

Владимир Мюллер

# Драма и театр эпохи Шекспира

1925

*Новое издание, исправленное*

*Научная редакция и дополнения  
доктора филологических наук, профессора*

Д. И. Ермоловича

## От научного редактора

Текст монографии и иллюстрации к ней печатаются по изданию: В. К. Мюллер. Драма и театр эпохи Шекспира (Л.: Российский институт истории искусств, «Academia», 1925.—169 с.), за исключением рис. 1 (с. 282), который воспроизводится не по этой книге (где он был сильно уменьшен и лишен ряда важных деталей, включая надписи), а по оригиналу, которым пользовался В. К. Мюллер (см. примеч. 81). Мною также включены дополнительные иллюстрации: рис. 5 и 6, источники которых указаны в подписях к ним.

В настоящей публикации исправлены многочисленные опечатки издания 1925 г.; в соответствие с современными нормами приведены пунктуация, орфография имен нарицательных, сделаны необходимые дополнения к примечаниям. Восстановлены (по Отглавлению) заголовки глав, которые в основном блоке напечатаны не были.

Устранены разночтения в именах собственных и названиях пьес. Так, из двух вариантов—«Бесплодные усилия любви» и «Потерянные усилия любви»—выбран первый, и второй исправлен по нему. Как исключение сохранен вариант названия пьесы «Ромео и Джульетта»—«Ромео и Юлия», к которому В. К. Мюллер, судя по всему, склонялся больше (см. примеч. 74 на с. 184). Упорядочены и дополнены библиографические ссылки. В остальном авторский текст оставлен без изменения. Иноязычные имена собственные даются в транскрипции В. К. Мюллера, даже если она устарела или ошибочна (например, *Бюмонт*, *Лилли* вместо корректных написаний *Боумонт*, *Лили*).

Названия пьес, набранные в книге 1925 г. разрядкой (следует иметь в виду, что так было выделено далеко не каждое название), в настоящем издании даны **полужирным** шрифтом. Прочие слова, выделенные в исходном тексте разрядкой, набраны *курсивом*. Толкования, значения слов заключены в одинарные круглые кавычки (‘ ’).

В угловые скобки заключены добавленные мною:

— дополнения к примечаниям и переводы;

— слова, выполняющие роль логических связок или восстанавливающие полную структуру предложения там, где это облегчает его понимание (например: с другой <стороны>, есть...);

— фрагменты слов (окончания, морфемы, соединительные гласные), включение которых соответствует современным нормам словоизменения, словообразования и сочетаемости (например: у Бен<а> Джонсона; импровиз<ир>ованный; с<о> средневековыми).

*Д.И. Ермолович*

## Предисловие

В русской научной литературе Шекспиру посвящено немало работ, но нет ни одной, которая бы обнимала всю его эпоху. Такую попытку делает эта маленькая книга. Моя задача—дать общую картину английской драмы на рубеже XVI и XVII столетий, насколько такое обобщение возможно при разнообразии ее форм и многочисленности ее авторов. Не отдельные поэты или отдельные их произведения, не частные вопросы и детали имеются здесь в виду, а общие линии или контуры, не столько анализ, сколько синтез.

Конечно, и здесь Шекспир стоит на первом плане, чаще упоминается его имя, нежели имена его современников, примеры берутся преимущественно из его драм, как наиболее знакомых читателям, наконец, книга носит в заглавии его имя, но все же для меня здесь Шекспир только один из многих, самый гениальный, но не самый типичный выразитель современной ему драматической жизни. Не он властитель дум тогдашних театралов, не он оставил самый заметный след на ближайших поколениях драматургов, а Флетчер и Бен Джонсон. Только в XVIII веке стал он на свое высокое место. Всё же я употребляю термин «эпоха Шекспира» не только потому, что к нему все—и я в том числе—так привыкли благодаря его художественному обаянию, но и потому, что этот термин хронологически довольно точно определяет тот момент наибольшего расцвета английской драмы, который я имею в виду: от начала восьмидесятых годов XVI века до двадцатых годов XVII столетия.

Я допускаю сознательно и другую неточность — хронологическую. Я всюду употребляю термин «елизаветинская драма», хотя королева Елизавета умерла в 1603 году. Но английская драма сложилась в ее царствование, получила и долго хранила на себе отчетливый отпечаток того культурного момента, который так привычно и удобно определяется ее именем. При Стюартах начинается упадок, приблизительно с двадцатых годов, и этот процесс лежит уже вне рамок моей непосредственной задачи.

