

Шекспир и Италия

Литературная учеба, Февраль, 1938

Заманчивость гипотезы, что действительным автором произведений Шекспира был граф Рэтланд, в значительной мере покоилась на том, что Роджер Рэтланд несомненно был в Италии. Некоторые из биографов Шекспира, как известно, не прочь допустить, что в Италии побывал и сам Шекспир, и даже относят это предполагаемое его путешествие на родину Данте и Боккаччо - к периоду между июнем 1592 и концом 1593 гг., когда лондонские театры не функционировали из-за чумы. Но это предположение не опирается ни на какое, хотя бы плохонькое, свидетельство, в то время как двухлетнее пребывание Рэтланда в Италии документально подтверждено и известно в подробностях.

Понятно, почему многим хотелось бы, чтобы творец "Ромео и Джульетты", "Венецианского купца" и "Отелло" видел Верону, Венецию и другие итальянские города, им описанные. Ведь так соблазнительно объяснить итальянские сюжеты, итальянские типы, итальянский колорит в пьесах Шекспира - как отзвук живых личных впечатлений. Когда на место Шекспира пробовали подставить Рэтланда, сильное сопротивление оказывала хронология. Но хронология шекспировских пьес, особенно раннего периода, и теперь еще не вполне надежная, несколько десятков лет назад была чрезвычайно шаткая. Даты и пьесы могли соединяться между собою причудливо и капризно, и применение при этом некоторого насилия не считалось смертным грехом. Так и получалось, что многие из пьес на итальянские сюжеты оказывались непосредственным результатом итальянских впечатлений Рэтланда.

Когда Рэтланд, следом за другими претендентами, должен был сойти с шекспировского трона, когда путешествие в Италию самого Шекспира продолжало оставаться столь же мало доказанным, а жонглированию с хронологией начали ставить жесткие пределы, проблема Шекспир и Италия встала во всей своей изначальной трудности.

Что тянуло Шекспира к итальянским сюжетам?

I

Вот какие пьесы Шекспира восходят к итальянским сюжетам {Перечисление идет в хронологическом порядке. Придерживаюсь таблицы Чемберса.}.

"Укрощение строптивой" (1593-1594) опирается на сюжет комедии Лодовико Ариосто "Подмененные". Из двух итальянских пьес Шекспира сезон 1594-1595 гг. одна - "Два веронца" - восходит к испанскому источнику ("Диана" Монтемайора), и все итальянское в ней является настолько откровенной бутафорией, что автор заставляет своих действующих лиц ехать из Вероны в Милан... морем. Зато другая - "Ромео и Джульетта" - вся пропитана подлинным итальянским духом. Имена Монтеки и Капелетти упоминаются Данте ("Чистилище", б); рассказ о феодальной семейной расправе, начиная с XIV века, ходил по ломбардским летописям. В новелле этим сюжетом о расправе впервые воспользовался в 1476 г. Мазуччо. Через полвека с небольшим Луиджи да Порто соединил дантовские фамилии с Вероною {Теперь доказано, что это верно только наполовину. Монтеки были кремонской семьей.} и окрестил двух несчастных любовников именами Ромео и Джульетты. Другой

новеллист, Маттео Банделло, присочинил к рассказу да Порты эпизод с Розалиной, дал имя Парису и выдвинул роль кормилицы. Французский переводчик Банделло, Пьер Буато и английский поэт Артур Брук, превративший перевод Буато в стихотворную поэму, донесли сюжет вплотную до Шекспира, не отняв у сюжета яркого итальянского колорита. "Венецианский купец" (1596-1597) целиком основан на новелле Джованни Фьорентино. Пьеса "Много шуму попусту" (1598-1599) основана на другой новелле того же Банделло, с маленькой деталью из ариостова "Неистового Роланда". Быть может, для этой чудесной комедии у Шекспира был еще и третий, тоже итальянский источник: "Книга о придворном" Бальдессара Кастильоне в английском переводе. Изображенная в этой книге веселая пикировка, между молодым женоненавистником Гаспаро Паллавичино и остроумной придворной дамой Эмилией Пиа близко напоминает словесные перепалки между Бенедиктом и Беатриче. На Банделло же опирается сюжет "Двенадцатой ночи" (1596-1600). "Все хорошо, что хорошо кончается" (1602-1603) построена на сюжете из "Декамерона" Боккаччо. Для обеих пьес сезона 1604-1605 г. - "Мера за меру" и "Отелло" - дал канву сборник новелл Джиральди Чинтио, причем возможно, что смерть Дездемоны, рассказанная у Джиральди по-другому, изображена Шекспиром под впечатлением действительного происшествия, случившегося в Венеции в 1602 г.: патриций Сану до убил свою жену, подозревая ее в неверности, хотя все "считали ее за святую", а перед смертью заставил ее исповедаться. Шекспир мог знать об этом от знакомых венецианцев из посольства. Наконец сюжет "Цимбеллина" (1609-1610) воспроизводит еще одну новеллу "Декамерона".

Значит, пять итальянских пьес до 1600 г. и четыре после. К этим девяти можно присоединить еще одну, написанную по итальянским источникам, относительно которой авторство Шекспира нельзя считать доказанным полностью - "Эдуард III" (1594). Но большинство шекспиристов сходятся в том, что лучшая часть пьесы, первые два акта, с большой вероятностью могут быть приписаны Шекспиру. Эта часть содержит в себе историю романа короля Эдуарда и графини Солсбери, рассказанную в сборнике того же неистощимого Банделло. Таким образом около четвертой части пьес Шекспира - девять из тридцати семи или, с "Эдуардом III", десять из тридцати восьми - восходят к итальянским источникам. Процент очень значительный, и анализ мотивов, толкавших Шекспира к Италии, естественно, приобретает большую важность. Попытки такого анализа в большом количестве разбросаны в сочинениях шекспиристов. Но объяснение, которое мы там встречаем, чаще всего совершенно механическое. Шекспир, говорят нам, не придавал никакого значения сюжетной канве своих вещей. Ему важно было создать пьесу, способную удовлетворить взыскательные театральные запросы его зрителей, и особенно важно было создать в каждой из пьес характеры, которые в данный момент захватывали его воображение. А это он мог сделать при любом сюжете. Ясно, что такое рассуждение не объясняет самого главного.

II

Шекспир стоит у конечного рубежа Ренессанса. Когда он умер, культурный горизонт едва золотился последними, закатными лучами того солнца, которое два века назад ярко озаряло Италию и еще за сто лет до его смерти светило всей Европе. В 1616 г. даже Англия, запоздавшая сравнительно с другими странами, уже выходила из полосы Ренессанса, а Италия, окровавленная, порабощенная, давно погрузилась во тьму феодальной реакции. Она забыла о временах, когда во Флоренции блистал Лоренцо Великолепный, в Риме - сын его, пышный папа Лев X, а каждый город, даже такой небольшой, как Феррара, Мантуя или Урбино, представлял собой своеобразный и яркий культурный центр. Что же дала Италия Англии до Шекспира?

Культуру Ренессанса переживали все европейские страны. Италия опередила остальные, и поэтому было много споров, о том, насколько велики были размеры ее влияния на близких и далеких соседей.

