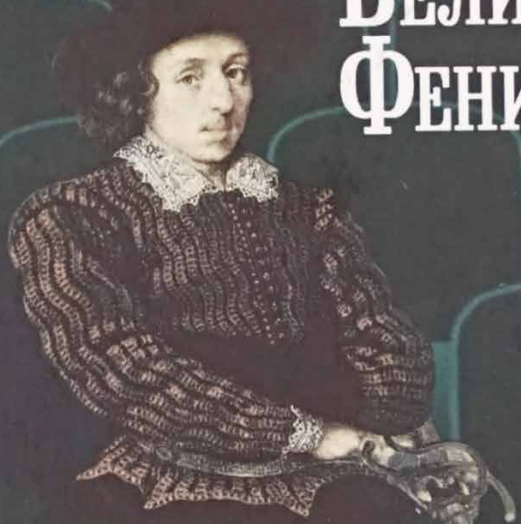
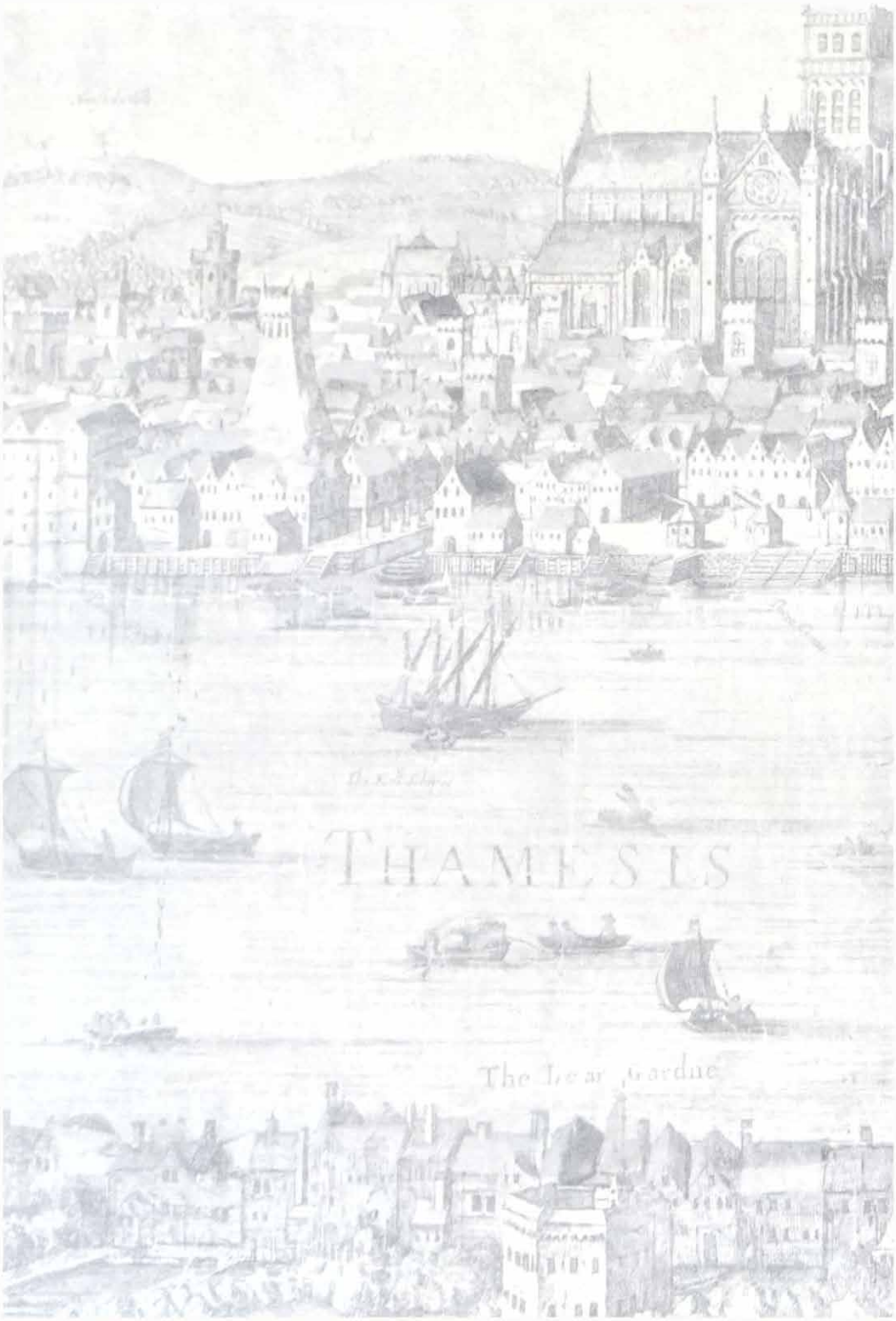
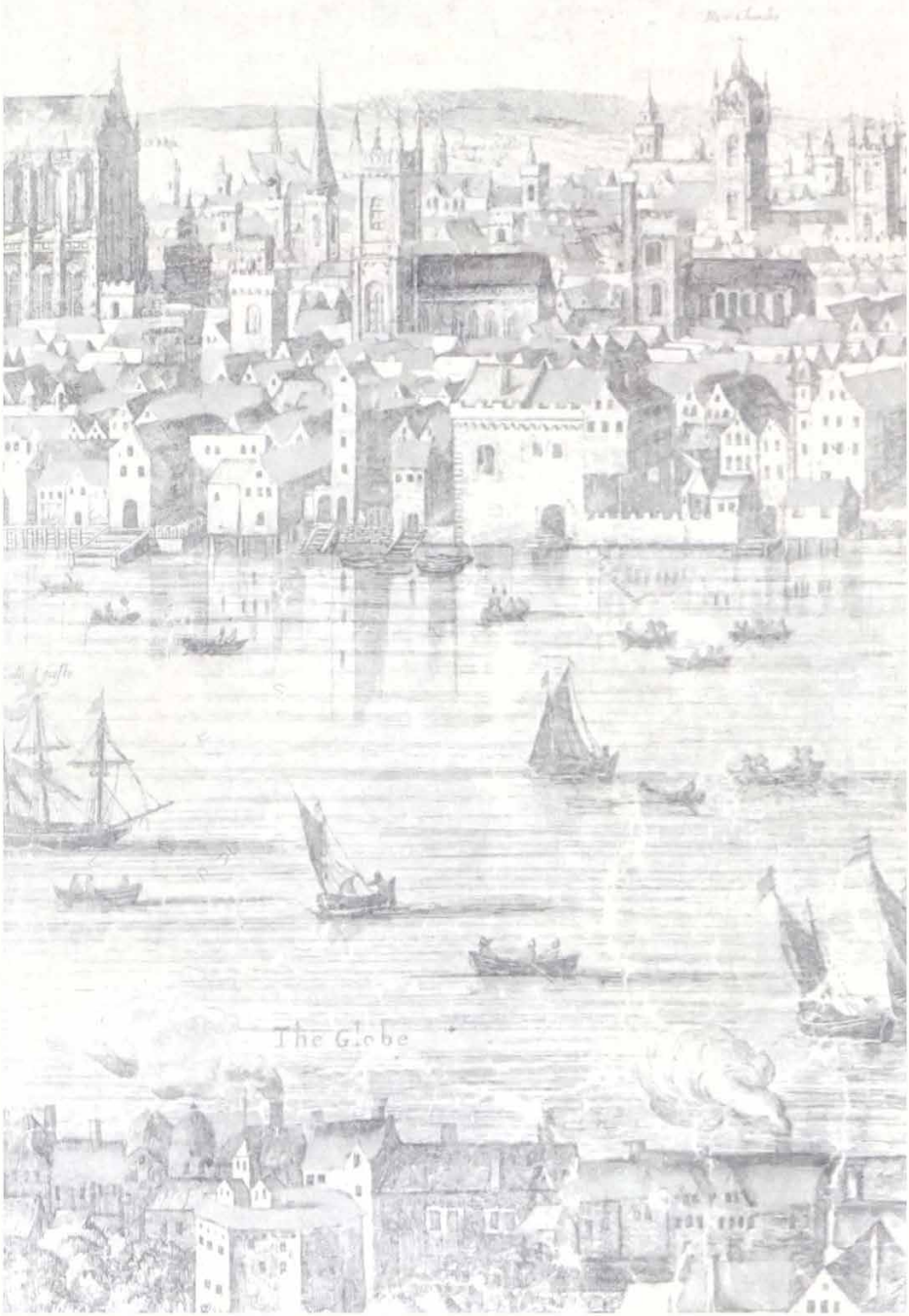
И. ГИЛИЛОВ

