

ИЗ ИСТОРИИ ШЕКСПИРИЗМА: ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ О КОМЕДИЯХ ШЕКСПИРА

*Посвящается памяти
проф. С. В. Соловьева*

I

СКОНЧАВШИЙСЯ ли триста лет назад Вильям Шекспир, Бэкон или лорд Рютлэнд — или иной кто — автор произведений, живших потом столетия с именем Шекспира — действительно ли это так важно для историка литературы? Да, если бы до нас дошли настоящие сведения о жизни творца, если бы мы имели в руках его рукописи, начиная от черновых набросков — у нас был бы, конечно, лишний материал для изучения психологии художественного творчества, мы с большей уверенностью могли бы говорить о том, какие художественные задания были поставлены и разрешены автором. Было бы весьма поучительно заглянуть в творческую душу Шекспира, как и в творческую душу Гомера; но действительность и значительность «Гамлета» или «Илиады» ничего не потеряли бы, если бы вопрос о реальности Гомера более никем и не поднимался, и, если бы какому-нибудь ученому удалось доказать, например, что пьесы Шекспира продукт такого же коллективного творчества, как «Илиада». По глубоко верному и много раз многими повторенному замечанию Потебни, сущность и сила художественного произведения не в том, «что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании». Произведение и является великим именно потому, что это неисчерпаемое содержание в нем находили и находят столетия: Шекспир (будем и впредь обозначать этим именем совокупность известных произведений) велик потому, что шекспиризм — целая эпоха, и неизжитая, в жизни человеческого духа: и не заманчивее ли иссле-

дование истории этого шекспиризма — биографических разысканий о второстепенном английском актере XVII века и всей шекспиро-баконовской полемики?

История шекспиризма написана лишь отрывками, разрабатывается медленно. Причины понятны: это и громадная сложность вопроса, являющегося отделом истории не одной какой-нибудь словесности, а мировой литературы, и удивительная жизнеспособность явления, не позволяющая поглядеть на него как на что-либо прошлое: нет, эпохи сменяются, а мы не можем сказать, какие еще новые отражения найдет себе эта поэзия в душах грядущих людей, какие новые понимания возобновят или усилят ее действительность. Шекспиризм не современен, как известно, Шекспиру: «гору нельзя рассмотреть вблизи», замечает по этому поводу Эмерсон, и только спустя два столетия после смерти Шекспира нарождается критика, сколько-нибудь его достойная. Франция первая на континенте произнесла его имя¹: в своих робких попытках поколебать господство теории трех единств Houdard de Lamotte опирается на английскую драму; автор «Манон Леско» в 1733—1740 гг. издает журнал «Le Pour et le Contre», выступая там пропагандистом и защитником Шекспира; эти голоса заглушает, конечно, голос Вольтера, звучащий по всей Европе, но при всем сознании своей авторитетности неуверенный в вопросе о Шекспире, который для него-то «гений, полный силы и плодовитости, естественности и величия», то «чудовище», «пьяный дикарь», произведениям которого, лишенным малейшей искры *du bon goût*, он сам, однако, не прочь подражать в рамках установленных традицией правил. То, что сказал Вольтер, непререкаемо для остальной, идущей в хвосте, Европы; но в то время, как Фридрих прусский повторяет слова своего учителя об «*abominables pièces de Shakespeare*», Лессинг уже начал и кончил кампанию против французского классицизма, во имя Гомера, греческих трагиков и Шекспира — отца новой трагедии и одного из восприемников новой немецкой литературы вообще. Немецкий шекспиризм изучен всего старательнее: несомненно, что не без немецкого посредства зародился

¹ Работы по истории французского шекспиризма названы, между прочим, в книге P. L. Beiz, *La littérature comparée, essai bibliographique*, 2-me ed. 1909, col. 97—104: *Shakespeare en France*, а также в ежегодниках немецкого шекспировского общества.

и шекспиризм русский, хоть этого посредства и не должно преувеличивать. Пушкин черпал свой шекспиризм из источника, и только для следующего за ним литературного поколения — людей 40-ых годов — немецкое посредство сделалось неизбежным: Белинский, Катков, Ап. Григорьев и Фет — меньше других Дружинин — у немцев учились пониманию Шекспира. История русского шекспиризма, набросанная в общих чертах в старой книге Тимофеева, пересказанная не так давно по-французски Лионделем, разработана в сущности лишь до этих 40-ых годов, своего кульминационного пункта. Кроме посредства немецкого, кроме влияния непосредственного, возможно предположить и французское посредство: не только переделка Дюси, хорошо известная русским трагикам XVIII века, но и книга m-те де Сталь о Германии (где целая глава посвящена Шекспиру), но и книга о Шекспире В. Гюго, вышедшая много позднее, находили у нас и читателей и пересказывались в наших журналах. Во Франции крепость авторитетного классицизма оборонялась от Шекспира упорно и долго: еще в 1829 году один критик писал: «Ученая и политическая Европа ныне вся во власти Шекспира, переведенного на все языки, не поддаются всего не более двадцати квадратных туазов в Париже на углу улицы Сент-Оноре и улицы Ришелье: но за ними дело не станет»¹. Академия не в силах противостоять литературной революции — романтизму: имя Шекспира — военный клич этой революции. В знаменитом предисловии к «Кромвелю» понятия «Шекспир» и «драма» — отождествлены; Библия, Гомер и Шекспир поставлены рядом, как величайшие памятники человеческого духа, главные звенья литературной эволюции². «Все — от Шекспира в театре, как все в жизни — от солнца», — возглашает другой поэт — «слепорожденный» в традициях классицизма и вдруг прозревший на спектаклях английской труппы, играющей Шекспира (Дюма-отец). У Шекспира Берлиоз находит темы для музыкальных композиций; Делакруа рисует, полный того же энтузиазма, иллюстрации к «Гамлету», о которых позднее первый

¹ Цит. по Lacroix, *Shakespeare en France*, Brux., 1856, стр. 317.