Процессы, которые вели к созданию культуры Ренессанса" всюду были одни и те же и развертывались одинаковыми путями. Только вне Италии они запоздали. Но когда экономический рост и классовая борьба в разных странах привели к таким же социальным результатам, к каким раньше пришла Италия, ее влияние стало сказываться на темпах культурного роста. Заимствования, как всегда в процессах этого рода, определяли больше детали, чем главное. Мирской дух, отрицание авторитета церкви и догматов феодальной идеологии вообще, культ личности и рост индивидуалистических моментов в быту были обусловлены не заимствованиями, а социальными процессами и классовой борьбой внутри каждой страны. И сравнительно очень рано каждая страна создавала литературное произведение, которое было своего рода манифестом новой культуры. Нет необходимости долго искать такой манифест в Англии. Это - "Кентерберийские рассказы" Джеффри Чосера, написанные в последнее десятилетие XIV века. Они подводят первые итоги местным процессам и отмечают этапы, характеризующие первые победы над феодально-церковным мировоззрением. На сборнике Чосера лежит печать близкого знакомства с Италией, ибо он знал ее не только по книгам, но и по личным наблюдениям: в течение 70-х годов XIV века поэт дважды лобывал в Италии с миссией от короля Эдуарда III. "Кентерберийские рассказы" сильно пропитаны ренессансными настроениями, и их не причисляют к ренессансной литературе только потому, что после Чосера, современника Петрарки и Боккаччо, на родине его в результате войны Алой и Белой Розы был перерыв в культурном процессе. Царствование первого Тюдора, Генриха VII, ушло на залечивание ран, нанесенных стране этой кровопролитной усобицею, которая почти начисто срезала всю феодальную верхушку страны, в которую были втянуты и все другие общественные группы. Нужно было время, чтобы утряслись экономические и социальные сдвиги, произведенные войною Роз. И уже при Генрихе VIII Англия стала наверстывать потерянное время с такой быстротой, которая удивляла людей, отнюдь не легко поддающихся удивлению. В самом начале XVI века Эразм Роттердамский, властитель дум всей Европы, писал: "Когда я слушаю моего друга Колета, мне кажется, что слушаю самого Платона. Кто не удивляется необъятной учености Гросина? Кто может судить пронизательнее, глубже и тоньше, чем Линэкп? Когда природа производила характеры, более благородные, мягкие и гармоничные, чем у Томаса Мора?"

Эразм назвал всех четырех родоначальников английского гуманизма. От них пошла ученость в Англии. От них началось увлечение Италией в образованных слоях. От их идей, примера, влияния зародились начала тех культурных преобразований, под знаком которых вырос Шекспир. При Генрихе VIII широкому распространению гуманистических идей еще мешала борьба с Римом. Их распространение приостановилось совершенно при Марии Кровавой: ростки новой культуры едва не свернулись совсем, обожженные жаром инквизиционных костров. Только при Елизавете, т. е. уже во второй половине XVI века, Ренессанс Англии заблестал всеми красками радостного жизнеутверждения. Генрих VIII заботливо следил за тем, чтобы принцы и принцессы королевского дома получили самое тщательное классическое образование. Эдуард, Мария, Елизавета знали и латынь и греческий в таком совершенстве, как не всякий гуманист в Италии в начале XVI века: недаром Паоло Джовио меланхолично восклицал, что ученость бежала из Италии за Альпы. В аристократических семьях увлечение древней литературой было такое искреннее, что, например, лэди Джен Грей, мимолетная девятидневная королева Англии, отправленная на плаху Марией, могла в юности отказаться от самой соблазнительной охоты, чтобы остаться дома и штудировать платоновского "Федона". Елизавета начинала свой день с чтения Евангелия по-гречески, а потом, когда кончала обсуждение государственных дел с сэром Робертом Сесилем, садилась читать Софокла и Демосфена в оригиналах вместе с очень ученым Роджером Эшэмом. Она оставила ререводы Горация и Бозция. По-итальянски

и по-французски она читала, как на родном языке, любила Ариосто и Тассо. Государственный классовый расчет, холодный и спокойный, был ее единственным руководителем. Елизавету не стесняли никакие соображения морали или религии. На религию она смотрела под углом зрения политических интересов и была лично к ней совершенно равнодушна.

Елизавета любила жизнь и все радости жизни, далеко не одни только возвышенные. В увлечении нарядами она не уступала Изабелле д'Эсте и Лукреции Борджиа, двум самым большим модницам итальянского раннего Чинквеченто.

Любовников она имела до глубокой старости, и, несмотря на ее уродство, придворные льстецы продолжали прославлять ее красоту. Ни одна итальянская куртизанка не посмела бы устраивать свои любовные дела с таким цинизмом, как "девственная" королева. "В 1582 году "Бетси", - говорит Карл Маркс, - хотя обремененная годами - ей стукнуло 49 лет - все еще испытывает африканские страсти, и так как ее любовнику Лейстеру уже под пятьдесят, эта толстая, отвратительная, бесстыжая старая баба желает выйти замуж за двадцативосьмилетнего герцога Алансонского" (см. "Большевик" N 24, за 1936 г.). За свои удовольствия коронованная "весталка" держалась крепко, и горе было тому, кто на них покушался. Капризная и подозрительная, она наказывала тяжело: или изводила насмешками и грубым издевательством, или публично била по щекам. Все это отлично уживалось и с Платоном, и с Тассо. Италия на практике преломлялась у нее своеобразно, но в каких-то уголках ее сознания Страна эта жила как некий обольстительный мир манящих образов.

III

И двор Елизаветы был настоящий двор Ренессанса. Казна была богата и оплачивала без малейшего напряжения огромные траты своей королевы. А она любила, чтобы все было пышно и ослепительно, чтобы иностранные гости и отечественные купцы могли сравнить ее живой и культурный двор с чопорной и мрачной придворной обстановкой в Испании, где монахов было столько же, сколько дам, если не больше, и с нищей, почти скаредной в первые годы царствования Генриха IV придворной жизнью во Франции, с трудом оправлявшейся после гугенотских войн.

Развлечения, празднества, торжества всякого рода сопровождалась у Елизаветы, как когда-то в Италии, процессиями и зрелищами. Часто двор кочевал из одного владетельного замка в другой, и всюду Диана, богиня охоты, или какие-нибудь другие мифологические персонажи встречали королеву, окруженную шумной, красочной свитой. В Уиндзорском дворце столь же регулярно давались балы.

Двор Елизаветы часто сравнивали с двором другой Елизаветы, герцогини Урбинской, с которым сносился без малого за сто лет перед тем дед ее Генрих VII Тюдор. Некоторое сходство несомненно было. Учености, блеска, аристократического лоска много было и здесь, но меньше тонкости, изящества, непринужденной интимности и больше грубости. Но ярких людей было и при английском дворе немало. Появлялись и совершенно исключительные: Фрэнсис Бэкон, великий философ, родоначальник всей опытной науки новейшего времени, Филипп Сидней, поэт, дипломат, воин, английская копия Бальдессара Кастильоне (автора "Книги о придворном"), павший в бою смертью храбрых, Уолтер Ролей, моряк, корсар, купец, воин, атеист, историк, погибший на плахе. Но таких было немного. Большинство состояло из жеманных, томных и тонных молодых людей, с цитатами из Овидия на устах, блестяще образованных, но за редким исключением совершенно беспринципных. Среди них были откровенные карьеристы как Лейстер, изящные рыцари-меценаты, как Саутгэмптон и Эссекс, светские франты, как Оксфорд и Пэмброк, разносторонне одаренные люди с маленькой душой, как оба кандидата в Шекспиры - Рэтланд и Дерби. Все они птенцы из одного гнезда.

