коріоланъ, — народъ естественно обращается противъ трибуновъ, которые заварили всю эту кашу. Прежде народъ былъ вмѣстѣ съ трибунами, теперь онъ противъ нихъ; онъ утверждаетъ, что вовсе не требовалъ изгнанія трибуновъ! И, въ сущности, толпа не совѣмъ лжетъ въ данномъ случаѣ, — она лишена сознательной воли и послѣдовательности въ идеяхъ. „*Вт. граждан.* — Что касается до меня, то, подавъ голосъ за его изгнаніе, я тутъ же сказалъ, что все-таки это очень жалко. — *Третій граждан.* — И я то же. — *Четв. граждан.* — И я; да если говорить правду, такъ и многіе изъ насъ говорили то же самое. То, что мы сдѣлали, — мы сдѣлали для общей пользы; *согласившись на изгнаніе добровольно, мы изгнали его все-таки противъ воли!*“ — Такова психологія толпы у Шекспира.

Ко всему этому необходимо присоединить еще одну черту, которую Шекспиръ, какъ бы нарочно, подчеркиваетъ. Въ „Генрихъ VI“ (вторая часть) мы имѣемъ на сценѣ народный бунтъ; во главѣ этого бунта стоитъ Джонъ Кэдъ. Изъ исторіи мы знаемъ о Кэдѣ только то, что это былъ ирландскій революціонеръ, который выдавалъ себя за Мортимера, родственника герцога Йоркскаго: онъ устроилъ въ Кентѣ возстаніе противъ Генриха VI, пошелъ на Лондонъ, которымъ онъ завладѣлъ безъ сопротивленія, и обезглавилъ лорда Сэя. Вскорѣ, вслѣдствіе обѣщанія амнистіи, его шайки разсѣялись, а самъ Кэдъ былъ убитъ. Шекспиръ, перенося Кэда въ драму, сдѣлалъ изъ него коммуниста, слѣдующимъ образомъ объясняющаго планы своихъ социальныхъ реформъ: „Семиполупенсовыя хлѣба будутъ продаваться въ Англии за одинъ пенсъ; тройная мѣра будетъ десятерной; пить жидкое пиво будетъ у меня величайшимъ преступленіемъ. Все государство будетъ общимъ достояніемъ, и моя лошадь будетъ пастись въ Чипсайдѣ. Когда же буду королемъ, а я хочу быть королемъ... — *Всѣ.* Да здравствуетъ его величество!“ — *Кэдъ.* Благодарю, добрый народъ, —

тогда денегъ не будетъ; всё будутъ ѣсть и пить на мой счетъ; и одѣну всёхъ въ одинаковое платье, чтобы всё жили согласно, какъ братья, и чувствовали меня, какъ своего государя.—Прежде всего переберемъ всёхъ законниковъ.— Я и сдѣлаю это“. Такъ обыкновенно разсуждаетъ толпа. Устами двухъ гражданъ, Джорджа Дэвиса и Джона Голлэнда, она слѣдующимъ образомъ объясняетъ свои надежды на Кэда: „Суконщикъ Джэкъ Кэдъ задумалъ, видишь ли, вычистить все государство, выворотить его и вздрать на немъ новый ворсъ.— И дѣло; вѣдь оно совсѣмъ уже вытерлось. Съ тѣхъ поръ какъ появились эти джентльмены, миновало веселое житіе Англій.—Гадкое время! Добродѣтель ремесленниковъ ни во что не ставится.— Кожанымъ фартухомъ дворянство гнушается.— Скажи болѣе: совѣтники короля плохіе работники.— И то правда; сказано, однако же: *работай по своему призванію*, а вѣдь это все равно, что сказать: *пусть правители будутъ моды работящие*, а потому намъ бы и слѣдовало быть правителями“.— Въ „Бурѣ“ Шекспиръ вторично возвращается къ этой темѣ и осмѣиваетъ, какъ мы уже знаемъ, коммунистическія теоріи, которыя такъ уморительно развиваетъ Гонзало. Иронія Шекспира здѣсь тѣмъ болѣе замѣчательна, что Монтень, изъ книги котораго переведено это мѣсто, сказалъ то же самое, но совершенно съ другой точки зрѣнія. Французскій моралистъ самымъ серьезнымъ образомъ восхищается этимъ первобытнымъ состояніемъ, надъ которымъ англійскій поэтъ иронизируетъ. Здѣсь сказалось различіе практическаго здраваго смысла англичанина отъ политическихъ мечтаній француза на манеръ Платона или Жанъ-Жака Руссо. Этотъ вопросъ общественной реорганизаціи занималъ Шекспира всю жизнь; онъ его затронулъ въ „Генрихъ VI“, начиная свою литературную дѣятельность, и возвратился къ нему передъ самою смертію, въ „Бурѣ“. Мы, слѣдовательно, должны заключить, что къ коммунистическимъ теоріямъ, осмѣяннымъ еще Аристофаномъ, онъ относился отрицательно.

Генрихъ V, какъ извѣстно,—любимый герой Шекспира. Въ своей рѣчи къ войску передъ азинкурскимъ сраженіемъ онъ дѣлаетъ совершенно аристократическое различіе между воинами-дворянами и людьми низшихъ сословіѣ, „вскормленныхъ на англійскихъ поляхъ“. Въ другомъ мѣстѣ той же исторической драмы, Монтжуа, послѣ пораженія французской арміи, проситъ позволенія похоронить мертвыхъ, при чемъ прибавляетъ, что необходимо отдѣлить трупы благородныхъ воиновъ отъ труповъ простыхъ солдатъ, „за тѣмъ, что много принцевъ утонутъ въ крови простыхъ наемниковъ и много солдатъ купаются въ крови знатнѣйшихъ дворянъ“. Въ пьесахъ Шекспира, кромѣ подобныхъ мѣстъ, встрѣчается много горькихъ или даже презрительныхъ размысленій, относящихся къ народу. Всѣ предводители,

имѣющіе съ народомъ дѣло, жаждутся на его непостоянство, измѣнчивость,—революціонеры точно такъ же, какъ и представители церкви и государства. „Перелетало ли когда нибудь перо такъ легко со стороны на сторону, какъ эта толпа?“ — говоритъ Джонъ Кэдь. „О, безумный народъ!—воскликаетъ въ свою очередь архіепископъ Йоркскій,— не надежный домъ имѣеть тотъ, кто строить его на сердцѣ толпы“. Эти и другія мѣста были замѣчены критиками. Было, между прочимъ высказано предположеніе, что Шекспиръ, говоря о народѣ, далъ волю личнымъ антипатіямъ и, такъ какъ соціальныя и политическія вопросы больше всего волнуютъ людей, то критики негодовали на эти отрывочныя фразы поэта, или радовались имъ, смотря по тому, были ли они сами виги или тори, аристократы или демократы, роялисты или республиканцы. Но такая точка зрѣнія непримѣнима къ Шекспиру; рассматривая тщательно роль толпы въ пьесахъ Шекспира, мы видимъ не какую либо аристократическую тенденцію, а художественное изображеніе дѣйствительности, безъ всякой идеализаціи. Одно лишь можно сказать съ увѣренностію: Шекспиръ не льстилъ народу.

Джонсонъ,—тори по своимъ политическимъ мнѣніямъ,—найдя въ „Ричардѣ III“ рѣчь епископа Карлейля о божественномъ правѣ, проходить въ неописанный восторгъ и не колеблется провозгласить Шекспира легитимистомъ, забывая то, что поэтъ взялъ какъ характеръ епископа, такъ и его рѣчь изъ хроники Голиншеда. Тотъ же самый Джонсонъ злорадствуетъ, указывая въ „Кориоланѣ“ на скудость народа и на интриги демагоговъ. Газлитъ, напротивъ того, приходитъ въ негодованіе отъ того же самаго „Кориолана“ и по той же самой причинѣ. Рюмелинъ въ очень любопытной книгѣ, написанной съ реалистической точки зрѣнія, съ цѣлью протестовать противъ опрометчивыхъ выводовъ школы Гервинуса, старается объяснить Шекспира исторической средой. По его мнѣнію, необходимо разъ навсегда отказаться отъ всего этого наивнаго декламаторства. Онъ думаетъ, что Шекспиръ былъ роялистъ, приверженецъ аристократіи и двора, что, впрочемъ, очень понятно: аристократія любила театръ, она защищала его отъ пуританской нетерпимости. „Упрекать поэта въ этомъ было бы излишне,—пишетъ онъ,—но фактъ необходимо признать“. Но ужъ если объяснять поэта окружающей его средой, то слѣдуетъ прибавить, что прошлое и современное Англіи какъ бы оправдывало въ этомъ отношеніи Шекспира. Поэтъ, какъ бы ни былъ великъ его геній (хотя поэты и мнятъ себя очень часто пророками) — всегда человѣкъ своего времени; было бы нелѣпо требовать отъ него, чтобы онъ предвидѣлъ или угадалъ значительную роль народа и демократіи, обозначившуюся гораздо позднѣе. Во времена Тюдоровъ и Стюартовъ народъ не выступалъ еще на политиче-

скую арену, какъ сознательная политическая сила. Но дѣлать Шекспира человѣкомъ партіи—нелѣпо, и это станетъ ясно, если мы сравнимъ его съ Аристофаномъ, который, дѣйствительно, былъ человѣкъ партіи. Аристофанъ былъ старовѣръ; онъ былъ яркимъ противникомъ всего новаго,—въ политикѣ, философій, морали, литературѣ. Онъ былъ явно несправедливъ по отношенію къ Эврипиду и Сократу. Подъ видомъ почтенія къ народу онъ бичевалъ его ошибки и пороки, становясь всегда на точку зрѣнія идеаловъ добраго стараго времени. Онъ былъ нѣчто въ родѣ консерватора нашихъ дней, консерватора, который орудіемъ своей политической агитаціи взялъ форму комедіи. Съ своимъ консерваторствомъ онъ не скрывался, напротивъ, всегда выступалъ откровенно и смѣло; онъ былъ не столько поэтъ и комическій писатель, сколько политическій агитаторъ съ консервативнымъ характеромъ. Ничего подобнаго нельзя сказать о Шекспирѣ. Шекспиръ — не человѣкъ партіи, а поэтъ, — поэтъ въ самомъ широкомъ значеніи этого слова. У него нѣтъ мелкихъ страстей; онъ судитъ людей и жизнь не мѣркой своихъ симпатій и антипатій, а своимъ поэтическимъ чутьемъ. Мы видѣли, съ какимъ аристократическимъ отращеніемъ поэтъ относится къ народу во многихъ сценахъ. Но это одна лишь сторона медали; есть и другая. Нѣтъ ничего добродушнѣе и добрѣе, какъ эта же самая чернь въ „Коріоланѣ“; тутъ все зло зависитъ отъ трибуновъ. Въ „Тимонѣ Аѳинскомъ“ аристократія очерчена очень мрачными красками; чувство чести, добра встрѣчается лишь въ низшихъ классахъ общества. Сынъ Банко въ „Макбетѣ“ обязанъ жизнію разбойнику, подкупленному, чтобы его убить. Два разбойника въ „Ричардѣ III“ испытываютъ такіа угрызенія совѣсти, послѣ умерщвленія дѣтей Эдуарда, что рыданія и слезы мѣшаютъ имъ рассказать, какъ происходило дѣло. Возвращаясь къ „Коріолану“, нельзя не замѣтить, что въ этой трагедіи патрициі изображены не лучше народа. Симпатичную роль имѣютъ не патрициі, а герой, и въ особенности его мать. Но съ высокимъ безпристрастіемъ генія Шекспиръ не боится придать Волумніи и Коріолану нѣсколько особенностей характера, которыя страннымъ образомъ охлаждають наши симпатіи къ нимъ. Шекспиръ—поэтъ не общихъ идей, а индивидуальностей. Онъ не поучаетъ, не вступаетъ въ споръ, не морализируетъ, подобно философамъ. И въ этомъ-то именно заключается, на нашъ взглядъ, рѣзкая психическая противоположность Шекспира и Бэкона. Бэконъ неспособенъ на такое высокое поэтическое безпристрастіе,—онъ слишкомъ человѣкъ отвлеченной мысли. Почти полное отсутствіе политическихъ теорій въ произведеніяхъ Шекспира—очень замѣчательно; оно доказываетъ коренной политической индифферентизмъ поэта къ политическимъ ученіямъ. Оно и понятно: развѣ шекспировское время пред-