² Кстати отметим, что схема эволюции, данная В. Гюго — лирика, эпос, драма — не так давно провозглашена была непрерываемым законом истории литературы в книге проф. Э. Бове (*Eugène Bove, Lyrique, épopée, drame. Une loi de l'histoire littéraire, expliquée par l'évolution générale*. Paris, Colin, 1911).

историк нового направления — Теофиль Готье воскликнет: если бы Шекспир был нашим современником и мог видеть иллюстрации к Гамлету, где художник проник так глубоко в эту таинственную драму, полную черных теней и синеватых сияний, он узнал бы в этих рисунках призраки собственного воображения — но еще более жизненные, более мрачные, более характерные»¹.

На боевом знамени французского романтизма написано имя Шекспира, но для многих это имя долго останется только условленным паролем: хорошие переводы английского драматурга являются сравнительно поздно, настоящего понимания и изучения долго нет, влияние расплывается пока по поверхности. Опираясь на авторитет Шекспира, можно пренебречь теорией трех единств: следуя Шекспиру, Дюма творит свои живописные, полные движений драмы, но о самом Шекспире при случае готов наговорить нелепости, обличающие его полное в нем невежество. В. Гюго-драматург читает Шекспира, но едва ли научается от него многому: правда, последняя сцена «Эрнани» — смерть героя и доньи Соль и их речи перед кончиной как будто навеяны речами Ромео и Юлии; напоминающий Калибана королевский шут Трибуле, оплакивая поруганную дочь, говорит с пафосом короля Лира; образ Катарины в «Анжело» по прямой линии идет от Дездемоны и тому подобное; но влияние Шекспира у Гюго сказывается все-таки прежде всего в смешении трагического с комическим, в этой любви к контрастам, столь характерной для главы французского романтизма. Виньи переделывает «Отелло» (1829), но в собственных пьесах еще дальше стоит от Шекспира, чем В. Гюго; если назвать еще раньше явившуюся статью о Шекспире и Расине Стендаля — статью, не являющуюся ни объяснением Шекспира, ни доказательством глубокого его понимания, это в общем почти все, что мы имеем в области французского шекспиризма на первых порах.

И этого, конечно, не так уже мало: на место старушки трагедии XVII века все прочнее становятся трагедии Гамлета, Макбета, Ромео и Юлии: чинные, сотворенные умной фантазией образы Расина и других меркнут пред полными плоти и крови и лишенными какой бы то ни было отвлеченности образами героев Шекспира: к началу 40-х годов французы располагают уже целым рядом более или менее

¹ Gautier, Histoire du romantisme, Paris, 1911, стр. 209.

порядочных переводов Шекспира («Guizot et Pichot», 1821; «Lefourneur», 1839—1840; «Laroche», 1841—1843, и др.).

Обозревая этот начальный период истории французского шекспиризма в 1838 году, Гейне отдает должное усердию, с каким принялись представители французского романтизма за пропаганду столь милой и для него поэзии: он признает, хоть и подшучивая, заслуги в этом отношении Гюго, Дюма, Виньи, но решительно сомневается только в одном: могут ли французы понять шекспировские комедии? «Поэзия страсти для них постижима; также могут они до известной степени понимать и правду характеров... но в волшебном саду шекспировских комедий им мало пользы от всех этих опытных знаний. Уже у входа туда смущенно останавливается их ум, сердце не знает, как ему быть, и нет у них того таинственного волшебного жезла, которого простое прикосновение ломает замок. И глядят они удивленными глазами сквозь золотую решетку, и видят, как рыцари и благородные дамы, пастухи и пастушки, шуты и мудрецы прогуливаются под высокими деревьями; как влюбленная со своим возлюбленным ютятся в прохладной тени и обмениваются нежными речами; как там и сям пробегает какое-нибудь баснословное животное, олень с серебряными рогами, или еще выпрыгнет из кустов влюбленный носорог и положит свою голову на колени прекрасной девушки... И они видят, как из ручьев выплывают русалки с зелеными волосами и блестящими покрывалами, и как внезапно всходит месяц... И слышат они тогда соловьиный рокот... И они покачивают своими умными головами при виде всех этих непонятных, странных вещей! Да, солнце француз, во всяком случае, может понять, но луны не понимает он, и всего менее — блаженные рыдания и меланхолически восторженные трели соловьев»¹.

Ни Мюссе, ни Гизо, подошедшие, по мнению Гейне, довольно близко к пониманию духа шекспировской комедии, все же не в силах постичь всей ее сущности, состоящей в изменчивой прихоти мотылька, с которой он перепархивает с цветка на цветок, редко прикасаясь к почве действительности. И Гейне рассказывает свое сновидение, в котором ему явилась муза комедий Шекспира — грациозная женщина в пестрой рогатой шляпе с погремушками, в белом

¹ Полное собрание сочинений, изд. 2-е, под ред. П. Вейнберга, т. 3, СПб., 1904, стр. 607.

атласном платье с развевающимися лентами на идеально стройном теле, с букетом красного чертополоха, приколотым на груди — богиня каприза, плывущая на ладье по звучащим струям, озаренных светом факелов озер, посреди увешанных пестрыми флагами барок, наполненных замаскированным веселым народом, в костюмах всех времен, посреди света и музыки...

