

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР	
№	ф. 90
	опису 1
	од. зб. 74

П.Т. Рудик - український радянський  
театрознавець

Рудик П.Т. „Шекспір“  
стаття.

Машинопис з правками автора.

Почато 1916

Закінчено

на 46 аркушах

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР	
№	ф. 90
	опису 1
	од. зб. 74

Р. Шекспир.

Состав и хронология шекспировских пьес. - Три периода. - Шекспировского драматурга. - Критика теории Фриш. - Шекспир и лондонская история.

IV. ШЕКСПИР.

(1564-1616), около 1590

Как мы уже видели, ко времени выступления Шекспира все элементы, вошедшие в состав его драматургии, были уже разработаны, или хотя бы намечены, его непосредственными предшественниками. В этом отношении его роль свелась лишь к тому, что он об"единил и довел до высшего совершенства несвязанные им элементы, насытив их глубоким поэтическим содержанием. Уже придворный и уличный жанр маски |Дилли| он возвысил в "Оне в летнюю ночь" до степени живой и увлекательней комедии с богатой динамикой и сюжетным содержанием. "Кривавую трагедию" |Кин| он превратил в "Гамлета" в глубокую философскую драму. Титаническому типу героя |Марше| он придал человеческие, психологически убедительные черты |Лир, Макбет|. В фабульные пьесы |Грин| он внес стройность, в исторические драмы тонкую индивидуализацию характеров и т.д. Но все эти наименования придали творчеству Шекспира ту полноту, разносторонность и идейное богатство, которые отличают его от всех других драматургов эпохи. И достиг этого он только потому, что явился великим выразителем идеологии восходящих классов того времени. Не прежде, чем перейти к социологическому анализу творчества Шекспира, познакомимся с его составом и хронологией. Последнее необходимо уже потому, что в разные периоды творчества Шекспира идеология его далеко не одинакова и выражает, в зависимости от исторических условий, преобладание те тех, те других тенденций.

Здесь мы наталкиваемся на трудности двоякого рода. Во I-х, мы не имеем твердого списка шекспировских произведений. При его жизни было напечатано <sup>только</sup> лишь несколько полных или приемлемых ему пьес, остальные же были опубликованы лишь в посмертном собрании его сочинений 1623 года, изданном его товарищами по труду, актерами Геммингом и Конделлем. Однако, с одной стороны, кое-что из приемлемых Шекспиру пьес вероятно не принадлежит ему. Так например, (многие критики отвергают его авторство |не крайней мере, единолично| в отношении первой части

"Генриха VI", "Тита Андроника", "Перикла", "Генриха УШ" с другой стороны, возможно, что Шекспиру принадлежат хотя бы частично некоторые не включенные в издание 1623 года пьесы, как напр. "Два знатных родича", написанные в содружестве с Флетчером, или любовные сцены в "Эдуарде III", остальные части которого написаны, как думают, Марло, Нашем и Пилем. Ибо в эту эпоху чрезвычайно распространены <sup>или</sup> коллективного сочинения пьес несколькими авторами [по актам, по ролям или какнибудь еще иначе], драматургических плагиатов, анонимности, переделок чужих пьес и, наконец, присвоения пьесе, с целью обеспечить ей успех, имени какого-нибудь прославившегося драматурга, установить личность авторов многих пьес [даже и не шекспировских] очень трудно. Приходится оперировать такими шаткими и не всегда доказательными данными, как скрытые намеки или сходство мелких стилистических и метрических черт между отдельными пьесами.

Другое затруднение состоит в том, что вследствие того же случайного характера ранних изданий, датировка многих пьес Шекспира <sup>крайне</sup> сомнительна. [Одним из спорных пунктов является перечень 13 пьес Шекспира, который приводит критик того времени Френсис Мирес в своей "Palladis Tamia", вышедшей в свет в 1598 году. Но и это свидетельство не безупречно, так как нет гарантии, что этот список шекспировских пьес, возникших до 1598 года, полон. Так напр., в нем отсутствует "Генрих VI", одна из самых ранних пьес Шекспира, хотя бы частично принадлежащая ему. А в то же время Мирес упоминает пьесу "Вознагражденные усилия любви", под этим заглавием до нас не дошедшую. Думают, что это - ранняя редакция "Все хорошо, что хорошо кончается", но полной уверенности в этом вопросе нет. Сведения о театральных постановках пьес того времени крайне отрывочны и в лучшем случае указывают лишь срок, <sup>число</sup> позже которого пьеса не могла возникнуть, но не момент самого ее появления. Поэтому обычно хронология пьес Шекспира определяется находимыми в их тексте намеками на какие-либо

Келлер

точно датированные события того времени. Но и этот <sup>Бугб</sup> метод не вполне безупречен, потому, что подобные места [при тогдашнем обычае "подновлять" старые пьесы] могли быть позднейшими вставками. Вот почему многие приводимые ниже датировки имеют условный характер. В связи с этим коснемся вопроса о критике <sup>описи</sup> текста шекспировских пьес. В виду скудности прижизненных изданий их, подлинный авторский текст Шекспира [и это опять-таки участь всех других драматургов того времени] отнюдь нельзя считать твердо установленным. Для пьес, при жизни Шекспира не издававшихся, единственным нашим источником является издание 1623 года, поскольку все позднейшие, — за вычетом случаев прибавки новых, спорных пьес, — как общее правило, автоматически следуют ему. Но у нас нет никакой гарантии того, что Гемминг и Конделль всюду воспроизвели первоначальный авторский текст, а не театральные ["режиссерский"] с возможными в нем купюрами или актерскими добавлениями, а после смерти Шекспира — может быть, и с некоторыми поновлениями. Наконец, приходится считаться и с некоторыми ~~позднейшими~~ печатками или неверным чтением рукописей издателями. I) Что же касается пьес, издававшихся при жизни Шекспира,

<sup>ссылка</sup> I) Случаи подобного рода зарегистрированы, и иногда дело касается весьма существенных деталей. Так например, критики много спорили о том, стоит ли в характеристике, которую дает Гамлету его мать, слово *hot* [горячий, пылкий] или *fat* [тучный]. В другом случае ["Как Вам это понравится"] неясно, следует ли читать *Jove* [Юпитер] или *love* [любовь], и т.д.

те необходимо заметить, что большинство такого рода изданий принадлежит к числу "пиратских" [воровских], т.е. выпущенных, из спекулятивных соображений, помимо и вопреки воле Шекспира. Ясно, что в основу их положены плохие списки, нередко без сомнения стенографические записи спектакля, сделанные агентами издателей и испещренные

ошибками. Приведем несколько примеров. Текст "Генриха У" по изданию 1623 г. содержит не только ряд фраз, но и целые сцены, отсутствующие в прижизненных изданиях пьесы - 1600, 1602 и 1608 г.г. Долгое время думали, что это - позднейшие добавления, сделанные не Шекспиром, но потом было доказано, что все эти места принадлежат к авторскому тексту. Мы знаем, что при постановках "Ричарда II" сцена низложения короля [в IV действии] по политическим причинам выпускалась. В соответствии с этим ее нет и в первых двух изданиях пьесы - 1597 и 1598 г.; но в позднейших изданиях [1608 и 1615 г.], вышедших в свет после смерти Елизаветы, равно как и в издании 1623 г., она была восстановлена. Бывают, впрочем, и более сложные случаи. В 1603 г. вышло в свет первое издание "Гамлета", явно "пиратское", с многочисленными <sup>искажениями и</sup> сокращениями. Но уже в 1604 г. появилось второе издание, как гласит его заголовок, "увеличенное почти вдвое против прежнего, по подлинной и полной авторской рукописи", и в ближайшие затем годы перепечатанное еще три раза. Несомненно, что издание это было организовано самим Шекспиром, возмущенным тем, как искажали его текст. Но столь же несомненно, что к этому времени он успел сам основательно переработать свою трагедию, и то, что он издал в 1604 г., есть "вторая редакция" ее. Далее, текст 1623 г. хотя и незначительно, но все же кое-чем отличается от бесспорно авторского текста 1604 г. Что же это, - "третья" авторская редакция или уточнение шекспировского текста, не вполне аккуратно все же отпечатанного в 1604 г., или, наоборот, актерская перча его? Ответить на это критика <sup>пока не</sup> бессильна.

В общем, за редчайшими исключениями, самым надежным текстологическим источником все же остается издание 1623 года. Однако есть по меньшей мере два текстовых элемента, относительно которых вполне доверяться ему нельзя. Первый - это ремарки. В изданиях пьес конца XVI и начала XVII века они, как общее правило, отсутствуют, и можно почти с уверенностью сказать, что в авторских текстах

перейти

их обычно не было, а лишь впоследствии их ввели в режиссерские экземпляры пьес. I<sup>1</sup> Второй сомнительный элемент — эстро комические, ~~шутовские хеппенинги~~

I<sup>1</sup> То же самое, кстати сказать, относится и к делению пьес на акты и сцены, которое в изданиях <sup>до</sup> революции [1642] является редкостью и начинает проводиться систематически лишь со второй половины XVII века. Поэтому мы совершенно не знаем, мыслил ли Шекспир свои пьесы распадающимися на акты, и если да, то как именно он их делил.

шутовские сценки, в которых при постановках давался известный простор импровизации актеров [как в итальянской "комедии масок"]. Поэтому всякий раз, когда мы встречаем у Шекспира такую сценку [особенно если она вставлена в трагедию и очень невелика по объему, как напр. монолог привратника в "Макбете", ~~действие (II, сцена II)~~, или сцена с музыкантами в "Отелло", ~~действие (I, сцена III)~~, мы всегда <sup>Текст</sup> должны считаться с возможностью того, что в сохранившийся до нас пошла кое что из удачных и потому закрепившихся импровизаций комических актеров, точно также, как возможно, с другой стороны, и то, что Шекспир сознательно оставлял иногда подобные сценки композиционно незавершенными, считая, что какойнибудь Кемп или Тарльтон обязательно восполнит их своей "отсебятиной".

Наконец, в вопросе о текстологии шекспировских пьес не надо забывать о том, что Шекспир, подобно другим драматургам, нередко перерабатывал сам свои пьесы. Относительно "Гамлета", как мы видели, это несомненно, относительно "Ромео и Джульетты", "Троила и Крессида" и целого ряда других пьес — более чем вероятно. Какую же из редакций хотели бы мы восстановить, и если последнюю, то где ее искать? И здесь всякий раз издание 1623 г. — лучший наш источник, хотя полной достоверности и в этом отношении у нас нет.

Вернемся теперь к вопросу о составе и хронологии шекспировских

пьеc. Со всеми вышеприведенными оговорками, мы имеем примерно следующую картину. В первый <sup>работы</sup> ~~свои~~ период [прибл. 1590-1602] Шекспир, за исключением лишь трех трагедий, пишет только комедии и исторические драмы. Из последних самая ранняя - "Генрих VI" [1590-91], за которыми следуют: "Ричард III" [1593]; частично, может быть, "Эдуард III" [около 1593]; "Ричард II" [1594]; "Король Джон" [1596 или 1597]; "Генрих IV" [1596 или 1597] и "Генрих V" [1599]. Комедии распадаются в следующем порядке: "Комедия ошибок" и "Бесплодные усилия любви" [обе около 1591]; "Два веронца" [1592 или 1593]; "Сон в летнюю ночь" и "Умирание своенравной" [обе между 1594 и 1596]; "Венецианский купец" [1596-1597]; "Много шуму подует" [1599], "Виндзорские проказницы" и "Как вам это понравится" [обе около 1600] и "Двенадцатая ночь" [около 1601]. Все эти комедии, за исключением лишь "Венецианского купца" и отчасти "Много шуму подует", <sup>содержат</sup> ~~приносят~~ в них волнующих драматических моментов, сплошь проникнуты жизнерадостным оптимизмом. Из трех трагедий этого периода "Тит Андроник" относится примерно к 1590-1591 г., "Ромео и Джульета" к 1593 г. [?], "Юлий Цезарь" к 1599 г. В это же время приблизительно [1592-1595] Шекспиром были написаны его единственные недраматические произведения: поэмы "Венера и Адонис" и "Лукреция", и сборник сонетов.