Игра об убийстве Шекспире, или Тайна Великого Феникса

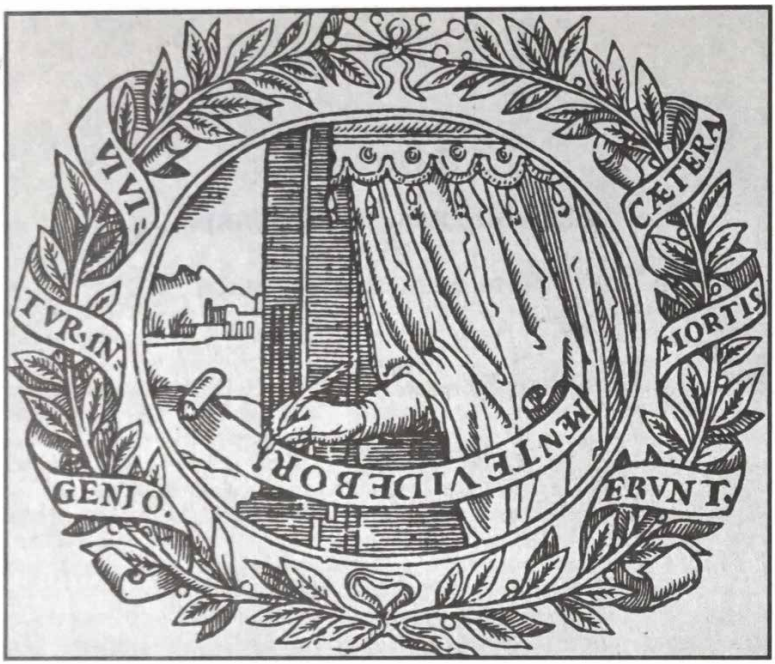



THAMESIS


The Globe

И.Гилилов

Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса



Писатель, скрывающийся за занавесом

Гравюра из книги Г. Пичема
1612 г.

На лавровом венке надпись на латыни:

"Сотворенное человеческим гением будет продолжать жить в умах людей. Остальное же пусть умрет".

И. ГИЛИЛОВ

Игра об убийстве Шекспире, или Тайна Великого Феникса



МОСКВА
«МЕЖДУНАРОДНЫЕ ОТНОШЕНИЯ»
2001

УДК 820.09 Шек.
ББК 83.3 (4Вел.) — 8 Шекспир
Г47

Издание второе,
исправленное и дополненное

Первое издание книги опубликовано издательством «Артист. Режиссер. Театр» в 1997 году

© И.М. Гилилов, 2000
© А.И.Липков, предисловие, 2000
© Т.А.Сиротинина, оформление, 2000
© В.П.Баженов, фото на четвертой стороне обложки, 2000
© Подготовка к изданию издательства «Международные отношения», 2001

ISBN 5-7133-1014-0

ОГЛАВЛЕНИЕ

А.Липков
КНИГА О НЕИЗВЕСТНОМ ШЕКСПИРЕ
7

ОТ АВТОРА
12

Глава первая
ТАИНСТВЕННЫЕ ПТИЦЫ
РОБЕРТА ЧЕСТЕРА
15

Глава вторая
ДОЛГИЙ СПОР ВОКРУГ ГОРОДА
СТРАТФОРДА-НА-ЭЙВОНЕ
102

Глава третья
ЦЕЛОМУДРЕННЫЕ ХОЗЯЕВА
ШЕРВУДСКОГО ЛЕСА
254

Глава четвертая
ВЕЛИЧАЙШИЙ ПЕШЕХОД МИРА,
ОН ЖЕ КНЯЗЬ ПОЭТОВ
ТОМАС КОРИЭТ ИЗ ОДКОМБА
350

Интерлюдия
ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ
«КОРИЭТОВЫ НЕЛЕПОСТИ»
390

Глава пятая
СМЕРТЬ И КАНОНИЗАЦИЯ ЗА ЗАНАВЕСОМ
404

Глава шестая
ПО КОМ ЖЕ ЗВОНИЛ КОЛОКОЛ
462

ПРИМЕЧАНИЯ
492

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
498

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
508

КНИГА О НЕИЗВЕСТНОМ ШЕКСПИРЕ

Книга Ильи Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса» выходит вторым, дополненным изданием. И это вдобавок к двум быстро разошедшимся допечаткам тиража издания первого, попавшего, кстати, по опросу «Книжного обозрения» в список интеллектуальных бестселлеров. Более полусотни рецензий, интервью, радио- и телепередачи; отклики преимущественно положительные, и лишь изредка — полемические. Книга, академическая по сути, оказалась совсем не узкоакадемической по силе воздействия, по способности вызывать живой отклик в самых различных читательских кругах. Мне довелось написать предисловие к первому изданию, я рад возможности предварить и второе. Но сначала повторю написанное прежде.

Долгое время о великом споре вокруг Шекспира мы знали совсем немного. Правда, время от времени появлялись будоражащие публикации: кто-то там, за рубежом, утверждает, что Шекспир (тот, из Стратфорда-на-Эйвоне) на самом деле не настоящий Шекспир (то есть не автор всего, под этим именем напечатанного), а настоящий Шекспир-автор — кто-то совсем другой, только вот кто? Первой на моей памяти публикацией такого рода была статья в журнале «В защиту мира» (издававшийся в 50-е годы Ильей Эренбургом, журнал этот был как бы замочной скважиной в «железном занавесе», отделявшем нас от мира) о каком-то занятном американце, предположившем, что настоящим Шекспиром был Кристофер Марло, и даже придумавшем свое объяснение тому, что главные шекспировские пьесы появились значительно позже смерти Марло: он-де не был убит, а просто скрывался от недругов и потому публиковался под чужим именем. Осталось только найти тому подтверждение. Подтверждения, как вскоре выяснилось, обнаружить не удалось.

И все другие публикации касательно проблем шекспировского авторства, изредка появлявшиеся у нас, оставляли, в общем-то, ощущение любопытного казуса, материала для шестнадцатой полосы «Литгазеты»: есть ли жизнь на Марсе, нет ли жизни на Марсе — что нам до того?

Работая над книгой «Шекспировский экран», я порой натыкался на какие-то материалы по «шекспировскому вопросу», — привычного рутинного представления об авторстве стратфордского Шекспира они не меняли. Ну, допустим, не верил Марк Твен в это авторство, называя Шекспира самым знаменитым из всех никогда не существовавших на свете людей. Остроумно. Так на то он и великий юморист, чтобы будоражить нашу заскорузлость парадоксальностью острого слова. А вот наш главный шекспировед А.А.Аникст тоже был человек замечательно остроумный (работая с ним в одном институте, я это прекрасно знал), но всякую критику традиционных представлений о личности Шекспира отвергал с порога.

В декабре 1987 года, в начале перестроечной оттепели, в Институте искусствознания проходил советско-британский шекспировский коллоквиум. Мое внимание тогда привлек высокий человек с аккуратной седой шевелюрой, который в перерыве говорил английским коллегам о каком-то, похоже лишь ему ведомом, редчайшем поэтическом сборнике времен Шекспира; англичане активного интереса к теме не проявляли. Тогда казалось: ну что этот чудак пристает со своими антикварными раритетами; интерес к ним, наверное, тоже антикварный — что нового можно еще узнать о Шекспире?

Человек этот, однако, уже знал, что именно в этой редчайшей книге — сборнике «Жертва Любви» — заключена разгадка великой тайны, и он не ошибся. Я познакомился с ним спустя пять лет: разыскал, прочитав о его работах статью Инны Шульженко «Логодедал, или Тайна замка Бельвуар» в журнале «Огонек». Оказалось, Илья Гилилов — ученый секретарь Шекспировской комиссии при Российской Академии наук, составитель академического издания «Шекспировские чтения», автор публикаций по конкретным проблемам шекспирологии. Под впечатлением сделанного им открытия я нахожусь и по сей день.

Немного в мировой истории загадок, столь же волнующих, принципиально важных для всей человеческой культуры. Иные из них уже раскрыты окончательно, другие разгаданы, но все равно продолжают дискутироваться, оспариваться, третьи еще только ждут своих Шлиманов. Тайна шекспировская сродни тайне Атлантиды: Шекспир — это огромная загадочная страна, терпеливо дожидающаяся извлечения на свет своих погребенных под океаном неизвестности сокровищ. Сейчас благодаря вот этой книге загадочная страна «Шекспир» начинает всплывать из подводных глубин.

Человечество не может жить без мифов. Но есть время созидать мифы и время познавать истину о них. Для каждого, кто даст себе труд непредвзято прочитать книгу Гилилова, не останется сомнения в том, что на протяжении четырех веков человечество заставляли участвовать в гениальном розыгрыше, поклоняясь, как божеству, одиозной маске.