Прав ли он, разбуженный этой богиней, плеснувшей в лицо ему звенящими искрами, в этом своем суждении о Французах, мы увидим далее, но многие ли из его соотечественников, написавших уже тогда, а еще больше впоследствии, столько старательных и учений комментариев и исследований о Шекспире, по поводу Шекспира, к вопросу о Шекспире, разгадали, как он, улыбку этой богини каприза? Как часто они уходили в своей поэзии в этот мечтательный мир, но реже они уходили туда для того, чтобы смеяться¹. Наиболее часто, после Англии, комедии Шекспира, действительно, ставились именно в Германии; во Франции, еще в 1856 году, Жорж Санд в предисловии к своей переделке одной из комедий Шекспира указывает, что ее попытка касается наименее популярного во Франции, хоть и часто ограбленного отдела произведений Шекспира; современный ее переделке труд Лакруа — одна из первых попыток истории французского шекспиризма — видит заслугу ее, между прочим, и в том, что она коснулась комедий Шекспира, которые никогда не были «*intronisées*» на французской сцене. У нас в России эти комедии никогда — за исключением разве «Укрощения Строптивой» — не пользовались особенной популярностью; мейнингенцы ставили со своей педантической «художественностью» «Зимнюю сказку», «Как вам будет угодно» и еще кое-что; несколько лет назад все в том же реалистическом стиле в Петрограде давали зимой на спектаклях для молодежи в Михайловском театре «Двенадцатую ночь»; ставились в разное время разными труппами другие комедии; популярности комедии Шекспира у нас не приобрели. Творец Гамлета, Лира, Отелло заслонил в нашей мысли создателя Розалинды и Целии, Беатриче, Елены и Геро: Шекспир-комик почти неизвестен нашей образованной публике, и в школьных учебниках теории словесности, например, мне встречались порою пре-

¹ Такие комедии немецких романтиков, как, например, «Кот в сапогах» Тика, идут от Гюгго и вообще с Шекспиром не связаны.

странные о нем суждения вроде того, что от него ведет будто бы начало новая европейская комедия, что ему принадлежат лучшие английские (реалистические?) комедии и т. под. Шекспир-реалист и знаток человеческой природы оттеснил куда-то назад образ Шекспира, мечтателя и фантаста, знатока человеческой грезы и сновидения.

Может быть, именно в России следовало бы напоминать об этом другом Шекспире, самом прихотливом из всех романтиков, когда-либо бывших. Но, к великому сожалению, у нас много весьма добросовестных переводов шекспировских пьес, и по ним мы можем постичь сущность мыслей Гамлета или Тимона: но эти добросовестные переводы, может быть, именно в силу своей точности не в силах дать нам даже приблизительное понятие о диалоге шекспировских комедий, полном блеска и самого разнородного остроумия: в передаче словами другого языка каламбуров тускнеют или отяжелевают, из комедии улетучивается комизм, за исключением незамысловатого комизма положений. Французы переводят обычно Шекспира прозой, и, конечно, трудность передачи этим облегчается мало; но Гейне едва ли прав, утверждая, что сущность комедий Шекспира из французов не понял никто, кроме разве тяжеловесного и добросовестного Гизо, да и то лишь отчасти. Этот упрек несправедлив: может быть, лучшая характеристика комедий Шекспира дана именно французом: характеристика, сколько мне известно, при всей своей яркости и меткости мало отмеченная во Франции и совсем неведомая у нас. Мне хотелось бы ее привести целиком, пользуясь случаем недавнего шекспировского юбилея. Я не знаю более достойного способа почтить память творца великих созданий, как напомнить слова, сказанные о нем писателем первостепенного дарования, может быть, более всех других в девятнадцатом веке чувствовавшего мощь и силу искусства.

II

«*Tout passe. L'art robuste seul a l'éternité*»,— говорит Теофиль Готье, которого я и имею в виду, писатель, недостаточно известный в России, несмотря на перевод одной книги его стихов и двух романов¹. Поколению конца прошлого века Т. Готье мог бы быть близок, но оно увлек-

¹ «Эмали и Камен», пер. Н. Гумилева; «Роман Мумин» и «Капитан Фракасс».

лось иными кумирами. Сколько раз то декадентами, то футуристами вчерашнего дня пересказана на все лады легенда о красном жилете Готье, так возмутившем почтенных буржуа на первом представлении «Эрнани»! Знаменитое предисловие Оскара Уайльда к «Портрету Дориана Грея» с его потрясающим и поныне умы самой зеленой молодежи утверждением, что искусство по существу своему аморально (утверждением, которое читатели поспешили понять превратно) — разве не предвосхищено тем же Готье в энергическом предисловии к «Mademoiselle de Maupin» (1834) — этой книге, которую позднее Суинберн называл «золотою книгою красоты»? Рисуя в своей «Истории романтизма» (1874) уже на склоне лет, мимоходом, портрет «чудесного спутника» первых романов — Жюль Вабра, романтика и раблезианца, Готье предлагает вместо всякой надписи на могильной плите написать лишь три слова: «он любил Шекспира», как на гробнице Томаса Гуда написано: «он сочинил песнь о рубашке», ибо жизнь Жюль Вабра вся в этих словах. И Т. Готье любил Шекспира, и, конечно, не мог его не любить при пламенной страсти своей к искусству всех веков и народов; задолго до упомянутой выше попытки Жорж Санд ввести комедию «Как вам будет угодно» на французскую сцену, Готье посвятил этой комедии, как и вообще комедиям Шекспира, ряд вдохновенных страниц в «Mademoiselle de Maupin».

Имя героини принадлежало некогда реальному лицу: в XVII веке была такая искательница приключений, дочь д'Обиньи, секретаря графа д'Арманьяк, бывшая замужем за неким Мопеном, но роман Готье мало имеет общего с историей этой авантюристки. В сущности это роман без сюжета: автор, презирающий всякие попытки писателей выдать создание своей фантазии за подсмотренную или подслушанную где-то правду, не считает нужным убеждать читателя в правдивости своего рассказа. Автор говорит то от лица героя д'Альбера, пишущего бесконечные письма какому-то своему другу, то от лица героини, m-lle de Maupin — смелой девушки, переодевшейся в мужское платье и пустившейся по свету, дабы узнать жизнь такую, какой она представляется вольным в своих поступках мужчинам. В романе воспевается любовь — не платоническая и бесплотная любовь сентиментальной литературы — но настоящая, земная: m-lle de Maupin — Розалинда, известная долго д'Альберу под именем и видом шевалье Теодора, возбуждает в нем не-

изъяснимую и мучительную для его сознания страсть, и он изнывает в надеждах и сомнениях на целом ряде страниц своего дневника. Д'Альбер не столько современник байронических героев первой трети XIX века, сколько предтеча утонченных эстетов и индивидуалистов последней его четверти. Он заносит в дневник свой, между прочим, и следующие строки.