Во второй период [1602-1609] Шекспир создает по преимуществу трагедии, которые появляются почти регулярно по одной в год: "Гамлет" [1602-1603], "Отелло" [1604], "Король Лир" [1605], "Макбет" [1606], "Антоний и Клеопатра" [1607], "Кориолан" [1607-1608] и "Тимон Афинский" [1609 ?]. С ними изредка чередуются немногие комедии: "Все хорошо, что хорошо кончается" [1603 ?], "Мера за меру" [1604], спорный "Перикл" [1608 ?] и с трудом поддающаяся датировке "Троил и Крессида" [между 1602 и 1609]. Однако комедии эти, насыщенные драматическим элементом, имеют мало общего с бес-

печными и жизнерадостными комедиями первого периода: это уже прямой переход к "драмам".

Наконец, к третьему и последнему периоду [1609-1613], не считая весьма спорной в смысле авторства исторической драмы "Генрих УШ" [1613], относятся лишь три пьесы особого типа, которые можно было бы назвать драмами или, по старинной терминологии, "трагикомедиями". Основное их свойство - драматизм сюжета при весьма небольшой примеси комических сцен и при счастливой развязке. Это - "Цимбелид" [1609-1610], "Зимняя Сказка" [1610-1611] и "Буря" [1611].

Обратимся теперь к центральной <sup>21</sup>~~проблеме~~ - и необычайно сложной и интересной проблеме идеологии шекспировского творчества. Здесь нам придется прежде всего оттолкнуться от концепции, выдвинутой недавно одним из самых крупных представителей марксистского литературоведения. Мы говорим о теории В.М. Фриче, изложенной им в монографии "Шекспир" [1926], а затем, в уточненной форме, в незаконченной, уже после смерти его напечатанной статье под тем же заглавием в журнале "Литература и марксизм", 1930, книга I<sup>1</sup>. Тот факт,

---

1<sup>1</sup> См. там же очень содержательную переписку В.М. Фриче на эту тему с К.А.Езерским.

---

что его истолкование Шекспира получило у нас самое широкое признание и быстро проникло во все руководства по западной литературе,<sup>21</sup> заставило нас отнестись к нему очень внимательно.

---

21<sup>1</sup> А также и в брошюру Кочана П.С. Кочана, "Вильям Шекспир" (М.-Л., 1931). Под сильным влиянием Фриче написаны, между прочим, и мои предисловия к пьесам "Сон в летнюю ночь", "Венецианский купец" и "Как вам это понравится" в начатом ГИХЛ'ом новом издании сочинений Шекспира [том II, Лгр., 1930]. В настоящее время я стою на совершенно другой точке зрения.



I | Подробности этой стадии проблемы изложены в статье Н.И.Сте-  
реженко "Шекспир-Беконевский вопрос", в У теме собрания сечни-  
ний Шекспира под редакцией С.А.Венгерова, Петербург, 1904.

ним аргументом анти-шекспиристов являлось разительное якобы не-  
соответствие между бытовою личностью Шекспира, сына торговца  
перетью и кожами из маленького провинциального городка Страт-  
форда на Аване, жалкого актёра, не учившегося в университете и  
не умевшего даже грамотно написать свое имя !!!, человека, ко-  
торым при жизни никто не интересовался, — так как до нас не сохра-  
нилось его обстоятельной биографии, — и характером его произведе-  
ний, предполагающих <sup>любитель</sup> ~~большую~~ образованность, начитанность, от-  
личное знание языков, высоту мысли, богатство чувств и т.п.

Продержавшись почти пол века, кандидатура Френсиса Бекона  
должна была, однако, в виду явной ее фантастичности, отпасть. И  
тогда "антишекспиристы" стали выдвигать, одного за другим, раз-  
ных иных кандидатов, неизменно набирая их, согласно исходной  
своей установке, из верхов элизаветинского общества: граф Пем-  
брок, граф Дэрби, граф Оксфорд, граф Ротленд.... Ни один из них  
не имел за собой никаких положительных данных. Несомненным счи-  
талось лишь то, что Шекспир "не мог" написать несаящих его имя  
произведений, а заместителей ему подносили по методу исклю-  
чения.

Легко однако показать, что все возражения против авторства  
Шекспира несут любительский характер и обнаруживают недостаточ-  
ное знакомство с историей эпохи. В отношении утраты авторских  
рукописей и скудной биографии судьба Шекспира ничем не отличает-  
ся от судьбы большинства драматургов той эпохи, когда в высших

литературных кругах писал, написанные для сцены считались кан-  
чем весьма драгоценным. Биографией драматургов тогда не интере-  
совались, и рукописи их обычно вскоре погибали. Однако неверно, и  
что все современники хранят о Шекспире молчаливое молчание: до нас  
дошло несколько десятков прямых свидетельств о нем не только как  
об актере, но и как о писателе. "Малолетность" Шекспира ничем  
не доказана. Мы знаем, что он учился в Стратфорде в семилетней  
школе, где между прочим преподавались древние языки. Утверждение,  
что Шекспир с трудом писал, неслучайно уже потому, что в качестве акте-  
ра и режиссера ему все время приходилось иметь дело хотя бы со  
списками ролей. Достаточно взглянуть на коллекцию сохранившихся  
его рукописей, воспроизведенную в русском издании его сочинений  
Брокгауза и Ефрона, чтобы убедиться, что почерк его был не хуже,  
чем у многих государственных людей того времени. А то, что он  
писал свою фамилию в разные периоды жизни по-разному | *Shakespeare*  
*Shakspeare* <sup>и др.</sup> *Shaxper* |, ничего не доказывает, так  
как орфография в ту эпоху была очень неустойчива, и например  
сэр Уильям Ралей | а также великий Микеланджело | часто писали  
свою фамилию по-разному. Вообще <sup>же</sup> говоря, можно быть весьма обра-  
зованным человеком, не кончая университета. Глубина мысли и ху-  
дожественное дарование приобретаются не на школьной скамье. И  
как раз шекспировская эпоха, характеризуемая бурным подъемом бур-  
жуазии, богата выходцами из социальных низов, прославившими себя  
в области философии, поэзии или искусства. К тому же, "универсаль-  
ная ученость" автора-Шекспира чрезвычайно преувеличена старей,  
дифирамбически настроенной по отношению к нему критикой. Все его  
познания в области истории, юриспруденции, естественных наук и  
т.п. могли быть вычеркнуты из десятка-другого "энциклопедических"

популярных книжек того времени. В истории и географии он часто делает, как известно, грубые ошибки. Знание им новых языков крайне сомнительно. Многочисленные пассажи на французском языке в "Генрихе У", на которые любят ссылаться, могли быть написаны каким-нибудь более сведущим в новых языках приятелем. Характерно, что ни для одной из пьес Шекспира не установлен прямой литературный источник, который бы не существовал в английском переводе.

Коснемся еще нескольких аргументов частного порядка. Указывают на несовместимость того, вполне доказанного, факта из жизни Шекспира, что он производил в Стратфорде разные финансовые операции и в том числе нередко сузил деньги под проценты, с осуждением ростовничества в "Венецианском купце". Но такого осуждения в пьесе вовсе нет. В ней осуждается лишь прелесть Шейлака, стремящегося погубить своего должника. Между тем Шекспир, вероятно, брал со своих должников только законные, "божеские", по его мнению, проценты, и фунта мяса никогда у них не вырезывал. Далее, ссылаются на то, что после реставрации, в агитационных целях, "Ричарда II", где изображается низложение недостойного короля, накануне мятежа Эссекса, Шекспир несколько не пострадал, между тем как автор другой пьесы на ту же тему, посвященной им Эссексу, Гейферд, подвергся за нее еще в 1599 году тюремному заключению; и это объясняют тем, что Елизавета знала, что Шекспир не являлся истинным автором драмы о Ричарде II. Однако, зная нравы эпохи, невозможно сомневаться, что Елизавета не колебалась бы демонстративно указать человека, являющегося в глазах публики автором "бун-

таркей" и все и, во всяком случае, державшего прикрить ее своим именем; и если она не знала его, то ее руководили другие причины, нам неизвестные. <sup>11</sup>

<sup>11</sup> Скорее всего, это было нежелание лишиться драматурга, произведения которого она очень ценила, на что указывает хотя бы тот факт, что "Виндзорские проказницы" были написаны по ее личному заказу.

Вообще говоря, все "отрицательные" <sup>антисо</sup> аргументы Шекспироведов покоятся на ничтожной базе догадок и суждений на психологическое правдоподобие. Но если уже становиться на эту почву, то самой неправомерной следует признать именно антишекспировскую гипотезу. Сторонники ее предполагают наличие <sup>со</sup> между истинным автором и актером Шекспиром <sup>ва</sup> Гланения, которое осталось тайной для целого поколения лондонских драматургов, актеров, издателей, литераторов, театралов и т.п. Но это крайне невероятно. Если бы еще подставным лицом какой нибудь незаметный человек, ограничивавшийся тем, что он приносил от времени ко времени в театр свои пьесы и затем тотчас же удалялся, - это было бы, пожалуй, еще возможно. Но Шекспир, известный актер, один из режиссеров и владельцев театра, жил и работал на виду у всех, общался с огромным количеством людей, бывал в общественных местах, в кабаках, даже при дворе, где всякий мог хорошенько его рассмотреть. Могло ли рано или поздно не броситься в глаза резкое несоответствие между заурядностью его речи, мнений, вкусов, манер, с идейной глубиной и художественной тонкостью

его произведений? Мог ли он наконец, в процессе своей театральной работы, цитировать на все лады, читать наизусть, комментировать десятки тысяч чужих стихов, выдаваемых им за свои, так, чтобы ни разу при этом не манутать и не понасть в краску? Чтобы усменно вымолнять в течение долгих лет такую роль, разве же, не требовалась бы "гениальность" ничуть не меньшая, чем <sup>213</sup> ~~тако~~, чтобы сочинить все эти пьесы.

В новую фазу антишекспировская гипотеза вступила с колебанием в свет в 1913 году книги бельгийского журналиста Дамблена: "Lord Rutland est Shakespeare" "Шекспир - это лорд Рутленд?"<sup>I</sup>

<sup>I</sup> Она была популяризирована у нас ~~уже~~: в первый раз - в его <sup>Куризовной,</sup> очень ~~страшной~~, написанной фельетонным языком и идеологически совершенно невидержанной книге Ф. Шинюликевича, "Шекспир - Рутленд. Трехактовая сенсационная тайна истории" [М., Гиз., 1924], <sup>и в статье покойного академика (Шекспир - псевдоним графа Рутленда). "Соло"</sup> ~~а во второй раз - в книге В. Фриче "Шекспир" [1926];~~ <sup>после-те- гора</sup> ~~после-те- гора~~ она проникла во все учебники [А. Луначарского, П. Когана и др.], как нечто вполне доказанное. Весьма веские и убедительные возражения против рутлендианской гипотезы формулировал К. А. Езерский в своем письме к Фриче, напечатанном в журнале "Литература и марксизм", 1930, № 1, а еще раньше против нее высказался В. Лазурский в статье "Шекспир чи Рутланд?" ["Зап. Одеськ. Наук. при УАН ~~УАН~~ Товариства, секц. істор.-філолог., № 1, 1928]. См. также мое предисловие к изданию пьес М. Жихмера "Шекспир" [Лен. ГИИЛ, 1932]. - Следует отметить, что впоследствии <sup>не насаждал на</sup> сам Фриче ~~отказался~~ от рутлендианской гипотезы, как это известно из его неслыханной <sup>бу</sup> статьи "Шекспир" в журнале "Литература и марксизм", 1930, № 1, где имя Рутленда уже не

9. Дин  
\* Миллерово  
1917. II, 170-194  
и отдельные  
книжки -

уменьшается. Но он до конца продолжал отстаивать ту мысль, что автором некеширских произведений <sup>был</sup> является какой-то неизвестный нам артист.