На «вакантное место» Шекспира выдвигалось немало кандидатов. Но все это были фигуры предполагаемые, в различной степени допустимые, возможные: достаточного количества взаимосвязанных, объективных фактов, которые могли бы сделать их неоспоримыми, ни за одной из них не стояло. Авторам тех версий приходилось идти на натяжки, закрывать глаза на какие-то противоречия. Гилилов хорошо знает историю двухвекового спора, и он выбрал единственно верный, пусть и самый трудный, путь к истине — научный. Поэтому это уже не версия, а сама разгадка. Подтверждает ее такое количество фактов — и собранных прежними поколениями исследователей, и более всего самим Гилиловым, — что никакой другой ответ на вопрос об авторстве шекспировских произведений не представляется возможным. Нет смысла, конечно, утверждать (и Гилилов этого не делает), что все детали шекспировской тайны уже познаны, что белых пятен здесь не осталось, но главный путь проложен и любой иной ведет в тупик.

При всей научности книги Гилилова, подкрепленности каждой фразы документами и фактами, читал я ее как увлекательный детектив, следуя за

автором в его кропотливом расследовании, разгадывании, распутывании узлов изощренной, потрясающей по своей грандиозности, необъяснимости житейскими мотивами величайшей в истории мистификации.

Почему человек, создавший гениальные творения, знавший цену им и себе как творческой личности, предпочел скрыть лицо под маской заурядного обывателя? Можно только поражаться этому уникальному, необъяснимому никакой прагматической логикой феномену самоотречения. Другого подобного прецедента нет. Впрочем, Гилилов считает, что прецедент все-таки есть, и еще более величественный. Это манящая без надежды быть разгаданной и понятой тайна творения Божьего: ясно, что весь мир вокруг и сами мы сотворены, но Творец упорно скрывает свой непостижимый Лик. Исследования Гилилова увенчались успехом еще и потому, что он искал ответ не только на вопрос «кто?»; не меньше занимал его и вопрос «почему?». В поисках ответа он не втискивал хитроумные логические схемы в реалии далекой от нас страны и эпохи. Он сам шел в ту эпоху, проникался ее духом, системой ценностей, нравами, психологией людей разных социальных слоев, и сама эпоха часто подсказывала ему, где искать ответ.

И Гилилов ведет исследования вроде бы в стороне от главной для многих проблемы, сравнивает полиграфические реалии, бумагу и водяные знаки в редчайших экземплярах сборника «Жертва Любви», где впервые напечатана шекспировская поэма «Феникс и Голубь», определяет подлинную дату его издания, причины мистификации, идентифицирует прототипов Голубя и Феникс — супружеской четы, чью смерть тайно оплакивают знаменитые поэты Англии. Реквием, услышанный через столетия...

С неменьшей тщательностью исследуются содержание и обстоятельства появления нескольких книг, вышедших в шекспировское время под именем некоего Томаса Кориэта, объявленного при жизни «Величайшим Путешественником и Писателем Мира, Князем Поэтов». Якобы сей придворный шут не только пешком обошел в кратчайшие сроки всю Европу, но и добрался таким же способом до Индии — единственный случай в истории человечества! А поэтические «панегирики» в его честь на двенадцати (!) языках составили целый том. Опять дерзкая мистификация, розыгрыш...

Так, вроде бы незаметно, эти и другие тропки приводят в один и тот же круг, к одним и тем же удивительным людям, связанным необыкновенными отношениями, духовной общностью, восприятием Бытия как Театра, разыгрывавшим спектакли, рассчитанные на столетия.

Меня восхищает научная капитальность работ Гилилова, его беспощадная к себе требовательность. Он не признает самых авторитетнейших авторитетов, если каждая их строка не проверена и перепроверена (и нередко находит фактические ошибки). Он старается всегда добираться до первоисточников, полагается только на достоверные факты, применяя для их исследования методы научной истории, литературоведения, книговедения и даже науки о бумаге и водяных знаках на ней; постоянно идет перепроверка и уточнение ранее выдвинутых гипотез. В этой книге Гилилов ограничился изложением лишь неоднократно подтвержденного, отказавшись почти везде от рассказа о своих рабочих гипотезах, совсем небезосновательных,

но еще неопровержимыми фактами не подтвержденных. А жаль! Некоторые из этих гипотез могли бы сделать книгу еще интереснее, помочь приобщить читателя к непростому творческому процессу исследования.

Для меня большая честь писать это предисловие — книга Гилилова из тех, что остаются в мировой культуре надолго. Для убежденности в этом оснований более чем достаточно. Перечислю важнейшие из содержащихся в книге открытий.

Установлена подлинная дата появления самой загадочной шекспировской поэмы «Феникс и Голубь» и поэтического сборника, где она была напечатана, идентифицированы ее герои, разгадан глубокий смысл этого потрясающего реквиема, связь с ним творчества Бена Джонсона, Джона Донна (знаменитая «Канонизация») и других поэтов и драматургов эпохи.

Исследована мистификация вокруг придворного шута Томаса Кориэта, которого и сегодня британские биографы продолжают — хотя и с некоторым недоумением — причислять к великим путешественникам.

Разгадана тайна Шекспира, раскрыт уникальный феномен — невиданных масштабов розыгрыш, радикально обогащающий наши представления и о всей культуре елизаветинско-якобианской Англии, и о самой природе и возможностях человеческого духа.

Шекспировское наследие пополнилось несколькими десятками страниц великолепных стихов, которые теперь ждут своих издателей, читателей, исследователей, а у нас — переводчиков.

Явлены подлинные — доселе неизвестные — портреты главных создателей и вдохновителей шекспировского мифа.

Прочитав книгу, читатель сможет продолжить этот список, этот первый эскизный путеводитель по открывающейся нашим глазам новой Атлантиде. Для ее дальнейшего освоения предстоит еще многое сделать. Нужно время, чтобы неуничтожимую реальность истины осмыслили те, кто сделал из мифа ритуальную икону.

В моем предисловии к первому изданию «Игры» здесь следовала фраза: «Не буду предугадывать их реакцию на появление этой книги, на эти открытия». Сейчас уже можно писать об этой реакции как о состоявшемся факте. Реакция со стороны наших «защитников» традиции, пусть и не сразу, последовала — раздраженная, иногда гневная, даже яростная, с обвинениями автора в «антишекспиризме», ниспровергательстве, очернительстве и других смертных грехах. К сожалению, все эти выступления оставляют впечатление жалостливое, если не сказать жалкое. Ни один из ринувшихся в полемику «охранителей» не смог противопоставить концепции Гилилова что-либо научно-доказательное, подкрепленное фактами, глубоким знанием предмета.

Увы, я не был уникальным прозорливцем, когда писал: «Укоренившиеся верования обладают, как показывает исторический опыт, особой устойчивостью. С фактами трудно спорить, но неудобные факты можно просто игнорировать». Однако после появления книги Гилилова игнорировать само существование «шекспировского вопроса», как это делалось у нас десятилетиями, уже невозможно. Полемика — пусть пока и на таком, не слишком высоком уровне — все-таки началась, и наше шекспироведение не

будет больше находиться в нелепой изоляции, в стороне от важнейшей мировой дискуссии. Российский вклад в эту дискуссию обещает — и имеет теперь все основания — быть весомым.

Приходят заинтересованные отклики на «Игру» с Запада, пока в основном от тех, кто владеет русским языком и смог прочитать книгу сам. Будем надеяться, что вскоре она выйдет в свет и на английском языке, и тогда ряды и сторонников, и противников Гилилова умножатся, появится новый материал для глубокого осмысления и дальнейших исследований.

Независимо от дискуссионных и издательских перипетий, «Игра об Уильяме Шекспире» уже сейчас начинает оказывать благотворное влияние на любые непредвзятые подходы к проблеме личности Шекспира, на биографические опусы о нем, на концепции изданий шекспировского наследия, на исследования, посвященные отдельным произведениям, и, конечно, на их сценическое и экранное воплощение.

Книга показала, что способна генерировать продуктивные идеи. Пример наиболее свежий: издание «Уильям Шекспир. Лирика» (Москва, «Эксмо», 1999), составленное и откомментированное Светланой Макуренковой. Для Макуренковой, многие годы отдавшей изучению английского Возрождения, нет сомнения в том, кто истинный Шекспир: включая в это издание сонеты, поэмы, поэтические монологи из комедий и трагедий Шекспира, она опирается на биографию Рэтленда, на «поэтов Бельвуарской долины», и именно благодаря этому поэтический мир Шекспира открывается читателю в огромной мере по-новому, с неизвестной ранее объемностью и полнотой...