ставляло такое политическое движеніе, которое могло бы надѣяться получить *est* симпатіи великаго поэта? Въ исторіи царствованіе Елизаветы занимаетъ весьма почетное мѣсто (о Яковѣ I-мъ этого сказать нельзя), но для современниковъ оно было тяжелымъ деспотизмомъ, отзвываясь на ихъ частной и общественной жизни почти ежедневно. Заключение Маріи Стюартъ, ея процессъ, ея казнь могли внушить только чувство глубочайшаго негодованія, какою бы политической необходимостью ни оправдывали современники Елизавету. Казнь графа Эссекса — одного изъ друзей поэта — не менѣе тяжелымъ камнемъ должна была лечь на сердце поэта, и замѣчательно, что съ этой минуты (1601 годъ) въ душевномъ настроеніи поэта замѣчается крутой перевероть: отъ веселыхъ комедій онъ переходитъ къ кровавымъ драмамъ; въ то же время въ умѣ поэта возникаетъ и прежній философскій скептицизмъ, навѣянный чтеніемъ Монтеня. А возникшее пуританское движеніе развѣ было симпатичнѣе? Въ шекспировское время политическія страсти играли довольно видную роль у драматическихъ писателей. Максинджетъ былъ почти республиканецъ; Бомонтъ и Флетчеръ восхваляли принципъ легитимизма. Одинъ лишь Шекспиръ не принадлежалъ ни къ одному изъ этихъ лагерей. Онъ до такой степени индифферентенъ къ политикѣ, что своихъ дѣйствующихъ лицъ никогда не заставляетъ разсуждать, подобно Корнелю, о лучшей формѣ правленія. Въ такой трагедіи, какъ „Коріоланъ“, подобный споръ былъ бы у мѣста, а между тѣмъ поэтъ весь свой творческій геній сосредоточилъ на личности героя. Въ „Юліѣ Цезарѣ“ даже Брутъ не приводитъ никакого политическаго соображенія въ знаменитомъ монологѣ, въ которомъ объясняетъ, почему смерть Цезаря была необходимою; онъ рѣшается умертвить диктатора не во имя республики или общественнаго блага, а потому, что боится, что монархія развратитъ душу великаго Цезаря. Теперь мы можемъ только радоваться, что Шекспиръ стоялъ внѣ политическихъ распрій своего времени. Для поэта, какъ и для философа, политика не годится; она заставляетъ его отступать отъ широкихъ горизонтовъ мысли, ради точки зрѣнія по необходимости узкой и фальшивой. Шекспиръ созерцалъ человѣчество съ любопытствомъ и интересомъ, но мало раздѣлялъ его увлеченія и страсти. Его взглядъ обнималъ слишкомъ много явленій сразу, онъ слишкомъ хорошо понималъ тайну человѣческой комедіи, чтобы серьезно увлекаться какимъ либо изъ нашихъ „великихъ принциповъ“.

Но интересовали ли его религіозные вопросы, а если интересовали, то въ какой мѣрѣ? Баконисты выдвинули этотъ вопросъ на первый планъ, надѣясь тутъ-то и поразить въ самое больное мѣсто защитниковъ Шекспира. Оно и въ самомъ дѣлѣ: если можно доказать, что

Шекспиръ въ своихъ произведеніяхъ высказываетъ протестантскія убѣжденія, то дѣло бѣконистовъ выигрываетъ цѣлую ставку, такъ какъ извѣстно, что Бѣконъ былъ искреннимъ протестантомъ: это онъ заявилъ печатно въ своихъ произведеніяхъ. Мы уже знаемъ, что вопросъ о религіозныхъ воззрѣніяхъ Шекспира поставленъ не совсѣмъ ясно въ шекспировской критикѣ. Критики и изслѣдователи обыкновенно смѣшиваютъ религіозное воспитаніе, которое поэтъ могъ получить дома, когда былъ ребенкомъ, съ религіознымъ міровоззрѣніемъ, которое выработалось впоследствии самостоятельно и свободно. Разсматривая первый вопросъ, мы пришли къ убѣжденію (стр. 93, 94, 95, 97, 98), что Шекспиръ получилъ католическое воспитаніе и что это воспитаніе отразилось въ его произведеніяхъ. Теперь намъ нужно коснуться второго вопроса: каково было религіозное міровоззрѣніе Шекспира?

Въ религіи, какъ и въ политикѣ, Шекспиръ широко пользовался своимъ правомъ драматическаго писателя: онъ не говоритъ отъ своего имени, онъ объективенъ. Изъ его произведеній можно извлечь множество болѣе или менѣе анти-религіозныхъ выраженій, которыя, однако же, ровно ничего не доказываютъ, такъ какъ они соотвѣтствуютъ характеру и душевному настроенію лицъ, высказывающихъ ихъ. Къ тому же, этимъ выраженіямъ можно противопоставить другія, носящія на себѣ печать извѣстной религіозности. Бирчъ (Birch) въ обширномъ сочиненіи: „An Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakespeare“ (London, 1848) пытался доказать, что Шекспиръ былъ атеистъ. Между тѣмъ, нѣкто докторъ Джонъ Шарпъ (1644—1714) говорилъ: „Библия и Шекспиръ сдѣлали меня архіепископомъ Йоркскимъ“ (The Bible and Shakespeare have made me Archbishop of York). Кто-то замѣтилъ, что въ произведеніяхъ Шекспира не упоминается слово *Богъ*. Это неправда, но если можно защищать подобную неправду, если необходимо долгое время рыться въ драмахъ и комедіяхъ прежде, чѣмъ доказать ошибочность такого утвержденія, то очевидно, что въ противоположность Эсхилу и Софоклу Шекспиръ рѣдко упоминаетъ о Богѣ. Но развѣ изъ этого слѣдуетъ что либо? Такое рѣдкое употребленіе слова Богъ могло зависѣть не отъ воли Шекспира. Въ 1604 году былъ опубликованъ статутъ Якова I-го, которымъ запрещалось упоминать на сценѣ слово Богъ. Вслѣдствіе этого, во многихъ in-quarto встрѣчается слово Богъ, которое, однако, замѣнено какимъ нибудь другимъ выраженіемъ въ in-folio 1623 г. Такъ, на примѣръ, въ первоначальномъ изданіи „Венеціанскаго Купца“ (I, 11) мы читаемъ: „I pray God grant a fair departure“, и въ in-folio выраженіе: „I pray God“ замѣнено выраженіемъ: „I wish“. Весьма вѣроятно, что издатели принуждены были сдѣлать и другія, подобныя же измѣне-

нія. Тѣмъ не менѣе и въ этомъ отношеніи встрѣчаются особенности, которыя не поддаются этому послѣднему объясненію. Извѣстно, что „Гамлетъ“ долгое время занималъ Шекспира; онъ былъ передѣланъ имъ по крайней мѣрѣ два раза, такъ что „Гамлетъ“ въ томъ видѣ, въ какомъ мы его читаемъ теперь, есть окончательная редакція первоначальнаго наброска. Очень любопытно прослѣдить измѣненія, сдѣланныя Шекспиромъ. Въ окончательной редакціи Гамлетъ, умирая, говоритъ: „The rest is silence“ („конецъ—молчаніе“, у Кронеберга). Въ первоначальной же обработкѣ Гамлетъ оканчиваетъ жизнь другою фразою: „Heaven receive my soule“ (да приметъ небо мою душу). Измѣненіе весьма важное именно съ религіозной точки зрѣнія, тѣмъ болѣе, что оно не могло зависѣть отъ запрещенія употреблять на сценѣ слово Богъ.

Но эти ли только заключенія мы въ правѣ сдѣлать изъ внимательнаго изученія Шекспира? Какъ объяснить, на примѣръ, что въ порывахъ страсти Ромео и Джульета никогда не выражаютъ увѣренности, что они будутъ соединены въ загробной жизни? Съ другой стороны, когда эти супруги-христіане умираютъ безъ всякой надежды на загробную жизнь, язычники, въ родѣ Антонія и Клеопатры, только объ этой надеждѣ и думаютъ. Клеопатра, умирая, вспоминаетъ погибшаго Антонія: „Мнѣ кажется, я слышу призывъ Антонія,—вижу, какъ онъ поднимается, чтобы похвалить благородный поступокъ мой, слышу, какъ насмѣхается надъ счастьемъ Цезаря, ниспосылаемымъ богами въ оправданіе будущей кары... Иду, супругъ!“ А Антоній, умирая, говоритъ: „Иду, царица.—Эросъ!—Подожди меня, тамъ, гдѣ души отдыхаютъ на цвѣтахъ, мы будемъ гулять рука въ руку, изумимъ всѣхъ нашей свѣтлой веселостію; Дидона и Эней утратятъ почитателей,—все обратится къ намъ!“ Далѣе, не любопытно ли, что Кентъ, этотъ благочестивый слуга короля Лира, не признаетъ другого всемогущества въ мірѣ, кромѣ судьбы, въ античномъ, языческомъ смыслѣ этого слова? „Нами,—говоритъ онъ,—управляютъ звѣзды,—звѣзды неба!“ Неужели же этотъ романтической типъ вѣрности ничему не научился со времени Гомера, неужели христіанство не оставило на немъ никакихъ слѣдовъ, и о Провидѣніи онъ имѣетъ такое же точно понятіе, какъ и античный поэтъ? Не любопытно ли, что герцогъ, желая поддержать духъ Клавдія передъ смертію въ „Мѣра за Мѣру“, говоритъ ему только о ничтожествѣ настоящей жизни и ни единымъ словомъ не проговаривается о загробной жизни? Великіе преступники въ драмахъ Шекспира умираютъ не только безъ всякихъ угрызений совѣсти, но какъ настоящіе герои, совершенно по античному; гордые и невозмутимые, они проклинаютъ небо и жизнь, и какъ бы говорятъ то, что осмѣлился сказать Макбетъ: „Догорай же, догорай,

крошечный огородъ! Жизнь — это рѣчь мимолетная, это жалкій комедіантъ, который пробѣснуется, проведичается свой часть на помостѣ, а затѣмъ неслышенъ; это сказка, рассказываемая глупцомъ, полная шума и неистовства, ничего не значущихъ“. Рядомъ съ этимъ гордымъ величіемъ духа, которое впоследствии проявится такъ ярко въ Байронѣ, шекспировскіе вѣрующіе христіане очень часто слабы или умомъ или сердцемъ, какъ, напр., Ричардъ II, Генрихъ VI.