На свете много скучного, «но скучнее всего на земле, в аду и на небе, конечно, трагедия, если только это не драма и не комедия.

Вот что поистине томит мое сердце. Может ли быть что глупей и тупее? Толстые тираны, ревушие, как быки, шагающие по сцене от одной кулисы к другой, размахивающие волосатыми руками, как мельничными крыльями, затянутые в чулки телесного цвета, не скверные ли это подделки под Буку или Синюю Бороду? От их родомонтад прыснет со смеху всякий, кто еще смог удержаться от сна.

Не менее смешны и несчастливы любовницы. Как забавно их видеть, одетых в черное или белое с плакучими волосами на плечах, с рукавами, плачущими у них на руках, с телом, готовым выскочить из корсета, как орех, зажатый меж пальцами: они как будто волочат пол на подошвах своих туфель и средь могучего волнения страсти отбрасывают шлейф свой назад легким ударом пятки. Диалог состоит исключительно из ахов и охов, которые они кудахтают, колеся по сцене: действительно этот диалог пища приятная и легко варимая. А как прекрасны их принцы: мрачные и меланхолические немного, но в сущности добрейшие малые, какие только встречаются на свете и еще где-либо.

Что касается комедии, долженствующей исправлять нравы и исполняющей, к счастью, достаточно плохо свой долг, я думаю, что проповеди отцов и пустословия дядей не менее убийственны на театре, чем на самом деле. Я не держусь того мнения, что представляя глупцов, лишь умножаешь число их: их, слава богу, и без того довольно, и род их не иссякает. Нужно ли писать портреты с тех, у кого свиное рыло или бычачья морда, нужно ли подбирать пустословье бродяги, которого — зайти он к вам — выбросили бы вы в окно? Изображение педанта столь же неинтересно, как и сам педант и, посмотревшись в зеркало, он не делается менее педантичен. Актер, который сумел бы в совершенстве передразнить манеры и позы сапожника, показался бы мне немногим забавнее настоящего сапожника.

Но есть театр, для меня милый; это театр фантастический, необычайный, невозможный, где почтенная публика, не будучи в силах понять ни слова, безжалостно свистала бы с первой же сцены.

Странный это театр. Вместо лампочек в нем светляки: скарабей сидит у пюпитра, отбивая такт своими усиками. У сверчка есть своя партия в оркестре: соловей — первая флейта; маленькие сильфы, вылезая из цветочков горошка, держат контрабасы из корок лимона у прекрасных ножек белее слоновой кости и водят смычками, сделанными из ресницы Титании, по струнам паутинных нитей; маленький парик с четырьмя завитками на голове у жука-капельмейстера дрожит от удовольствия, и развевается вокруг его цветочная пыль — так сладостна гармония, так хорошо исполнена увертюра!

После трех сильных ударов поднимается медленно занавес — из крылышек мотыльков, тоньше яичной пленки. Зал наполнен душами поэтов, сидящими в креслах из перламутровых раковин и созерцающих спектакль сквозь капли росы, взошедшие на золотые тычинки лилий. Это у них лорнеты.

Декорации не похожи ни на одну из известных декораций: страна, которую они представляют, неведома более, чем Америка до открытия. На палитре богатейшего живописца нет половины тонов, которыми они расцвечены: все расписано там красками причудливыми и странными; расточены в изобилии матово-зеленый, матово-голубой, ультрамариновый цвета, желтые и красные лаки.

Небо — цвета зеленой лазури — пересечено широкими лентами — светло и ярко-желтыми; деревца, нежные и хрупкие — на втором плане — колышат редкую свою листву, цвета сухой розы; дали не окутаны синею дымкой, а самого лучшего цвета зеленого яблока, и от них там и сям убегают спирали золотистого дыма. Блуждающий луч падает на фронтон разрушенного храма или на шпигу какой-нибудь башни; города, полные колоколенок, пирамид, храмов, аркад и лестниц уселись по холмам и отражаются в кристальных озерах; большие деревья с широкими листьями, подрезанными ножницами фей, неразрывно свивают стволы и ветки, чтобы образовать кулисы. Облака скопляются на их вершушках, как хлопья снега — и видно, как из скважин оттуда блестят глаза карликов и гномов; извилистые корни погрязают в почве, как пальцы руки великана. Зеленый

дятел мерно стучит по ним роговым своим клювом, и изумрудные ящерицы греются на солнце на мху у их ног.

Гриб смотрит комедию с шапкой на голове, как истый наглец; крохотная фиалка выпрямляется на кончике ножек меж двух былинки травы и открывает свои большие лиловые зрачки — посмотреть, как проходит герой.

Снегирь и коноплянка с концов ветвей наклоняются, чтобы подсказывать роли актерам.

Через густую траву, через высокие пурпурные волчцы и лапутники с бархатными листьями извиваются, как серебряные ужи, ручьи, созданные из слез загнанных оленей; кое-где издали видно, как блестят на траве анемоны, подобные капелькам крови, как спесивятся маргаритки с головками, отягощенными короной из перлов, — как настоящие герцогини.

Действующие лица не относятся ни к какой эпохе, не принадлежат ни одной стране; они приходят, уходят, и мы не знаем, ни как, ни для чего; они не пьют, не едят, нигде не обитают, не имеют никаких занятий; они не владеют землями, состояниями или домами; иногда только они проносят под мышкой ящичек, полный больших, как голубиные яйца, брильянтов; проходя, они не стряхнут с цветка дождевой капли; к ним не пристанет ни зернышка придорожной пыли.