Радости открытия нередко сопутствует ощущение разочарования и пустоты. Что нам познанная, занесенная на сетку долгот и широт Атлантида? Разве не милее сердцу Атлантида неведомая, манящая и дразнящая своей тайной? Без таких тайн наш разум впал бы в дремотное оцепенение.

Впрочем, в данном случае дело обстоит иначе. Аура прекрасной тайны неотделима от Великой Игры. Даже после ее постижения. Эта аура всегда будет окружать образ странной поэтической четы — Голубя и Феникс, для которой служение музам само заключало в себе высшую и единственно ценимую награду. Не сомневаюсь, что история их обращенного к вечности творческого подвига, их любви и трагического ухода займет свое место среди прекраснейших любовных мифов, дополнит их редчайшим типом любви, основанным на единении не телесном, но духовном, интеллектуальном. Поразительно, но перед силой его отступает и преграда смерти.

Наверное, со временем сага о высокой любви Голубя и Феникс станет столь же привычной, как мифы о Ромео и Джульетте, Отелло и Дездемоне, Тристане и Изольде. Сегодня же перед читателями этой книги они откроют свои лица впервые — творцы великого духовного чуда, вошедшего в историю человечества под именем Уильяма Шекспира.

Александр Липков, доктор искусствоведения

ОТ АВТОРА

Эта книга — результат длительных исследований литературных и исторических фактов, связанных с феноменом Шекспира. Начав когда-то изучать произведения Шекспира и его биографии, я довольно скоро обнаружил (подобно многим людям до меня), что никакими усилиями не могу совместить их воедино, не могу представить себе человека, о котором в этих биографиях шла речь, пишущим «Гамлета», «Лира», «Юлия Цезаря», сонеты. Сведения, сообщаемые биографами, чудовищно противоречили различным отпечаткам личности Великого Барда в его драмах, поэмах, сонетах. Достоверные биографические факты вновь и вновь говорили о человеке, которого от шекспировских творений отделяла настоящая пропасть, интеллектуальная и духовная. Нет даже никаких объективных подтверждений, что тот, кого принято считать величайшим писателем человечества, в действительности умел хотя бы читать и писать, и есть серьезные причины в этом сомневаться — иначе как мог он допустить, чтобы не только его жена, но и дети всю жизнь оставались неграмотными? А ведь шекспировскую эпоху отделяют от нас отнюдь не тысячелетия. Ничего похожего на такую невероятную ситуацию история мировой литературы не знает.

Первое время, когда о жизни Шекспира ничего не было известно (да и в его произведениях разбирались достаточно поверхностно), оснований для сомнений в его личности было мало; они появились по мере извлечения документов из стратфордских архивов, с одной стороны, и проникновения в глубины шекспировского творческого наследия — с другой. И чем больше узнавали, тем больше появлялось недоумевающих и сомневающихся. Ряд авторитетных писателей и историков пришли к выводу, что имя «Шекспир» служило псевдонимом для подлинного автора, пожелавшего остаться неизвестным. С середины прошлого века продолжается ожесточенный и порядком запутанный спор о Шекспире, вовлекший в свою орбиту тысячи умов во всех концах света...

Изучение материалов невиданной дискуссии убедило меня, что к разгадке шекспировской тайны могут привести только новые научные исследования конкретных исторических и литературных фактов, характер которых указывает на их близость к истокам шекспировского феномена. Первым — и важнейшим — объектом исследования стало для меня самое загадочное произведение Шекспира — поэма «Феникс и Голубь» — и поэтический сборник Роберта Честера «Жертва Любви», где поэма впервые появилась. Исследование привело к новой датировке поэмы и идентификации прототипов ее героев; эти результаты были подтверждены эмпирически, когда в экземплярах книги Честера, хранящихся в Вашингтоне и Лондоне, мои коллеги обнаружили уникальные водяные знаки. Загадоч-

ное произведение оказалось (как и предчувствовал выдающийся американский мыслитель Р.У.Эмерсон) долгожданным ключом к тайне Шекспира.

Были исследованы и другие странные и загадочные книги, а также некоторые остававшиеся неидентифицированными портреты. Многое дала мне работа с бесценными раритетами в Шекспировской библиотеке Фолджера в Вашингтоне и в Британской библиотеке в Лондоне.

Биографам Шекспира всегда было очень трудно объяснить, почему смерть Великого Барда прошла совершенно незамеченной, никем в целой Англии не оплаканной, вопреки обычаям того времени. Прочитав эту книгу, читатель узнает, что дело обстояло не так, что лучшие английские поэты тайно простились со своим великим собратом, оплакав его уход из жизни в потрясающем реквиеме.

Конечно, постижение гениальнейшего из шекспировских творений — Игры об Уильяме Шекспире — интересует не всех. Многим людям — и у нас, и на Западе — нелегко расстаться с привычным, впитанным еще со школьной скамьи образом простого подмастерья из провинции, каким-то чудом вдруг превратившегося в утонченного эрудита, блестящего поэта, гениального драматурга. Нередко в необоримом движении науки (в том числе и исторической) к истине видят лишь посягательство на вековые традиции и ценности, чуть ли не ущерб для мировой культуры. На самом деле речь идет о ее обогащении прекрасной и трагической правдой.

Книга рассчитана не только на специалистов в области шекспирологии, хотя впервые приводимые факты, доступные для научной проверки, и новые открытия, уже получившие эмпирическое подтверждение, могут представлять для них особый интерес, так же как и недвусмысленное приглашение к научной дискуссии по конкретным проблемам. Прежде всего — о датировке книги Честера и идентификации его героев. Я надеюсь, что это приглашение будет услышано и принято англо-американскими учеными, в распоряжении которых находятся все оригиналы первоизданий, рукописные и иконографические материалы, и в ходе дискуссии они не ограничатся только повторением старых, давно показавших свою бесперспективность догадок.

Мой приятный долг выразить глубокую признательность тем, кто после моих первых публикаций оказывал и оказывает сейчас активное содействие в продолжении непростых исследований: М.Д.Литвиновой, И.С.Шульженко, А.И.Липкову, С.А.Макуренковой, Линн Виссон, Борису Рабботу, И.Н.Кравченко, А.В.Данюшевской, Э.Д.Меленевской. Я благодарен Фонду Сороса и Шекспировской библиотеке Фолджера в Вашингтоне за предоставление в 1992 г. гранта для работы в этой сокровищнице знаний, а также московской галерее «Аз'Арт» и банку «Альба-Альянс», сделавшим возможной поездку в Англию и работу в ее замечательных библиотеках и музеях в 1995 г.

Моя восхищенная благодарность редактору Л.А.Пичхадзе за ее непреклонную требовательность и квалифицированную помощь при работе над рукописью книги.

Во втором издании уточнены некоторые факты и добавлен ряд новых. Вторая глава книги дополнена рассказом о знаменитых фальсификациях и других событиях конца XVIII века.

Обзор оживленной дискуссии, развернувшейся вокруг книги после выхода ее первого издания (1997), дан в специальном приложении.

Март, 2000

Глава первая

ТАИНСТВЕННЫЕ ПТИЦЫ РОБЕРТА ЧЕСТЕРА

Поэма-реквием. О ком? — Легенда о чудесной птице Феникс. — Всего три экземпляра книги — и все разные. — «Жертва Любви» — повесть о жизни и смерти Голубя и Феникс. — Песни Голубя и сонеты Шекспира. — Их оплакивает целый Хор Поэтов. — Джон Марстон видит Чудо Совершенства. — Бен Джонсон знал их хорошо. — За завесой тайны. — Пробуждение — первые догадки и гипотезы. — «Наслаждайтесь музыкой стихов...» — Датировку — под вопрос! — Странная «опечатка» в Британском музее. — Самый знаменитый издатель. — Мертвый Солсбэри приоткрывает завесу. — Другой такой пары в Англии не было. — Платонический брак. — Однокашник Гамлета

Поэма-реквием. О ком?

Огромен и неиссякаем поток книг и статей о шекспировских сонетах. Каждый год в мире появляется более сотни таких работ на различных языках. На этом фоне другие поэтические произведения Шекспира могут показаться обойденными вниманием исследователей, не говоря уже о широких читательских кругах. Это относится и к небольшой поэме, которая около двух столетий печатается под названием «The Phoenix and the Turtle», что на русский язык всегда ошибочно переводилось как «Феникс и Голубка».

Но научная дискуссия об этой поэме, которую без преувеличения можно назвать самым загадочным произведением Шекспира, продолжается уже 120 лет, хотя она никогда не принимала таких широких масштабов и огласки, как знаменитый многоголосый спор о сонетах, о Белокуром друге и Смуглой леди, о любви и страданиях Великого Барда. В нашем шекспироведении дискуссия об этой поэме долгое время вообще не находила освещения, хотя ее проблематика только на первый, достаточно поверхностный взгляд выглядит узкоспециальной, стоящей в стороне от важнейших вопросов истории мировой художественной культуры.