Такимъ образомъ, мы должны придти къ убѣжденію, что Шекспиръ относился индифферентно, равнодушно ко всякимъ ученіямъ, и въ томъ числѣ къ религіознымъ доктринамъ. Вопросъ: къ какой христіанской церкви принадлежалъ Шекспиръ, не по воспитанію и официально (по воспитанію онъ былъ католикъ, официально — принадлежалъ къ англиканской церкви), устраняется самъ собой. Въ своемъ религіозномъ міровоззрѣніи Шекспиръ *перешагнулъ* не только черезъ католичество, но и черезъ протестантство; въ своемъ освобожденіи онъ пошелъ дальше Лютера и Кальвина. Онъ такъ же далекъ отъ нихъ какъ и отъ папы; ему кажутся мелкими и папа, и Кальвинъ, и Лютеръ. Всякіе богословскіе диспуты были для него такъ же безразличны, какъ и споры о той или другой формѣ правленія... Слѣдуетъ ли, поэтому, заключить, что Шекспиръ былъ язычникъ? Да, намъ кажется, что по отношенію къ его религіозному міросозерцанію, его можно назвать язычникомъ,—если, конечно, слово язычникъ мы будемъ понимать въ его абстрактно-теоретическомъ, а не историческомъ значеніи, т. е. что Шекспиръ прежде всего былъ чистымъ художникомъ. Искусство, понимаемое въ строго человѣческомъ смыслѣ, въ независимости отъ всякихъ цѣлей, лежащихъ внѣ его, въ своемъ расцвѣтѣ и силѣ всегда носитъ на себѣ печать чего-то языческаго. Но изъ этого было бы смѣшно и нелѣпо заключить, что Шекспиръ, подобно Грину или Марло, велъ анти-христіанскую пропаганду, или, подобно Эврипиду, образовалъ нѣчто въ родѣ школы скептицизма. Объ немъ можно сказать то, что много разъ говорилось о Гомерѣ: онъ слишкомъ великъ для того, чтобъ вступать въ споръ. Къ тому же его высокое безпристрастіе или, вѣрнѣе, глубокое пониманіе жизни—безгранично. Когда нужно, онъ даетъ религіи самую возвышенную роль. Правовѣрный епископъ Карлейль—великій, возвышенный умъ; благочестивая католичка, королева Екатерина Арагонская, въ своемъ несчастіи, находитъ утѣшеніе въ религіи. Король Клавдій, дядя Гамлета, признаетъ существованіе высшей справедливости. Божество въ „Цимбелинѣ“ произноситъ слова: „Я наказываю тѣхъ, кого люблю, и откладываю мои благодѣянія съ тѣмъ, чтобы они казались еще болѣе дорогими“. Но необходимо прибавить, что божество, произносящее эти слова, есть Юпитеръ. Мезьеръ справедливо замѣчаетъ, что великій

поэтъ не побоялся, въ протестантскомъ государствѣ, при фанатическомъ правительствѣ, изобразить католицизмъ самымъ возвышеннымъ образомъ: въ „Ромео и Джульетѣ“, въ „Много шуму изъ ничего“ онъ выводитъ на сцену мудрыхъ монаховъ, свободомыслящихъ, и вмѣсто того, чтобъ смѣяться надъ ними, какъ сдѣлалъ бы неизбежно всякій пуританинъ, онъ внушаетъ къ нимъ уваженіе. Апологія Шейлока въ третьемъ актѣ „Венеціанскаго Купца“ и глубокая правда всей этой роли являются лучшимъ доказательствомъ религіознаго индифферентизма Шекспира.

Былъ ли способенъ Бэконъ на подобное мировоззрѣніе и на подобный возвышенный нравственный строй? Все, что мы знаемъ объ ученомъ канцлерѣ Якова I-го, заставляетъ насъ дать отрицательный отвѣтъ на подобный вопросъ. Бэконъ съ большимъ успѣхомъ практиковалъ компромиссы съ жизнью. Онъ низко льстилъ, когда это было нужно; онъ медленно и осмотрительно пробирался къ власти, онъ отрекся отъ своего лучшаго друга, графа Эссекса, которому обязанъ былъ своимъ состояніемъ, когда оказалось, что выступить съ защитой графа—только вредить себѣ. Мало того, на судѣ, онъ предсталъ въ качествѣ обвинителя Эссекса и графъ былъ казненъ,— и все это онъ дѣлалъ съ цѣлью понравиться Елизаветѣ и, конечно, не успѣлъ въ этомъ. Онъ палъ еще ниже, когда, достигнувъ власти при Яковѣ, сталъ брать взятки, ввелъ въ моду хищеніе и потомъ униженно сознавался въ этомъ, желая хоть сколько нибудь выгородить себя. Такова ли нравственная фізіономія Шекспира?

Изъ множества гипотезъ, высказанныхъ по этому поводу, позволю себѣ остановиться на гипотезѣ Рюмелина. Взглядъ Рюмелина можно назвать отрицательнымъ. Онъ обращаетъ прежде всего вниманіе на то, чего *нѣтъ* въ Шекспирѣ, какихъ въ немъ недостаетъ тоновъ и аккордовъ, и отсюда уже выводитъ то, чѣмъ онъ былъ. Въ тридцати семи пьесахъ, написанныхъ Шекспиромъ, фигурируетъ болѣе пяти-сотъ дѣйствующихъ лицъ. Этотъ человѣческій міръ, однако, гораздо ограниченнѣе дѣйствительнаго міра, въ немъ нѣтъ характеровъ спокойныхъ, твердыхъ, ясныхъ, устремляющихъ свой взоръ на идеаль, на факель вѣры или знанія. Недостаетъ также флегматическихъ темпераментовъ; недостаетъ средняго сословія; на сценѣ дѣйствуетъ или аристократія, или чернь; въ драматическихъ конфликтахъ недостаетъ борьбы долга съ долгомъ. Вмѣсто этого мы видимъ только судороги страсти въ борьбѣ съ долгомъ. Въ главномъ регистрѣ нѣтъ среднихъ нотъ. Шекспира можно разсматривать какъ темпераментъ исключительно холерическій; онъ сильно чувствуетъ всякое страданіе, всякое зло въ человѣческой жизни, но ему недостаетъ той внутренней ясности, которая была удѣломъ Гёте. Пульсъ жизни сильно бьется въ

созданныхъ имъ фигурахъ, но это—пульсъ ускоренный, лихорадочный. Неспособный на философскую отвлеченность, онъ развилъ въ себѣ практическій взглядъ на жизнь, чрезвычайно пессимистическій, равнодушный ко всему, что было, что будетъ, но основанный на вѣрѣ въ безусловное право воли, въ безошибочность сознанія. Школа его жизни—самая опасная, — театр. Къ тому же на этомъ театрѣ лежали тяжелымъ камнемъ пуританская нетерпимость, общественное легкомысліе, почти презрѣніе. Подъ конецъ жизни общество измѣнило Шекспиру для болѣе молодыхъ писателей,—Бенъ Джонсона, Флетчера, Бомонта, которые или сдѣлали своею специальностію бытовныя сцены, въ то время какъ Шекспиръ бралъ только общія, человѣческія темы, или же превосходили его въ лучшемъ знаніи классическаго міра. Отсюда—разочарованіе, переходъ отъ темъ веселыхъ къ мрачнымъ, кровавымъ, ко взгляду все болѣе и болѣе пессимистическому, наконецъ, отвращеніе къ театру и конецъ жизни, проведенный бездѣятельно, въ семейномъ кругу. Этотъ взглядъ Рюмелина—противорѣчивъ и поверхностенъ. Было бы слишкомъ долго указывать на всѣ историческія ошибки нѣмецкаго писателя, на его непониманіе эпохи, въ которой жилъ Шекспиръ. Рюмелинъ, между прочимъ, говоритъ, что у Шекспира нѣтъ меланхолическихъ или лимфатическихъ темпераментовъ. А Гамлетъ? А Джонъ? А Винченціо? Онъ говоритъ, что у него нѣтъ характеровъ съ грустнымъ оттѣнкомъ. А Имоджена? Корделия? Брутъ? Кто можетъ сравниться съ Шекспиромъ въ способности уходить изъ дѣйствительнаго міра въ міръ мечты, поэзіи (вспомните его комедіи)? Наконецъ, развѣ „Цимбелинъ“, „Буря“, съ ихъ невозмутимымъ, яснымъ небомъ, — развѣ это пессимизмъ?

Мы знаемъ уже, что пессимизмъ Шекспира былъ лишь переходной эпохой; отъ него онъ освободился подъ конецъ жизни и этотъ именно конецъ съ своимъ примирительнымъ началомъ характеризуетъ собой время созданія „Зимней Сказки“, „Цимбелина“, „Бури“. Къ тому же пессимизмъ Шекспира былъ не философскимъ ученіемъ, въ родѣ, напримѣръ, пессимизма Шопенгауэра, онъ не былъ опредѣленнымъ ученіемъ, которое объединяетъ и вводитъ въ систему природу, міръ, человѣка, это было просто извѣстное чувство недовольства, разочарованіе жизни, горькихъ выводовъ изъ опыта и наблюденія, но этихъ выводовъ Шекспиръ не объединялъ въ какую либо опредѣленную систему. Вообще, видѣтъ какую-либо опредѣленную философскую или метафизическую систему у Шекспира—нѣтъ возможности. Онъ поэтъ не абстрактной мысли, а конкретныхъ образовъ. Мы знаемъ, что на Шекспира много вліялъ Монтень, но французскій моралистъ вліялъ именно потому, что у него самого нѣтъ никакой философской доктрины, и даже самый его скептицизмъ не имѣетъ научныхъ устоевъ.

Монтень—одинъ изъ самыхъ содержательныхъ писателей XVI столѣтія, онъ постоянно шевелитъ мысль, заставляетъ ее усиленно работать, разоблачая пустоту абстрактныхъ формулъ или подкашивая съ корнемъ ходячія, установившіяся и всѣми признанныя истины. Этимъ своимъ разлагающимъ элементомъ Монтень необыкновенно полезенъ и общеніе съ такимъ умомъ никогда не проходитъ безслѣдно. Но въ смыслѣ какого-либо положительнаго ученія Монтень не даетъ ровно ничего.