К крайнему моему сожалению, вся работа писалась с неотступной мыслью о необходимости экономить место; обо многом поэтому пришлось сказать короче, чем следовало бы, иного не пришлось коснуться совсем, например, <не удалось> дать анализ хотя бы нескольких наиболее показательных памятников.

Цитаты из пьес приводились преимущественно в возможно точном прозаическом переводе. Указание сцен и строк в цитатах из Шекспира делалось всюду по Globe edition. Наконец, некоторые подробности и не укладывавшиеся в рамки текста экскурсы отнесены в примечания.

## Глава I.

### Эпоха и общество. Разнообразие жанров в елизаветинской драме

**Б**ЛЕСТЯЩЕМУ расцвету английской драмы на рубеже XVI и XVII столетий предшествовал столь же блестящий успех материальный и политический. Это были годы боевого крещения Англии на морях, положившие начало ее морскому и колониальному могуществу. Грозная и непобедимая испанская Армада лежала поверженной у ее ног, и волна патриотического воодушевления прокатилась по стране. А между тем корабли несли к берегам Англии с разных концов света всевозможные товары: из одной Гвинеи, например, золотой песок, слоновую кость и, может быть, главное—невольников, негров, которые с громадным барышом продавались в Америку. Англия сказочно богатела и начинала превращаться из земледельческой и скотоводческой страны в торговую и промышленную. Английские купцы не удовлетворялись проторенными путями, а искали и новых; они пробрались в Бухару, проникли к эскимосам, открыли морской путь в Архангельск и познакомились с Москвией. Дауден прекрасно отметил отличие этих путешествий от средневековых: если Мандевилль в XIV веке рассказывает о долинах, сообщающихся с адом и населенных демонами, то Ралэй из своих путешествий вывез на родину картофель<sup>1\*</sup>. Открытие новых рынков раскрывало перед людьми новые горизонты. Мир оказывался совсем не так тесен, как его себе до тех пор представляли. Новые неведомые народы с их разнообразными религиями, обычаями, законами манили и волновали воображение, и не одна Дездемона слушала с замиранием сердца <рассказы> «о каннибалах, что едят друг друга, о племени антропофагов злых и людях, у которых плечи выше, чем головы». Правда перемешивалась со сказкой, но прежде всего это было «открытие человека». Именно интерес к человеку, любовное и пристальное изучение его характера есть самая яркая черта литературы Возрождения, и в елизаветинской драме, драме Шекспира и его современников, создание характеров составляет главную заслугу, главную художественную ценность. Когда теперь чтение старых пьес

\*Нумерованные примечания к данной монографии см. на с. 339–355.

вызывает у нас иной раз улыбку недоверия или движение досады, когда нам кажется, что так, как изображает поэт, люди не могли говорить, или думать, или чувствовать, вероятно, мы часто бываем неправы. Дело здесь, может быть, не в ошибках поэта и не в условности или наивности тогдашних приемов письма, а в том, что изменились времена и вместе с ними, «покорные вечному закону», переменились и мы; и то, что было в старых героях временного и местного, заслонило от нас то вечное, то общечеловеческое, что роднит их с нами.

Шекспировский Ричард III был бы среди нас теперь невозможен. Он знает лишь одно чувство—жажду власти, причем самая власть для него средство мести за свое уродство. Все поступки его вытянуты в одну нить, конец которой прикреплен к короне. Вот другой характер—Гамлет. Это как раз человек, у которого «румянец воли побледнел под гнетом размышленья». Но и в нём совесть крепка настолько, что три смерти ее не смущают, а способность действовать по первому порыву в нём не только есть, но, в сущности, только таким образом он вообще и действует. В «**Короле Джоне**» маленький Артур, которому любящий его воспитатель должен, во исполнение воли короля, выжечь раскаленным железом глаза, восклицает: «Ах, только в этот страшный, железный век сыскаться могут люди для дел таких!»