---

Не довольствуясь одними отрицательными <sup>направленными</sup> доказательствами против авторства Шекспира, Дамблен выкидывает дополнительные данные в пользу того, что некеширские пьесы были написаны именно Ретлендом, а не кем-либо другим. И вот <sup>его</sup> его аргументы: как известно, Шекспир перестал писать для театра около 1612 года, лет за пять до своей смерти, т.е. в возрасте всего лишь 47 или 48 лет. Между тем, Ретленд умер как раз в 1612 году. Вот — об этом — "неотъемлемая загадка"! Но к этому Дамблен присоединяет множество других аргументов, из которых мы приведем лишь главные.

Дамблен получил доступ в семейный архив Ретлендов, ряд которых немалое благополучие здравствует в Англии, и тщательно его обследовал. Данные, которые он там нашел, способствовали на первый взгляд произвести впечатление. Так например, Реджер Ретленд в молодости побывал в Италии и учился в тамешких университетах, причем, прослеживая шаг за шагом его итальянский маршрут, Дамблен устанавливает точное соответствие его с параллельно возникавшими "итальянскими" пьесами Шекспира, которые таким образом представляются отражением личных впечатлений автора в стране Ромео и Шейakespeare. Детали, характерные для аргументации Дамблена: в одном итальянском университете, где учился Ретленд, в числе студентов были два заезжих датчанина, Резенкранц и Гильденстерн, — имена двух предателей — килверных в "Гамлете". В те же времена в "Гамлете" содержится некое подробнейшее описание устройства королевского замка Эльсинора, которые, как уверяет Дамблен, могли быть известны

который  
лишь человеку, лично наблюдая там. Кроме того, во 2-е издание  
ньюс [1603] включены кое-какие дополнительные черты местного,  
датского колорита. А отсюда, по Дамблену, следует, что автором  
трагедии мог быть только Ретленд, который посетил Эльсинер  
дважды - в 1599 и в 1603 году.

Сходный характер имеет длинный ряд других аргументов Дам-  
блена. И тем не менее все его хитрое построение распадается  
как карточный <sup>дом</sup> в свете научной критики.

Хронология ньюс Шекспира, как мы видели, один из самых тем-  
ных пунктов шекспирологии, и датировки некоторых из них колеб-  
лются в пределах пяти или даже более лет. Дамблен произвольно  
<sup>выбирает</sup> даты, которые наиболее удобны для его гипотезы. Не  
лучше обстоит дело <sup>и</sup> с итальянским купечеством Ретленда, так  
как Дамблен лишь пересказывает документы из архива Ретлендов,  
но не публикует их, как это всегда в таких случаях делается.  
[Некоторые западные критики по этой причине высказывали даже  
сомнение в самом существовании этих документов или в правиль-  
ности передачи их Дамбленом]. Относительно "датских" подроб-  
ностей в "Гамлете" самое большое, что мы могли бы допустить,  
это то, что Ретленд явился информатором Шекспира. Для этого  
были налицо все данные. Близость молодых аристократов ["Зе-  
лестей молодежи"] с авторами была вещь обычной в те времена.  
Какие те отношения между Шекспиром и Ретлендами можно считать  
фактом установленным. По крайней мере, <sup>именно</sup> Ретленд помог Шекспиру приобре-  
сти дворянское звание своему отцу; после смерти Роджера Рет-  
ленда Шекспир обрел для его брата и наследника девиз и его  
гербу; а внешнею советником Шекспира несомненно, по всей вероят-  
ности, близкому кругу Ретленда, графу Саутемптоу. Что уди-  
вительного, если Ретленд, увидев, после своего возвращения из

Дании в 1603 году, "Гамлета" на сцене, сообщил своему приятелю - драматургу некоторые коррективные подробности об Эльсноре, которыми тот не преминул воспользоваться в своей второй редакции пьесы.<sup>1</sup> Впрочем, во всех этих предположениях нет даже никакой необходимости. Незадолго до написания "Гамлета" актерами той самой труппы, для которой работал Шекспир, обитавшими в Дании на гастрелях и играли в этой самой ~~заказе~~ эльснорской ~~дворце~~ дворце. Добавим, что Гильденстери было имя тогдашнего датского посла в Лондоне, и кто знает, не назывался ли один из <sup>его</sup> секретарей Резенкрайцем? Оба эти имени принадлежат к числу весьма распространенных.

Что касается, наконец, раннего отхода Шекспира от сцены, то с возмозных причин этого мы ~~уже рассмотрели выше~~ <sup>еще скажем ниже</sup>.

Более того, если даже допустить, что именем Шекспира прикрывалось какое-то другое лицо, мы должны признать, что лицом этим никак не мог быть Ретленд. Если год смерти Реджера Ретленда ~~у~~ учебно согласуется с прекращением шекспировского творчества, то с годом его рождения дело обстоит весьма неблагоприятно.

Ретленд родился в 1576 г. Между тем, достоверно известно, что <sup>по крайней мере</sup> пьесы Шекспира ~~(уже или на сцене)~~ <sup>(уже или на сцене)</sup> в 1590-91 г.д. Правда, ~~пунктирные~~ <sup>пунктирные</sup> ~~были~~ <sup>были</sup> ~~во все времена~~, - однако чтобы 14-летний мальчик создавал пьесы не только весьма художественные, но и чрезвычайно спичные, да еще сумел вступить в тайную сделку с актерами с целью сохранения своей анонимности, - вещь трудно допустимая. Ничего решительного в биографии Ретленда не указывает на то, чтобы он обладал литературным дарованием или вообще выдающимся умом. Среди студентов Кембриджского университета,

где учился Ретленд, был весьма распространен обычай писать английские или латинские стихи; но характерным образом ни о каких поэтических опытах Ретленда в относящихся к нему документах не упоминается. Отзыв о нем Бен Джонсона, который его хорошо знал и не раз гостил в его имени, определенно для него неблагоприятен. I |

I | См. статью И. Аксенова в теме: Бен Джонсон, "Драматические произведения" [изд. Academia, М.-Л., 1931], стр. 74.

~~науч на совсем другой линии.~~  
*Она никогда Дамблума*  
*она*  
Она ненаучна уже потому, что совершенно произвольна, бездоказательна и противоречит твердо установленным фактам. Она грешит также тем, что целиком основана на отвергаемом нами ~~психологическом~~ биографическом методе Брандеса, стремившегося обяснить все содержание творчества писателя [включая до отдельных его образов] узко-личными обстоятельствами его жизни, интимными его переживаниями и впечатлениями. Но в гинетезе этой есть нечто еще худшее, делающее ее не только антинаучной, но и идеологически нам враждебной. Это - вредная двойная тенденция. Первая состоит в стремлении к фельетонной сенсационности, разоблачению "тайн истории", к бульварным эффектам [вспомним подзаголовок книги Ф. Шкулиникова]. Вторая, от начала до конца ее враждебно-классовый характер. Мы видели, какие стимулы возбуждали одиночки Делли-Бекем некая автора неоклассических пьес среди аристократов. И ту же самую тенденцию [отмеченную *вспомогательная* К. Бзреским] мы найдем у Дамблена, в еще более откровенной форме. "Верная, - заявляет он, - не может родиться в семье месек.... Дамблума не расцветает на чертополохе..... Феникс не может возникнуть из вульгарного корня". ~~Этого достаточно, чтобы признать вредное влияние ретлендской гинетезы в нашу советскую учебную литературу досадным недоразумением.~~

Зачем

В. Фриче в своей книге о Шекспире пытался укрепить ретлендскую гипотезу, связав ее с социологическим определением творчества Шекспира: автором феодально-аристократических произведений мог быть, по его мнению, только феод.-аристократ. Неминусидели, что социологический анализ Фриче в корне неверен. И вдобавок еще, как указал [в цитированном своем письме к Фриче] К. Изерский, Ретленд принадлежал к "новой знати", т.е. не был настоящим "феодалом". Главное же то, что Фриче <sup>опустил</sup> <sup>здесь</sup> ~~видел~~ серьезную методологическую ошибку, злоупотребив биографическим методом. Если бы даже произведения Шекспира имели действительные феодально-аристократический характер, их свободно мог написать человек, по происхождению своему являющийся буржуа, но перешедший <sup>(идеологически)</sup> на платформу другого, феодально-дворянского класса. И наоборот, автором буржуазных по своему характеру <sup>произведений</sup> ~~мог~~ <sup>был</sup> феодальный по своему происхождению дворянин, сделавшийся идеологом буржуазии. Так или иначе, классовый характер шекспировского творчества сам по себе не является возражением против ретлендской гипотезы. Возражения против нее

По мнению Фриче, <sup>закладывая в том же</sup> произведения Шекспира проникнуты аристократической идеологией, и притом не придворно-дворянской, а чисто феодальной. Вот главные аргументы его. Ни в одной из пьес Шекспира мы не находим сочувственного изображения крестьян, ремесленников или городской буржуазии. Крестьяне выступают у него только в ролях клеветников-потешников, ремесленники олицетворяют тупость мысли и грубость чувств, купцы - выразители духа изменной и хищной наживы. Топла, будь то крестьянская масса или коллектив горожан, - либо безвольное, слепое орудие власти, либо дикое, разрушительное начало. Положительными образами, подлинными "героями", людьми, способными на высокие чувства и доблестные поступки, являются у Шекспира только лица знатные, дворяне. Но не все категории их. Придворное дворянство всегда представлено у Шекспира раблепным, глубоко развращенным, переломным. Хороши только сельские дворяне, помещики, феодалы. Они сохранили <sup>ценности</sup> чистый, патриархальный уклад жизни, полный благородства и чистоты. Их привольное и беспечное существование, - конечно, когда нет войны, - состоит из одних празднеств и увеселений. Деньги в этой среде не имеют цены: здесь царят щедрость, великодушие, изящество чувств и манер. Старые верные слуги служат своим господам не из корысти, а из чистой преданности ["Как вам это понравится"]. Все держится на авторитете, на покорности - монарху [государство], родителям [семья], знати [обществе]. Таков мир "старой веселой Англии" с ее блеском и романтикой феодализма.

Но действительность жестока. На смену патриархальному феодалу идет купец-буржуа, натура алчная, грубая и прозаическая. Это тот

написать человек, не происшедший совсем являющийся буржуа,  
не переодетый (идеологически) на платформу другого, феодально-  
дворянского класса. И наоборот, авторем буржуазных не совсем  
характеру <sup>приведен в огне</sup> может быть феодальный по своему происхождению дворянин,  
сделавшийся идеологом буржуазии. Так или иначе, классовый ха-  
рактер некенревского творчества сам по себе не является воз-  
ражением против ретленданской гипотезы. Возражения против нее

По мнению Фриче, <sup>Закончил работу в 1870</sup> произведения Шекспира проникнуты аристократичес-  
кой идеологией, и притом не придворно-дворянской, а чисто феодаль-  
ной. Вот главные аргументы его. Ни в одной из пьес Шекспира мы не  
находим сочувственного изображения крестьян, ремесленников или го-  
родской буржуазии. Крестьяне выступают у него только в рядах кле-  
унов-петешников, ремесленники олицетворяют тупость мысли и грубость  
чувств, купцы - выразители духа изменной и хищной наживы. Толпа,  
будь то крестьянская масса или коллектив горожан, - либо безволь-  
ное, слепое орудие власти, либо дикое, разрушительное начало.  
Положительными образцами, подлинными "героями", людьми, способны-  
ми на высокие чувства и доблестные поступки, являются у Шекспира  
только лица знатные, дворяне. Но не все категории их. Придворное дво-  
рянство всегда представлено у Шекспира раблепным, глубоко развра-  
щенным, вероломным. Хороши только сельские дворяне, помещики, фео-  
далы. Они сохранили <sup>беньи,</sup> патриархальный уклад жизни, полный бла-  
городства и чистоты. Их привольное и беспечное существование, - ко-  
нечно, когда нет войны, - состоит из одних празднеств и увеселений.  
Деньги в этой среде не имеют цены: здесь царят щедрость, великоду-  
шие, изящество чувств и манер. Старые верные слуги служат своим  
господам не из корысти, а из чистой преданности ["Как вам это понра-  
вится"]. Все держится на авторитете, на покорности - монарху | го-  
сударству |, родителям | семье |, знати | обществу |. Таков мир "старой  
веселой Англии" с ее блеском и романтикой феодализма.