И дамы елиеветинского двора представляли собой настоящий цветник, блиставший не только высокой культурой и изящными манерами, но и большой образованностью, в которой они не уступали мужчинам. Шекспиру было откуда брать модели для многих своих героинь. Розалинды, Беатриче, Порции, Виолы, Офелии украшали собою Двор и его празднества, веселились, грешили быть, может излишней привязанностью к вину, заводили интриги кружили головы кавалерам-то весело и беззаботно, то с надрывом и драмой.

Печать Италии была на всех. Кто сроднился с Италией из книг кто из личного опыта. Поездки в Италию были модным увлечением. И аристократы, и купцы ездили туда часто: для учения, по коммерческим делам, просто для развлечения. Италия в целом уже не была светлой родиной Ренессанса, но в ней было одно место, где атмосфера Ренессанса еще не пропиталась влияниями феодальной и католической реакции - Венецианская республика. В Венеции, с ее каналами, дворцами из каменного кружева, десятую тысячами куртизанок, жива еще была слава творений Тициана, Сансовино, Палладио; был в республике славный ученый центр, университет в Падуе, где недавно учил Галилей, а Пьетро Помпонаццо мужественно отрицал бессмертие души. Возвращаясь из Италии, англичане привозили на родину дух свободомыслия, умения ярко жить и беззаботно наслаждаться. Людям старого закала эти итальянские путешествия чрезвычайно не нравились, и не одни пуритане нападали на "двор Цирцеи", покровительствовавший итальянской моде и принесший столько вреда "добрым" английским нравам. Гуманист Роджер Эшэм писал, не стесняясь: "Я знаю многих людей целомудренной жизни, людей превосходно образованных, уехавших из Англии в Италию и вернувшихся оттуда не только с худшими нравами, но и с меньшей ученостью... Чары Италии портят нравы людей в Англии отчасти примером дурной жизни, а еще больше поучениями популярных книг, переведенных с итальянского и продаваемых в любой лондонской лавочке".

Последнее было совершенно правильно. Многие произведения итальянской ренессансной литературы усиленно читались в переводах, и не только Петрарка и Боккаччо, не только Ариосто или Тассо, но и "Книга о придворном" Кастильоне и чуть не все новеллисты Чинквеченто. И английская поэзия была полна подражания итальянцам. Сэрри и Уайэт ввели в обращение сонет и белый стих в лирике, в поэме "Королева фей" Спенсер вдохновлялся "Неистовым Роландом" и "Освобожденным Иерусалимом", как Сидней в "Аркадии" вдохновлялся одноименной поэмой Санадзаро. И много итальянцев проживало в Лондоне - живые проводники итальянской культуры. Достаточно назвать двух из них: Петруччо Убальдини, который был допущен в интимный круг Елизаветы, писал придворные мадригалы и сонеты, обучал кавалеров и дам итальянскому языку, переводил исторические сочинения, и Джованни Флорио, человека близкого к графу Саутгэмптону, а при короле Якове преподававшего итальянский язык королеве и принцу Уэльскому. Он тоже много работал как поэт, преподаватель и переводчик. Возможно, что его двумя сборниками философских сентенций и диалогов ("First fruits" 1578 и "Second fruits" 1591) пользовался и Шекспир.

Как отзывался на итальянские увлечения английский театр?

IV

В 1490 г., спустя всего пять лет после сражения при Босворте, получивший корону Генрих VII, первый Тюдор, учредил при дворе должность Master of Revels, заведующего развлечениями: всем хотелось отдохнуть после кровавого кошмара гражданской войны. В год вступления на престол Генриха VIII (1509) на это место был назначен Уильям Корниш, и при дворе началось усиленное культивирование празднеств, увеселений всякого рода и зрелищ.

"Вечером, в день крещения, - пишет современник, - король, а с ним еще одиннадцать человек наряжались на итальянский манер, и это называется масками, вещь дотоле в Англии невиданная". Известие относится к 1512 или к 1513 г. Королем был Генрих VIII. И, конечно, королевская компания не просто наряжалась, как хмуро сообщает, повидимому, не очень довольный этой придворной затеей мемуарист. То, что в Англии стало называться "масками", было пересажено из Италии, где этого рода представления устраивались уже в конце XV века и чаще всего, особенно с начала XVI века, носили название "мореск", ибо существенной их частью были мавританские пляски, вошедшие в моду после покорения Гренады. Морески в Италии обыкновенно служили интермедиями в антрактах между действиями пьес, ставившихся при дворах. Из описаний современников мы знаем, что это были сложные и пышные балетно-пантомимные зрелища, преимущественно на мифологические сюжеты, сопровождаемые музыкою, художественно оформленные в декорациях и костюмах, обставленные механическими эффектами.

При Генрихе VIII в Англии, где средств у двора было неизмеримо больше, чем у герцогов Феррары или Урбино, "маски" ставились с необычайной пышностью. В Англии, в противоположность Италии, они очень часто были со словами. Либретто писались лучшими поэтами классического направления, ибо сюжеты масок оставались по преимуществу мифологическими. Королем "масковых" либреттистов сделался позднее Бен Джонсон. Художественное оформление поручалось лучшим артистам. Одним из самых популярных декораторов "масок" был едва ли не величайший архитектор Англии Иниго Джонс, ученик Палладио, воспитавшийся в Италии на ренессансных образцах. Музыка, пение и танцы разучивались под руководством специалистов. Вплоть до революции "маски" при дворе оставались популярнейшим развлечением, усложнялись и совершенствовались и оказывали влияние на публичные театры.

Влияние Италии, однако, не исчерпывалось существованием масок. Итальянская драматургия XVI века, так называемый "ученый театр", *la commedia erudita*, как ни была она несовершенна с художественной стороны, тоже учила англичан.

Первые драматические произведения, свободные от влияния старых, мистериальных, моралитетных, фарсовых форм, были сделаны по образцу не итальянской, а античной, точнее римской драматургии. Это были комедия "Ролф Ройстер Дойстер" (1550) Николса Юдолла, который взял себе образцом Плавта, и трагедия Секвиля и Нортонна "Горбодук", написанная по Сенеке в пяти актах с хорами, доверху начиненная ужасами (1562). Но вскоре наступила очередь и итальянских заимствований. В 1556 г. Джордж Гаскойн поставил две свои пьесы, хотя и не оригинальные. Первая была комедия, перевод "Подменных" Ариосто, позднее использованных Шекспиром для "Укрощения строптивой", а вторая - трагедия, перевод "Иокасты" Лодовико Дольче, которая в свою очередь была переделкою "Финикиянок" Эврипида. Но гораздо интереснее, что в 1568 г. перед Елизаветою была сыграна трагедия в рифмованных стихах "Танкред и Гисмунда" на сюжет, заимствованный в "Декамероне" Боккаччо. Новелла начала уже в эту раннюю пору достаточно отчетливо выдвигаться как источник для драматургии.