Их одежды — необычайнее и фантастичнее всех в мире. Остроконечные шляпы, как колокольни, с полями шириною в китайский зонтик, с безмерными перьями, вырванными из хвостов райской птицы феникса; плащи, испещренные сияющими цветами, камзолы из бархата и парчи, на подкладках из серебристой шелковой ткани, с разрезами, обшитыми золотом; панталоны, пышные и раздувающиеся, как воздушные шары; чулки багряного цвета, вышитые с боков, башмаки с высокими каблуками и широкими бантами; маленькие легкие шпаги концами вверх, рукоятками вниз, полные лент и шнурков — вот как одеты мужчины.

Женщины разряжены не менее любопытно.

Рисунки Делла Белла и Ромэна де Гооха могут дать представление о характере их наряда: это — платья, изукрашенные, волнующиеся, с большими складками, отливающими, как грудь голубок, и играющими всеми переменчивыми цветами радуги; большие рукава, откуда выходят другие рукава, кружевные брыжи, вырезанные ажурно и поднимающиеся выше головы, для которой они служат

рамкой, корсеты, отягощенные узлами и вышивками, иголки, причудливые безделушки, эгретки из цаплиных перьев, ожерелья из крупного жемчуга, веера из павлиньих хвостов с зеркалами посередине, туфельки, высокие башмаки, гирлянды искусственных цветов, бляшки, газы, расшитые блестками, белила, мушки — все, чем можно приправить, усилить остроту театрального туалета.

Это вкус ни английский, ни немецкий, ни французский, ни турецкий, ни испанский, ни татарский определенно, хоть и похож на каждый из этих в отдельности и у каждой страны берет наиболее грациозное и характерное. Актеры, одетые так, могут говорить, что угодно, не шокируя правдоподобия. Фантазия может исходить отовсюду, стиль — развертывать по своей прихоти расцвеченные кольца, как уж, греющийся на солнце; *consetti* самые экзотические — распускают без боязни чудные чашечки и распространяют вокруг себя благоухания мускуса и амбры. Ничто этому не мешает — ни место, ни имена, ни костюмы.

Как забавны и очаровательны их речи! Эти прекрасные актеры не станут, как воплощенники драмы искривлять себе рты, пялить на лоб глаза, чтобы разразиться эффектной тирадой; у них нет, по крайней мере, вида поденщиков, волов, привязанных к действию и торопимых его окончить; они не намазаны белилами и румянами слоем в полвершка толщины; у них нет жестяных кинжалов, не прячут они под плащом свиных пузырей, налитых цыплячею кровью, не волочат за собой этого отребья, намазанного маслом, в течение целых актов.

Они говорят не спеша, не крича, как люди из хорошего общества, не придающие большой важности своим действиям; влюбленный признается в любви с видом самым независимым в мире; разговаривая, он похлопывает себя по ляжке концом белой перчатки или оправляет кружева своих панталон. Дама небрежно отряхивает росу со своего букета и перебрасывается шутками со служанкой; влюбленный не очень старается смягчить жестокую, его главная забота в том, чтобы выпустить из уст своих гроздь перлов, пучки роз, мотовски расточать драгоценные камни поэзии; порой он стушевывается совсем, предоставляя автору ухаживать за своей любовницей вместо себя. Ревность — не его недостаток, и нрав у него — самый покладистый. С глазами, поднятыми к небесным полоскам или к карнизам театра, он снисходительно ожидает, чтобы поэт кончил рассказывать

то, что пришло ему в голову, а затем возобновит свою роль и станет опять на колени.

Все завязывается и развязывается с восхитительною беспечностью; следствия не имеют причин, а причины лишены следствий; остроумнее всех тот, кто говорит более глупостей; самый глупый ведет остроумнейшие речи; молодые девушки пускаются в разговоры, от которых покраснели бы куртизанки; куртизанки расточают моральные сентенции. Самые неслыханные приключения следуют одно за другим без всякого объяснения: знатный отец приезжает вдруг из Китая на бамбуковой джонке отыскать и узнать дочь, когда-то похищенную; боги и феи то поднимаются, то спускаются со своих машин. Действие погружается в море под топазовые своды волн, гуляет в глубинах океана, в лесах кораллов и мадрепор или взвивается к небу на крыльях ласточки или грифа. Говорят все: лев поддерживает беседу сильными рыками *o! o!*; стена говорит своими трещинами, и для того, чтобы оживить разговор игрой слов, каламбуром или загадкой, всякий волен прервать сцену, самую интересную: ослиная голова Основы является так же кстати, как белокурая головка Ариеля; остроумие автора выражается в разнообразнейших видах; и все эти противоречия, как стеклянные грани, которые их отражают, окрашивая их преломленьями призм.

Эта смесь, явный этот беспорядок передают в конце концов своим фантастическим ходом действительность более точно, чем драма нравов, плод добросовестных изучений. Всякий из нас носит в себе все человечество, и записывая то, что приходит ему в голову, он достигает цели скорее, чем копирующий сквозь увеличительное стекло расположенные кругом предметы.

О прекрасное семейство! Молодые влюбленные из романа, странствующие девушки, услужливые служанки, острые шуты, простак крестьяне и слуги, благодушные короли, имена коих неведомы историку, а королевства — географу, пестрые *graciosos*, клоуны с колкими словами и удивительными прыжками; вы, улыбающимися устами которых говорит свободная прихоть — я люблю вас, я вас обожаю, вас одних между всеми и более всех: Пердита, Розалинда, Целия, Пандар, Пароль, Сильвио и иные — все эти пленительные образы, такие фальшивые и такие правдивые, на пестрых крыльях смеха взлетающие над грубой существенностью; вы, в ком поэт олицетворил свою радость, свою

любовь, свою самую затаенную грезу под внешностью, самой ветреной и самой непринужденной.