Надо сказать, что сложные и спорные проблемы датировки и идентификации прототипов в ряде произведений Шекспира и его современников разрабатывались нашими учеными довольно редко: ведь необходимые для подобных исследований первоисточники — старин-

ные издания и рукописи — были доступны лишь британским и американским историкам английской литературы. Сегодня, однако, возможности для проведения таких конкретных исследований неизмеримо расширились: наши центральные библиотеки кроме большого количества работ зарубежных специалистов располагают и ценнейшими научными переизданиями многих первоисточников, в том числе так называемыми вариорумами, а также микрофильмокопиями оригиналов; приоткрылись для наших исследователей и двери американских и английских научных центров и библиотек с их бесценными собраниями и коллекциями...

Поэма, о которой дальше пойдет речь, обычно помещается после всех других поэтических произведений Шекспира и часто завершает полные собрания его сочинений. Изучая творчество Шекспира, я давно уже обратил особое внимание на это странное произведение и потом снова и снова возвращался к нему, пытаясь понять его смысл. Потребовались, однако, годы напряженных исследований как самой поэмы, так и сборника «Жертва Любви», в котором она впервые появилась, творчества поэтов — современников Шекспира, ознакомления с трудами нескольких поколений западных ученых, пока первоначальные идеи и догадки, пройдя через процесс жесткого отбора и селекции на основе действительно достоверных исторических и литературных фактов, превратились в научную гипотезу, получившую в дальнейшем как теоретическое, так и эмпирическое подтверждение.

Итак, самая загадочная поэма Шекспира... Не все ее строфы можно однозначно «перевести» даже на современный английский — многие выражения, образы истолковываются английскими и американскими учеными по-разному. Тем более не являются точными все существующие поэтические переводы поэмы на русский язык (как и на другие языки). А нам здесь важна именно точность, адекватность в передаче смысла каждого предложения. Поэтому посмотрим, как поэма выглядит в прозаическом переводе, не претендующем на окончательность, но сделанном с учетом как научных комментариев в западных академических изданиях, так и опыта русских переводов этого произведения.

ФЕНИКС И ГОЛУБЬ

Пусть эта громкоголосая птица
На одиноком дереве Аравии
Будет печальным глашатаем, голосу которого
Повинуются все чистые (целомудренные, преданные)
крылья.

Но ты, визгливый посланец,
Мрачный предвестник дьявола,
Прорицатель лихорадочной агонии,
Не приближайся к ним.

От этой торжественной церемонии
Отлучены все хищные (тиранические) крылья
Кроме орла, пернатого короля.
Это должно строго соблюдаться при погребении.

Пусть священником в белом стихаре,
Исполняющим похоронную музыку (реквием),
Будет смерть-предчувствующий лебедь*,
Чтобы реквием не утратил свою торжественность.

А ты, живущий три срока ворон,
Своим дыханием окрашивающий
В черное свой выводок**,
Ты тоже пойдешь вместе с нашими плакальщиками.

Возглашается антифон***:
Любовь и Постоянство умерли,
Феникс и Голубь исчезли отсюда
В обоюдном пламени.

Такова была их любовь, что двое
Стали одной сущностью.
Между двумя отдельными существами — никакого
разделения.
Любовь убила число.

Собственные сердца у каждого, но не раздельные,
Расстояние, но не пространство
Между Голубем и его Королевой.
Только с ними такое чудо было возможным.

Так сияла их (между ними) любовь,
Что Голубь видел свое право
Сгореть на глазах у Феникс****.
Каждый для другого был как собственное «я».

Обладатели здравого смысла испуганы,
Что сущность обернулась не тем, чем казалась.
Одной Природы двойное имя
Обозначает здесь не одного и не двоих.

Пораженный Разум
Видит раздельное, ставшее единым (нераздельным).

---

* Лебедь поет, предчувствуя смерть («лебединая песнь»).

** Старинное поверье, по-разному толкуемое комментаторами.

*** Антифон – церковное пение, когда хор разбивается на два попеременно поющих полухория.

**** Другой смысловой вариант: «Голубь видел себя в глазах Феникс, объятым пламенем».

ные издания и рукописи — были доступны лишь британским и американским историкам английской литературы. Сегодня, однако, возможности для проведения таких конкретных исследований неизмеримо расширились: наши центральные библиотеки кроме большого количества работ зарубежных специалистов располагают и ценнейшими научными переизданиями многих первоисточников, в том числе так называемыми вариорумами, а также микрофильмокопиями оригиналов; приоткрылись для наших исследователей и двери американских и английских научных центров и библиотек с их бесценными собраниями и коллекциями...

Поэма, о которой дальше пойдет речь, обычно помещается после всех других поэтических произведений Шекспира и часто завершает полные собрания его сочинений. Изучая творчество Шекспира, я давно уже обратил особое внимание на это странное произведение и потом снова и снова возвращался к нему, пытаясь понять его смысл. Потребовались, однако, годы напряженных исследований как самой поэмы, так и сборника «Жертва Любви», в котором она впервые появилась, творчества поэтов — современников Шекспира, ознакомления с трудами нескольких поколений западных ученых, пока первоначальные идеи и догадки, пройдя через процесс жесткого отбора и селекции на основе действительно достоверных исторических и литературных фактов, превратились в научную гипотезу, получившую в дальнейшем как теоретическое, так и эмпирическое подтверждение.

Итак, самая загадочная поэма Шекспира... Не все ее строфы можно однозначно «перевести» даже на современный английский — многие выражения, образы истолковываются английскими и американскими учеными по-разному. Тем более не являются точными все существующие поэтические переводы поэмы на русский язык (как и на другие языки). А нам здесь важна именно точность, адекватность в передаче смысла каждого предложения. Поэтому посмотрим, как поэма выглядит в прозаическом переводе, не претендующем на окончательность, но сделанном с учетом как научных комментариев в западных академических изданиях, так и опыта русских переводов этого произведения.

ФЕНИКС И ГОЛУБЬ

Пусть эта громкоголосая птица
На одиноком дереве Аравии
Будет печальным глашатаем, голосу которого
Повинуются все чистые (целомудренные, преданные)
крылья.

Но ты, визгливый посланец,
Мрачный предвестник дьявола,
Прорицатель лихорадочной агонии,
Не приближайся к ним.

От этой торжественной церемонии
Отлучены все хищные (тиранические) крылья
Кроме орла, пернатого короля.
Это должно строго соблюдаться при погребении.

Пусть священником в белом стихаре,
Исполняющим похоронную музыку (реквием),
Будет смерть-предчувствующий лебедь*,
Чтобы реквием не утратил свою торжественность.

А ты, живущий три срока ворон,
Своим дыханием окрашивающий
В черное свой выводок**,
Ты тоже пойдешь вместе с нашими плакальщиками.

Возглашается антифон***:
Любовь и Постоянство умерли,
Феникс и Голубь исчезли отсюда
В обоюдном пламени.

Такова была их любовь, что двое
Стали одной сущностью.
Между двумя отдельными существами — никакого
разделения.
Любовь убила число.

Собственные сердца у каждого, но не раздельные,
Расстояние, но не пространство
Между Голубем и его Королевой.
Только с ними такое чудо было возможным.

Так сияла их (между ними) любовь,
Что Голубь видел свое право
Сгореть на глазах у Феникс****.
Каждый для другого был как собственное «я».

Обладатели здравого смысла испуганы,
Что сущность обернулась не тем, чем казалась.
Одной Природы двойное имя
Обозначает здесь не одного и не двоих.

Пораженный Разум
Видит раздельное, ставшее единым (нераздельным).

---

* Лебедь поет, предчувствуя смерть («лебединая песнь»).

** Старинное поверье, по-разному толкуемое комментаторами.

*** Антифон – церковное пение, когда хор разбивается на два попеременно поющих полухория.

**** Другой смысловой вариант: «Голубь видел себя в глазах Феникс, объятым пламенем».

«Само» оказалось не «тем»,
Простое обернулось сложнейшим.

Тогда он вскричал: как же двое
Могли достичь такого гармоничного единства —
Ведь раздельность всегда остается заметной.
Но непостижимое для Разума может понять и объяснить
Любовь.

После чего он исполнил эту погребальную Песнь (Плач)
О Фениксе и Голубе,
Властителях духа и звездах Любви,
Как Хор на их Трагической Сцене.

ПЛАЧ

Красота, Верность, Совершенство,
Милосердие, Благородная Простота
Здесь лежат, стали прахом (пеплом).