Это был младенческий период английского театра, когда классическими итальянскими образцы шлифовали и выглаживали произведения драматургического творчества в Англии. Пьес становилось все больше и больше. В промежутки между 1568 и 1580 гг., когда заведующим развлечениями был автор "Ролфа Ройстера Дойстера" Юдолл, при дворе были представлены 52 пьесы. Они до нас не дошли, и мы не знаем даже их точных заглавий, но в записях ведомства развлечений сохранились указания, что из них 18 были на классические сюжеты, 21 - инсценированные повести, 7 комедий и 6 моралитэ. Вполне вероятно, что и в числе двадцати одной, и в числе семи были и такие, которые были написаны по итальянским новеллистическим образцам, как "Танкред и Гисмунда".

Все эти представления давались исключительно при дворе. Их появление, их постановка определялись вкусами и взглядами очень узкой, замкнутой общественной группы, в которой руководящую роль играла новая знать. Принадлежавшая к новой знати и примыкавшая к ней

интеллигенция постепенно выработала свою эстетику, которую без всякого преувеличения можно назвать аристократической и в которой все основные формулы были подсказаны классическими образцами. Сэрри, Уайэт, Спенсер были ее создателями, сэр Филипп Сидней был ее теоретиком. Театральные представления всех видов при королевском дворе были выдержаны в духе этой классицистской эстетики.

То были чисто лабораторные опыты, ожидавшие проверки в широком общественном масштабе. Плодами придворной драматургии и придворного театрального оформления стали очень скоро пользоваться и публичные театры, что было совершенно естественно: работников оттуда, как специалистов, все чаще привлекали к участию в придворных спектаклях. Они переняли некоторые элементы чисто постановочного характера, поскольку это было возможно при резком отличии условий сцены и зрительного "зала" по сравнению с придворным театром. Но, что было самым существенным, они подхватили многое из новых принципов драматургического творчества, созревших в тепличной атмосфере двора. Это было неизбежно, потому что значительная часть аристократической публики, имевшей доступ ко двору, посещала и публичные театры и не довольствовалась уже игрою по-старинке, как когда-то в мистериях и моралитэ. Она заражала своими вкусами, в которых была прелесть новизны и отражение более высокой культуры, и остальную часть зрительного зала. Но именно эта, не аристократическая, а буржуазная и еще больше демократическая часть публики поставила и определенные границы внедрению классицистской драматургии. Мифологические сюжеты и прямые подражания Сенеке были для этих зрителей чересчур изысканы и слишком мало реалистичны. Они хотели более сильных эффектов, показанных на сцене, а не возвещаемых вестниками и наперсниками. Они не только не боялись страшных и кровавых развязок, - они хотели видеть их воочию, как они видели исход медвежьей травли и петушиных боев в тех же театрах. И они хотели, чтобы люди, которых выводили на сцене, были несколько больше похожи на Джона просто или на сэра Джона или на лорда Джона, с которыми они сталкивались в жизни. Эти требования к театру сложились издавна. Никто не возражал, когда их облагораживали, но никто не хотел преувеличенных изысков. Чрезмерному перегибу в сторону классицизма и аристократической эстетики помешал еще один момент, где итальянское влияние, иного уже характера, не ученое, а народное, обнаружилось еще раз. В 80-х годах в Англию попали несколько трупп итальянских комедиантов, *la commedia dell'arte*. Это было как раз то время, когда молодой итальянский театр импровизации устраивал вылазки во все страны - в Германию, Испанию, Францию, Англию, когда в каждую из посещаемых стран он имел возможность послать одного-двух крупных актеров, которые показывали Европе образцы своего мастерства. В Англию приехал с труппой Друзиано Мартиелли. Представления итальянцев должны были произвести очень большое впечатление и на публику, и на актеров, и на драматургов. Техника игры, великолепная ее отделка, чудесная мимика, мастерство жеста и владения телом и особенно умение строить пьесу импровизированной игрою не только забавляли зрителей, не только доставляли им развлечение, но и учили. Искусство *la commedia dell'arte* вошло элементом в искусство как английского актера, так и английского драматурга. Из актеров больше всего воспользовались уроками *la commedia dell'arte* комики и буффоны, игравшие роли "Порока" в моралитэ и Клоуна в интермедиях. А драматурги усовершенствовали рисунок пьес, в частности комедийную интригу, в которой итальянские комедианты-импровизаторы создали эпоху.

Когда Шекспир около 1590 г. или немного раньше начал если не писать для сцены, то работать для нее, переделывая чужие пьесы, новая театральная эстетика в целом была готова. Уже выстроилась целая фаланга драматургов, которые предлагали театру свое творчество. Среди них были и хорошие ремесленники, как Кидд, Лодж, Пиль, Четтль, были писатели с ярким сатирическим талантом, как Нэш, были очень талантливые драматурги, как Роберт Грин, и был один гениальный поэт - Кристофер Марло. Уже были хорошо нащупаны те пути драматургии, на которых ее ждали невиданные еще в новой Европе триумфы.

Шекспир, как новичок, должен был много раз продумать, прикинуть, попробовать перо, прежде чем отдаться творчеству целиком. И наткнулся на итальянские образцы.

V

Почему английский драматург, работавший для определенной публики, состав и вкусы которой были ему хорошо известны, так часто и так упорно обращался за сюжетами к одному и тому же источнику - к итальянской новелле? Мы видели, что за исключением одного раза, когда Шекспир изменил новелле для комедии Ариосто, он последовательно держался новеллы. Но ведь и эпизод с Ариоданте и Лурканио, заимствованный из "Неистового Роланда" и определивший одну, не центральную, сюжетную линию в "Много шума", представляет собою самую настоящую новеллу, хорошо закругленную и очень искусно вплетенную в композиционную ткань поэмы Ариосто. Таких новелл в "Неистовом Роланде" немало. Очевидно, новелла представляла для Шекспира какой-то особый интерес, хорошо осознанный и внутренне хорошо мотивированный.

Даже при беглом пересмотре тематики английской литературы последнего десятилетия XVI и первого десятилетия XVII веков можно без труда увидеть, что новелла в ней занимает довольно большое место. Роберт Грин написал новелл множество, причем они сгруппированы у него по нескольку и вставлены в какое-то сюжетное обрамление по итальянскому образцу. Публику прельщали в новелле две вещи: во-первых, динамичность и краткость, а во-вторых, реалистические черты. Мы увидим ниже, каков был классовый облик этой публики. Сейчас достаточно просто отметить этот факт, который поможет нам раскрыть, идеологические пути, приводившие к новеллистическим сюжетам Шекспира.