В этом театре, созданном для фей, который играть нужно при свете луны — есть пьеса, восхищающая меня по преимуществу: это пьеса — такая скитальческая, такая блуждающая, со столь воздушной интригой и с такими своеобразными характерами, что поэт, не зная сам, какое заглавие ей дать, назвал ее «Как вам будет угодно» — имя гибкое и отвечающее на все.

Читая эту странную пьесу, вы переноситесь в неведомый мир, о котором есть, однако, у вас какое-то смутное воспоминание: вы не знаете более, живы ли вы или мертвы, сон ли то или действительность: грациозные облики улыбаются кротко и бросают вам мимоходом дружеское приветствие: вас охватывает волнение и смятение при их виде, как если бы на повороте дороги вы встретили вдруг свой идеал или забытый призрак вашей первой любви внезапно предстал бы пред вами. Ручьи текут, лепеча еле слышные жалобы, ветер качает старые деревья древнего леса над головой старого изгнанного герцога и вздыхает сочувственно; и когда меланхолический Джемс¹ бросает течению вод вместе с листьями ивы свои философские сетования — вам кажется, что это говорите вы сами и что самая тайная и самая тяжелая мысль вашего сердца пробуждается и светлеет.

О, молодой сын славного рыцаря Роланда де Буа, так угнетенный судьбою, я не в силах тебе не завидовать: у тебя есть еще верный слуга Адам, старость которого столь юна под белою шапкой волос. Ты изгнан, но, по крайней мере, ты изгнан после борьбы и победы; злой твой брат отнимает у тебя твое достояние: но Розалинда дарит тебе цепь со своей шее; ты беден — но ты любим; ты покидаешь родину, но дочь твоего гонителя следует за тобою² по ту сторону моря.

Черный Арденнский лес раскрывает, чтобы тебя воспринять и спрятать, большие руки своих деревьев; чтобы тебя уложить, добрый лес в глубину своих пещер сносит самый шелковый мох; он склоняет свои своды над твоим челом, дабы охранить тебя от дождя и от зноя; он плачет о тебе слезами своих родников и вздохами ланей и токую-

¹ У Шекспира, как известно, он именуется Жаком.

² У Шекспира Розалинда — племянница, а не дочь гонителя Орlando.

ших своих оленей; из своих скал он делает тебе удобные пюпитры для писания любовных посланий; он готовит тебе шипы кустарников, чтобы повесить эти послания, и приказывает шелковистой коре своих осин поддаваться острию твоего стилета, когда ты захочешь на них вырезать вензель Розалинды.

Если бы был у меня, Орlando, как у тебя, большой тенистый лес, чтоб удалиться, уединиться в своей печали, если б на повороте аллен встретить ту, которую ищешь, узнаваемую, хоть и переодетую! Но, увы, мир души не имеет зеленых Арденн и только в пространствах поэзии распускаются капризные и дикие цветики, запах которых заставляет все позабыть. Мы можем сколько угодно лить слезы — не образуется из них прекрасных серебряных каскадов; мы можем вздыхать — никакое сочувственное эхо не потрудится возратить нам наши жалобы в украшении созвучий и *soncetti*. Напрасно мы прицепляем сонеты к шипам всех терновников — никогда их не соберет Розалинда, и напрасно изрежем мы кору деревьев любовными вензелями.

Птицы небесные, дайте мне каждая по перу, вы, ласточка и орел, колибри и птица Рок — дабы я сделал себе пару крыльев, чтоб полететь высоко и поспешно по неведомым странам, где не встретится ничего, что призвало бы на память мне царство живущих, где я мог бы забыть то, что я — это я, жить жизнью странной и новой, полететь дальше Америки, Африки, Азии, за последний из островов мира, через ледяной океан, за полюс, где дрожит северное сияние, в неосязаемое царство, куда улетают божественные создания поэтов и образы высшей красоты.

Как выносить обычные разговоры кружков и гостиних, после того, как услышал твои речи, искрящийся Меркуцио, каждая фраза которых разражается дождем золотым и серебряным, как потешная бомба под небом, усеянным звездами? Бледная Дездемона, можем ли мы наслаждаться земной музыкой после твоей песни об иве? Какие женщины не покажутся безобразными рядом с вашими Венерами, ваятели древности, поэты мраморных строф?» (*Made-moiselle de Maupin*», éd. Charpentier, 1910, стр. 259—268).

Эти страницы, где с такою яркостью сказался весь Готье целиком, страницы, так слабеющие в моем переводе, являются прямым и наилучшим ответом на поставленный

выше вопрос, прав ли Гейне, утверждая, что французы неспособны понять дух шекспировской комедии. Истолкование этого духа, данное самим Гейне, удивительным образом совпадает с лирическими тирадами Готье, хронологически, как отмечено выше, их предворяющими. Нет, Шекспир-комик входил в пантеон французских романтиков: о Теофиле Готье Гейне не упоминает совсем, о «пословицах» и комедиях Мюссе отзывается с насмешливым снисхождением: «нет в этих вещах недостатка в поэзии, хотя и очень жиденькой, но все-таки хорошей пробы»; далее: «что касается их постройки и манеры, она написана совершенно по комедиям Шекспира». И правда, на первый взгляд комедии Мюссе обращают нашу мысль к Шекспиру-комику: в них мелькают порой знакомые из Шекспира имена, в речах Октава, Фантазио, Марианны слышатся отзвуки речей Орландо, Розалинды и Жака; действие, происходящее то в Венеции, то в Германии, то в Венгрии, происходит на самом деле в небывалых местах — в той самой стране наших грез, представить которую взорам мечтает Готье в проекте своего театра: действие этих комедий — вне времени, вне истории, вне географии. Но только ли чтение Шекспира могло зародить в мысли Мюссе этот фантастический мир? И признавая влияние Шекспира на его комедии, мы не должны забывать о других его образцах — о такой же условной комедии Мариво, о пословицах Кармонтеля и других, на которые указывает им французская критика¹.