В этот, действительно, «железный век» злодейства Яго и дочерей Лира могли быть взяты из жизни; не выдумана и эта любовь с первого взгляда, и ненависть до гробовой доски без предела, о которых говорят старые трагедии, словом, эта буйная жажда и способность жить. Азартные игры, женщины и вино были и тогда таким же классическим трио страстей, как и в другие времена, но люди загорались легче и труднее отказывались от удовольствия или соглашались его отложить. К зверю человек был ближе. Привычным жестом, инстинктивно пальцы хватались в минуту обиды за рукоятку шпаги; подмастерьям-ремесленникам для той же цели служила дубина, с которой они выходили не в одиночку, а гурьбой на улицу, и часто улица становилась свидетельницей их кровавых драк, особенно со слугами, носившими на кафтанах серебряные гербы своих господ. Эти подмастерья были самым беспокойным элементом городского населения, с которым и актерам приходилось серьезно считаться. По всей Европе англичане слыли самым воинственным народом в мире. Войны в Испании, Ирландии и Нидерландах были суровой школой, где еще крепче закалилась природная отвага и страсть к приключениям.

В стране еще звучат героические струны и в поэзии (хотя бы в «**Королеве фей**» Спенсера), и в военных подвигах, но это уже последние, догорающие огни старого рыцарства.

В общем же это были люди грубые, тяжеловатые, люди барокко. Французские путешественники по Англии еще и в XVIII веке не перестают говорить о *ferocité*\* этого народа. Она видна и в языке, который они употребляли, и в удовольствиях, которые их тешили, и в обстановке их повседневного быта. Кровати и подушки были еще редки, чаще спали на циновках, положив под голову полено; ели и пили много и неопратно, с мясом справлялись руками, так как о вилке только еще дошли слухи как об итальянской диковине. Отрыжка во время еды никого не смущала. Белье стирали с коровьим навозом, потому что хорошее мыло было почти недоступной роскошью. Про короля Иакова рассказывают, что он никогда не мыл рук, а слегка тер кончики пальцев о мокрую салфетку<sup>2</sup>. Грубы были и народные развлечения—бои всякого рода, подбрасывание на воздух петухов со связанными крыльями и поимка их на лету на копье, и еда взапуски, на скорость, горячих пирогов. Но многое заставляет употребить и более сильное слово, чем *грубость*. Таково, например, отношение к несчастью: прокаженных выбрасывали прямо на улицу, над сумасшедшими, кроме того, и потешались, над ними не раз смеется и елизаветинская комедия<sup>3</sup>. Жестоки и очень часты были казни, жесток был обычай выставлять головы казненных на всенародное позорище и устрашение. Один немецкий путешественник насчитал в 1592 году на Лондонском мосту 34 головы<sup>4</sup>. Другой путешественник рассказывает, что, когда осужденного преступника вешали и из под ног его ускользала последняя опора, друзья казнимого, чтобы сократить его муки, тянули его за ноги. Крепких нервов требовал этот особый вид «милосердия». Смертная казнь присуждалась легко и за преступления весьма различные: кроме кражи, побега из тюрьмы, чеканки фальшивой монеты—также и за «волшебство». И английские, и иностранные наблюдатели подчеркивают, с каким мужеством, даже «весельем» встречают осужденные смерть, «ибо наш народ,—прибавляет Гаррисон,—свободен, горд, смел, расточителен на жизнь и на кровь; он не может допустить поэтому, чтобы с ним обращались, как с негодяем или рабом».

\*Жестокость, дикость (*фр.*)—Д. Е.

Следы грубости сказываются и при дворе. Вот манеры самой королевы: она плюет в лицо придворному, костюм которого ей не понравился, другого за то же дерет за уши; Лейстеру, когда тот, при возведении в графское достоинство, стал перед ней на колени, она пощекотала затылок; вчерашнему любимцу, впавшему в немилость, посоветовала отборной английской бранью: «Уйди и повесься». Ругались при ее дворе энергично и разнообразно, и сама королева не отставала от других. Не отставали, по-своему, конечно, и драматурги. У них встречается масса каламбуров, отдельных фраз и целых диалогов о таких вещах, о которых теперь и не говорят, и не пишут. Эти остроты часто скабрёзны, и даже грациозные шекспировские героини от них не свободны. Стоит послушать, как Елена разговаривает с Пароллем («Конец венчает дело», д. 1). Это не испорченность, не игра похотливого воображения, а в худшем случае известное озорство; а больше всего здесь сказывается слабость культуры, которая только слегка прикоснулась к людям и не внесла в их нравы утонченности, а вместе с нею и обычного ее спутника—условности. Тэн говорит, что прошлое ничем не связывало этих людей: «Le frein du passé manque au présent»<sup>5\*</sup>. Напротив, они связаны с этим прошлым тысячами невидимых нитей, и средневековые еще близко, в низах оно еще живьем живет. Только в придворной среде, а через нее ниже, медленно спускаясь до буржуазии, начинает сказываться потребность в роскоши. Еще оловянная посуда не везде вытеснила деревянную, но люди тянутся за итальянцами, за их дворцами и садами. Появляются новые моды: румянятся не только женщины, но и мужчины; красят себе лицо, волосы, бороду и усы, душатся и вдевают в ухо серьгу. Костюм носят неудобный: брыжки вершков в 5–6 шириной, камзол на такой толстой подкладке, которая совершенно изменяет истинные пропорции тела, как фижмы у женщин. Прельщает и итальянский идеал совершенного кавалера. Такому кавалеру надо выражаться по-новому, вычурно, уснащая речь обилием метафор, сравнений, всевозможных стилистических побрякушек. Но эта претенциозность и манерность немногих тем резче подчеркивала всю патриархальность обывательского уклада массы.