У Грина и у других реализм в новеллах был не очень последовательный. Экзотика и фантастика давали сюжеты еще слишком часто, но образы и психология героев выдерживались в реалистических тонах. То же в сущности повторялось и в пьесах старших современников Шекспира. Реализм прокладывал себе путь все более уверенно: тенденция была намечена твердо, но до торжества реализма было далеко. Быть может, если бы Грин прожил дольше и, особенно, если бы Марло не погиб так рано, эта тенденция окрепла бы и дала зрелые плоды и помимо Шекспира. "Эдуард II" Марло, его последняя и лучшая пьеса, дает все основания для такого предположения. Но и Грин и Марло закончили свою деятельность, и задача приведения реализма на сцене к победе легла на плечи Шекспира. То, что Шекспир обратился за сюжетами с первых же своих самостоятельных шагов к итальянской новелле, указывает на гениальное чутье молодого поэта. И самое замечательное то, что чутье его одновременно уловило не только вполне созревшие требования определенной литературной направленности, но и лежавшие в их основе социальные настроения.

Новелла - исконный итальянский жанр. Начиная с XIII века и кончая XVI, новелла ни на минуту, можно сказать, не теряла популярности, хотя внутри своей формы могла подвергаться всяческим изменениям: от коротеньких рассказов "Ста старых новелл" к великолепным художественно развернутым сюжетам "Декамерона", к быстрым фотографическим зарисовкам Франко Сакетти, к нарочито тягучим, эротически напряженным рассказам Джентиле Сермини, к лаконическому анекдоту латинских "фацетий" Поджо Браччолини - и так вплоть до бесконечно разнообразных новелл Банделло, блистательно замыкающих ряд.

Новелла создавалась, как только создавалась городская коммуна в Италии, и сопровождала все перипетии итальянского коммунального роста. Новелла - самый типичный городской жанр в самой типичной стране городских государств. Впервые в мировой истории новелла дает яркие образцы буржуазной литературы, развертывает все стилевые особенности, обусловленные вкусами и настроениями молодого класса, полного жизненных сил и

одерживающего свои первые решительные победы на всех аренах: экономической, социальной, культурной. Быт и мироощущение буржуазии, ее внешний и ее внутренний облик отразились в новеллах с исключительной, осязательной наглядностью. Эти короткие рассказы в прозе, с четко намеченными сюжетными линиями, сгущенной динамикой, рисующие людей, их жизнь, их дела с такой убедительной реальностью - представляли именно ту литературу, которая была нужна в это время итальянской буржуазии, классу, пышущему энергией, не знающему куда девать свои порывы, куда направлять избытки своих жизненных зарядов. Именно эта литература отвечала необыкновенному подъему, на котором находилась итальянская буржуазия в эпоху расцвета новеллы.

К этому жанру и потянуло Шекспира, когда благодаря многочисленным переводам (а быть может, и черпая из оригиналов - ведь нельзя с уверенностью утверждать, что Шекспир не знал итальянского языка) он познакомился с итальянской новеллистикой.

VI

Елизаветинская Англия представляла собою в целом картину, совершенно отличную от той, которую представляли итальянские государства Треченто и Кватроченто. Но была одна черта в социальном ее облике, которая роднила ее с Италией эпохи расцвета новелл. Английская буржуазия переживала при Елизавете век такого же буйного роста, такого же стремительного подъема, такого же классового самоупоения, как итальянская в эпоху Боккаччо, Джованни Фьорентино, Мазуччо и местами, например в Венеции, даже в эпоху Банделло.

В господствовавшем тоне елизаветинской Англии блистали еще блеклые краски старой феодальной культуры и ее осыпавшаяся позолота. И на взгляд не очень внимательного наблюдателя существо английской жизни все еще составляли распри дворянских семей, придворные заговоры, соперничество аристократических клик и знатных королевских фаворитов. Но это только казалось. Удельный вес феодальных элементов после войны Роз упал сразу и продолжал падать. Крупная феодальная знать была почти целиком вырезана, а наследники ее были не в силах удерживать свое влияние. Политическая роль пэров, наследственных членов верхней палаты, была ничтожна. Тем более, что пэрство можно было получить не только путем королевской милости, награждавшей заслуги отнюдь не только государственного характера, но и просто путем покупки {Вот очень характерная цифра, относящаяся, правда, к несколько более позднему моменту.. В 1621 г. пэров числилось 91. Из них 42 получили свое звание после 1603 г., а у всех почти остальных титулы были не старше XVI века.}.

Более видную роль играло молодое передовое дворянство. К нему частью перешли земельные владения старой феодальной знати, частью оно увеличило свое поместье путем покупок церковных земель, секуляризованных при Генрихе VIII. Оно было богато, задавало тон при дворе и в светской жизни Лондона и пользовалось огромной фактической властью в деревне. И в области идеологии, в формировании художественных и литературных вкусов оно принимало очень большое участие. Некоторые из наиболее ярких фигур английского Ренессанса были именно представители этого передового дворянства. Но новая культура создавалась не только ими. Рядом с новым дворянством уже стояла во всеоружии английская буржуазия.

Уже давно оживленная торговля разъедала основы старого феодального уклада, уже промышленность захватывала одну за другой различные отрасли производства. Английская буржуазия выступила не со вчерашнего дня. Две группы крупного купечества, именно крупного, того самого, которое в дни дебютов Шекспира играло очень большую роль, как общественную, так и политическую, начали складываться к концу XIV века. Это были, во-первых, "складские" купцы, стэплеры, а во-вторых, *merchants adventurers*, купцы-

авантюристы, купцы далекого торгового рынка. Первые были экспортерами сырья, главным образом шерсти, вторые - экспортерами готовых продуктов, почти исключительно сукна. В руках авантюристов при Елизавете сосредоточилась самая выгодная из всех торговых монополий - монополия по торговле в Немецком море. При Елизавете же к стэплерам и авантюристам стали быстро присоединяться новые купеческие группы, члены других привилегированных компаний, основанных для торговли в разных странах: в 1554 г. - Московская компания; в 1579 г. - Ислэндская, для торговли в Балтийском море; в 1581 г. - Левантская; в 1585 г. - Мароккская; в 1588 г. - Гвинейская; в 1600 г. - Остиндская, которой предстояло такое большое будущее. Королевская власть, быстро оценившая роль купечества в экономике и политике Англии, энергично его поддерживала. Это началось при Генрихе VIII. Эдуард VI в интересах английского купечества начал ограничивать права немецких купцов, в частности ганзейцев, а Елизавета, продолжая служение тем же интересам своей буржуазии, закрыла совсем главную ганзейскую контору по торговле с Англией.

Еще в царствование Марии (1557) венецианский посланник Джованни Микиэль доносил своей Синьории: "Многие из купцов-авантюристов владеют капиталом в 50-60 тысяч фунтов стерлингов, почти полностью в звонкой монете, что по существующему курсу превышает 200 тысяч дукатов золотом. То же можно сказать о членах других компаний, торгующих оловом, пряностями и пр. и пр. и даже, что покажется невероятным, соленой рыбой. Они так же богаты, как и выше названные, если не больше. Город Лондон поистине выдерживает сравнение с самыми богатыми городами Европы". Наиболее богатым из английских купцов, недостижимым образцом для всех остальных, был Томас Грэшем, главный финансовый советник Елизаветы. Его богатство было нажито самыми безразборчивыми путями, но никто не ставил ему этого в вину. Он выстроил на свои средства и подарил Лондону биржу, которой так не хватало купечеству, и Елизавета нашла, что простое и деловое название "биржа" недостойно ни здания, ни дарителя, ни ее столицы. Она дала ей наименование "Королевский Разменный двор", которое так за ней и осталось. Грэшем подсказал Елизавете некоторые финансовые реформы ее царствования, принесшие большие выгоды буржуазии. И королева их приняла. Интересы буржуазии не расходились с интересами королевской власти.