Смерть стала Гнездом Феникс,
И верное сердце Голубя
Обрело покой в вечности.

Они не оставили потомства,
Но это не признак их бессилия.
Их брак был чистым (целомудренным).

Что-то может казаться Верностью, но ее нет,
Красота может похваляться, но это не она.
Верность и красота погребены здесь.

К этой урне пусть направятся те,
Кто верен, кто справедлив.
Об этих умерших птицах вздохнет молящийся.

Уильям Потрясающий-копьем.
(WILLIAM SHAKE-SPEARE)

Прозаический перевод — почти подстрочник близко передает смысл, но не поэтическое звучание, музыку оригинала-реквиема. Поэтому будет полезно для читателя прочитать поэму и в наиболее известном переводе В.Левика, помещенном в самом авторитетном русском Полном собрании сочинений Шекспира (1960)*, в последнем, восьмом, томе:

---

* В дальнейшем все произведения Шекспира цитируются по этому собранию сочинений, за исключением подстрочников, сделанных автором книги. — *Прим. ред.*

ФЕНИКС и ГОЛУБКА

Птица с голосом как гром,
Житель важный пальм пустынных,
Сбор труби для птиц невинных,
Чистых сердцем и крылом!

Ты же, хриплый нелюдим,
Злобных демонов наместник,
Смерти сумрачный предвестник,
Прочь! не приближайся к ним!

Кровопийца нам не брат,
Хищных птиц сюда не нужно,
Лишь орла мы просим дружно
На торжественный обряд.

Тот, кто знает свой черед,
Час кончины неизбежной, —
Дьякон в ризе белоснежной,
Лебедь песню нам споет.

Ты, чей трижды длинен путь,
Чье дыханье — смерть надежде,
Ворон в траурной одежде,
Плачь и плакальщиком будь.

Возглашаем антифон:
Все — и страсть и верность — хрупко!
Где ты, феникс, где голубка?
Их огонь огнем спален.

Так слились одна с другим,
Душу так душа любила,
Что любовь число убила —
Двое сделались одним.

Всюду врозь, но вместе всюду,
Меж двоих исчез просвет.
Не срослись, но щели нет, —
Все дивились им, как чуду.

Так сроднились их черты,
Что себе себя же вскоре
Он открыл в любимом взоре, —
«Ты» — как «я», и «я» — как «ты».

И смешались их права:
Стало тождеством различье,
Тот же лик в двойном обличье,
Не один, а все ж не два!

Ум с ума сходил на том,
Что «не то» на деле — «то же»,
Сходно все и все несхоже,
Сложность явлена в простом.

Стало ясно: если два
В единицу превратилось,
Если разность совместилась,
Ум неправ, любовь права.

Славь же, смертный, и зови
Две звезды с небес любви,
Скорбно плача у гробницы
Феникса и голубицы.

ПЛАЧ

Юность, верность, красота,
Прелесть сердца, чистота
Здесь лежат, сомкнув уста.

Феникс умер, и она
Отошла, ему верна,
В царство вечности и сна.

Не бесплоден был, о нет,
Брак, бездетный столько лет, —
То невинности обет.

Если верность иль — увы! —
Красоту найдете вы —
То обман, они мертвы.

Ты, кто верен и любим,
Помолись на благо им
Перед камнем гробовым.

Перевод В.Левика выполнен на более высоком поэтическом уровне, чем переводы его предшественников, и содержит меньше фактических неточностей, отступлений от смысла и реалий оригинала. Однако, следуя за этими предшественниками, переводчик допускает грубую ошибку, изменив пол обеих птиц на противоположный. Ведь в оригинале поэмы, в английском тексте, речь идет не о Фениксе и Голубке, а о Голубе и его подруге Феникс! Это легко обнаружить, так как в восьмой и девятой строфах к Голубю отнесено притяжательное местоимение мужского рода, а Феникс названа королевой. Кроме того, как мы увидим дальше, в произведениях других поэтов, опубликованных вместе с шекспировской поэмой в том же поэтическом сборнике и посвященных этим же таинственным «птицам», Феникс совершенно определенно и бесспорно является женщиной, а Голубь — мужчиной. Но переводчики поэмы на русский язык сами этого старинного сбор-

ника не читали, полу героев значения не придавали, тем паче, что заглавие «Феникс и Голубка» звучит благозвучней, чем наоборот. Так повелось с легкой руки П.А.Каншина, впервые переведшего поэму сто лет назад (1893). Более удивительно, что ошибку, искажающую текст поэмы и мешающую постижению ее смысла, не заметили в течение столетия несколько поколений научных редакторов и комментаторов. И только после того, как в статье, опубликованной в академических «Шекспировских чтениях 1984» я обратил внимание наших шекспироведов на эту ошибку, она была устранена в новом переводе Д.Щедровицкого*.

Прочитав поэму, мы убеждаемся, что в ней оплакивается уход из жизни удивительной четы, названной аллегорическими именами Голубя и Феникс. При жизни их связывал брак чисто духовного свойства, но они были настолько близки друг другу, что между ними трудно даже провести грань. И хотя каждый из них имел свое собственное сердце, их невозможно представить порознь, вернее, они существуют и как два существа, и как одно целое — это невиданное доселе, великое чудо света.

Реквием исполняется в память о них обоих, но мы узнаем, что умерли они не одновременно, а один за другим. Первым уходит Голубь — сгорает в пламени на глазах своей подруги, после чего она следует за ним, исчезая в этом же пламени. Изумленные свидетели видят, как два существа окончательно становятся единым, носящим двойное имя. Здесь поэт создает образы крайне загадочные (и трудные для перевода), он несколько раз подчеркивает растерянность и удивление тех, кто ранее не был посвящен в эту тайну.

Все в поэме заставляет задуматься над ее героями, над их необычными отношениями, над необычной панихидой. Вначале поэт обращается к чудесной громкоголосой птице, которая с одинокого аравийского дерева должна возвестить «честным крыльям» печальную весть. Далее туманно упоминаются враждебные силы (хищные, «тиранические» крылья) и «прорицатель гибели», которые не должны приближаться к праведным, собравшимся для печальной церемонии. Некой зловещей вороне, живущей три срока человеческой жизни, однако, тоже разрешено в ней участвовать. Лебедь — священник в белом стихаре — приглашается исполнить похоронный антифон. Торжественный тон, тщательный подбор и расположение глаголов с первых же строк подчеркивают особую значительность и глубоко скорбный характер свершающегося.

Поэма начинается с императива: «Пусть эта громкоголосая птица...»; это же наклонение встречается в тексте несколько раз. Поэт

---

* Однако во многих случаях перевод В.Левика продолжает печататься без каких-либо изменений или оговорок. В 1999 г. необходимые минимальные поправки в этот перевод были внесены С.А.Макуренковой в издании: Уильям Шекспир. Лирика. М., Эксмо-Пресс.

здесь не просто описывает происходящее, он как бы распоряжается развертывающейся в медленном темпе траурной церемонией, указывая каждому участнику его место и роль. И вместе со словами мы слышим звуки органа, мелодию реквиема, льющуюся из-за строк.

В заключение персонаж, носящий имя Разум (Ум), исполняет погребальный плач по обоим умершим, который поэт сравнивает с «хором на их трагической сцене» (это сравнение в переводе В.Левика исчезло). По форме «Плач» отличается от основной части поэмы — это пять трехстиший, помещенных в первом издании на отдельной странице с отдельным заголовком.

Голубь и Феникс оплакиваются как редчайшие существа, когда-либо украшавшие этот мир, с их смертью на земле исчезли настоящие красота и истина. Третья строфа «Плача» специально указывает на необычные отношения между Голубем и Феникс при жизни. Еще раз посмотрим эту очень важную строфу в подстрочнике:

«Они не оставили после себя потомства,
Но это не признак их бессилия,
Их брак был невинным (чистым, целомудренным)*».

Итак, отношения этой четы, ставшей единым целым, были в то же время платоническими, и это добавляет еще одну загадочную черту к портрету героев поэмы. Загадочную, но вместе с другими помогающую увидеть, что поэт оплакивает не каких-то мифических птиц, а действительно живших на земле, среди своих современников людей, обладавших необыкновенными достоинствами мужчину и женщину, перед которыми он глубоко преклоняется.

То, что за аллегорическими «птичьими» именами скрыты реально существовавшие личности, видно уже из самой поэмы, а произведения других участников «Жертвы Любви» не оставляют в этом никаких сомнений. Это хотелось бы подчеркнуть сразу, потому что имели и продолжают иметь место попытки отмахнуться от упорно не поддающейся упрощенным толкованиям поэмы, когда ее квалифицируют как сугубо аллегорическое произведение на традиционный сюжет о легендарной птице Феникс либо просто как образчик пресловутого «ренессансного неоплатонизма». Впрочем, упрощенный подход, пренебрежение конкретными, но трудно объяснимыми литературными и историческими фактами в шекспироведении вещь нередкая и, как мы увидим дальше, не случайная. А пока вернемся к Голубю и Феникс...