За исключеніемъ Монтеня, можемъ ли мы указать на другого мыслителя, который оказывалъ бы замѣтное вліяніе на Шекспира? Попытки въ этомъ смыслѣ дѣлались не разъ, но всегда безуспѣшно. Указывали на вліяніе Бэкона, на вліяніе Джордана Бруно. Но такъ ли это? И въ чемъ мы должны видѣть вліяніе этихъ двухъ мыслителей на величайшаго поэта ихъ времени? Въ настоящее время едва ли можетъ быть сомнѣніе въ томъ, что значеніе Бэкона, какъ творца экспериментальнаго метода, слишкомъ преувеличено. При наблюденіи надъ развитіемъ научнаго движенія, Бэконъ былъ пораженъ тѣмъ обстоятельствомъ, что философская школа и ея методы тутъ не при чемъ, что завоеванія разума сдѣланы внѣ ея и вопреки ей. Этими завоеваніями наука обязана не Аристотелю, не какому-либо другому традиціонному авторитету, но прямому, непосредственному обращенію къ природѣ, непосредственному соприкосновенію здраваго смысла съ дѣйствительностью. Энергическіе послѣдователи, увѣковѣчившіе свои имена для этого дѣла, конечно, рассуждали съ неменьшимъ искусствомъ, чѣмъ логики-философы, но ихъ рассужденія основывались на наблюденіи фактовъ. И наоборотъ, когда они исходили изъ апіорной концепціи, отъ гипотезы, то подвергали ее, подобно Колумбу, повѣркѣ посредствомъ опыта и только тогда считали гипотезу твердо-установленною, когда сообщали ей эту необходимую санкцію. Такимъ образомъ, съ одной стороны стояла оффиціальная философія, совершенно бессильная и бесплодная, съ другой—поразительные успѣхи положительныхъ наукъ. Отсюда англійскій здравый смыслъ пришелъ къ убѣжденію, что необходимо отказаться отъ апіорной спекуляціи и отъ силлогизма и навсегда замѣнить ихъ наблюденіемъ и индукціей. Приступая къ анализу нашихъ знаній, Бэконъ показываетъ, что наше знаніе насквозь пропитано предрасудками. Мы имѣемъ свои капризы, свои предпочтенія, своихъ идоловъ, — идоловъ націи, площади, угла, театра,—и мы навязываемъ ихъ природѣ. Изъ того, что кругъ, какъ правильная линія, намъ нравится, мы заключаемъ, что планетныя орбиты суть совершенные круги. Мы вовсе не наблюдаемъ или наблюдаемъ только на половину. Поэтому, единственное спасеніе для философій заключается въ полномъ разрывѣ съ греко-схоласти-

ческой традиціей и въ открытомъ признаніи индуктивнаго метода. Такимъ образомъ, можно признать, что Бэконъ первый въ ясныхъ и краснорѣчивыхъ выраженіяхъ утверждаетъ тожество „истинной“ философіи и науки, и ничтожество отдѣльной отъ науки метафизики. Рѣшительный противникъ метафизики, онъ настойчиво проситъ своихъ читателей не думать, что онъ имѣетъ намѣреніе основать какую нибудь секту въ философіи, подобно древнимъ грекамъ, или нѣкоторымъ изъ современныхъ философовъ. Не въ этомъ его задача: „Для человѣчества совершенно не важно, каковы абстрактныя мнѣнія отдѣльнаго лица относительно природы и начала вещей“. Философію, въ точномъ значеніи этого слова, онъ подраздѣляетъ на естественную теологію, естественную философію и человѣческую философію. Метафизика есть спекулятивная часть естественной философіи; она занимается формами (терминъ схоластическій) и конечными причинами, между тѣмъ какъ фактическая часть естественной философіи или жизни, въ собственномъ смыслѣ слова, говоритъ только о силахъ и субстанціяхъ. Но Бэконъ очень мало обращаетъ вниманія на метафизику и, назвавъ конечныя причины бесплодными дѣвами, а также назначивъ метафизику, какъ спеціальную науку, для нихъ, онъ только иронизируетъ надъ нею. Что же касается естественной теологіи, то ея единственная задача — опровергнуть атеизмъ. Догматы суть предметы вѣры, но не науки. Но такое безусловное различіе между наукой и теологіей, очевидно, есть для Бэкона только уловка; подобно Бэкону, такъ дѣлаютъ и многіе англійскіе ученые: они хотятъ быть матеріалистами въ вопросахъ науки, и супранатуралистами въ вопросахъ религіи. Гёте слѣдующимъ образомъ выразился о Бэконѣ (заимствуемъ эту выписку у Коха: „Шекспиръ“): Бэконъ похожъ „на человѣка, который вполнѣ видитъ неправильность, неудобства, шаткость старой постройки и хочетъ дать понять это ея жильцамъ. Онъ совѣтуетъ имъ покинуть ее, пренебречь мѣстомъ и оставшимися матеріалами, и искать другого мѣста, чтобы тамъ возвести новое зданіе. Онъ превосходный ораторъ, способный убѣдить; онъ даетъ ударъ въ стѣны, онъ падаютъ, и вотъ жильцы принуждены выбраться. Онъ указываетъ новыя мѣста; ихъ начинаютъ ровнять, но вездѣ оказывается слишкомъ мало простора. Онъ представляетъ новыя планы, которые не вполнѣ ясны и вовсе непривлекательны. Главнымъ же образомъ, онъ говоритъ о новыхъ, неизвѣстныхъ еще матеріалахъ, и этимъ именно приносить пользу міру. Толпа расходится во всѣ стороны и приноситъ назадъ съ собою безконечное количество частныхъ, между тѣмъ какъ дома граждане заняты новыми планами, новою дѣятельностію и устремляютъ свое вниманіе на новыя поселенія. Со всѣмъ этимъ и

благодаря всему этому, сочиненія Бэкона представляют собой великое сокровище для потомства“.

Этотъ бѣглый, хотя по необходимости далеко не полный, анализъ значенія Бэкона и мѣткое сравненіе, сдѣланное Гёте, — достаточны, какъ намъ кажется, чтобы убѣдить читателя въ томъ, что Шекспиръ, ни въ цѣломъ, ни въ частностяхъ, не принадлежитъ къ послѣдователямъ Бэкона. Кохъ въ своей книгѣ о Шекспирѣ, напротивъ того, видитъ въ поэтѣ именно такого послѣдователя, но его доказательства далеко не убѣдительно; для этого онъ прибѣгаетъ къ сравненіямъ и только. „Въ сравненіи съ такими поэтами,—говоритъ онъ,—какъ Тассо и Кальдеронъ, въ произведеніяхъ которыхъ видную роль играетъ сверхчувственный міръ, Шекспиръ... является почти такимъ же трезвымъ, какъ лордъ Бэконъ въ сравненіи съ Джордано Бруно“. Но этого, очевидно, слишкомъ мало для того, чтобы утверждать, что Шекспиръ исповѣдывалъ то же самое философское profession de foi, что и Бэконъ. Онъ несомнѣнно трезвѣе Тассо и Кальдерона, но эта трезвость есть явленіе общее всему умственному движенію Англии въ эпоху Возрожденія и этою-то именно чертой, можетъ быть, болѣе, чѣмъ всѣми другими, англійское Возрожденіе отличается отъ итальянскаго и испанскаго. Шекспиръ, несомнѣнно, есть лучшій и самый полный представитель въ поэзіи этого англійскаго Возрожденія. Но эта трезвость принадлежитъ далеко не исключительно ему одному; всѣ другіе поэты, его современники, отличаются, подобно ему, этою трезвостію, хотя въ другихъ отношеніяхъ очень расходятся съ Бэкономъ. Къ тому же, Бэконъ не даетъ каковой либо философской системы, въ смыслѣ ученія или доктрины; онъ даетъ только методъ, который, какъ бы онъ ни былъ безошибоченъ въ философіи, совершенно непригоденъ въ поэзіи: поэтическое произведеніе нельзя построить на индукціи, на опытѣ и наблюденіи. Отсюда ясно, что когда говорятъ о философіи Бэкона въ примѣненіи къ Шекспиру, то говорятъ не объ его индуктивномъ методѣ, а о такомъ ученіи, которое проповѣдывалъ Бэконъ. Поэтому, чтобы доказать философское родство Шекспира съ Бэкономъ, необходимо указать на такія *положительныя* философскія данныя, какія могутъ быть найдены какъ у Шекспира, такъ и у Бэкона. Но именно этого-то и нѣтъ возможности сдѣлать. Шекспиръ, при всей своей трезвости, вовсе не такой *отрицатель* метафизики, какимъ его хотятъ изобразить нѣкоторые критики. Извѣстно, что чтеніе Шекспира тѣмъ, главнымъ образомъ, и обоятельно, что читатель на всякомъ шагу встрѣчаетъ самыя глубокія мысли, касающіяся самыхъ метафизическихъ предметовъ, и часто эти мысли имѣютъ совершенно метафизическій оттѣнокъ. Вотъ почему гораздо рациональнѣе видѣть умственное родство Шекспира не съ Бэкономъ, а съ Джордано Бруно.

„На этой триадѣ—Монтень, Бруно, Бэконъ,—говорить Кохъ,—въ высшей степени поучительно видѣть, какъ философское направленіе каждаго изъ нихъ соотвѣтствуетъ характеру того народа, представителями котораго они являются. Легко приходящій въ возбужденіе и подвижный французъ смѣло бросаетъ господствующимъ на разныхъ поприщахъ догмамъ вызовъ скептицизма: „Que sais-je?“ Его можно было бы назвать разрушительнымъ гениемъ, но въ его скепсисѣ замѣтенъ и рѣшительный позитивизмъ. Напротивъ, полный фантазіи итальянецъ, одушевленный созерцаніемъ природы, окрыленный платоновскими идеями, не ушедшій въ то же время и отъ вліянія средневѣковыхъ мыслителей, создаетъ величественную пантеистическую систему. Къ нему примыкають нѣмецкіе идеалисты-философы восемнадцатаго и девятнадцатаго вѣковъ, подобно тому, какъ вожаки французскаго „просвѣщенія“, Вольтеръ и Дидро, примыкають къ своему соотечественнику Монтеню, дѣяніе котораго во Франціи то усиливалось, то ослаблялось, но никогда не исчезало вовсе. Наконецъ, англичанинъ, сынъ народа практическихъ мореплавателей, стремившагося къ господству надъ элементарными силами, если не прокладываетъ дорогу, то во всякомъ случаѣ указываетъ ее новѣйшему естествознанію. Ему не мало были обязаны Гоббсъ и Локкъ; ему же воздала должное материалистическая философія девятнадцатаго вѣка“. Эта характеристика скорѣе остроумна, чѣмъ справедлива. Она основана на общемъ мѣстѣ тѣхъ банальныхъ, будто бы, расовыхъ признаковъ, которыми обыкновенно характеризуютъ француза, итальянца, англичанина. Но эти признаки не выдерживаютъ критики въ примѣненіи къ цѣлымъ эпохамъ умственнаго движенія въ средѣ этихъ народовъ. Во Франціи не только позитивизмъ расцвѣтаетъ, не только существуетъ скептицизмъ Вольтера и Дидро (на три четверти заимствованный къ тому же у тѣхъ же Гоббса и Локка); тамъ былъ Декартъ, тамъ былъ популяренъ эклектизмъ, шедшій въ хвостѣ нѣмецкой философіи, и еще недавно процвѣталъ спиритуализмъ. Итальянцы не всегда были пантеистами на подобіе Бруно; въ настоящую минуту тамъ господствуетъ позитивизмъ. Наконецъ, англичане, несмотря на ихъ практичность, не всегда были бэконьянцами въ философскомъ значеніи этого слова. Тамъ родилась такъ называемая шотландская школа, тамъ были такіе „непримиримые“ идеалисты-метафизики, какъ Беркли и Юмъ. Нельзя поэтому сказать, что Джордано Бруно есть только представитель въ философіи характерныхъ особенностей итальянскаго народа. Онъ—такой же сынъ Возрожденія, какъ и Бэконъ, и его ученіе, — въ общемъ метафизическое, — представляетъ гораздо болѣе *освободительныхъ* элементовъ отъ средневѣковой схоластики,

чѣмъ индуктивный методъ Бэкона, имѣющій свое значеніе не въ философіи, а въ наукѣ.