Люди были тогда искреннее и проще. Они имели смелость называть вещи своими именами и не бояться *слов*. Чужим ушам и глазам давали слышать и видеть больше, чем даем мы теперь. Жизнь была менее

\*Настоящее не связано путами прошлого (фр.).—Д. Е.

замкнутой; улице и таверне, заменявшей тогда клубы, уделялось больше времени. <Вот> как иллюстрирует эту немного наивную простоту образчик диалога из одного сборника английских разговоров для путешественников<sup>6</sup>. Путешественник спрашивает в гостинице горничную, хороша ли его постель. «Да, сэр, хорошая перина и чистые простыни». — «Стащи мне брюки и нагрей мне постель; опусти занавески и пришьи их булавкой. Милая моя, поцелуй-ка меня, я лучше усну. Благодарю тебя, красавица». Кстати, поцелуи тогда были широко распространенным обычаем. Один путешественник, грек, удивляется, что мужчина может целовать женщину, которую он видит в первый раз. «И это не кажется им неприличным». Эразм в шутовском письме из Англии (1499 года) пишет, что, куда ни пойдешь, всюду все в доме принимают и провожают гостя поцелуями; то же самое при встречах на улице. «Словом, куда ни пойдешь, ничего, кроме поцелуев»<sup>7</sup>. Пусть не удивляет нас Ромео, целующий Джульетту при первой встрече на балу. В самом стыдливом из всех человеческих чувств—любви—как всё было сравнительно просто! Это и понятно: человеческая личность еще только начинала освобождаться, еще так недавно она составляла как бы достояние целого класса или цеха, и поэтому люди еще не научились, как мы, прятать в себя свои мысли и чувства.

Суеверие царило еще в этом обществе; даже его верхи верили в волшебство, в ведьм, в алхимию, в философский камень. Современные хроники полны самых невероятных рассказов, передаваемых как достоверные истины: так, в 1571 году «в Герфордшире в Блэкморе одно поле в три акра двинулось с своего места, со всеми находившимися на нём деревьями и плетнями, и, пропутешествовав по дороге, ведущей в Герн, остановилось»<sup>8</sup>. Немудрено, что в стране, где происходят такие чудеса, лечить свой разболевшийся зуб королева зовет не врача, а астролога. По старому преданию, английским королям приписывалась сила излечивать золотуху. До самого XVIII века, вплоть до королевы Анны, они в торжественной церемонии, с произнесением французской формулы *Le Roy vous touche, Dieu vous guere\**, в присутствии врача и молящегося духовенства прикасались к болячкам и надевали на шею больных особую монетку на шелковой ленточке. Об этом говорится, между прочим, в «Макбете» (IV, 3). Интересно бы знать, верил ли сам создатель «Макбета» в ведьм, как верил его высокий покровитель, король Иаков, который был убежден, что

\*Король прикасается к вам, Господь исцеляет вас (фр.).—Д. Е.