Новое передовое дворянство и буржуазия были теми общественными группами, интересы и деятельность которых имели решающее значение в эпоху Тюдоров вообще, в елизаветинское время в частности. Королевская власть одинаково считалась с обеими, отдавала на служение им средства государственного аппарата, а в критические моменты, как это было при нашествии Армады в 1588 г., - становилась во главе общественной коалиции, созданной усилиями передового дворянства и буржуазии.

Целый ряд фактов экономического порядка приводил в царствование Елизаветы к тому, что социальная грань между богатым купечеством и новым передовым дворянством стиралась. Этот факт уже давно был подмечен Марксом и Энгельсом. "Старую феодальную знать, - говорит Маркс, - поглотили великие феодальные войны, а новая была дитя своего времени, для которого деньги являлись силою всех сил" ("Капитал", т. I, стр. 24). "Английская "аристократия" со времен Генриха VIII не только не противодействовала развитию промышленности, но, напротив, старалась извлекать из нее пользу. И точно так же всегда находилась часть крупных землевладельцев, которая из экономических или политических побуждений соглашалась на сотрудничество с вождями финансовой и промышленной буржуазии" (Ф. Энгельс, Развитие социализма от утопии к науке).

Главнейшим фактором, который больше всего стирал границы между буржуазией и новым передовым дворянством, была шерсть, знаменитая английская шерсть, которая играла такую большую роль уже в европейской экономике феодального периода. Так как при Елизавете шерсть, "золотое руно", в народном хозяйстве Англии занимала одно из первенствующих мест, то было, вполне естественно, что она сближала обе руководящие социальные группы. Дворяне-землевладельцы ограничивали в своих поместьях запашки, огораживали общинные земли, расширяли площадь пастбищ - для того чтобы увеличить поголовье овец и стад и

собрать больше шерсти. Шерсть эту они продавали экспортерам и хозяевам прядилен. С другой стороны, и купцы вкладывали в землю капиталы, нажитые в торговле, - опять-таки с целью разведения овец и заготовки шерстяного сырья. Превращаясь в землевладельца, в сквайра, купец переходил в категорию знати. Буржуазия аристократизировалась. Так на хозяйственной почве сближались оба класса. Но шерсть была не единственным экономическим фактором, который заставлял забывать порою о том, где кончается дворянин, где начинается купец. При формировании новых привилегированных торговых компаний, обещавших большие барыши, дворяне охотно вкладывали туда капиталы, а так как патентные грамоты компаний получались большей частью через фаворитов и влиятельных придворных, которые даром тревожить себя не любили, то их компенсировали паями. Кроме того, никогда до Елизаветы не было в Англии такого большого количества настоящих искателей приключений, чаще всего выходцев из дворянских кругов, в которых очень трудно разобрать профессию. Такие люди, как Уолтер Ролей, Фробишер, Дрэк, Гокинс, Дэвис, Гильберт и множество им подобных помещичьих, могут быть квалифицированы как угодно. Они моряки, они воины, они пираты, они купцы. Парус, пушка, меч и кошель - одинаково их орудия. Притом существует Испания, с которой с самого начала царствования Елизаветы Англия находится в войне, а у Испании богатые колонии, куда возят и откуда привозят большие богатства. Елизавета выпустила против Испании эту свою свору морских волков, которые на утлых суденышках (водоизмещение "Белки", на которой погиб Гильберт, было всего десять тонн) охотились за испанскими галионами, как стая гончих за кабаном, и наживали на этом разбое огромные деньги. Дрэк в своем кругосветном пиратском рейде 1577-1580 гг. потерял все суда, кроме одного; но это последнее судно было буквально набито золотом и драгоценными камнями.

VII

Шекспир стоял на перепутьи. На его глазах изменялось феодальное общество и одерживало свои первые победы буржуазное. При этом элементы аристократические представляли собою нечто старое, что-то такое, к чему люди привыкли, а элементы буржуазные - что-то неведомое, манящее свежестью и новизною. Чутьем гениального писателя Шекспир угадывал, что будущее принадлежит не Эссексам и не Саутгэмитонам, к покровительству которых так приятно и так уютно было прибегать, а тем олддермэнам Сити, пуританская твердолобость которых доставляла ему столько огорчений. И он знал, что джентльмэны в черных костюмах и круглых шляпах, которые в его театре "Глобус" прятались по углам партера, чтобы не показать, что их тоже тянет к "бесовским" удовольствиям, или теснились вокруг просцениума вместе с плебеями, пожалуй, не менее настоящие ценители, чем придворные франты в шелках и бархате, занимавшие оба края подмостков и мешавшие играть его актерам.

Пуританство некоторых буржуазных кругов, как и аристократическое окружение, мешало Шекспиру сойтись с буржуазией ближе и понять ее лучше. Но не следует преувеличивать. Пуританство вовсе не было общей идеологией буржуазии при Елизавете, а особенно в эпоху "итальянских" дебютов Шекспира. Пуританство было радикальным крылом. Оно выросло при Марии, как защитная реакция, как рефлекс сопротивления. При Елизавете, которая порвала с католической политикой Марии и вернула англиканству его господствующее положение, пуританское движение развивалось гораздо более медленно, и только к концу ее царствования темп его роста стал усиливаться под влиянием страхов перед сыном "шотландки", католической "мученицы", который должен был занять английский престол. В ранний период творчества Шекспира пуританство не мешало ему понимать и ценить прогрессивную роль английской буржуазии. Антонио в "Венецианском купце" не столько венецианский патриций, сколько самый настоящий купец, один из тех, которые несли

английское торговое знамя во все моря и своими коммерческими барышами обогащали государство. Это - настоящее английское и к тому же прогрессивное явление. Антонио полная противоположность Шейлоку. Антонио Шекспир любит, а Шейлока не любит, потому что в Шейлоке олицетворен капитал ростовщический, который не осуществляет никакой национальной миссии, а занимается лишь темным накоплением. Мы без труда представляем себе, какой восторг должен был вызывать образ Антонио, "царственного" купца, не только у членов привилегированных купеческих компаний, но и у знатных купцов-пиратов. А образ ведь был взят из итальянской новеллы.

Джованни Фьорентино нарисовал венецианского купца такого, какие сотнями плавали в его время под знаменем крылатого Льва св. Марка. А так как Англия в конце XVI века переживала у себя такой же хозяйственный этап и так как ее жизнь порождала такие же типы, как итальянская жизнь в конце XIV века в эпоху, когда Джованни писал свои новеллы, то Шекспиру было очень естественно взять у итальянцев и сюжет и главные типы. Трепетно ощущая биение пульса новой жизни, зовущей к торжеству буржуазных начал, Шекспир обращался за сюжетами к такому источнику, где торжество этих буржуазных начал нашло наиболее полное отражение. Италия была лабораторией всевозможных буржуазных экспериментов: экономических, социальных, политических, культурных. Новелла все эти эксперименты запечатлевала в художественном отражении. Из нее можно было черпать полными пригоршнями. Шекспиру с его мастерством, с его сердцевицей даром, с его поэтическим гением нетрудно было разворачивать итальянские новеллистические сюжеты в такие сложные и глубокие пьесы, как "Ромео и Джульетта", "Венецианский купец", "Отелло". Притягивал его к итальянской новелле родственный социальный фон.