Но действительность жестока. На смену патриархальному феодалу  
идет купец-буржуа, натура алчная, грубая и прозаическая. Это тот  
пуританин, который немного позже завладеет всей Англией. Он несет с  
собой дух наживы, расчетливости, скупости, власть денег. Конец по-  
этическим мечтаниям, изящной праздности, романтическим чувствам.

Шейлок готовится вытеснить из жизни Антонио. Шекспир остро чувствует этот момент и болезненно на него реагирует. Отсюда - печать меланхолии, лежащая на целом ряде его <sup>Малова</sup> ~~отсюда~~ неясная грусть Антонио, унылое брзжанье Жака - Меланхолика, | в "Как вам это понравится" |, скорбь Гамлета, мрачная мизантропия Тимона. Также <sup>В этом</sup> ~~именно~~ <sup>содержит</sup> смысл фразы Гамлета: "Распалась связь времен." - Правда, Шекспир, чуждый к веяниям эпохи, не мог остаться невосприимчивым к целому ряду новых идей, выдвинутых зачинающейся буржуазной культурой. Он их глубоко воспринял, включил в свой кругозор и отдал им видное место в своем творчестве. Это главным образом следующие черты: 1| индивидуализм, 2| национализм, 3| монархизм, 4| империализм, 5| научный

1| Этот термин Фриче здесь употребляет в очень свободном и расширенном смысле, подразумевая под ним экономическую эканомию Англии и начало ее колониальной политики. *и отсюда об этом термине Фриче Фриче упоминает, которая дал Эллиу Гамльбаю Ленин.*

дух. Но все эти моменты у Шекспира - лишь добавочные, наследованные на ту основу, которая является для него чисто аристократическая, феодально-дворянская идеология.

Эта стройная, хорошо разработанная теория может показаться на первый взгляд убедительной. Однако при ближайшем рассмотрении она оказывается совершенно <sup>отсюда</sup> ~~несостоятельной~~. Несомненно, в рассуждениях Фриче содержится некоторая доля истины, поскольку сильные аристократические тенденции в творчестве Шекспира бесспорны. 2|

3| Они, впрочем, уже давно были отмечены западными буржуазными критиками. В частности, их особенно подчеркивал Уолт Уитман.

Однако все дело в том, чтобы правильно определить их характер и то место, которое они занимают в художественном методе Шекспира. Ошиб-

ка Фриче состоит прежде всего в том, что он, совершенно игнорируя 24-ю главу I тома "Капитала", исходит из ложного представления о соотношении классовых сил эпохи и приписывает феодальной аристократии ту роль, которой она в действительности |как мы <sup>стара</sup> пытались показать в нашей вводной главе| не играла. <sup>1</sup> Совершенно очевидно, что этот <sup>улыбающийся</sup> ~~надежный~~ класс, политически и идейно <sup>Бессмертный</sup> ~~немогущий~~, не мог выдвигать такого мощного и непоколебимого поэта, каким был Шекспир. Ибо <sup>Бессмертный</sup> ~~то~~ черты меланхолии и несомнзизма, прескальзывающие в его творчестве, которые Фриче обобщил как основную черту его, на самом деле тонут в огромном запасе жизнерадостности и энергии, которыми дышат произведения Шекспира.

Вторая ошибка Фриче <sup>— этого предельно жестокого характера —</sup> состоит в том, что он ведет свой анализ исключительно по образам Шекспира, а не по основным идеям и чертам мировоззрения его, в результате чего смысл и направленность этих самых образов зачастую толкованием Фриче искажаются. А кроме того, он отбирает только те образы, которые пригодны для его тезиса, и при этом еще зачастую произвольно и неверно толкует их. В результате этого второстепенное или частное выдвигается им на первый план, в то время как самое существенное и типичное об"является им как бы случайным, "навесанным" ростом новой буржуазно-капиталистической культуры в Англии. Наконец, Фриче рассматривает все творчество Шекспира как нечто вполне однородное и неизменное, не учитывая его различных периодов.

Попытаемся теперь перейти к творчеству Шекспира на основании охарактеризованных нами в I-й главе социально-экономических условий в Англии того времени и развернувшейся на базе их классовой борьбы. Мы видели, что восходящими классами была торговая и промышленная буржуазия, а также тесно примыкавшая к ней значительная часть нового, обуржуазившегося земельного дворянства |джентри|. Мы видели также, в следующей главе, что до-шекспировские драматур-

Прошлыми годами капитализм в Англии и Европе в 1630, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110, 120, 130, 140, 150, 160, 170, 180, 190, 200, 210, 220, 230, 240, 250, 260, 270, 280, 290, 300, 310, 320, 330, 340, 350, 360, 370, 380, 390, 400, 410, 420, 430, 440, 450, 460, 470, 480, 490, 500, 510, 520, 530, 540, 550, 560, 570, 580, 590, 600, 610, 620, 630, 640, 650, 660, 670, 680, 690, 700, 710, 720, 730, 740, 750, 760, 770, 780, 790, 800, 810, 820, 830, 840, 850, 860, 870, 880, 890, 900, 910, 920, 930, 940, 950, 960, 970, 980, 990, 1000.

А. С. Курно, из Киевской губернии

1) Эту ошибку Фюре вводит в своем письме к Фюре, ~~напечатанном в "Литературе и Науке"~~ 1930, № 4. Однако и вводимое самим Эсхером ~~рассуждение~~ Шекспира как идеологического левого крестьянства в фаворитическом, как показывает весь наш помещичий анализ. В этом отношении Фюре в своем ответном письме (напечатанном там же).

Университет  
Иваново-Вознесенск  
И. С. Курно  
напутать

Сущность очевидной ~~рассуждения~~ Шекспира  
каждый субъективный судопроизводитель  
на основе III и IV статей уголовного кодекса  
маленькой статьи ~~Брежнев~~ ~~Давыдов~~ с ~~каждой~~  
словом ~~Курно~~

Курно и Шекспир

ги, в большинстве своем, были идеологами именно этих социальных групп [Грин, Марло]. Такова же и социальная природа творчества Шекспира, являющаяся во многих отношениях продолжателем Марло. Лишь эта общность классово-базы может объяснить то огромное влияние, какое оказал на Шекспира Марло. В своих ранних произведениях [речь может, конечно, идти только о "драмах", так как комедий Марло не писал] Шекспир долгое время идет буквально по стопам своего быстрее выдвинувшегося великого сверстника. В "Тите Андронике" и "Ричарде 3<sup>м</sup>" характеры мавра Аарона и Ричарда, а также ряд важных черт <sup>от Ричарда 3<sup>м</sup> и многие</sup> названы "Мальтийским <sup>о</sup>евреям" [нагромождение злодейств и демоничность героя]. "Ричард 2<sup>й</sup>" калькирует "Эдуарда 2<sup>го</sup>". В "Венецианском купце" снова чувствуются отголоски "Мальтийского еврея" [фигура Шейлока]. И <sup>еще</sup> <sup>дней</sup> <sup>суть</sup> гораздо позже, в "Лире", в "Макбете" мы находим в образах протагонистов ту же необузданность желаний, ту же нечеловеческую волю и трагическое величие, которые типичны для героев Марло ["Тамерлан", "Доктор Фауст"]. Прибавим к этому еще ряд черт поэтической техники, заимствованных Шекспиром у Марло: строго выдержанное единство характера героя, возвышенно-патетический стиль, введение в трагедию белого стиха и т.д. Все, перечисленное нами — общие им обоим черты идеологии, а вместе с тем и поэтики гуманистического, буржуазного Ренессанса.

Из смички верхних слоев буржуазии [буржуазной аристократии, по преимуществу купеческой] со значительной частью нового, обуржуазившегося хворянства [джентри] объясняется наличие у Марло и у всех других драматургов этой группы аристократических тенденций. Они имеются и у Шекспира, притом еще в большей степени, чем у Марло [хотя и в меньшей, например, чем у Лили], — потому, что Шекспир был выразителем идеологии той крупной торговой буржуазии, тех охарактеризованных нами в I-й главе смелых и размахистых купцов, которые

тяготели ко двору, сами охотно одворянивались<sup>I</sup> и вовлекали в свои

---

I | Характерно, что в 1599 году Шекспир выхлопотал своему отцу | вероятно, при посредстве графа Ретленда | дворянское звание: он захотел быть не только личным, но и "потомственным" дворянином.

---

операции, наряду с многочисленными членами джентри, также и самых блестящих представителей новой, по преимуществу прихворной знати. Однако эти дворянско-аристократические элементы играют весьма неодинаковую роль в разные периоды творчества Шекспира, | см. выше |. И это объясняется не столько ростом самосознания Шекспира, сколько ходом исторических событий Англии. В первый период они очень сильны, хотя и уживаются, как мы увидим ниже, с весьма отчетливыми, чисто демократическими тенденциями, которые их более или менее уравновешивают. И это равновесие в творчестве Шекспира в полной мере отражает тот гармонический союз между поднимающейся буржуазией и капитализирующимся дворянством, а через это — между парламентом и королевской властью, который длился почти до самого конца правления Елизаветы. Это и есть, в сущности говоря, та "старая веселая Англия", которую отразил в своем творчестве Шекспир, а не феодальная Англия предшествующей эпохи или доживавшая свою жизнь в эту эпоху в глухих отсталых провинциях, Англия укрепленных замков, средневековых цехов, барщин и <sup>феодалов</sup> ~~наследственных~~ дружин. Правда, уже в 90-х годах, к которым относятся произведения Шекспира этого периода, трещина уже обозначилась, и промышленно-кулацкая буржуазия, <sup>в</sup> ~~личине~~ пуританства, начала уже оцетниваться. Но Шекспир не хочет верить в конец этой "стабилизации", он цепляется за нее и — как нередко случается даже с самыми великими писателями — в творчестве отстает от своего века. I | Отсюда — нередкая у него оглядка на недавнее про-

---



~~технически~~ профессиональный момент: непримиримая ненависть пуритан к театру и широкое покровительство, оказываемое ему королевской властью, в результате чего <sup>К отцу Фрэнсиса Прозонка</sup> наблюдается (сильнейшая "аристократизация" всех лондонских театров, против которой не устоял и Шекспир. Он пишет <sup>песни</sup> ~~мелкие~~, в стиле Флетчера, трагикомедии, изящные, занимательные и приятно волнующие, с немалой примесью чисте декоративных, эстетических моментов. В них появляются новые, небывалые для прежнего Шекспира мотивы: идея благородства королевской крови, сказывающегося даже в принцах, не ведающих о своем происхождении и воспитывающихся в лесной глуши ["Шимбелин"], смиренного терпения пред лицом взбалмошного королевского самодурства ["Зимняя сказка"], владычества человека над природой с помощью пекорных магии духов ["Буря"]. Психологический анализ, мотивировка поступков слабеет, трезвый реализм уступает место мечтательной сказке, легенде. Не это уже капитуляция. Необходимо признать, что при всем тонком мастерстве этих последних пьес они сильно уступают в художественном отношении не только великим трагедиям Шекспира, но и ранним его комедиям или лучшим из драматических пьес. И весьма вероятно, нехотим, что Шекспир не мог долго выдержать этого насилия над собой и, в виду практической невозможности иного пути, предпочел вскоре совсем расстаться с театром.