Панихида... Погребальный плач... По ком? Чья смерть побудила поэта создать свою поэму? Кто эти двое — удивительная чета, «звезды любви», украшавшие землю, ушедшие из жизни почти одновременно, не оставив после себя потомства, но оставив двойное имя?

---

* «It was married chastity».

Известно, что существенные пробелы в наших знаниях о жизни великого английского драматурга и поэта делают понимание его лирических произведений весьма трудной, порой неразрешимой задачей, и к поэме о Голубе и Феникс это относится в полной мере. Даже сегодня, четыре столетия спустя, биографы мало что определенного могут сказать о событиях и обстоятельствах, впечатления от которых нашли отражение в поэзии Шекспира. Мы не знаем, что именно в его лирике является выражением подлинных переживаний поэта, а что относится к области творческой фантазии или обусловлено влиянием литературной моды того времени. Отсюда чрезвычайные трудности, которые возникают при попытках идентификации лирических героев Шекспира с его реально существовавшими современниками.

Мировое шекспироведение накопило большой и поучительный опыт интерпретации сонетов Великого Барда, поисков их реальных героев, в первую очередь — Смуглой леди и Белокурого друга. Существует колоссальная и с каждым годом пополняющаяся литература об этом знаменитом цикле из 154 стихотворений. Количество различных, часто взаимоисключающих одна другую гипотез исчисляется многими десятками. И хотя еще такие поэты, как Гете и Уордсворт, утверждали, что в сонетах Шекспира нет ни одной буквы не пережитой, не прочувствованной поэтом, что сонеты — ключ, отмыкающий Шекспирово сердце, сегодня, обозревая пирамиду написанных о них трудов, мы имеем мало оснований считать работу завершенной. Труднейшая литературоведческая задача со множеством неизвестных продолжает оставаться открытой и может остаться такой, пока ученые не будут располагать более достоверными представлениями не только о творческом и интимном окружении Шекспира, но и о нем самом.

Что же, казалось бы, тогда говорить о «Феникс и Голубе» — поэтическом произведении, гораздо более трудном для понимания, чем сонеты, содержащем загадочные намеки чуть ли не в каждой строке? Что определенное могли бы мы надеяться узнать о ее героях, скрытых за аллегорическими именами, что нового могли бы установить из нее о самом Уильяме Шекспире после такого, почти обескураживающего опыта двухсотлетнего изучения сонетов? Можно добавить, что некоторые исследователи давно высказывали сомнения в действительной принадлежности поэмы Шекспиру, а крупнейший биограф Шекспира Сидни Ли, говоря в конце прошлого века о загадочности этого произведения, добавил такую фразу: «К счастью, Шекспир не написал больше ничего в таком же роде»[1].

Нет сомнения, что поэму ждала бы в лучшем случае участь сонетов, которые позволяют услышать биение сердца поэта, но не дают возможности увидеть его лицо, если бы она не являлась составной частью целого поэтического сборника, странного и необычного во многих отношениях и посвященного этим же таинственным Голубю и Феникс.

Но прежде чем отправиться в странствие по лабиринтам старинного фолианта (где нитью Ариадны могут служить лишь научные мето-

ды и стремление к истине, а не упование на традиции и авторитеты), надо вспомнить о мифической птице Феникс, перешедшей из древней легенды в литературу шекспировской Англии.

Легенда о чудесной птице Феникс

По древнему преданию, отраженному в античной литературе, чудесная птица Феникс жила в полном одиночестве в сказочной Аравии; гнездо ее помещалось на одиноком дереве. Птица якобы доживала до пятисот лет, после чего сама готовила себе погребальный костер, в пламени которого сгорала, а из ее пепла чудесным образом рождался новый Феникс — и опять он был единственным в мире. Красивый миф мог бы символизировать бессмертие и беспрерывное возобновление чуда Бытия...

В английской литературе образ Феникса появляется еще в Средневековье (VIII — IX вв.), сначала как аллегория Христа, умирающего и воскресающего по божественному предопределению. У елизаветинцев этот образ встречается часто, но, как правило, не ассоциируется с религиозными сюжетами; придя в Англию на этот раз вместе с другими дарами итальянского и французского Возрождения, он несет на себе черты петраркианской и ронсаровской трактовки легендарного образа. Петрарка, говоря о красоте и неземном очаровании своей Лауры, несколько раз уподобляет ее Фениксу, так же поступает Ронсар в своих «Сонетах к Елене». Английские поэты XVI — XVII веков чаще всего использовали это имя — Феникс — как синоним слова «чудо» для выражения уникальности, необыкновенных достоинств выдающихся личностей. Многократно Фениксом называли королеву Елизавету, и это было верноподданнейшей лестью, изысканным комплиментом монархине, так долго и «счастливо» правившей страной, победившей могущественных врагов, благополучно избежавшей стольких опасностей. Фениксами величали и других выдающихся людей эпохи, вкладывая в это имя высшую, самую лестную оценку их талантов и заслуг. Так, например, Фениксом часто называли великого поэта, кумира елизаветинцев Филипа Сидни, особенно в элегиях на его трагическую безвременную смерть. В элегии Мэтью Ройдона, помещенной в специальном поэтическом сборнике «Гнездо Феникса» (1593)[2], Голубь, Соловей, Лебедь, Феникс и Орел оплакивают Астрофила — в этой поэтической аллегории много общего с шекспировской поэмой. Ранее, в 1591 году, в элегии, опубликованной в сборнике «Беседка отдохновения»[3], поэт Николас Бретон упрекает смерть, которая, забрав Филипа Сидни, убила Феникса, но через несколько строк среди «птиц», скорбящих о невозвратимой утрате, мы видим и Феникса — это, как и у Ройдона, уже новый Феникс, восставший из пепла своего предшественника. Ибо этим именем нередко специально подчеркивалась преемственность или наследственность редких качеств, большого таланта.

В каждом отдельном случае необходим тщательный анализ контекста, в котором встречается образ Феникса, чтобы определить, какие элементы древней легенды и позднейших традиций использовал автор, какой степени творческой трансформации эти элементы подверглись и какие новые черты добавлены им самим. При этом анализ текстов должен сочетать литературоведческий подход с научно-историческим, ибо только такое сочетание позволяет правильно определить возможность и допустимую степень отождествления тех или иных явлений и персонажей. Увлечение какой-то одной стороной анализа — узколитературоведческой или узкоисторической — и пренебрежение другой приводит к распространенным ошибкам: поспешной и необоснованной идентификации или, наоборот, сведению художественной образности произведения к пустой традиционной форме или к абстракциям, лишенным актуального для своего времени содержания.

Шекспир упоминает имя «Феникс» в восьми пьесах: в первой и третьей частях «Генриха VI», в «Как вам это понравится», «Конец — делу венец», «Тимон Афинский», «Антоний и Клеопатра», «Цимбелин», «Буря», а также в сонете 19 и в «Жалобе влюбленного». В «Генрихе VI» Феникс — ожидаемый мститель, который восстанет из пепла погибших; в других пьесах это синоним таких черт, как уникальность, великолепие, величие. В «Буре» Себастьян, потрясенный звуками музыки, доносящейся с небес, и другими чудесами, открывшимися на пустынном острове, восклицает, что теперь он готов верить и в существование мифических единорогов, и в Феникса, живущего в Аравии и правящего в этот час на своем троне — одиноком дереве (запомним это соседство — Феникс и единорог, с ним нам предстоит еще встретиться). В сонете 19 «свирепое Время сжигает Феникса в его крови».

В поэме о Голубе и Феникс присутствуют некоторые аксессуары древнего мифа: одинокое аравийское дерево, пламя, поглощающее обеих птиц. Но в целом Феникс здесь не укладывается в рамки традиционных представлений: это видно из того, что Феникс оказывается существом женского рода, и из ее отношений с отсутствующей в легенде (но присутствующей в элегии Ройдона на смерть Филипа Сидни) «птицей» — Голубем. Ведь легендарный Феникс — существо бесполое и не имеет друга или подруги. Поэтому любовь шекспировских Голубя и Феникс, пусть и платоническая, лишена корней в легенде, так же как и другие персонажи поэмы, участники траурной церемонии, как и весь ее глубоко реквиемный лейтмотив.