Дальнейший анализ новеллистических источников Шекспира дает возможность заглянуть в тайны его творчества еще пристальнее.

Ариосто писал "Неистового Роланда" в атмосфере, густо насыщенной предвестиями феодальной реакции. А Чинтио и Банделло писали в атмосфере феодальной реакции, наступившей и торжествующей. Новелла второй половины XVI века, сохраняя многие типические черты эпохи своего расцвета и все стилевые особенности реализма в изображении жизни и людей, пропитывается, особенно в Ломбардии, какими-то очень заметными аристократическими веяниями. Буржуазный литературный жанр впадает в аристократический уклон. Это - дань интересам и настроениям, принесенным в Италию феодальной реакцией. Шекспир взял только три сюжета в новелле Треченто у Боккаччо и у Джованни Фьорентино, не взял ни одного ни в новелле Кватроченто, ни в ранней новелле Чинквеченто, а в новелле эпохи феодальной реакции взял целых семь. Почему? Шекспира окружала такая же смешанная атмосфера, как Чинтио и Банделло, с той только разницей, что у итальянцев старый буржуазный жанр заволакивался чуждыми ему аристократическими приправами, а в Англии нужно было осторожно утверждать буржуазный жанр, сочетая буржуазное литературное существо с не утратившими еще власти аксессуарами аристократической литературы. Шекспир никогда не был последовательным идеологом буржуазии, но едва ли может быть сомнение, что в эпоху своих итальянских дебютов он нечувствительно внедрял в свою драматургию именно такие черты, которые отвечали буржуазному классовому сознанию, и лишь пассивно сохранял и принимал остальное, как нечто неизбежное, как необходимую дань аристократическим литературным пережиткам. Реализм торжествует у него полностью, хотя борьба за реализм была очень нелегка: приходилось преодолевать очень популярные романтические вкусы, утвержденные его предшественниками. И реализм будет основным догматом Шекспира до конца его зрелого творчества. Лишь в последние два-три года, когда затуманились социальные горизонты, потускнел у Шекспира реализм. Идеалы его были не буржуазные, а более широкие. В буржуазной культуре своей эпохи, как и в буржуазной культуре итальянского Ренессанса, как и в аристократической культуре английского Ренессанса, он ценил элементы общечеловеческие, гуманистические, не временные, а вечные. Именно их он пропагандировал в своей драматургии. Он был одинаково далек как от одностороннего

служения аристократическим вкусам, как это было у Бомонта и Флетчера, так и от одностороннего служения буржуазным вкусам, как у Деккера и Хейвуда. Он служил своему пестрому и бурному зрительному залу, в котором был так силен народный элемент.

В этой связи, быть может, окажется не совсем случайным уже отмеченное в шекспировской литературе несовпадение структуры шекспировских пьес. Пятиактное деление в английской драматургии было заимствовано у римских драматургов и сделалось признаком приверженности к классическому направлению. А мы видели, что классическое направление нашло себе сторонников при своем появлении прежде всего в придворных и аристократических кругах. К этим последним из драматургов дошекспировского и шекспировского периода примкнули главным образом так называемые "университетские перья", писатели, получившие возможность окончить Оксфорд или Кэмбридж. Все они относились с величайшим пренебрежением к "безлатинным" драматургам, не получившим университетского образования - к "воронам, рядившимся в чужие перья", т. е. к талантливым драматургам из актеров, успешно с ними конкурировавшим. Естественно, что "университетские перья" держались ближе классического канона с его неизменным пятиактным делением, а "безлатинные", к которым примкнул и среди которых постепенно выдвинулся на первое место Шекспир творили свободно, оставаясь верными доклассической традиции. Эту свободу драматургии, не признававшей классического канона, очень сердито, с великолепной иронией клеймил главный законодатель аристократических литературных вкусов Филипп Сидней, а Шекспир едко нападал на аристократическую моду устами Меркуцио в "Ромео". Две главные актерские труппы Лондона - лорда Камергера, где работали Бэрбедж с Шекспиром, и лорда Адмирала, во главе которого стояли Хэнсло с Алданом, - хотя и не очень четко и не очень последовательно - держались разных направлений. Так как у Хэнсло не было постоянного драматурга, а традиции его определились творчеством Лили, Марло, Грина, Пиля - "университетских перьев", он продолжал держаться довольно крепко классического канона, и по записям в дневнике Хэнсло можно проследить, что пьесы, даваемые у него, имели деление на акты. Наоборот, ничто не доказывает, что труппа лорда Камергера, ставшая с 1603 г. труппой короля и с 1609 г. фактически начавшая играть в театре Блэкфрайерс, признавала деление на акты. Далеко не кажется случайным, что последние по времени пьесы, так называемые "пиратские кварто" Шекспира, не разделенные на акты, относятся именно к 1609 г. Публика "Глобуса" не признавала классической моды, и деление на акты в этом самом народном и наименее аристократическом из публичных театров Лондона не практиковалось. В "Блэкфрайерсе" его ввели потому, что там представления шли в закрытом помещении, что имело свои традиции. Этим Шекспир, главный присяжный драматург и пайщик "Глобуса", идя навстречу вкусам зрительного зала, не признающего новой аристократической моды, показал, так же как и тягую к сюжетам буржуазной итальянской новеллы, что для него ближе были настроения не аристократической, а народной части его публики.

VIII

Так как в сфере экономики дворянство и буржуазия делали одно дело в согласии и в союзе и так как королевская власть, чтобы использовать дружную хозяйственную работу двух самых мощных классов в государстве, возглавляла их совместное действие, силы английской нации непрерывно росли, и весь народ демонстрировал свое вновь обретенное могущество самым блистательным подвигом своей истории за весь XVI век - разгромом посланной против Англии испанской "Непобедимой Армады" Филиппа II. Победа над испанским флотом в еще большей мере развязала скованные силы различных классов страны, чем реформация и ее главный акт в Англии: секуляризация церковных земель. Если бы поход Армады оказался успешным, английскому капиталу пришлось бы свертываться, и торговле,

как основному нерву английского хозяйства, пришлось бы испытать колоссальный ущерб, быть может, смертельную катастрофу. Победа была вопросом жизни и смерти для народа молодого, полного сил и бурной энергии. Она была одинаково нужна землевладельцу, купцу, ремесленнику, деревенскому ткачу, фермеру, ибо в торговых успехах были так или иначе заинтересованы все. Купцы-"авантюристы" отдали государству, не задумываясь, (весь свой флот, сто кораблей, купцы-пираты дворянского происхождения стали со своими кораблями под команду главного адмирала Гоурда, и никто лучше них не громил неповоротливые испанские галеры. Бедные рыбаки приходили со своими утлыми суденышками в морские арсеналы требовать пушек и абордажных крюков.