Ученіе Бруно, отчасти, имѣетъ полемическій характеръ; онъ всю жизнь боролся съ Аристотелемъ, отрицая „Сферы“ Аристотеля и его подраздѣленія міра. Бруно училъ, что пространство не имѣетъ границъ, нѣтъ непреодолимой границы, которая бы отдѣляла нашъ міръ отъ внѣміровой области, въ которой находятся чистыя души, ангелы и Высшее Существо. Такъ какъ Вселенная — безконечна, а двухъ безконечныхъ быть не можетъ, то значить Богъ и вселенная — одно и то же. Но Бруно — не атеистъ; онъ различаетъ вселенную отъ міра. Богъ, безконечное Существо или Вселенная есть начало, вѣчная причина міра; міръ же есть совокупность всѣхъ его явленій или феноменовъ. Богъ, съ точки зрѣнія Бруно, не есть создатель, а душа міра; онъ не есть трансцендентальная причина, давшая первый толчекъ міру, но, какъ бы выразился Спиноза, есть причина имманентная, т. е. внутренняя и пребывающая въ вещахъ; онъ есть, въ одно и то же время, какъ матеріальное, такъ и формальное начало, ихъ производящее, организующее, ихъ вѣчная субстанція. Вселенная, заключающая, обнимающая, производящая всѣ вещи, не имѣетъ ни начала, ни конца. Міръ, т. е. существа, которыя онъ заключаетъ, обнимаетъ, производитъ, — имѣетъ начало и конецъ. На мѣсто идеи Творца и свободного творчества здѣсь поставлена идея природы и необходимаго творенія. Свобода и необходимость — синонимы; раскрываясь, Безконечное Существо производитъ безчисленное множество родовъ, видовъ, индивидуумовъ, безконечное разнообразіе космическихъ законовъ и отношеній, составляющихъ всеобщую жизнь и феноменальный міръ, не становясь при этомъ само ни родомъ, ни видомъ, ни индивидуумомъ, ни субстанціей. Матерія, по Бруно, не есть $\mu\eta\ \delta\upsilon$ Платона, Аристотеля и схоластиковъ. Не матеріальная въ своей сущности, она не получаетъ бытія отъ какого либо отличнаго отъ нея положительнаго начала (формы); она, напротивъ, настоящая мать всѣхъ формъ, она ихъ всѣхъ заключаетъ въ зародышѣ и послѣдовательно воспроизводитъ. То, что сначала было сѣменемъ, становится травой, затѣмъ колосомъ, далѣе хлѣбомъ, затѣмъ тѣломъ, кровью, животнымъ сѣменемъ, зародышемъ, затѣмъ человѣкомъ, потомъ трупомъ, и переходитъ, наконецъ, въ землю или камень, или какую нибудь иную матерію, чтобы снова начать тотъ же круговоротъ. Нѣтъ, слѣдовательно, ничего прочнаго, вѣчнаго и достойнаго названія начала, кромѣ матеріи. Какъ абсолютная, она заключаетъ въ себѣ всѣ формы и всѣ протяженія. Человѣческая душа есть высшій разцвѣтъ космической жизни; она происходитъ изъ субстанціи всѣхъ вещей дѣйствіемъ той же силы, которая изъ пшеничнаго зерна дѣлаетъ колось. Всѣ существа, ка-

ковы бы они ни были, суть въ одно и то же время и тѣла, и души; всѣ они суть живыя монады, воспроизводящія подѣею особенною формою монаду монады или Вселенную—Бога. Тѣлесность есть слѣдствіе движенія наружу силы экспансивной, присущей монадѣ; мысль есть возвратное движеніе монады внутрь самой себя. Это двойное движеніе наружу и внутрь самой себя составляетъ жизнь монады.

Не находимъ ли мы отголосковъ этого ученія въ Шекспирѣ? Я думаю, что эти отголоски существуютъ, конечно, въ поэтическомъ видѣ, въ образахъ, картинахъ, чувствахъ, а не въ абстрактныхъ положеніяхъ. Такъ, на примѣръ, въ началѣ четвертаго акта „Бури“, Просперо представляетъ образчикъ своего искусства Фердинанду и Мирандѣ. Съ помощью Аріеля онъ вызываетъ Ирису, Цереру, Юнону, нимфъ, являются музыка и танцы. Когда это граціозное видѣніе исчезло, Просперо, между прочимъ, говоритъ: „Всѣ наши актеры (т. е. актеры видѣнія), — духи, и распустились въ воздухъ, въ тончайшій воздухъ, и какъ лишенная всякой основы работа этого видѣнія, и достигающія до небесъ башни, и великолѣпнѣйшіе дворцы, и священные храмы, и самый громадный земной шаръ, и все на немъ существующее,—все распустится и, какъ это исчезнувшее невещественное представленіе, не оставитъ послѣ себя ни облачка. Мы изъ того же вещества, изъ котораго образуются сны, и маленькая жизнь наша окружена сномъ...“ Это—явно пантеистическое представленіе и представленіе именно въ духѣ Джордано Бруно. Совершенно такимъ же точно духомъ пропитаны и слѣдующія слова Лоренцо („Венеціанскій купецъ“, V, 1): „Садись, Джессика. Смотри какъ усянь сводъ неба блестящими сверкающаго золота; нѣтъ и самаго малѣйшей видимой тебѣ звѣздочки, которая въ своемъ движеніи не пѣла бы, какъ ангелъ, безпрестанно впадая въ хоръ юно-овихъ серафимовъ. Такая же гармонія и въ безсмертныхъ душахъ; но пока она заперта еще въ грязной этой оболочкѣ тлѣнія, не можемъ мы слышать ея“. Въ „Генрихѣ VI“ (часть вторая, II, 1), соколиная охота вызываетъ короля Генриха на назидательныя мысли: „Но какъ взвился вашъ соколъ, мой лордъ, и какъ перевысилъ онъ всѣхъ! Да, божественное начало видно во всѣхъ твореніяхъ; и люди, и птицы, и все стремится въ высоту“. Леди Макбетъ говоритъ своему супругу (II, 2): „Малодушный! Дай мнѣ кинжалы ихъ. Спящій и мертвый—просто картинка; только глазъ дѣтства боится намалеваннаго чорта“. Такихъ мѣстъ можно было бы привести множество. Всѣ произведенія усяны глубочайшими идеями и всѣ эти идеи, имѣя явно пантеистическій характеръ, носятъ на себѣ отпечатокъ ученія Джордано Бруно. Оно и понятно: Бруно былъ въ Англіи, онъ былъ другомъ Филиппа Сиднея, королева Елизавета ему симпатизировала; въ Оксфордѣ былъ устроенъ диспутъ

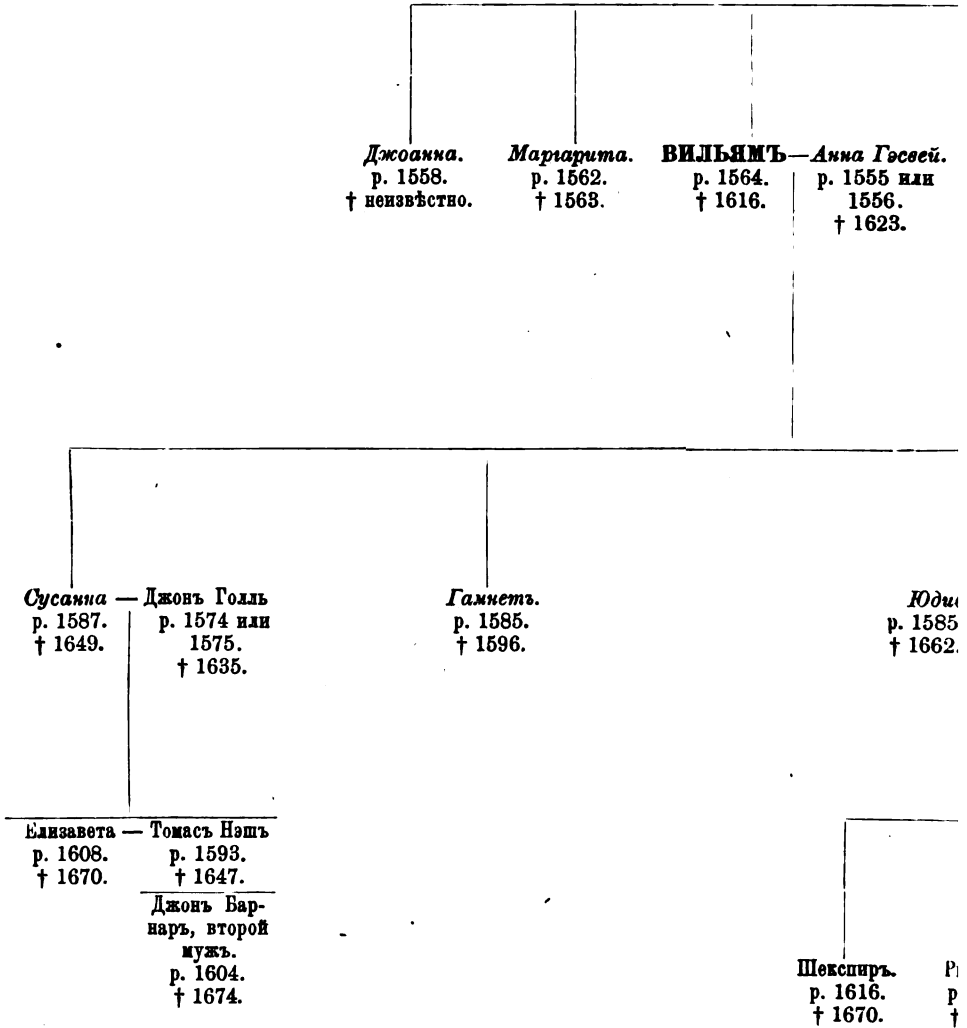
англійскихъ философовъ съ Бруно, и Бруно остался побѣдителемъ. Изъ Англїи, однако, онъ уѣхалъ въ 1585 году и болѣе не возвращался; Шекспиру тогда шелъ всего двадцать первый годъ, такъ что личное знакомство поэта съ итальянскимъ философомъ болѣе, чѣмъ невѣроятно. Но идеи Бруно были въ Англїи популярны и его трагическая смерть въ 1600 году, въ Римѣ, должна была произвести сильное впечатлѣніе въ Лондонѣ. Такой любознательный умъ, какъ Шекспиръ, не могъ не интересоваться ученіемъ популярнаго итальянскаго философа, ученіемъ, которое представляло въ увлекательной формѣ самую сущность и духъ Возрожденія. Къ тому же пантеизмъ есть единственная философская система, которая мирится съ поэтическимъ вдохновеніемъ. Шекспиръ, конечно, не даетъ намъ никакой доктрины, не объясняетъ намъ „вѣчныхъ загадокъ“: „Таинственные законы природы не такъ молчаливы, какъ я!“ („Троиль и Крессида“, IV, 2)—могъ бы сказать Шекспиръ.

Великій поэтъ жилъ,—говоритъ Дауденъ,—одновременно въ двухъ мірахъ,— въ мірѣ конечномъ, практическомъ, положительномъ, и въ мірѣ идеальномъ и безконечномъ. Онъ не жертвовалъ однимъ міромъ для другого; онъ сумѣлъ ихъ согласовать и энергіей поддержать это согласіе, которое ему казалось необходимымъ.