Такова, в общих чертах, эволюция, претерпанная Шекспиром. Не при всех этих колебаниях и сплетениях описанных нами противоречивых моментов, через все творчество его хотя и в очень ослабленном виде в третий, последний период, переходят черты буржуазно-гуманистического мировоззрения, которые являются не "навязанными" эпохой, а напротив, основными для классовой идеологии Шекспира, -- ибо никто из других писателей того века не выразил их с такой полнотой и разносторонностью, как Шекспир. Необходимо на них остановиться.

Это прежде всего - индивидуализм, настолько ярко выраженный у Шекспира, что примеры приводить излишне. <sup>И это относится не</sup> ~~В притивенележность средневеково-феодалному схематичному, сведящему обрисовку характеров только к положительным его образам, но и к отрицательным. Варе Злодей, если только это крупные личности, но интересны и экзотично преимуществу к чертам общим, типическим, Шекспир наделяет почти все свои персонажи чертами лично им свойственными, характерными, ~~но и различному амалогичному форм материалу Шекспира и одаренные выходящими из социальной или психологической группы, к которой они принадлежат~~ "полное и широкое изображение характеров", <sup>иногда</sup> ~~а иногда Варе, как Рикард III в сцене Босвортской битвы, почти все отметил у Шекспира Пушкин. Отсюда - замечательное разнообразие, богатство вариаций, которое мы наблюдаем у него в обрисовке характеров королей и баронов [в исторических драмах], прихворных [хотя бы в одном Гамлете: Полоний, Озрик, Резенкранц и Гильденстерн], банды Фальстафа [Ним, Бардольф, <sup>Пойнс</sup> Пистоль], ревнивцев, влюбленных, злодеев, страдающих женщин и т.д., вплоть до слуг и шутев. Не Шекспир не только констатирует эти индивидуальности, он их утверждает. И это приводит нас к вопросу <sup>(во-вторых)</sup> ~~вопросу~~ буржуазно-гуманистической морали.)~~~~

✓ (Первый тезис <sup>ее</sup> этой ~~новой~~ морали - право на самоопределение личности. Идеалог крупной буржуазии, смыкающейся с дворянством, Шекспир преводит этот тезис с большей осторожностью. Не раз устами своих персонажей [Улисе в "Троиле и Крессиде", Катарина в последней сцене "Умирения своевольной"] он восхваляет "природой установленный порядок", отводящий женщинам, детям, всем сословиям <sup>полагавшееся</sup> ~~полагавшееся~~ им место в обществе. Он осуждает чрезмерную заносчивость, самонадеянность, пренебрегает скромность, умеренность, довольство своим положением. Это, конечно, охранительная тенденция, свойственная крупной буржуазии, но вместе с тем и характерное для гуманиста стремление к гармоническому устройству, стабильности общества. <sup>Однако</sup> ~~Но~~ практически Шекспир на каждом шагу преприказывает социальные перегордки, некорректность традиции, авторитету, домостроянским нормам. Человеку темного

происхождения, даже иноземцу | и даже другой расы | открыт доступ к высшим должностям, если только <sup>он</sup> обладает соответствующими достоинствами. Отелла, полководец Венецианской республики, всем обязан лишь своим заслугам. Напротив, благородное происхождение в ~~его~~ <sup>Шекспира</sup> глазах ~~ничего~~ не стоит, если оно не связано с моральными достоинствами. Шекспир сочувствует смешанным бракам. Этой теме целиком посвящена комедия "Все хорошо, что хорошо кончается", где умная и привлекательная плебейка, дочь врача, Елена, заставляет жениться на себе графа Бертрама. Два пьеса Шекспира, "Двенадцатая ночь" и "Венецианский купец" кончатся каждая тремя симметричными браками, из которых третий | сэр Таби Вельч - Мария и Грациано - Нерисса | является браком хвостянина | или ~~именно~~ <sup>потенциально</sup> купца | с ~~красоткой~~ служанкой. Любимая тема Шекспира - эмансипация, в вопросах любви, детей от вольных упрямых или неразумных родителей: таквы Ромео и Джульетта, Дездемона, Гермиа в "Сне в летнюю ночь", в известном смысле Корделия. И Шекспир всегда на стороне молодого поколения, против отцовской формулы. Вспомним, к чему привела несчастную Офелию излишняя покорность ее придурковатому и мале почтенному отцу. Шекспир преподает покорность жене мужу, ее "естественному главе и владыке" | "Усмирение своеправной", - урок, читаемый Люцианой ее сестре Адриане в "Комедии ошибок", | акт II, сцена I |. Это опять-таки уступка семейно-охранительным тенденциям, еще очень сильным среди буржуазии той эпохи. Но <sup>наряду</sup> ~~с этим~~ <sup>с этим</sup> ~~и в данном случае~~ Шекспир восхваляет энергичных и инициативных женщин, своим умом и волею не только не уступающих мужчинам, но и превосходящим их: | Елена в пьесе "Все хорошо, что хорошо кончается", Перция в "Венецианском купце", к ко-

терым можно присоединить Беатриче из "Много шуму кокусту", Елену из "Она в летнюю ночь" и многих других.

Другой момент новой морали у Шекспира - отвержение им буквы закона во имя голоса совести, внутреннего искания правды. Бесполезно приводить здесь примеры, ибо их можно найти в любой пьесе Шекспира. Именно на этом основании у него моральная оценка действий всех его героев. Ярче всего новая концепция морали оказалась в пьесе "Венецианский купец". КБ носитель - Антонио, который стнхь не сорит деньгами и отлично знает цену им. Он ~~всегда~~ не склонен кресте списать долг Бассанио, подарить ему эти деньги. Не он не прижимает его, а напротив, готов судить еще и еще, чтобы выручить друга, - ибо он "великодушный" купец, из тех, что ~~судят~~ деньги "без процентов". Не настоящим глашатаям этой морали выступает Перция, <sup>объявляя</sup> ~~правозащитная~~, в своей речи на суде, как высш<sup>ей</sup> морально-правов<sup>ая</sup> норм<sup>а</sup>, "закон милости". Эта "милость" не имеет ничего общего ни с христианским "милосердием" или "прощением обид", ни со старой феодальной "щедростью", граничащей с метовством. Это - "великодушие", стнхь не исключавшее деловитости, не умерявшее сухую расчетливость и эгоистические нервы, те "великодушие", которое сообщает человеку внутреннее благородство и гармонию, восстает в последнем акте пьесы |цена в саду|. Здесь этика и эстетика Ренессанса сливаются <sup>воедино.</sup> ~~воедино.~~

Третья основная черта буржуазно-гуманистического мировоззрения Шекспира - это научность, крайнейшим образом связанная с его художественным методом. Она оказывается не столько в подлинно божественной идее подчинения себе человеком, с помощью знания, природы или в каких либо других божественного рода частных мотивах и высказываниях, сколько в том смысле, каким Шекспир исследует и объясняет как отдельные человеческие действия, так общественные

события. Шекспир анализирует <sup>чр</sup> человеческую психику как <sup>Исторический</sup> ~~идеальный~~ естественный фактор, с необычайной ясностью устанавливая причины и мотивы каждого поступка. Он все время экспериментирует, ставя <sup>родственные</sup> ~~сходные~~ характеры в разные положения или, наоборот, различные характеры в сходные положения. В связи с этим характеры, в противоположность старому канону феодальной поэтики, даны у него не как застывшие <sup>вещи</sup>, раз навсегда установившиеся, а как диалектически развивающиеся, в зависимости от хода событий, обстановки, ~~новых~~ осложняющих обстоятельств. Это — нелинейно материалистический метод. Шекспир совершенно исключает из своего творчества все иррациональное. Сверх"естественное", вера в которое, как неказывают хотя бы процессы ведьм при Якове I, было в ту эпоху еще очень живуче, фигурирует, правда, в его пьесах, но всегда — либо как декоративный элемент [эльфы в "Сне в летнюю ночь"], либо как условная проекция во вне переживаний героя [призраки в "Ричарде III" и "Макбете", ведьмы в "Макбете"], либо, наконец, как традиционн-условный сюжетный и сценический эффект, как своего рода "символ" [дух отца Гамлета, духи в "Буре"], но отнюдь не как объект <sup>подлинный</sup> ~~горы~~ или определяющий фактор действия. Нигде нет у Шекспира и чувства рековой предопределенности, фатальности событий. Правда, "случайность" у него не исключена. Напротив, она играет видную роль в его <sup>сравнительно</sup> ~~композиции~~, особенно комедиях <sup>дх</sup>. Но это — всегда { лишь стечение обстоятельств, игра случая, не поддающаяся контролю нашего разума. И мы знаем, что такая идея "Фортуны", как олицетворения риска, не содержащее <sup>ав</sup> в себе ничего таинственного, как раз характерна для идеологии эпохи великих открытий и расцвета торгового капитала, эпохи, когда в Англию процветала компания "купцов-авантюристов". [Но самое характерное для Шекспира — его полная иррелигиозность. Призывы к богу, апелляция к

божественному правосудию, мысль о загробной жизни [за единственным исключением знаменитого монолог Гамлета, где она как раз дана в эскизном плане], какой либо намек на христианскую мораль - совершенно отсутствуют в его творчестве. Необычайно редки у него, в качестве персонажей, монахи и священники [кроме "клязев церкви" в исторических драмах, выступающих почти исключительно в качестве комических, но церковных деятелей], на редкость редки, что, за отсутствием биографических данных на этот счет, критики, на основании произведений Шекспира, так и не могли решить, был ли он официально протестантом или католиком. Любопытна в этом отношении фигура монаха Лоренцо в "Венецианском купце", истинного гуманиста и мыслителя, склонного к пантеизму, но держащая в себе ничего церковного.

Такова же и трактовка Шекспиром исторических событий. Они всегда у него причинно обусловлены, хотя причинная связь и не всегда бывает (им до конца) вскрыта. "Генрих IV" полон упоминаний о "духе времени", под которым очевидно надо подразумевать совокупность обстоятельств. Часто указывалось на то, что у Шекспира "история делает отдельные личности, герои". Это отчасти верно, несколько например битвы рождаются у него единичными и подвижками высших баронов, а судьбы трона - заговорам или сговорами нескольких крупных феодалов. Отступая в этом отношении от своего кочечника, хроника Геллинуса, Шекспир <sup>как будто</sup> сводит к нулю всякое участие (в династической распре Алой и Белой роз ["Ричард II", "Генрих IV"-и т.д.]) крестьянских масс, сословий, парламента. Это, однако, (относится в гораздо большей степени к традиционному способу драматического "показа", чем к самому неслучайному явлению. В позднейшем "Тренте и Крессиде" есть одна <sup>очень важная</sup> характерная сцена: Ахилл велит своим солдатам напасть на Гек-

те  
V  
тера, и ~~она~~ его убивают, а ~~потом~~ <sup>после того</sup> он принимает честь этой победы себе. Шекспир хорошо понимал, что история делает не отдельные лица, а массы <sup>и</sup> совекуинность исторических обстоятельств. И он отчасти наказал это в одной из своих исторических драм, в "Генрихе У". Там тоже на поле битвы <sup>отличаются</sup> ~~будут~~ только герои и несчастливицы. Не между отчиками и в сценах кануна боя выведены предстие английские офицеры и даже рядовые солдаты [Флэкслен, Джеми, Вильяме и т.д.], честные и деятельные, которые, не сомневаясь <sup>или</sup> мысли Шекспира, и являются <sup>фактором</sup> ~~главными~~ создателями Акинкурской победы. Этот шекспировский метод изображения исторических событий нанес колоссальную оценку со стороны Маркса и Энгельса в их письмах 1859 г. к Лассалю, просившего их дать отзыв о его драме "Франц фон Сиккиген". Маркс, ~~между прочим~~, пишет ему: "Представители крестьян и революционные элементы германской земли были бы весьма внимательный и активный фен... Ты мог бы в этом случае в гораздо большей степени высказать в отчетливом виде именно современнейшие идеи... Ты должен был бы тогда стать скорее на путь Шекспира, между тем как сейчас я считаю твоей важнейшей ошибкой твой уклон к Шиллеру, т.е. превращение индивидуумов в рупор духа времени". И совершенно так же высказывается Энгельс: "...Если бы вступить в действие тогдашний, такую удивительно нестройную, иллюзорную, общественную среду, - это придало бы совершенно новый материал для оживления нашей драмы, неисчерпимый фен для пренебрегающего на авансцене национального германского движения, которое тогда только получило бы правильное освещение. Какие удивительно показательные типы дает нам это время разложения феодальных связей в лице <sup>правящих</sup> ~~раскастанных~~ королей - князей, герцогов ландграфов и всякого рода авантюристов: фальстафовский фен, который в исторической,

в этом смысле, драме должен был бы быть еще эффектнее, чем у Шекспира." |Курсы верду | мой. | I |

I | В последний раз эти мысли были опубликованы в "Литературном наследстве", 1932, № 3, с обстоятельным комментарием Г. Лукача. Последний толкует относящиеся сюда места именно в том смысле, что, по мнению Маркса и Энгельса, "мощное реалистическое изображение исторических классовых боев, как они действительно происходили, наглядное изображение их действительных движущих сил, действительных об"ективных конфликтов возможно только с помощью тех поэтических средств, которые Маркс обозначает здесь словом неканонизирование" |стр. 63. |.