Разгром Армады произошел, можно сказать, накануне того, как Шекспир выступил в качестве драматурга. Он переживал вместе со всеми победное ликование, бурный прилив веры в национальную мощь, бешеное опьянение торжеством вместе с суровым сознанием, что смертельная опасность устранена силами всего народа. В художественном преломлении эти ощущения кристаллизовались в ранних пьесах Шекспира как жизнеутверждающая ясность духа, бодрый оптимизм, словом, все то, что характеризует итальянские пьесы Шекспира в этот период, включая даже такие, как "Ромео". Ибо несмотря на густой трагизм, пропитывающий эту пьесу, и на такое огромное количество смертей, в ней ключом бьет оптимизм и звучит гимн самому светлому и самому активному человеческому чувству - любви.

Понятно, почему эти первые пьесы Шекспира так тесно связались с итальянскими мотивами. "Влияние Италии, - как очень хорошо говорит по этому поводу Александр Веселовский, - давно начало проникать в Англию литературным путем... Итальянский стиль царит в беллетристике эпохи Елизаветы не в одних любовных памфлетах Грина, и ни в одном из них нет такого яркого изображения романского юга, романской страсти, как в "Ромео и Джульетте" Шекспира. Для этого не надо было ездить в Италию: надо было быть художником, дышать той атмосферой свободы, красоты, культа наслаждений вне всяких счетов с нравственностью, которая приносилась с теплым ветром Италии и зовется Возрождением".

Самый беглый анализ идейного мира итальянских пьес Шекспира покажет, как много опорных моментов дали Шекспиру именно ренессансные настроения его итальянских источников. Тут мы найдем много зерен его широкого гуманизма. Даже такая вещь, как "Укрощение строптивой", фарсовый характер которой легко обнаруживается из ее сопоставления с пьесой того же заглавия, бывшей в руках Шекспира, - благодаря воздействию ариостовой комедии, приобрела некоторые особенности, придавшие ей идейное звучание. В шекспировской пьесе затрагивается вопрос об отношении между полами, и тема о достоинстве женщины едва, ли не впервые находит место в художественной литературе. О "Ромео" не приходится говорить очень много. Именно итальянская новеллистика твердила о праве на любовь и о всепокоряющей силе любви. Гений Шекспира превратил наивные образы Банделло в живые лица, схематически разработанный сюжет итальянца сделался у него могучей апологией свободного чувства. В "Венецианском купце", помимо защиты активной торговли, формирующей способности человека, приобретающей широкое национальное значение, - Шекспир использовал намеки, найденные у Джованни Фьорентино, для страстной защиты справедливости и такого же страстного протеста против формализма и сухого педантического подчинения бездушной догме в судах. "Много шуму попусту", как и "Укрощение строптивой", не поднимает очень больших принципиальных вопросов, но у итальянцев трудно было найти сюжет, динамически насыщенный и не несущий в то же время той или иной гуманистической идеи. В характерах Беатриче и Бенедикта Шекспир выдвигает то, что он так любил: слияние чувства и ума, выявляющее лучшие стороны века. А крушение интриги Дон-Жуана, спасение Геро от сетей клеветы и торжество любви, впервые ее захватившей и едва не погубившей, звучит как гармонический аккорд, прославляющий правду и посрамляющий низкие происки эгоизма и зависти. В "Двенадцатой ночи" Шекспир по канве того же

Банделло раздражается одобрениями активной борьбе за любовь Виолы, оттеняя еще больше свое сочувствие к Виоле нарочито кукольной фигурой Орсино, который не умеет бороться за свое чувство и только изящно исходит вздохами о предмете своей бессильной привязанности. "Все хорошо, что хорошо кончается" берет через посредство "Декамерона" одну из самых популярных тем итальянского Ренессанса: об истинном благородстве, независимом от происхождения. Ведь рассуждениями, носящими заглавие "о благородстве", полна латинская литературная продукция гуманистов. В "Декамероне" этой теме посвящено несколько новелл. Одну из них Шекспир развернул средствами своего художественного мастерства в "Все хорошо". И как бы для того, чтобы придать своему тезису наибольшую убедительность, он влагает его в уста короля: антидворянский тезис отстаивает у него "первый дворянин" страны. "Мера за меру" возобновляет провозглашенную уже в "Венецианском купце" борьбу против формализма в правосудии и утверждает права гуманности в отношениях между властью и обществом. В "Оттелло" чисто сюжетному рисунку итальянского образца Джиральди Чинтио Шекспир придал глубоко принципиальный характер. Отелло убивает Дездемону не из простого чувства ревности. Интрига Яго заставила его поверить, что Дездемона ему лгала и своей двуличностью разбила его беззаветную веру в нее и в ее любовь. Пьеса возвеличивает лучшие стороны человеческой природы, оттеняя благородство Оттелло гнусностью Яго.

Итальянские новеллы и настроение, их пропитывающее, как нельзя лучше сочетались с настроением самого поэта, которое было отзвуком настроения, разлитого во всех классах общества и следовательно объединявшего зрительный зал. На этих страницах не место подробно говорить о политических, социальных и религиозных воззрениях Шекспира, формировавшихся в этот период, но совершенно бесспорно, что его мировоззрение, складывавшееся под влиянием впечатлений его молодости, находило в итальянских источниках много опорных точек. Единственно, в чем Шекспир не вполне сходил с итальянскими новеллами, были его политические взгляды. Твердый и последовательный монархизм Шекспира редко мог встретить вполне гармонирующее настроение в итальянских новеллах, в которых были сильны республиканские идеалы. Да и то, например, в новелле об Эдуарде III и графине Солсбери у Банделло монархические нотки звучат очень явственно. Новелла и тут приспособлялась к новым итальянским условиям, и тем становилась Шекспиру роднее.

Труднее ответить на другой вопрос, который ставится уже довольно давно в шекспировской литературе, но не находит сколько-нибудь твердого решения. Знал ли Шекспир кого-нибудь из итальянских мыслителей Ренессанса и если знал, то испытал ли сколько-нибудь заметно их влияние?

Когда Шекспир находил у других импульсы для своего творчества, он охотно заимствовал и образы. Образы он мог перерабатывать в лаборатории собственного мастерства, и тогда они заряжались у него элементами его собственного мирозерцания, мирозерцания гуманиста, творящего не только для своего времени, но и для всех времен. Его реалистическая драматургия, опирающаяся на впечатления действительной жизни, не теряла при этом своего основного характера. Он охотно обращался к новелле, откуда брал сюжеты, а мировоззрение сочетал со своими сюжетами такое, которое отвечало его общему гуманистическому взгляду на жизнь и на людей и которое складывалось этап за этапом под впечатлением пережитого и пережитого.

Мир образов итальянской новеллистики находил соответствие в реальном мире английского бытия, а философия итальянского Ренессанса, именно потому, что она была выхвачена из обстановки, ее создавшей, дошла до Англии в виде абстрактной идеологии. Поэтому влияние образов итальянской художественной литературы ярко запечатлено в творчестве Шекспира, а мир итальянских идей скользнул по этому творчеству лишь бледной тенью.