К О Н Е Ц Ъ .

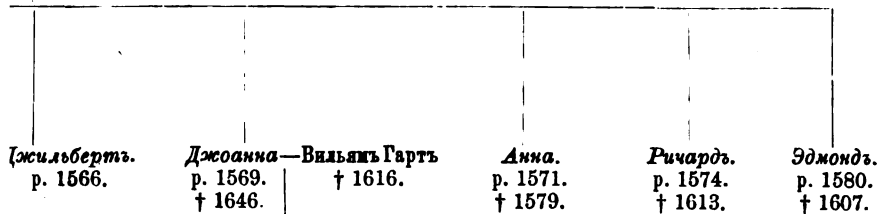
РОДОСЛОВНА

Джонъ Шекспе
† 1601.



ШЕКСПИРОВЪ.

5.—Мери Арденъ.
† 1608.



Томасъ Куини.
р. 1589.
жилъ еще въ
1655, но точ-
ный годъ смер-
ти неизвѣ-
стенъ.

Ричардъ.
р. 1618.
† 1639.

Томасъ.
р. 1620.
† 1639.

ПЕРЕВОДЫ ШЕКСПИРА НА РУССКИЙ ЯЗЫКЪ.

- 1) Титъ Андроникъ.—а) Рыжева (изд. Гербеля).—b) Кетчера.
- 2) Генрихъ VI, перв. часть.—а) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) кн. Цертелева (изд. Гербеля, 1888).
- 3) Генрихъ VI, втор. часть.—а) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) кн. Цертелева (изд. Гербеля, 1888).
- 4) Генрихъ VI, третья часть.—а) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) кн. Цертелева (изд. Гербеля, 1888).
- 5) Два веронца.—а) В. Миллера (изд. Гербеля).—b) Кетчера.
- 6) Комедія ошибокъ.—а) Вейнберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.
- 7) Усмиреніе своеравной.—а) Островскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Безъ имени переводчика („Сынъ Отечества“, 1849).
- 8) Потерянные усилія любви.—а) Вейнберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.
- 9) Ромео и Джульета.—а) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Михаловскаго (изд. Гербеля, 1888).—d) Росковшенко („Библи. для чтенія“, 1839).—e) Каткова („Пантеонъ“, 1841).—f) Грекова („Свѣточъ“, 1862).—g) Ап. Григорьева („Русская Сцена“ 1864).
- 10) Сонъ въ лѣтнюю ночь.—а) Вейнберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.
- 11) Ричардъ III.—а) Дружинина (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Безъ имени переводчика (Нижній Новгородъ, 1783).—d) Гр. Данилевскаго („Библи. для чтенія“, 1856).
- 12) Король Дмонъ.—а) Дружинина (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) В. Костомарова (1865).
- 13) Король Ричардъ II.—а) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Михаловскаго (изд. Гербеля, 1888).—d) В. Костомарова (1865).
- 14) Генрихъ IV, перв. часть.—а) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Каншина (изд. Гербеля, 1888).
- 15) Генрихъ IV, втор. часть.—а) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Каншина (изд. Гербеля, 1888).
- 16) Генрихъ V.—а) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Михаловскаго (изд. Гербеля, 1888).
- 17) Венеціанскій купецъ.—а) Вейнберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Якимова (1833).—d) Н. Павлова („От. Записки“, 1839).—e) Ап. Григорьева („Драм. Сборникъ“, 1860).
- 18) Все хорошо, что хорошо кончается.—а) Вейнберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.
- 19) Виндзорскія нумушки.—а) Вейнберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—с) Имп. Ека-

- терины II („Русскій Оеатръ“ 1787), передѣлка.—d) Безъ имени переводчика (1838).—e) Мильчевскаго („Русская Сцена“, 1865).
- 20) Много шуму изъ ничего.—a) Кронеберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Безъ имени переводчика („Сынъ Отечества“, 1849).
- 21) Какъ вамъ угодно.—a) Вейнберга.—b) Кетчера.
- 22) Двѣнадцатая ночь.—a) Кронеберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.
- 23) Гамлетъ.—a) Кронеберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Сумарокова (1748).—d) Висковатова (1811).—e) Вронченко (1828).—f) Полевого (1837).—g) Загулева („Русскій Миръ“, 1861).
- 24) Юлій Цезарь.—a) Михаловскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Карамзина (1787).—d) Фета („Библи. для чтенія“, 1859).
- 25) Мѣра за мѣру.—a) Э. Миллера (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Альберти („Русская Сцена“, 1865).
- 26) Отелло.—a) Вейнберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Вельяминова (1808).—d) Панаева (1836).—e) Безъ имени переводчика („Репертуаръ“, 1841).—f) Лазаревскаго („Репертуаръ“ и „Пантеонъ“, 1845).—g) Кускова („Заря“, 1870).
- 27) Король Лиръ.—a) Дружинина (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Н. Гидича (1808).—d) Якимова (1833).—e) Лазаревскаго (1865).
- 28) Манбетъ.—a) Кронеберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Ротчева (по переводу Шиллера, 1830).—d) Вронченко (1837).—e) Лихонина („Москвитянинъ“, 1854).—f) Элькана (1860).—g) Безъ имени переводчика (по переводу Монтанелли, 1861).
- 29) Антоній и Клеопатра.—a) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Михаловскаго (изд. Гербеля, 1888).—d) Фета („Русское Слово“, 1859).—e) Корженевскаго (1866).
- 30) Кориолянъ.—a) Дружинина (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Безъ имени переводчика („Репертуаръ“, 1841).
- 31) Тромль и Ирессида.—a) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Каншина (изд. Гербеля, 1888).—d) Безъ имени переводчика („Репертуаръ“ и „Пантеонъ“, 1845).
- 32) Тимонъ Аеминскій.—a) Вейнберга (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Н. Полевого (1846).
- 33) Зимняя Сказка.—a) Соколовскаго (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Случевскаго (изд. Гербеля, 1888).
- 34) Цимбелинъ.—a) Э. Миллера (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Бородина („Пантеонъ“, 1840).—d) Гр. Данилевскаго („Библи. для чтенія“, 1851).
- 35) Буря.—a) Сазина (изд. Гербеля).—b) Кетчера.—c) Гамазова („Пантеонъ“, 1840).
- 36) Периль.—a) Соколовскаго.—b) Кетчера.—c) Холодковскаго (изд. Гербеля, 1888).
- 37) Генрихъ VIII.—a) Вейнберга.—b) Кетчера.

„Венера и Адонисъ“ переведены гг. Соколовскимъ и Холодковскимъ; остальные поэмы—Холодковскимъ. Сонеты—Гербелемъ и нѣкоторыя—гр. Мамуна.

УКАЗАТЕЛЬ.

- Августинъ (блж.). 258.
Айяглеби. 8, 162.
Айреръ (Яковъ). 531.
Айрландъ. 8, 106.
Альфieri. 307, 644.
Аміо. 71, 410.
Арденъ (Мери). 39, 59, 61, 62, 474.
Арденъ (Робертъ). 59, 60, 93, 94, 100.
Арденъ (Эдуардъ). 86.
Аристотель. 74, 153, 519, 595, 613, 614, 620, 641, 647, 656, 660.
Аристофанъ. 348, 388, 649.
Аріосто. 202.
Байронъ. 65, 141, 310, 330, 455, 458, 571, 609, 653.
Бандаело. 261.
Банфей. 324.
Беккеръ. 561, 562.
Бешмилъ. 465, 467, 618, 621.
Бенуа де-Сентъ-Моръ. 493, 502.
Бень Джонсонъ. 3, 32, 70, 71, 91, 114, 127, 142, 144, 145, 167, 197, 331, 332, 405, 500, 539, 543, 558, 572, 580, 582, 564, 601, 602, 608, 610, 611, 620, 626, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 642, 651, 655.
Беркли. 659.
Бернаръ (Елисавета). 221, 549, 555, 583.
Бернфильдъ. 197, 200, 224, 235.
Беттертонъ. 5, 6, 88, 107, 117, 567.
Блэдъ. 191, 318, 618.
Боаденъ. 8, 221.
Боккингемъ. 137.
Боккаччо. 203, 321, 323.
Борбеджъ. 13, 121, 122, 127, 170, 190, 196, 271, 408, 409, 439, 552, 556, 567, 633.
Боркъ. 295.
Бомонтъ. 91, 142, 195, 572, 637, 650, 655.
Ботлеръ. 574.
Брандонъ. 142, 146.
Бріеръ де-Буамонъ. 465.
Броунъ. 221, 222, 621.
Бруно (Джордано). 632, 656, 659, 660, 661, 662, 663.
Буастно. 261.
Буньянъ. 159.
Буонаротти (Микель-Анджело). 519, 551
Буславъ. 321.
Бѣлинскій. 501, 572, 597, 598.
Бэконъ (Деліа). 601, 602, 604, 605, 608, 609.
Бэконъ (лордъ). 47, 91, 95, 135, 158, 159, 257, 284, 603, 605, 608, 625, 626, 627, 629, 630, 631, 632, 601, 602, 604, 610, 611, 612, 613, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 623, 624, 649, 651, 654, 656, 657, 658, 659, 660.
Бэль. 278, 279.
Вальнеръ. 4, 71, 474, 556, 583.
Вальполь. 567.
Варронъ. 442.
Вебстеръ. 141, 142, 572.
Вербортонъ. 71.
Вернеръ. 239, 400.
Вернонъ. 195, 220, 221, 224.
Веронезе. 519.
Вестрись. 50.
Виллизъ. 77.
Вильсонъ. 33, 122, 167.
Вишанъ. 606.
Винкельманъ. 390.
Виньи (Альфредъ). 330.
Виргилій. 202, 203, 236, 496, 503, 559, 514, 572.
Вичерли. 576.
Віать. 202.
Ворбертонъ. 16.
Вордсвортъ. 141, 221, 223, 618, 619.
Вольтеръ. 380, 384, 204, 224, 415, 461, 462, 572, 576, 584, 585, 586, 537, 589, 598, 595, 659.
Вэтстонъ. 142, 143, 146.
Вяземскій (князь П. П.). 499, 503, 629.
Газлитъ. 8, 124, 211, 240, 248.
Гайвардъ. 284.