Вернемся к Теофилю Готье. Он не зовет к подражанию, как вообще не зовет ни к чему способных его понять, но эти страницы чрезвычайно любопытный документ не только в истории французского шекспиризма, но и в истории театра вообще. Классический театр XVII и XVIII веков, построенный на стремлении к правдоподобию, к «вечной жизненности», и в силу этого стремления, может быть, осужденный на множество условностей и компромиссов, поколебался в своих основаниях; впереди — и уже не так далеко — стоял реалистический театр середины XIX века (во многом продолжатель традиций мещанской трагедии, «драмы» XVIII века), возмечтавший опять о жизненной правде на сцене, и снова дошедший к последнему десятилетию века до тех пределов, за которыми начинается пустота и уныние. Т. Готье пони-

¹ См., напр., L. Lafoscade, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Paris, 1911, chapitres II—IV и др.

мал законы сценической иллюзии и театрального правдоподобия не менее, чем, например, Пушкин, его несколько предваривший своими размышлениями. Но в то время, как Пушкин и в своих теоретических рассуждениях, и в «Борисе Годунове» ищет грани, на которой возможно наибольшее приближение к правде жизни, без ущерба правде искусства и без насилия над его средствами, Готье отрекается от правдоподобия во имя мечты и фантазии. Его увлекают марионетки, балаган на бульваре Тампль, репертуар которого при всей примитивности достигает шекспировской мощи¹, сам он не пробует дать что-нибудь для своего идеального театра и лишь «забавляется», по выражению Дюкана², созданием балетов, вроде Жизели, Сакунталы и др. Опять аналогия с Гейне, после грехов своей молодости «Альманзора» и «Радклифа», перешедшего к «танцевальным поэмам» о докторе Фаусте, Диане и др.

Несколько позже воспетая Т. Готье комедия «Как вам будет угодно» привлекла внимание другого крупного поэта — Жорж Санд, лирические страницы которой о Гамлете (1845) также сыграли свою роль во французском усвоении этого образа³. Времена уже были другие: в 1856 году, когда Жорж Санд поставила свою переделку шекспировской комедии на сцену, круг эволюции романтической драмы уже замыкался: Гюго на время сошел со сцены после провала «Бургграфов»; трагедией овладел ненадолго Понсар, а в комедии воцарились Скриб и Ожье и возродивший буржуазную трагедию XVIII века автор «Дамы с камелиями». Дух комедий Шекспира реалистическому театру был бесконечно чужд: обработка Жорж Санд, само собой разумеется, далека от воплощения фантастической грезы Т. Готье. В своем предисловии, посвященном артисту Ренье, Ж. Санд вспоминает о романтизме, показавшем впервые французам Шекспира — *mais le romantisme a déjà passé, fleur et le goût de Shakespeare s'est émoussé trop vite chez nous*. Ей опять, как классикам старого века, начинает казаться, что в порыве своих вдохновений Шекспир часто попирает порядок, меру, логику и гармонию. Что восхищало Готье, огорчает и раздражает Ж. Санд: беспорядок композиции, отсутствие

¹ *Souvenirs de Théâtre, d'art et de critique*, 1883 г., стр. 55—67 (*Shakespeare aux funambules*, 1842) и др.

² *Du Camp*, Th. Gautier, 1890, стр. 155—156.

³ *Questions d'art et de Littérature*, 1878, XIII, стр. 195—200.

ясного плана — все это нужно исправить, чтобы пьеса отвечала французскому духу, т. е. рассудку — «*cette raison française dont nous sommes si vains*» — хотя, прибавляет она по своим романтическим симпатиям, — «*que nous prive de tant d'originalités non moins précieuses*». И уступая этому духу, дабы спасти от забвения Шекспира и водворить или вернуть его на французскую сцену, она допустила целый ряд переделок в его пьесе. Из комедии в 5 актах и многих сценах выходит комедия в 3 действиях с «выпрямленной» и приведенной к определенной системе интригой: второстепенные лица выброшены: Целия заслонила собой Розалинду, и будет уже не супругою Оливера, влюбившегося в нее с первого взгляда, а женою меланхолического Жака, этого Альсеста времен возрождения, пошептавшего несколько горестных слов на ухо Шекспиру, прежде чем открыть всю свою скорбь Мольеру. Отыскав уголок оскорбленному чувству в тени Арденнских лесов, этот Жак любовью Целии станет лечить раны, нанесенные его сердцу Селименой. Розалинда отходит на второй план, как и Орlando; в речах действующих лиц убывает задора и остроумия: ¹ пьеса становится более реальной и более идейной: эта идея — противоположение людей дурных и озлобленных в культурной среде — тем же людям, обретающим при сближении с природой природное великодушие, благородство, любовь к добру и восторг перед Красотою. Идея, отзывающаяся Руссо, которую усиленно находили в самой шекспировской пьесе разные критики и переводчики и между ними, например, Гюго-сын в предисловии к своему переводу «Как вам будет угодно» ².

Я никак не собираюсь, да и недостаточность моих знаний не позволила бы мне сделать этого, излагать историю французского шекспиризма хотя бы с одной какой-либо стороны. Отзыв Готье прозвучал одиноко: театр его мечты так и остался мечтой в первой половине XIX века. Но этот отзыв приобретает для нас особенную остроту и интерес именно теперь, когда искания в области современного, в частности нашего русского театра, идут, по-видимому, к той же области, где Гете был одиноким лишь пионером. У нас после долгих споров о театре — быть ему или не быть, и

¹ Ср.: Vincke G. F., «Wie es euch gefällt» auf der Bühne, в «Shakespeare Gesellschaft's Jahrbuch», XIII, 1878, стр. 199—204, а также Latrelle, G. Sand et Shakespeare, в «Annales d'Histoire comparée», 1900.