В прямой связи с этим находится концепция трагического у Шекспира. Катастрофа постигает героя у него не вследствие несчастной случайности и не вследствие морального возмездия за какие-либо его преступления или "реха" |как обычно бывает в античных трагедиях|, но как результат его характера и его действий на фоне окружающих обстоятельств. Несчастная случайность |<sup>по</sup> утеря Деэдемоной платка Отелло, или нечетка короны в драме Шекспира | - лишь толчок, повод для проявления скрытых свойств характера героя |ревность, честолюбие|, реализация его "трагической мысли". Это - уже вполне научное, материалистическое понимание жизненного процесса.

Четвертая существенная черта мировоззрения Шекспира - это его энергетизм, <sup>и</sup> оптимизм. Уже одной ее было бы достаточно, чтобы признать Шекспира идеологом не нападших, но восходящих классов. Его безрассудное принятие жизни уже сказывается в стремительных темпах развития у него действия. Пьесы его проникнуты энергией, динамизмом, напором стремительности жизни. Даже самые "мрачные" его трагедии не оставляют впечатления безысходной тоски. "Макбет" <sup>и</sup> оканчивается утверждением на престоле законного "добраго" государя, сулящим его подданным новую эру благоденствия, "Гамлет" - триумфальным восшествием умного и героического Фортинбраса,

"Отелло" - восстановлением правды и должным достоинством судом героя над самими собой. Однако в многогранном творчестве Шекспира можно также найти черты меланхолии и пессимизма. В "Как вам это понравится" выведен персонаж [Жак Меланхолик], очень мрачно глядящий на жизнь и осуждающий все на свете, особенно городскую [столичную] жизнь, с ее суетой, жадной наживы, бессердечием. В "Венецианском купце" Антонио с некоторым пересоржким непонятной "меланхолией". В "Гамлете" мы видим картину ужасного морального падения двора и на фоне ее - датского принца, разуверившегося во всем, готового признать жизнь несчастием. Наконец, герой "Тимона Афинского", разоренный своею когредостью богач, клеймит неверных и когредных друзей и проклинает свой век, в котором владыкою жизни стала злота. Нелучаи эти весьма неравноценны, и совершенно нельзя, как это делает Фриче, ставить их в один ряд и делать из них вывод об окрашенности творчества Шекспира пессимизмом. Чужаковатий Жак меланхолик является лишь эпизодическим, разнообразящим картину персонажем пьесы, мелкой нежной меланхолией и пессимизмом, и нет никаких оснований видеть именно в его речах выражение мыслей самого автора. То же самое относится к Антонио, меланхолия которого, никак Шекспиром не мотивированная и не раскрытая, лишь ничтожная деталь в комедии, утверждающей радость и красоту жизни. Другое дело - два <sup>последние наиважные пьесы</sup> ~~следующих пьесы~~ в которых пессимистический тон является принципиальным, установочным для всего произведения. И направленность его | в двух этих <sup>пьесах</sup> случаях ~~случаях~~ противоположная! | станет вполне понятной, если вспомнить сказанное нами выше о корнях Шекспира, как реакции на изменения в общественной действительности. После 1600 г. Шекспир оказался захвачен между двумя противоположными социальными силами:



ют философский и несимметрический характер этой трагедии. О  
этом предсудком необходимо раз навсегда покончить. "Гамлет"  
был написан Шекспиром, по видимому, по заказу труппы, желавшей  
пересбить успех "Гамлета" Кюда, возобновленной незадолго перед  
тем другой, конкурирующей труппой. Отсюда — сложность работы  
и связанные с ней многочисленные промахи, вконец потребовав-  
шие со стороны Шекспира переработки пьесы (см. вконец, в обзор-  
е творчества Шекспира). Однако и после этого в пьесе осталось  
много неясностей и противоречий, отличные вскрытых, между дру-  
гими, Шкингом ["Die Charakterprobleme bei Shakespeare", 1919].  
С другой стороны, толкование Гамлета как натура абсолютно на-  
сыщенной, целиком ушедшей в рефлексию, едва ли вполне правильное.  
Морбах в своей работе "Der Weg zum Shakespeare und <sup>das Hamletdrama</sup>" [1923]  
убедительно доказывает, что все задержки в осуществлении Гам-  
летом мести хорошо мотивированы вторжением новых обстоятельств  
и новых соображений с его стороны. Интересно, что в "Испанской  
трагедии" Кюда, имеющей весьма сходный сюжет, мы находим такие  
же задержки, объяснимые развитием интриги и отсюда не связан-  
ные с какой либо "насыщенностью" героя. В самом деле, задержки  
эти необходимы, так как иначе действие окончилось бы мгновен-  
но, и не получилось бы пятнадцатой пьесы! Американский критик  
Стелль, впадая в обратную крайность, доходит даже до того, что  
объявляет "Гамлета" силой "трагедией интриги". На самом деле,

конечно, философский элемент в "Гамлете" очень силен, но он  
лишь накладывается на яркую сюжетную канву с очень сложной ин-  
тригой; а вместе с тем Шекспир чрезвычайно силен в начале на-  
чала в Гамлете, но не уничтожил его до конца. Что же касается  
несимметрического тона трагедии, то он сильно корректируется  
образом Фортинбраса (первоначально, по видимому, более широко  
задуманным, чем это было осуществлено), в лице которого Гам-  
лету противопоставлено деятельное и мужественное, в конце кон-  
цов торжествующее начало. Многие из этнографов сюда помещают,  
в особенности значение в трагедии роли Фортинбраса, хорошо  
разъяснены И.А.Аксенович в его книге "Гамлет и другие сюжеты  
в содействии отечественной драматургии" [1930]. — Во всяком  
случае, если и допустим, что Шекспир вложил в уста Гамлета  
некоторые из возмущавших его в определенную пору его жизни  
мыслей, то все же нет никакого основания <sup>их</sup> рассматривать эту  
пьесу, по заказу написанную пьесу и в частности характер  
самого Гамлета как наиболее полное и глубокое выражение миро-  
ощущения Шекспира. "Любимым героем" Шекспира был не Гамлет,  
а скорее уже Генрих У.

35

34

Перечисленные нами основные черты мировоззрения Шекспира, уходящих в конкретную историческую действительность эпохи 34 | абсолютизм как основа зарождающегося капитализма | связаны у Шекспира с определенной социально-политической программой, разделяемой большинством драматургов того времени, но особенно отчетливо выступающей у него.

Эта, во-первых, национализм, иначе говоря патриотизм, которым насквозь исторические драмы Шекспира, особенно "Генрих У". Он сказывается не только в неоднократном представлении Англии и подчеркнутой любви ко всему английскому [знаменитый монолог Гайта об Англии - "царствование могучем острове", "Второй Эдмунд", в начале II акта "Ричарда II", речи Моубрея там же, акт I, 3 сцена - III, и т.д.], но и в том, как Шекспир характеризует другие национальности: особенно интересен в этом отношении разговор Перци с Норрисом в "Венецианском купце" [акт I, сцена II] о кенях: немцы - някицы или угрыми, "младучие фи-

лософы", французы - легкомысленны и драчуны, итальянцы лишены чувства чести, и т.д. Прибавьте к этому чванливого фанфарона,

*Сильного губака Француза, бретера Кайфа в "Виндзорских проказницах", испанца Армада в "Бессильных усилиях любви", някица - датчан*

в "Гамлете", хищного ростовщика Шейлака [в образе которого Шекспир несомненно хотел отметить типические, по его мнению, черты еврейской нации], быть может нестуденого ревнильца, мавра Отелло... Лишь итальянцы оказались им незнакомы, что объясняется культурно-историческими особенностями момента: Италия была в то время (для Англии, как и всей Европы, главной источником идейных и художественных ценностей).

Во-вторых, монархизм и связанный с ним культ государственности. Личность государя и достоинство королевской власти ставится Шекспиром необычайно высоко. В целом ряде (конец его), особенно в первом периоде, в финале выступает великодушный и мудрый правитель [король или "герцог" - это безразлично], разрешающий все конфликты и восстанавливающий справедливость ["Комедия ошибок", "Два веронца", "Сон в летнюю ночь", "Ромео и Джульетта", "Мера за меру"]. Однако, Шекспиру чужды слепое почтение перед королевской властью. Она для него - нестильница не столько нрав, сколько обязанностей [См. речь короля Генриха во второй части "Генриха IV", акт III, сцена I], и потому всегда подвержена критическому анализу. Об этом свидетельствует обилие слабых, нестойких или корыстных королей, изображаемых Шекспиром [Ричард II, Ричард III, Генрих VI, отчасти Лир, Юлий Цезарь]. Он признает за нацией [в лице "лучших ее представителей"] право высказывать недовольство

менедер Ганта об Англии - "царственно могучем острове",  
"Втором Эдмунде", в начале II акта "Ричарда II", речи Моубрея  
там же, акт I, ~~сцена III~~, и т.д. |, не и в том, как Шекспир харак-  
теризует другие национальнoсти: особенно интересен в этом отно-  
шении разговор Перци с Норрисей в "Венецианском купце" [акт I,  
сцена II] о кенях: немцы - князьями или угрими, "млачушке фи-

лософи", французы - легкомысленны и драчуны, иотландцы лишены  
чувства чести, и т.д. Прибавьте к этому чванливого фанфарона,  
испанца Армахе ~~из~~ "Бессмысленных усилий любви", князья - датчан  
в "Гамлете", хищного рестовника Шейлака | в образе которого  
Шекспир несомненно хотел отметить типические, по его мнению,  
черты еврейской нации |, быть может нестужленного ревнильца, мавра  
Отелло.. Дни италянци оказались им нечажени, что об"яняется  
культурно-историческими особенностями момента: Италия была в то  
время (для Англии, как и всей Европы, главной поставщицей идей-  
ных и художественных ценностей.

Во вторых, монархизм и связанный с ним культ государственности  
Личность государя и достоинство королевской власти ставится  
Шекспиром необычайно высоко. В целом ряде ~~из~~ <sup>из</sup> ~~этого~~, особенно <sup>из</sup>  
первого периода, в финале выступает великодушный и мудрый кра-  
витель |король или "герцог" - это безразлично |, разрешающий все  
конфликты и восстанавливающий справедливость |"Комедия ошибок",  
"Два веронца", "Сон в летнюю ночь", "Ромео и Джульетта", "Мера  
за меру"|. Однако, Шекспиру чужде сленое почтение перед королев-  
ской властью. Она для него - носительница не столько нрав, сколько  
ке обязанностей |См. речь короля Генриха во второй части "Генриха  
IV", акт III, сцена I |, и потому всегда подвержена критическому  
анализу. Об этом свидетельствует обилие слабых, недостойных или  
королевских королей, изображаемых Шекспиром |Ричард II, Ричард III,  
Генрих VI, отчасти Лир, Юлий Цезарь|. Он признает за нацией  
|в лице "лучших ее представителей| право наказывать недостойных  
королей |"Ричард II"|, оправдывает даже убийство тиранов |"Юлий  
Цезарь"|. Принципы королевской власти строго кодичны им прин-  
ципу государственности, что особенно ярке выражено в "Генрихе  
У". В этой пьесе заключена вся политическая программа Шекспира.