- Галамъ. 8, 10, 42, 75, 221.
 Галенъ. 619, 820.
 Галиуэль. 8, 17, 68, 70, 71, 94, 96, 107, 271, 329.
 Гарвей. 619.
 Гарриксъ. 51, 572, 582, 584.
 Гартъ (Вильямъ). 52, 218, 555.
 Гартъ (Джорджъ). 52.
 Гартъ (Джоанна). 94, 555.
 Гартъ (Томасъ). 94.
 Гаснонь. 85, 86.
 Гастрель. 583, 584.
 Геблеръ. 614.
 Гегель. 206, 306, 352, 380, 389, 597.
 Геденовъ. 546.
 Гейвудъ. 10, 132, 142, 162, 200, 572, 625.
 Гейне. 177, 221, 230, 314, 350, 372, 374, 378, 530, 531.
 Геминджъ. 8, 11, 13, 166, 191, 218, 409, 556, 607, 628, 629.
 Генсло. 161, 168, 271, 332.
 Гербартъ. 450.
 Гербель. 64, 65, 200, 494.
 Гервинусъ. 162, 169, 181, 211, 212, 219, 220, 221, 240, 257, 263, 288, 314, 326, 327, 328, 367, 400, 506, 525, 594, 617, 618.
 Гердерь. 572.
 Геродотъ. 263.
 Герценъ. 378.
 Гете. 30, 79, 147, 237, 288, 290, 292, 306, 308, 330, 366, 390, 399, 400, 401, 402, 415, 446, 455, 456, 470, 471, 572, 458, 459, 506, 519, 520, 551, 522, 580, 589, 594, 635, 636, 654, 657, 658.
 Гизо. 314, 348, 489, 585.
 Гиппократъ. 619.
 Гоббсъ. 448, 578, 659.
 Гоголь. 352, 372, 376, 381, 382, 458, 551, 599.
 Годвинъ. 237.
 Голиншедь. 170, 183, 185, 237, 295, 274, 648.
 Гомеръ. 263, 292, 399, 493, 494, 495, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 602, 638, 644, 658.
 Гольмсъ. 601, 606, 610, 618.
 Голь (Аггесса). 49, 60.
 Голь (Джонъ). 548, 557, 561, 583.
 Голь (Елисавета). 48, 63, 557.
 Голь (Сусанна). 548, 551, 554, 556.
 Гольбейнъ. 639.
 Горацийъ. 64, 74, 203.
 Госсонъ. 114, 130, 131, 155.
 Готфридъ Витербскій. 540.
 Готшедь. 588.
 Гоуторнъ. 605.
 Гоуэръ. 540, 541.
 Грентъ Уайтъ. 8.
 Григорьевъ (Аполловъ). 200, 572, 599, 598.
 Гринъ (Робертъ). 3, 32, 34, 142, 149, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 170, 164, 181, 182, 191, 264, 279, 330, 331, 512, 514, 515, 607, 628, 658.
 Гринъ (Томасъ). 122.
 Гуарини. 277.
 Гудаль. 122.
 Гэсвей (Анна). 4, 76, 99.
 Гэсвей (Ричардъ). 105.
 Гюго (Викторъ). 30, 168, 204, 212, 307, 330, 388, 585, 458, 464, 489, 520, 509, 587, 621, 644.
 Гюго (Франсуа). 14, 38, 222, 290, 495.
 Давенантъ. 6, 18, 117, 196, 197, 336, 424, 567, 572, 578, 579, 580.
 Д'Аламберъ. 587.
 Даниель. 142, 146, 202, 215, 224, 235, 425, 426.
 Данте. 223, 230, 292, 321, 330, 388, 453, 459, 563, 594, 600.
 Дарвинъ. 532.
 Даресь. 501, 502, 503.
 Дарилей. 390.
 Дасье (г-жа). 501.
 Девенпортъ. 142, 572.
 Дейсъ. 8, 17, 162, 181, 221, 224, 491.
 Декартъ. 428, 659.
 Деюкерь. 134, 142, 161, 162, 493, 572.
 Делавинъ. 897.
 Делалусъ. 1, 8, 17, 25, 38, 181, 221, 224, 252, 320, 409, 472.
 Денимсъ. 336.
 Детушь. 586.
 Джагаръ. 200.
 Джонсонъ (мистрисъ). 221, 260.
 Джильдонъ. 5, 336.
 Джинфардъ. 127.
 Джонсонъ (актеръ). 122.
 Джонсонъ (Джераръ). 558, 560, 564.
 Джонсонъ (докторъ). 16, 116, 117, 165, 181, 257, 259, 373, 278, 648.
 Джонсъ (Ивниго). 572, 580, 637, 639.
 Джорджоне. 210.
 Джорджъ (Дора). 54.
 Джусты. 389.
 Диггсъ. 13, 273, 552.
 Дидро. 342, 464, 585, 659.
 Диккенсъ. 54, 56, 141, 375, 631.
 Диктисъ. 501, 502, 503.
 Догдаль. 5.
 Доле. 157.
 Доннелли. 601, 629, 630, 631.
 Доннъ. 637.
 Достоевскій. 352, 372, 375, 376, 381, 382.
 Доудень. 8, 10, 187, 221, 223, 240, 249, 250, 251, 277, 238, 388, 420, 423, 469, 471, 476, 522, 662.
 Доулендъ. 641.
 Драйденъ. 6, 273, 336, 543, 568, 580.
 Драйтонъ. 202, 216, 235, 558.
 Дрейшоутъ. 425, 564.
 Дружининъ. 466, 467.
 Дрэкъ. 42, 95, 166, 219, 221.
 Дунгеръ. 503.
 Дэвисъ. 5, 42, 96, 107.

- Дюнанжъ. 63.
 Д'Юрфе. 236.
 Екатерина II (императрица). 307, 314, 341, 342.
 Елизавета (королева). 40, 42, 43, 46, 81, 85, 87, 94, 95, 96, 110, 114, 119, 129, 136, 142, 195, 196, 200, 272, 273, 280, 281, 283, 284, 285, 291, 336, 337, 389, 408, 409, 613, 620, 625, 535, 641, 650, 654, 661.
 Жанъ-Жанъ Руссо. 237, 250, 430, 588, 647.
 Жанъ-Поль Рихтеръ. 372, 375, 377, 378, 352, 389.
 Жене (Рудольфъ). 185, 339, 545, 566.
 Жоли. 502.
 Жоффрэнъ. 373.
 Зильбершлагъ. 390.
 Зимрокъ. 320.
 Зола. 319.
 Ирвингъ (Вашингтонъ). 50, 51, 54, 108, 112, 560.
 Иоаннъ Грозный. 498.
 Кавендишъ. 234.
 Надлубекъ. 498.
 Накстонъ. 493.
 Кальвинъ. 653.
 Кальдеронъ. 256, 458, 600, 658.
 Кантъ. 206, 391.
 Карамзинъ. 309, 572, 596.
 Карлейль. 375, 381, 597, 604.
 Карпфъ. 221.
 Картрайтъ. 142, 572.
 Кассельштадтъ. 561.
 Катновъ. 260.
 Катуль. 254, 404.
 Квинтильянъ. 440.
 Келлогъ. 465, 618.
 Нембль (Фанни). 562.
 Нембель (лордъ). 8, 55, 76, 88, 89, 618.
 Немпъ. 122, 127.
 Нетчеръ. 17, 62, 85, 98, 431.
 Нидъ. 30, 36, 107, 114, 142, 150, 151, 163, 165, 166, 175, 235, 390, 626.
 Нинъ (актеръ). 54, 55.
 Нитсъ. 171.
 Нларъ. 17.
 Клингеръ. 148.
 Клоптонъ (Джонъ). 317, 583.
 Клоптонъ (Гугъ). 48, 316.
 Козьянъ. 515.
 Коллинъ. 556, 557, 559.
 Колонна (Гвидо). 493.
 Кольеръ (Пенъ). 7, 8, 17, 88, 124, 142, 166, 181, 190, 196.
 Кольриджъ. 72, 211, 214, 221, 223, 439, 440, 496, 552, 591, 638.
 Комбденъ. 195.
 Комбъ (Джонъ). 103, 553.
 Комбъ (Томасъ). 556.
 Кондель. 3, 11, 13, 166, 218, 409, 556, 607, 628, 629.
 Конгривъ. 572, 577.
 Констебль. 199.
 Корнель. 204, 254, 256, 377, 446, 521, 575, 589, 588, 490.
 Коттонъ. 91.
 Коули. 13.
 Кохъ. 330, 331, 549, 601, 657, 658, 659.
 Коцебу. 140.
 Красинскій. 458.
 Крейсигъ. 290, 291.
 Кромвель. 140.
 Кроненбергъ. 19, 209.
 Кроссъ. 13.
 Куини. 314, 329, 331, 549.
 Кунъ. 13.
 Куперъ. 442.
 Курбскій (князь). 498.
 Куртене. 181.
 Куртъ. 52.
 Кэстль. 118.
 Ламбертъ (мистрисъ). 92.
 Лангъ. 244.
 Лафонтенъ. 374.
 Левъ X (папа). 202.
 Лейстеръ. 84, 85, 86, 119, 121, 122, 281, 390, 402.
 Леманъ. 56.
 Ленаксъ (мистрисъ). 234.
 Леопарди. 380, 381.
 Лептонъ. 70.
 Лермонтовъ. 458, 620.
 Лессингъ. 462, 572, 580, 589, 590.
 Либи. 71, 114, 142, 146, 147, 149, 150, 163, 202, 203, 204, 616, 626.
 Литре. 372.
 Лоджъ. 130, 142, 150, 155, 160, 163, 345, 390.
 Лонкъ. 448, 659.
 Лопе де-Вега. 261, 262, 512.
 Лопиталь. 157.
 Лоуэль. 532, 533.
 Лоуэнъ. 13.
 Луканъ. 71.
 Лукіанъ. 508.
 Льюисъ. 307, 589.
 Лэмбъ. 124.
 Лэнгбэмъ. 5.
 Лэнсгэмъ. 86, 122.
 Любичъ-Романовичъ. 570, 571.
 Люсси. 5, 46, 76, 166, 168, 110, 119, 386.
 Лютеръ. 653.
 Мадденъ. 425.
 Макіавелли. 156, 157, 202, 443, 609.
 Маклинъ. 51.
 Маколей. 573, 612.
 Мальборо. 295.
 Мальбраншъ. 266.
 Мальзербъ. 430.
 Мануэль. 245.
 Марини. 203.
 Марія Стюартъ. 44, 135, 137, 620, 650.
 Марко Поло. 247.
 Марло. 23, 32, 35, 36, 109, 114, 139, 141, 142, 147, 148, 150, 155, 156, 159, 160,