ведьмам дано поднимать бурю на земле и на море? Трудно сказать. Из всех елизаветинских драматургов в этой вере открыто сознается один Наш<sup>9</sup>. Но для нас важно, что для широкой театральной публики тени отца Гамлета и Банко, макбетовские ведьмы, эльфы из «**Сна в летнюю ночь**» были реальными существами, близкими, понятными, вполне живыми. Во время одного из представлений «**Фауста**» Марло, на сцене, к общему ужасу, вместо актера, исполнявшего роль Мефистофеля, появился подлинный, настоящий дьявол. В этом уверяет знаменитый Принн<sup>10</sup>, который «от многих это слышал»; были и сошедшие тогда от ужаса с ума. Поверья, приметы прикреплялись к каждому шагу человека, и в странном лишь на первый взгляд противоречии стоит это суеверие с необыкновенной ясностью ума, отличающей вообще людей эпохи Возрождения: старые предания жили и питались богатым, образным воображением.

Еще одну черту лондонского населения (потому что именно о нём идет речь) надо отметить здесь: его необычайную жажду всяких зрелищ—игр, процессий, представлений, военных смотров, просто драк. «Грохот пушек и дробь барабанов заставляли сильнее биться английские сердца. Всё это собирает народ толпами, потому что он более, чем даже афиняне, падох послушать новости и поглазеть на всякий вздор»<sup>11</sup>.

В этом-то обществе, одаренном такой способностью жить и отдаваться впечатлениям, забил к концу XVI века источник живой творческой речи с такой силой, какой редко бывал свидетелем мир. Нетрудно сказать, почему творческая энергия, накопившаяся в английском народе, вылилась преимущественно в форме драмы, а не иного поэтического рода. Во-первых, самое время было глубоко драматично, полно подъема и воодушевления, а вместе с тем политических и религиозных переворотов, интриг и ужасных казней. «От престола до эшафота был всего шаг», как выразился один из биографов Шекспира. Немудрено, что поэзия отразила преимущественно эту драматическую сторону жизни. Во-вторых, драма ответила на духовные запросы разнообразных слоев народа, его верхов и низов; среди последних—рабочих, ремесленников, солдат и матросов—подавляющая масса была безграмотна. Книга здесь оставалась немой; она оживала лишь в живой передаче с театральных подмостков; поэтому на театре сошлись интересы и верхов, и низов, он оказался и развлечением, и духовной пищей, и хотя всё время чувствуется, что драма-

турги тяготели к верхам, а не к низам, тем не менее их театр стал достоянием всей нации, а не одного какого-нибудь класса.

Но английская драма не была однородным целым; она являла так много разнообразия, как, пожалуй, никогда ни один театр мира. Два течения, две школы, два совершенно различных подхода к искусству особенно выделялись и боролись между собою: школа народная и придворно-академическая. Драматургов, представленную именами Шекспира, Марло и других, мы имеем право называть народной потому, что она выросла на народной почве, из глубоких народных корней, из реалистического бытового элемента мистерий, из народного фарса.

В противоположность ей другая школа, придворно-академическая, сложившаяся в Англии к середине XVI века при дворе и в школе, называемая также ученой или классической, сознательно порывала связи с традицией, поворачивалась спиной к национальной драме как вульгарной и недостойной нового просвещенного времени и все симпатии устремляла к драме античной. Греческий театр при этом остался в стороне: ни Эсхил, ни Софокл, ни Еврипид, ни Аристофан не оказали на английскую драму сколько-нибудь существенного влияния. За образец были приняты римские писатели: в трагедии—Сенека, в комедии—Плавт и Теренций.

Особенно резко эта противоположность взглядов, симпатий и художественных приемов выражена в той критике, остроумной и иногда ядовитой, которой подверг своих противников глава и теоретик ученой драмы сэр Филипп Сидней, один из самых образованных людей своего времени. «Сцена,—говорит он,—должна представлять собою только одно место; равным образом и самый большой период времени, допускаемый Аристотелем и здравым смыслом для совершения действия, не должен быть больше одного дня». Между тем вы увидите в пьесах «много дней и много мест... Вы увидите на одной стороне Азию, на другой Африку и так много других мелких государств, что, когда актер выходит на сцену, он всегда должен начинать с того, чтобы рассказать, где он находится, иначе сюжет будет непонятен. Затем вы увидите трех дам, которые гуляют и собирают цветы, и вы должны принять сцену за сад. Далее вы слышите о кораблекрушении на том же самом месте, и вы сами виноваты, если не вообразили здесь утеса. Потом выступает какое-нибудь отвратительное чудовище, дыша огнем и дымом, и несчастные зрители должны уже видеть на сцене пещеру. А тем временем влетают две армии, представленные