Генрих У - идеальный образ сильного демократического государя, окончательно подчинившего себе феодалов и опирающегося на широкие слои населения. Его бескупная молодость, провозглашенная в обществе Фальстафа | "Генрих У" |, была, по мысли Шекспира, отличным средством сближения его с народной жизнью | сравните с этим сюжетом кануна Азинкурекой битвы в "Генрихе У", где он, переселенный, загорелся ботинками с солдатами | и тем самым - подступом к будущему правлению. Победы Генриха - не его личные победы, не победы всей нации. И они осуществляются силами не одной лишь английской, но "британской" нации, т.е. всех народностей, входящих в состав английской державы. В этом смысле систематического подбора национальностей, введенных Шекспиром в состав английского войска: Бате и Вильяме - чистокровные англичане, Флореллен - валлиец, Мак-Мерри - ирландец, Джеми - шотландец..... Картина - мелкая. И это писалось в ту пору, когда непокорная и вечно бунтующая Ирландия была лишь *de jure*, но далеко еще не *de facto*, подчинена Англии, и за несколько лет до того, как Шотландия, в силу случайной династической унии | вместе | на английский престол шотландского короля Якова в 1603 году |, соединилась с Англией. Мы имеем здесь удивительный политический прогноз, предвосхищение будущей Британской империи, торжество переходной политической мысли Англии конца XVI века.

В третьих, экономическая экананона и начале колониальной политики. Наиболее явное выражение этого мы находим в одном из самых последних произведений Шекспира, "Буря", где провозвещается насильственное "окультуривание" дикарей | Калибан | и экануарация их цивилизованными <sup>нацизм.</sup> народами. Но на всем протяжении творчества Шекспира мы встречаем огромное число упоминаний о далеких плавающих, морских бурях, приключениях на суше и на море | "Комедия оми-

бек", "Перикл", "Отелло"), близких практике "купец-авантюристов". В лице <sup>Венецианца</sup> Антонио выведен идеальный, как его понимал Шекспир, тип купца. В "Двенадцатой ночи" в необычайно благородной роли изображен друг Антонио, мелу-нират и контрабандист. В "Отелло" под именем Венецианской торговой республики изображается в сущности ? "Близветинская" Англия, с амлегией ее колониально-завоевательной политики.

Теперь пора, наконец, вернуться к вопросу об "аристократизме" Шекспира. Он несомненно очень силен, именно - в первом периоде его творчества, а также, конечно, в третьем. Но с характере и причинах его во втором случае мы уже говорили выше. Что же касается "аристократизма" раннего Шекспира, то явление это несколько сложное, и потому следует на нем остановиться. Перечислим главные относящиеся сюда черты. Анализ их нам показывает, что приписывать им феодально-дворянский характер <sup>нельзя</sup> никак ~~нельзя~~.

О склонности Шекспира при изображении исторических событий (особенно в его исторических трагедиях) возводить роль отдельным крупным личностям мы уже говорили. Но эта черта вполне укладывается с тем культом сильных личностей, который характерен для буржуазного мировоззрения Ренессанса. А несколько темов Шекспира является историей политическая, неизбежно же, что такими крупными личностями он рисует королей и представителей высшей знати. Векшим аналогичный момент в творчестве Марло ("Тамерлан", "Эдуард II"), в буржуазной природе которого никто не сомневается. А кроме того, мы видели, что котинная роль в истории социальных сил ("общественного фона") от Шекспира отнюдь не ускользала.

Шекспир постоянно рисует в самых мрачных или презрительных тонах "народную толпу". Крестьянское восстание Кода ("Генрих VI", часть II, акт IV) изображено Шекспиром (если только эти оценки дей-

-38-37

отвительно написаны им | <sup>крайне</sup> ~~еще более~~ тенденциозно, в <sup>самых</sup> ~~еще более~~ черных  
красках, чем в его историче- кронике Рейнишеда. То же относится  
к изображению бунтующей или возбужденной толпы в "Юлии Цезаре" и  
"Кариолане". Толпа народа всегда у него неестественна, бессмысленна,  
жестка, даже зловещая; это - дикий зверь, которого опасно вынуж-  
дать из клетки. Столь же мало симпатичны ему ремесленники | пример -  
ткач *Основа*, не случайно награжденный ослиной <sup>головой</sup> и все его <sup>братия</sup> ~~компания~~  
в "Она в летнюю ночь", или мясник-медник Оляй в предлоге к "Уем-  
ренню ездравной" |, - натуры тупые, низменные, физически и мораль-  
но непривлекательные. Наконец, крестьяне в целом ряде случаев изе-  
бражаются Шекспиром как существа добродушные, но до забавности  
наивные, и нередко <sup>он</sup> ~~их~~ <sup>их</sup> ~~на~~ амбива "клеунов" | слово, кото-  
рое первоначально означало именно "деревенщина" |, котенарных куб-  
лику своей глупостью | в "Бесплодных усилиях любви", в "Зимней сказ-  
ке" и т.п. | Однако, в этом чувстве "социальной дистанции" никак  
нельзя искать феодальных тенденций. Оно отличие об-является арете-  
кратизмом крупной буржуазии, который является одной из форм клас-  
совой борьбы в эту эпоху жестокой эксплуатации крестьян буржуазией,  
| ~~в~~ ~~форме~~ "охранения", или рабочее законодательство Клязвети |.  
Напротив, для XVI века характерно скорее некоторое заигрывание  
с крестьянскими массами | явление общее для Европы той поры |, так  
как истинные враги старозаветного земельного дворянства | сохранив-  
шегося по преимуществу в северных и западных областях <sup>Англии</sup> ~~европы~~, где  
и охраняний поэтому было гораздо меньше | были не в деревнях, а  
в Лондоне, при дворе, на бирже, в мануфактурах приморских городов.  
Отметим <sup>еще</sup> ~~что~~ грубые афинские мастера в "Она в летнюю ночь" - це-  
ховые мастера, т.е. участники феодальной формы промышленности,  
<sup>шуга</sup> ~~особенно~~ враждебной новой капиталистической буржуазии. В частности,  
что касается "народной толпы", то характерно, что сходное отноше-  
ние к ней мы находим уже у отца английской гуманистической | буржуаз

ней| литературы, Гессера, а затем - у самих бесцеремных буржуазных драматургов времен Шекспира - Тома Гейлуда, Деккера, Вебстера. Напротив, у драматургов наиболее аристократических, Боменга и Флетчера, мы не раз встречаем симпатическое изображение народных масс.

Отмечалось неоднократно, что Шекспир в своих ранних комедиях очень любит выводить на сцену представителей высшего общества в их блестящем, праздничном времяпрепровождении ("Бесплодные усилия любви", "Сон в летнюю ночь", "Много шума из ничего" и т.д.) Это верно. Но для поэта крупной буржуазии, тяготеющей к известным <sup>от</sup> ~~своим~~ <sup>море к</sup> ~~своим~~ <sup>дворянства</sup> и к двору, стилизовать не обязательно избирать своих героев из среды мещанства. Ничто в этом обществе не выдает их специфически в указанном для "елизаветинской" Англии смысле | феодальной природы. Показ его со стороны светского и праздничного существования вполне естественен для тематики данных комедий Шекспира, посвященных не преимуществу психологии любви и различным философствованиям на эту тему. | Совершенно сходные отношения, между прочим, <sup>мы</sup> находим в длинной серии комедии Беккачо, в буржуазной природе которого еще никто не высказывал сомнений. Векнами также рамки его "Декамерона": кружок благородных и изящных женщин и девушек, удалившихся от ужасов чумы на загородную виллу и рассказывающих там друг другу новеллы для собственного увеселения | . В "Виндзорских играх", где в лице Фердея и Педжей выведены представители джентри, т.е. одворянившейся буржуазии, безусловно деятельной и хозяйственной, они также не показаны со стороны их хозяйственных, деловых забот. Все это мыслится пренебрежимым за кулисами, вне плана психологического действия пьесы. И никак нельзя сделать из этого вывода о преобладании Шекспиром феодально-дворянской праздности, мотовства, превращения жизни в сплошной ряд

увеселений. Мы имеем на этот счет достаточно яркое критическое  
 указание. Среди королей исторических драм Шекспира есть один,  
 воплощающий именно <sup>этот</sup> феодальный идеал бездельности и кучья  
 наслаждений (соединяющийся у него с феодальным представлением  
 о природе его власти): это Ричард II. Но <sup>за</sup> это самое он и осужден  
 бесповоротно Шекспиром. И среди героев трагедий Шекспира есть  
<sup>так</sup> тоже один персонаж, попавший в раскаты и него, поставивший нас-  
 лажение выше государственных дел: это Антоний ("Антоний и Клео-  
 патра"). Не именно потому, не имели Шекспира, он и погибает.

Наконец, последняя яркая черта аристократизма у Шекспира, это —  
 весьма заметный в его языке элемент эвфуизма, в частности — любовь  
 к "концептам", к блестящей, хотя и поверхностной игре словами  
 и понятиями, скорее — остролевию, чем остроумию ("Бесплодные  
 усилия любви", "Много шуму подуету" — язвительная ирония между  
 Бенедиктом и Беатриче). Эту манеру Шекспир усвоил от Лили — са-  
 мого аристократического драматурга из всей буржуазной плеяды  
 своих непосредственных предшественников. Не тем самым сразу ок-  
 рещаемая социальная природа этого явления: это — черта при-  
 ✓ верней культуры эпохи Возрождения, но никак не феодальной, ко-  
 торой она совершенно не свойственна <sup>она слишком гнило для того "дикого" феодализма</sup>. К тому же, наряду с из-  
 вестной данью эвфуизму мы наблюдаем у Шекспира борьбу с ним и  
 постепенное его преобразование, завершившееся к концу первого пе-  
 риода. В последней сцене "Бесплодных усилий любви" Бирен тор-  
 жественно отрекается от той <sup>высшей</sup> <sup>остати</sup> <sup>(надуманной)</sup> искусствен-  
 ности речей и чувств, которой же тех пер предавался он и все  
 члены его компании: "Но крику я под маской к возлюбленной моей.  
 Не колючу любовь мою на рифмы, как музыкант олений. Весь этот  
 обред тафтинных фраз, речей, из молка свитых, гинорбел трехэтаж-  
 ных, вышних слов надутого подантства..... — от них я отрекаюсь

-46-10

и клянусь тебе отныне чувства все моей любви высказывать посредством серьезного крестета: да, или нет, из честного хелета". И точно так же в последней сцене посвященной ему драмы Генрих У, этот любимейший герой Шекспира, объявляясь в своих чувствах француженке, французской принцессе, подчеркивает, в противоположность придворной вчурности, свою крестоту и непосредственность: "Я ничего не смел ни в рифме, ни в размерах, а в танцах никак не могу попасть в такт, хотя не части тебе, чтобы попасть в крестивника, а не из последних..... Давно мне податься на кулачках за мою возлюбленную или прогарцевать в честь ее не кено, а бы работал кулаками, что твой мясник, и сидел бы на кене, как мартинка, которую ни за что не стрясешь с седла.... Я не мастер строить умильные речи, красноречиво вздыхать и затейливо уверять в своей любви..... Я генерал с тобой на чистоту, но солдатски..... Праве, Кат, советую тебе взять в мужа человека крестетого, верного, хотя и без леска.... Хочешь такого мужа, так бери меня; бери меня, бери солдата, бери короля." Любопытно, как в двух пьесах Шекспира эта борьба с эффузием использована, совершенно симметричным образом, в композиционных целях. В первых сценах "Ромео и Джульетты" Ромео тепло вздыхает ко своей чернойглазой Розалине, причем эффузичность его речей подчеркивает головной характер его вымышленной страсти, разлетающейся как дым при непадении истинного чувства - при встрече с Джульеттой. И точно так же в "Двенадцатой ночи" герцог Орсино в критерно-эффузическом стиле раскрестрируется с своей любви к графине Оливии, любви, которая не увенчивается успехом и не авторскому намерению не должна вы-<sup>н</sup>зывать в нас никакого сочувствия, в противоположность торжествующим в пьесе, кресте и некрепко выраженным чувствам Влолк к герцогу и графине к Себастьяну.