- 164, 167, 168, 171, 175, 176, 181, 182, 186, 200, 212, 235, 274, 275, 276, 532, 538, 626, 653.
- Массей** (Джеральдъ). 221.
- Матью**. 615, 617.
- Мезьеръ**. 142, 585, 653.
- Мельиъ**. 267.
- Меркэмъ**. 194, 195.
- Меррикъ**. 254, 285.
- Мерстонъ**. 142, 197, 198, 589.
- Мидльтонъ**. 134, 141, 142.
- Миллеръ** (Федоръ). 101.
- Мильтонъ**. 14, 141, 206, 459, 574, 579.
- Минто**. 198.
- Миресъ**. 3, 21, 166, 216, 225, 234, 262, 278, 332, 346, 390, 439, 608.
- Мишле**. 489.
- Мицкевичъ**. 30, 222, 225, 292, 319, 375, 458.
- Мозаччо да-Салерно**. 261.
- Мозелии**. 94.
- Мольеръ**. 27, 204, 240, 243, 314, 342, 343, 347, 348, 372, 388, 413, 445, 446, 508, 548, 588, 594, 609.
- Монгомери**. 12, 126, 218, 612.
- Мондэ**. 142, 151.
- Монтегю** (мистрисъ). 584.
- Монтегю** (Эмиль). 511, 533, 539, 585.
- Монтемайоръ**. 225, 234, 236.
- Монтень**. 57, 372, 390, 403, 410, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 491, 632, 634, 647, 650, 655, 656, 659.
- Монтигли**. 282.
- Морганъ**. 610, 628.
- Морлей**. 221.
- Морусъ**. 135, 430.
- Мочаловъ**. 599.
- Мэ**. 142.
- Мэлонъ**. 8, 16, 53, 64, 88, 95, 118, 124, 153, 162, 180, 181, 191, 234, 278, 490, 543, 555, 568.
- Мэнингемъ**. 346, 633.
- Мэссинджеръ**. 142, 572, 650.
- Мюсграфъ**. 318.
- Найтъ**. 8, 17, 37, 72, 73, 154, 166, 181, 221, 224, 543, 552, 553, 558.
- Некрасовъ**. 228.
- Норденъ**. 270.
- Нортъ**. 410.
- Ньютонъ**. 620.
- Нэшъ**. 32, 34, 48, 63, 142, 147, 155, 160, 163, 164, 195, 225, 389, 390, 556.
- Обри**. 4, 61, 88.
- Овидій**. 192, 198, 200, 202, 211, 265, 294, 393.
- О'Коннель**. 424, 440, 441, 442, 443, 444, 445.
- Онижюсъ**. 465.
- Островскій**. 246, 265, 266, 267, 268, 103, 311, 313, 546, 547, 548.
- Оуэнъ**. 563.
- Павель** (апостолъ). 256.
- Палладіо**. 580.
- Пальмерстонъ**. 602.
- Парацельсъ**. 619.
- Паттерсонъ**. 318.
- Пемброкъ**. 12, 126, 142, 218, 221, 224.
- Пемброкъ** (леди). 271.
- Пеписъ**. 579.
- Перкинъ**. 122.
- Перси**. 174.
- Персіи**. 74.
- Перуджино**. 609.
- Петрарка**. 146, 203, 215, 221, 225.
- Петроній**. 203.
- Пиль**. 32, 33, 34, 35, 142, 147, 155, 160, 163, 279, 626.
- Пиль** (актеръ). 122.
- Пиринъ**. 140.
- Писемскій**. 34.
- Питтъ**. 295.
- Плавъ**. 73, 142, 146, 239, 240, 242, 243, 244, 272.
- Платонъ**. 73, 74, 429, 430, 620, 647, 660.
- Плиніи**. 442.
- Плутархъ**. 36, 72, 258, 389, 412, 414, 415, 417, 419, 485, 491, 645.
- Полевой** (Н.) 245, 259.
- Полевой** (П. Н.). 553.
- Попъ**. 13, 15, 18, 19, 117, 165.
- Попъ** (актеръ). 122, 127.
- Поттъ** (мистрисъ). 601, 606, 610, 613, 615, 625, 626, 628.
- Пушкинъ**. 14, 258, 292, 308, 309, 436, 437, 597, 520, 616, 629, 563, 564.
- Рабле**. 157, 292, 372, 379, 388, 500, 619.
- Раймеръ**. 257.
- Ралей**. 42, 54, 91, 135, 136, 158, 234, 282, 402, 620, 637.
- Рамбулье**. 637.
- Ранне** (Леопольдъ). 290.
- Расинъ**. 204, 254, 256, 257, 266, 397, 424, 446, 449, 450, 451, 520, 521, 551, 575, 583, 589.
- Рафаэль**. 519, 609.
- Рейнольдъ** (Джоуа). 568.
- Рейнольдъ** (Вильямъ). 556.
- Ренанъ**. 489, 532.
- Реньяръ**. 140, 240, 243, 244.
- Ретшеръ**. 618.
- Рисъ**. 618, 619.
- Ричъ** (леди). 221, 224, 346.
- Ричардсонъ**. 141.
- Робинзонъ**. 13.
- Розенкранцъ**. 207, 592, 618.
- Розенкрафтъ**. 166.
- Роландъ**. 282.
- Романо** (Джуліо). 639.
- Ронсаръ**. 500.
- Россель**. 556, 557.
- Рочестеръ**. 472.
- Роули**. 279, 162.
- Роу**. 5, 6, 15, 66, 87, 106, 107, 116, 117, 119, 190, 195, 196, 197, 331, 332.
- Рубенсъ**. 551.

- Рутландъ. 612.
 Рюмелинъ. 287, 508, 592, 593, 594, 632, 648, 654, 655.
 Садлеръ. 556, 557.
 Сальвини. 462, 463, 464, 468, 469.
 Салюстий. 496.
 Саннацаро. 286.
 Сансонъ. 502.
 Светоній. 417.
 Свифтъ. 352, 376, 378, 384, 490, 321.
 Сеймуръ. 137.
 Сенвиль. 114, 142, 143, 149, 498, 617.
 Сельдонъ. 91.
 Сельденъ. 637.
 Сенека. 73, 141, 142, 143, 146, 202, 390, 610, 620.
 Сентсъ. 282.
 Сентъ-Бевъ. 372.
 Сервантесъ. 236, 321, 372, 375, 381, 619.
 Сессиль. 281, 282.
 Сиддонсъ (мистрисъ). 559.
 Сиджерь. 67, 68.
 Сидней. 114, 143, 153, 218, 202, 128, 235, 236, 402, 642, 661.
 Симпсонъ. 32, 221.
 Сиджерь. 17, 127.
 Скоттъ (Вальтеръ). 54, 55, 65, 84, 87, 98, 141, 307, 457.
 Слай. 13, 177.
 Смитъ. 601, 606, 610, 618, 618, 628.
 Смолетъ. 141.
 Соколовскій. 98, 299.
 Сократъ. 433, 434, 559, 649.
 Соррей. 137, 202, 271.
 Соутгэмптонъ. 91, 126, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 219, 220, 221, 224, 282, 283, 315, 409, 425, 612, 620, 637.
 Софокль. 71, 395, 396, 397, 399, 441, 456, 506, 458, 610, 620, 651.
 Спасовичъ. 190, 225, 226, 400.
 Спенсеръ. 74, 152, 153, 154, 158, 159, 264, 330.
 Сталь (г-жа). 131.
 Стапферъ. 211, 243, 351, 372, 490.
 Стернъ. 141, 375, 378, 379, 384.
 Стивенсъ. 1, 8, 16, 37, 58, 106, 165, 181, 390, 542, 543.
 Стирись. 618.
 Страбонъ. 410.
 Стралпарола. 339.
 Странджеръ. 271.
 Стороженко. 36, 79, 82, 121, 130, 142, 143, 156, 190, 198, 203, 204, 224, 390, 595, 596, 572.
 Тайлоръ (Джозефъ). 567.
 Тайлоръ (Джонъ). 13, 122, 567.
 Тайлоръ (мистрисъ). 49.
 Тарльтонъ. 114, 120.
 Тассо. 237, 653.
 Тацитъ. 257, 521.
 Текнерей. 54, 56, 141, 375.
 Тенисонъ. 54, 330, 542, 543.
 Теобальдъ. 8, 15, 165, 238, 239.
 Теренцій. 142.
 Тинъ (Людвигъ). 31, 153, 181, 530, 531.
 Тинторетто. 210.
 Титъ Ливій. 200, 496, 499.
 Тиціанъ. 210, 551.
 Толстой (графъ Л. Н.) 39, 458, 618, 644.
 Торпъ. 217.
 Тургеневъ. 330, 402, 458, 564, 572, 600.
 Тэнъ. 135, 207, 209, 210, 211, 376, 384, 407, 442, 521, 551, 575, 585, 642.
 Тэтъ. 257.
 Уайтъ. 218.
 Уардъ. 3, 142.
 Уиверъ. 21.
 Уиндсвудъ. 13.
 Уинстемли. 5.
 Ульрици. 31, 38, 124, 166, 181, 321, 327, 328, 314, 386, 495, 592, 618.
 Фарраръ. 603.
 Фейсъ. 634.
 Фельпсъ. 17.
 Фермеръ. 71, 73, 218, 165.
 Филиппъ (актеръ). 13, 122, 127.
 Фильдингъ. 141.
 Фильдъ. 13, 142, 190, 192, 572.
 Фишеръ. 592, 618.
 Флорентини. 320, 321, 339.
 Флей. 542, 543.
 Флетчеръ. 39, 91, 142, 543, 572, 637, 650, 655.
 Флоріо. 57, 251, 390, 425.
 Фоксъ. 295.
 Фонтенель. 374.
 Форбейтеръ. 42.
 Фордъ. 134, 572.
 Форманъ. 21, 285.
 Форлесъ. 11.
 Форниваль. 8, 67, 542.
 Фредегарій. 497.
 Фрейлихратъ. 8.
 Фризенъ. 98, 181, 221.
 Фруассаръ. 384.
 Фуллеръ. 5.
 Фульманъ. 96.
 Цицеронъ. 73, 74, 518.
 Чаевъ. 310, 311.
 Чальмерсъ. 95, 124, 270.
 Чатамъ. 295.
 Чепманъ. 493, 494, 539, 572.
 Честеръ. 200.
 Четль. 3, 142, 151, 164, 493, 607.
 Чинтио. 439.
 Чосеръ. 67, 200, 543, 544.
 Шакъ. 512.
 Шарпъ. 583, 561.
 Шатобрианъ. 372, 506.
 Шау. 557.
 Шекспиръ (Анна). 49, 91.
 Шекспиръ (Гамлетъ). 105.
 Шекспиръ (Джоанна). 49, 52, 62, 87.
 Шекспиръ (Джонъ). 52, 57, 59, 60, 62, 64, 76, 87, 92, 93, 94, 314.
 Шекспиръ (Джилбертъ). 49, 87.

- Шекспиръ (Генрихъ). 58.
 Шекспиръ (Маргарита). 49, 62.
 Шекспиръ (Мэри). 92.
 Шекспиръ (Ричардъ). 49, 58.
 Шекспиръ (Сусанна). 49, 52, 99.
 Шекспиръ (Эдмондъ). 549.
 Шекспиръ (Юдиѣ). 4, 49, 105, 554.
 Шелли. 141, 172, 458, 469.
 Шеллингъ 206, 598.
 Шербульѣ. 381.
 Шиллеръ. 80, 74, 84, 147, 185, 237, 238,
 254, 288, 292, 294, 307, 312, 313,
 389, 397, 398, 399, 415, 458, 459,
 489, 520, 572, 590, 591, 594, 621,
 635, 636, 638, 644.
 Ширли. 572.
 Шлегель. 31, 72, 166, 174, 181, 399, 440,
 494, 572, 591, 594, 600, 617.
 Шопенгауэръ. 655.
 Шульцъ. 503.
 Щедринъ. 352, 372, 376, 381, 382, 383.
 Звенинъ. 579.
 Звирпидъ. 71, 142, 258, 610.
 Эдвардсъ. 142.
 Эйхельгейзеръ. 181.
 Эліотъ (Джорджъ). 191, 457.
 Эльце. 8, 11.
 Эмерсонъ. 328, 594, 638.
 Эптонъ. 165.
 Эразмъ. 70, 625.
 Эскулапъ. 620.
 Эссексъ. 35, 76, 85, 86, 91, 119, 126, 135,
 136, 137, 195, 196, 200, 234, 239,
 281, 282, 283, 284, 590, 409, 402,
 425, 612, 613, 620, 650, 654.
 Эсхиль. 292, 395, 396, 441, 458, 459, 462,
 455, 456, 470, 610, 651.
 Юдоль. 142.
 Юмъ. 448, 659.
 Яковъ (король). 38, 82, 95, 196, 265, 389,
 409, 535, 601, 651.
 Янсонъ 568, 570.

This book should be returned to
the Library on or before the last date
stamped below.

A fine of five cents a day is incurred
by retaining it beyond the specified
time.

Please return promptly.