² t. VIII, 1861, Introduction, стр. 47—61.

каким ему быть, после периодических экскурсий то в область старинного театра мистерий и фарсов, то в область испанской драмы эпохи расцвета или итальянской *commedia dell'arte*, то, наконец, театра марионеток, после стремлений сделать искусство театра настолько реальным, чтобы оно перестало уже быть искусством — возрождается мысль о театре творческой грезы, о «театре юности и красоты». В поисках подходящего репертуара уходят в глубокую древность — к драме индийской, к «Сакунтале» Калидасы, беспомощными искателями стиля возрожденной на русской сцене в пятидесятый год XX века. По традиции модернизма восьмидесятых и девяностых годов эти искания все обходят Шекспира, предпочитая ему то английское же моралитэ, то хотя бы Марло. Модернистам Шекспир неприятен своим реализмом — запахом пота и крови, пьяными шутками своих Фальстафов и трезвыми, слишком чуждыми всякого дионисического исступления, взглядами самого создателя пьес, сквозящими даже сквозь крепкую плоть и кровь его героев. Он слишком похож для них на природу, слишком явственно близок к той жизни, от которой они хотят убежать. И они бегут от Шекспира, не справляясь, таков ли он на самом деле или этот образ более создан его толкователями — не столько даже английскими, сколько скандинавскими и немецкими. А в это самое время гр. Л. Н. Толстой упрекает Шекспира в отсутствии художественной правды, в аристократизме и пренебрежении к жизненной простоте. Кто же прав? И он, и другие: Гюго называет Шекспира «человек-океан»: одних он пугает, других очаровывает, одним кажется однообразным, другим — бесконечным в разнообразии. Если люди толпы не сходятся в своих пониманиях, как требовать, чтобы сошлись в них те, кто сам творит и претворяет по-своему и жизнь, и художественное влечение? Шекспир Л. Н. Толстого так же не похож на Шекспира Белинского, как Шекспир Брандеса на Шекспира Теофиля Готье.

Не следует думать, что голос последнего не был во Франции никем услышан. Если я назвал выше Готье выдающимся дарованием, то, конечно, сделал я это потому, что его влияние в литературе несомненно, хоть ему и не удалось образовать той школы, о которой он иногда мечтал. «Художники, — сказал он однажды в разговоре со своим Эккерманом Эмилем Бержра, — ставят за своей подписью на картине ученик Жерома или Кабанеля: почему бы поэтам

не быть в свою очередь учениками В. Гюго или Теофиля Готье? Дайте мне только стол и чернильниц, да песку, и я награжу мою родину целым поколением хороших писателей, романистов, критиков, драматургов и полемистов первого сорта. Кажется, с точки зрения патриотизма, это не хуже, чем изобретение нового корсета или приспособление алюминия для пуговиц на штанах»¹. Школа эта так и не открылась: тот, кто всегда предпочитает, как о себе говорил Готье, статуя женщине и мрамор плоти, кто, закрыв свои окна от урагана общественных бедствий, вырезает спокойно свои камни, тот не поведет за собою толпы последователей, но может и не быть вполне одиноким. Ученики появились, но разбрелись по разным дорогам: может быть, только один — Поль де-Сент Виктор, которого критика называла не без меткости «Дон-Жуаном фразы», явился прямым, хоть далеко неполным наследником Т. Готье. От него унаследовал он и любовь к Шекспиру, и в частности к комедиям Шекспира. В эстетической истории театра, которую смерть помешала ему дописать, — «Две Маски» (трагедия-комедия) есть глава, посвященная все той же комедии «Как вам будет угодно», поставленной автором во главе комического репертуара Шекспира. «Воображение правит, как самодержавный владыка, в этом маленьком мире. Оно там играет пространством и временем, оно выпускает сквозь ряды строгих веков маскарады анахронизмов, перепутывает религии и расы, географические линии заменяет извилинами фантастического лабиринта. Интрига, оторвавшись от логики, как из тюрьмы, затевает войну приключений или порхает в облаках грёзы. Диалог поет или щебечет и прерывает ежеминутно снисходительное действие ракетами черточек и образов, напоминающих фиоритуры мелодии»². Уже это вступление напоминает Готье; но золотые дни романтизма уже миновались, уже готовится его история; вдохновенную мечту необходимо базировать на чем-нибудь положительном и определенном. И, заговорив о комедии «Как вам будет угодно», автор припоминает историю пасторали — идиллической литературы, являющейся, по его словам, «в календаре народов с точностью времен года»... «Эти буколические возрождения соответствуют почти всегда эпохам волнения

¹ E. Bergerat, Th. Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, Paris, 1880, стр. 76.

² Les Deux Masques. Tragédie — comédie. 2-me série. Les Modernes III. Shakespeare. — Le Théâtre français, Paris, 1894, стр. 140 и сл.

и катастроф, морального утомления или гражданских распрей. Общества, истощенные кровью, пролитой в войнах, утомленные сладострастием культуры, слишком сжигающей, грезят полусонно о золотом веке, о наивной любви, о деревьях, источающих мед и молоко, о стадах, бродящих в тимьяне, о чередующихся песнях». «Как вам будет угодно» Шекспира — это «чудо пасторалей, царица среди пастушек».

И кто знает, не ждет ли комедию Шекспира новая жизнь в далеком будущем нашей эпохи? Переживаемая ныне мировая катастрофа достигнет когда-нибудь своего предела, и свои высшие ценности человечество вновь обретет и еще больше полюбит. С каждым днем искусство становится насущной потребностью все более и более широких кругов: избранных будет много. Думается, что грядущий мир принесет с собою и литературное обновление: и если когда-нибудь современный театр станет театром юности и красоты, о котором мечтают наши поэты, в этом театре займут свое место комедии Шекспира, так пленительно истолкованные когда-то Теофилом Готье.

Апрель — май 1916.