нел

Если еще возможны какие либо сомнения относительно чуждости Шекспиру феодальной кругу идей и чувств, они должны рассеяться, если приедем к тому, как он изображает нелинейный феодальный мир. Скрытой и прямо выраженной враждебности этому миру во всех его проявлениях у Шекспира, правда, нет. Но мы находим достаточное количество выразительных образов и положений. В исторических драмах Шекспира [особенно в "Генрихе IV" и "Генрихе V"] свозвельные и честолюбивые феодалы, - все эти Глендаури, Мертимеры, Варвики и т.д., включая даже самих привлекательных из них, как напр. Генри Готенер, - изображены как величайшее зло, от которого страна истекает кровью. Таким же, в сущности, феодалами представлены в "Лире" герцоги Альбанинский и Корнуольский с их женами, Реганой и Гонерильей. Развернутую критику феодального мира мы находим в "Генрихе V", в изображении французского лагеря накануне Азенкурской битвы: ← цогельство, фанфаронство, остреловие, бряцанье оружием французских рыцарей, в критическую сдержанность серьезности, честной деловитости английского лагеря, - контраст не столько национальный, сколько классовый. Феодальное раскрепощается и гибельная родовая вражда Монтеки и Капулетти, побеждаемая личным индивидуалистическим, чувством молодых влюбленных и, в финальной сцене, вмешательством абсолютиста - герцога.

Все это - картина феодального общества еще в пору его относительного процветания. Но (у Шекспира) наряду с этим есть немало зарисовок типов из стадии упадочного и разлагающегося феодализма. Скучающий дворянин Родриго, распродавший свои имения, чтобы заняться деньгами для ухода за Дездемоной и сделавшийся непослушным орудием махинаций Яго, - неплохая карикатура на тех отсталых от века земельных английских дворян времен Шекспира, кото-

-48-42

рме укорне желали вести паразитарное существование не старому феодальному <sup>спасу</sup> ~~марку~~. Такой же унадечный и прометавшийся феодальный дворянин - крететин Фальстафа | только изображенный геразде более терпиме, с добродушным, почти симпатическим юмером |, дядя Оливии в "Двенадцатой ночи", князю и веселый бездельник сэр | т.е. знатный дворянин, рыцарь. | Тоби Бельч, и в еще большей степени - его халкая тень, неудачливый цеголь, хвастун и трус, сэр Андрей Эгъчик. Но своей предельной остроты сатира достигает в разработке образа деклассированного "рыцаря" сэра Джона Фальстафа, князю и обжоры, лгуна, мененника, кошедного до крайнего нравственного падения, живущего на средства хозяйки темного критона, бряцающего мечом и раскидывающего направо и налево "рыцарские" клятвы, выдающего себя за победителя Генри Гетспора | "Генрих IV", часть II |, пытающегося соблазнить "виндзорских преказниц" своим знатным происхождением и выбрасываемого ими в реку вместе с грудой грязного белья, как никому не нужный мусор. |

---

I | Совершенно непонятно, почему М. Нечкина в своей книжке "Литературное оформление "Капитала" Маркса | 1932 |, стр. 47, приписывает Марксу мнение, что в лице Фальстафа Шекспир изобразил "персонифицированный капитал" эпохи "заря капитализма". Это предположение, вероятно, от "переможения" взглядов Маркса на Шекспира и теории Фриче, согласно которой Шекспир воспевал феодализм и был врагом буржуазно-капиталистического строя. Но ничто не указывает на то, чтобы Маркс не толковывал Шекспира таким образом. Напротив, приведенные нами выше высказывания Маркса | в письме к Лассалю | о художественном методе Шекспира позволяют скорее предположить обратное.

---

И отличным дополнением к образу Фальстафа является вся банда его

"вассалов", крестоносцев и разбойников с большой дороги, - Бардольф, Ним, Цейнс, - представляющая собой великодушную пародию на "феодалные дружины". Кроме того, мы встречаем, в неожиданном месте, еще один острый выпад Шекспира против феодальных идей, - в прологе к "Умирению своеправной", где в пьяном угаре медник Олий похваляется тем, что "его предки кричали в Англию с Вильгельмом Завоевателем".<sup>2)</sup> Одним ловким ударом, нелязущим гротескной ассоциацией, Шекспир поражает своих классовых антагонистов и справа и слева: и кичливую феодальную знать, и "грубых" сельских ремесленников.

Весьма показателен, наконец, для отношения Шекспира к феодальной идеологии его "Гамлет". Тема сказания о Гамлете, много раз до Шекспира подвергавшаяся литературным<sup>от</sup> обработкам, - кровавая месть сына за отца и борьба за престол. Не как трактует эту классическую<sup>ую</sup> феодальную тему Шекспир? Он ее снижает, ослабляет, затупевывает, подменяет ее чувством ужаса и отчаяния перед совершившимся злом, проблемой восстановления объективной нравственной правды, обобщает отдельное злодеяние в картину морального падения всего человечества, одним словом - переводит проблему из плана личных и феодальных чувств в план общечеловеческий, гуманитарно философский.<sup>I</sup> Не в то же время феодальная

---

<sup>I</sup> Это признает в полной мере и И. Куцнев в своей статье "Гамлет" ["Литературная энциклопедия", т. II], не только он объясняет это тем, что сам феодальный класс в эпоху Шекспира начал терять веру в свои устои. Объяснение это, при всей его натянутости, было бы все же возможным, если бы в пьесе, наряду с Гамлетом, не было образов Лазарта и Фертинбраса.

45 УМ  
-35-

тема в чистом ее виде имеется в трагедии, только она прикреп-  
лена к образу не Гамлета, а его антипода Лаэрта. Узнав о смерти  
отца, Лаэрт немедленно, без всяких колебаний, поднимает восста-  
ние и ищет мести, заодно нитаясь захватить престол, - совсем  
так, как действовали <sup>сервоц</sup> ~~бароны~~ средневекового феодального эно-  
са. Но совершенно <sup>лишь</sup> ~~ясно~~, что симпатии Шекспира не на его  
стороне.

А теперь отметим те демократические черты, которые несколь-  
ко уравновешивают аристократические тенденции в первом пернед  
творчества Шекспира. О "Генрихе У" мы уже подробно говорили  
выше. Сюда же можно отнести и некоторые "фальстафовские" сцены  
"Генриха IV". Мы отметили также яркую буржуазно-демократичес-  
кую тенденцию пьесы "Все хорошо, что хорошо кончается". Деме-  
кратична по всему своему тону комедия "Умирение свесправной",  
также как и ряд сцен из "Комедии ошибок", "Виндзорских проказ-  
ниц" и т.п. Сюда же, наконец, относятся многочисленные, со  
вкусом и сочувствием вводимые Шекспиром народные песни, крестья-  
нские пословицы и прибаутки, всевозможные черты престопапод-  
ного юмора...

Подводя итоги, мы должны констатировать, что многогранное  
творчество Шекспира не допускает слишком яржелинейного, укре-  
щенного истолкования. Сложность заключающихся в нем претивоп-  
речий соответствует огромной сложности социальных претиворечий  
эпохи Шекспира. Но если уже искать какой-нибудь краткой форму-  
лы, охватывающей самые основные, господствующие черты <sup>его</sup> ~~его~~ твор-  
чества, то мы <sup>адам</sup> ~~предложим~~ ~~им~~ формулу: перенесский реализм, так  
как она лучше всего характеризует мировоззрение тех восходящих  
классов второй половины XVI века, выразителем которых был Шекспир.

Скажем теперь несколько слов о технике Шекспира. Его основные черты тесно связаны со всем его мировоззрением. Индивидуализму его соответствует удивительно глубокая проницаемая им индивидуализация характеров. В притивоположность средневеково-феодалному схематизму, сходящему обрисовку характеров по преимуществу к чертам общим, типическим, Шекспир наделяет почти всех своих персонажей чертами лично им свойственными, характерными, выделяющими их из социальной или психологической группы, к которой они принадлежат | "более и шире изображение характеров", которое отметил у него Пушкин|. Отсюда - изумительное разнообразие, богатство вариаций, которое мы наблюдаем у него в обрисовке характеров - королей и баронов |в исторических драмах|, придворных |хотя бы в одном "Гамлете" - Пеленый, Озрик, Резенкранц и Гильденстерн|, банки Фальстафа |Ним, Бардольф, Пойнс|, ревнивцев, влюбленных, злодеев, страдающих женщин и т.д., вплоть до слуг и шутев. Черта, типичная для гуманистического мировоззрения с утверждаемой им идеей <sup>(котора применительно лишь к высшим классам)</sup> равноправия женщин: женские характеры разработаны у Шекспира не менее тщательно, чем мужские.

Жизнерадостность, энергизм, динамизм мировоззрения Шекспира широко отразился как в его языке, скатом, насыщенном, чрезвычайно разнообразном и красочном, так и в композиции его пьес. Его драматическая система притивоположна <sup>рационалистической и сухой и холодной</sup> классической системе: он культивирует смену трагического и комического, <sup>и в том числе</sup> наглядное изображение самых сложных <sup>ситуаций</sup> и жестких сцен, <sup>вместе</sup> предстает в <sup>огромное</sup> количестве персонажей. Он лю-

II Любопытны сравнительно-статистические данные: в то время как у Мольера в среднем приходится на пьесу II действующих лиц, у Корнеля 8, а у Расина |наиболее "аристократического"| 8, у

*из всех этих драматургов*

~~47~~ 46

Шекспира их 34 | в исторических пьесах даже 30|, у Марло и Бек-Дженсона тоже 34, у Мидльтона и Мессинджера 20.

бит нестрогой логике, причудливый вымысел, фантастику, всякого рода эффекты. Нередко (у него отмечали) "хаотичность" построения пьесы. Действительно, ~~его~~ драматические конструкции часто лишены логической стройности, <sup>что находит,</sup> как например, у полу-классика - Бек-Дженсона, хотя почти всегда подчинены психологическим законам. Но иногда ~~мы встречаем~~ <sup>встречаем</sup> у него даже внешнюю, строгую выдержанную симметрию в группировке персонажей и развертывании действия, напр. в "Комедии ошибок", "Сне в летнюю ночь", "Ромео и Джульетте" — несомненно в смысле классических принципов

Чрезвычайно разнообразны у Шекспира виды комического. Можно даже установить некоторую эволюцию в типах его шутов. В ранних комедиях преобладает тип балаганника-клоуна, веселящего своим шурачеством: (Лаунс в "Двухвершцах", Ланселот Гоббо в "Бенедиканском кутце"). Затем появляется "умный" шут, — здравый смысл в обличии шутовства (Фаст в "Двенадцатой ночи", Осолок в "Как

шут Шекспира вырастает в мудреца логический" шут в "Дире").

Драматические жанры Шекспира, из одной или двух пьесами. Так, образец (у него) подлинной комедии — "свадебная маска", "Виндзорские медки", "Тит Андроник" — "кроткое храни его, столь, казалось бы, оттенками: стоит сравнить механизмы "Генриха VI", трагическую

всего шекспира  
в духе