Образ голубя и голубки — «неразлучной пары» — можно найти у Филипа Сидни в его «Аркадии графини Пембрук». У Шекспира голуби встречаются довольно часто — в двенадцати пьесах, в первой поэме «Венера и Адонис» и в «Страстном пилигриме», — олицетворяя обычно скромность, невинность, чистое служение Афродите, верность. Но в «Гамлете» мы можем услышать и более интимное звучание этого имени, когда безумная Офелия прерывает свою предсмертную песню неожиданным восклицанием: «Прощай, мой голубь!»

Всего три экземпляра книги — и все разные

Различного рода литературные сборники, песенники и книги арий стали входить в Англии в моду в середине XVI века. Поэтический сборник «Гнездо Феникса», содержащий в числе других стихотворений разных авторов несколько элегий на смерть Филипа Сидни, положил начало серии ценнейших изданий, связанных с поэтическим окружением Мэри Сидни (в замужестве — графиня Пембрук), сестры и наперсницы рано ушедшего из жизни поэта и воина. В 1600 году вышли «Английский Геликон» и «Английский Парнас», в 1602-м — «Поэтическая рапсодия»[4]. Несколько ранее появились «Государство Умов», «Сокровищница Умов», «Театр Умов», «Бельведер, или Сад муз». Многие обстоятельства появления этих изданий (включая подлинные имена некоторых составителей и авторов-участников) остаются невыясненными. Загадочным выглядит открывающее «Английский Геликон» обращение к некоему Джону Боденхэму как к главному инициатору и составителю большинства этих превосходных, оставивших глубокий след в истории английской литературы изданий; дело в том, что этот человек был членом Гильдии торговцев бакалеей и, насколько известно, никакого отношения к издательским делам или литературному творчеству не имел... Немало и других проблем ставят перед исследователями эти книги.

Однако поэтический сборник Роберта Честера «Жертва Любви» справедливо считается самым загадочным изданием среди современных ему книг такого рода. Внимание к честеровскому сборнику определяется прежде всего тем, что в нем впервые была напечатана шекспировская поэма о Голубе и Феникс; к тому же это вообще единственный случай явно добровольного (в отличие от нескольких сомнительных случаев) участия Шекспира в коллективном литературном сборнике, да еще вместе с такими крупнейшими писателями эпохи, как Бен Джонсон, Джордж Чапмен, Джон Марстон! Ясно, что, поняв повод для такого сотрудничества и определив его характер, шекспироведы получили бы неоценимую возможность заполнить некоторые самые досадные лакуны в биографиях Шекспира.

Тем не менее научного изучения книге Честера пришлось дожидаться более двух с половиной столетий — в шекспироведении время течет медленно. Только в 1878 году книга была впервые переиздана небольшим тиражом и прокомментирована Александром Гросартом для Нового Шекспировского общества[5]. Это переиздание остается единственным и на сегодня, представляя большую букинистическую редкость. Разумеется, на русский язык сборник никогда не переводился, из всех помещенных в нем поэм переведена лишь шекспировская, да и то, как видим, с грубой ошибкой. Читатель, владеющий английским языком, может ознакомиться с книгой Честера и с переизданием Гросарта по микрофильмокопиям, имеющимся теперь в Российской Государственной библиотеке; стихотворения Марстона, Чапмена, Джонсона можно также найти в современных изданиях собраний сочинений этих поэтов на английском языке.

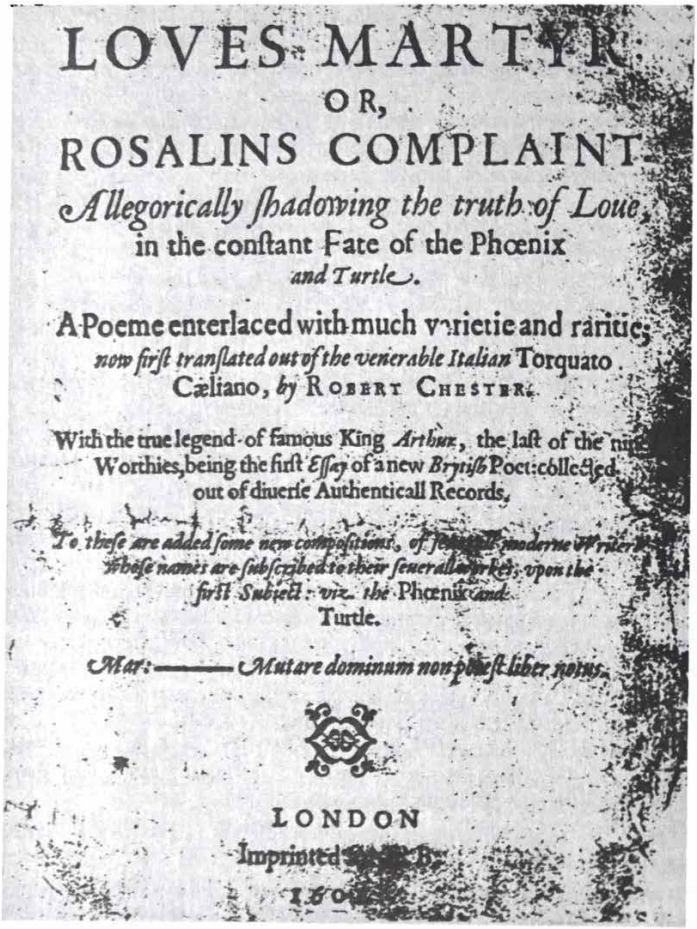
Существует всего несколько экземпляров оригинала честеровского сборника. Один хранится в Библиотеке Джона Хантингтона (Сан-Марино, Калифорния), второй — в Шекспировской библиотеке Фолджера (Вашингтон), третий — в Британской библиотеке в Лондоне. И титульные листы этих экземпляров отличаются один от другого. На хантингтонском экземпляре отсутствует дата. Некоторые ученые думали, что она обрезана переплетчиком, но более тщательное исследование показывает: даты не было с самого начала, вероятно, ее умышленно обрезали еще в типографии. Об этом свидетельствует специальная надпись давнего владельца. На фолджеровском экземпляре стоит дата — 1601. И, наконец, на титульном листе экземпляра Британской библиотеки (в дальнейшем я буду называть его лондонским) — совершенно другое и очень странное заглавие и другая дата — 1611. Сравнительно недавно обнаружен четвертый экземпляр, в котором вообще нет начальных (включая титул) и заключительных страниц; он хранится в Национальной библиотеке Уэльса. Никаких других экземпляров никто никогда не видел. Еще одно странное обстоятельство: отсутствие достоверных упоминаний об этой книге в литературе эпохи, дневниках, письмах, документах современников, несмотря на участие в ней целой плеяды самых известных поэтов. Книга, в нарушение правил, не была зарегистрирована в Регистре Компании печатников и книгоиздателей. Формат книги — ин-кварто. На титульном листе хантингтонского и фолджеровского экземпляров заглавие: «Жертва Любви*, или Жалоба Розалинды, аллегорически затеняющая правду о любви и жестокой судьбе Феникс и Голубя. Поэма редкостно и разнообразно украшена; теперь впервые переведена с итальянского подлинника почтенного Торквато Челиано Робертом Честером. С подлинной легендой о славном короле Артуре, последнем из девяти знаменитостей. Первое произведение нового британского поэта. Взято из различных достоверных документов. Ко всему этому добавлены некоторые новые произведения нескольких современных писателей, чьи имена подписаны под их работами, посвященными первой теме, а именно Феникс и Голубю. Отпечатано для Э.Б. (Эдуард Блаунт. — *И.Г.*) 1601»[6]. Здесь же эпиграф из Марциала: «Известная книга не может сменить своего господина» — «Mutare dominum non potest liber notus»**.

Отметим, что Роберт Честер — имя доселе и после того не извест-

---

* Точнее было бы перевести слово martyr как «мученик(ца)», но тогда пришлось бы определенно указать род, чего нет в оригинале, в то время как слово «жертва» может относиться и к мужчине, и к женщине. Поэтому подавляющее большинство российских комментаторов поэмы о Голубе и Феникс (в том числе и А.А.Аникст) поступали совершенно правильно, переводя название честеровского сборника как «Жертва Любви».

** Возможно, в этой фразе есть и более интригующий намек. Если учесть, что Мута — имя нимфы, которую за ее болтливость Юпитер наказал немотой, то строку можно понять следующим образом: книга не должна разболтать (разгласить) своего «господина» (автора или главного героя).



LOVES MARTYR

OR,

ROSALINS COMPLAINT

Allegorically ſhadowing the truth of Loue,
in the conſtant Fate of the Phœnix
and Turtle.

A Poeme enterlaced with much varietie and rarities;
now firſt tranſlated out of the venerable Italian Torquato
Cæliano, *by* ROBERT CHESTER.

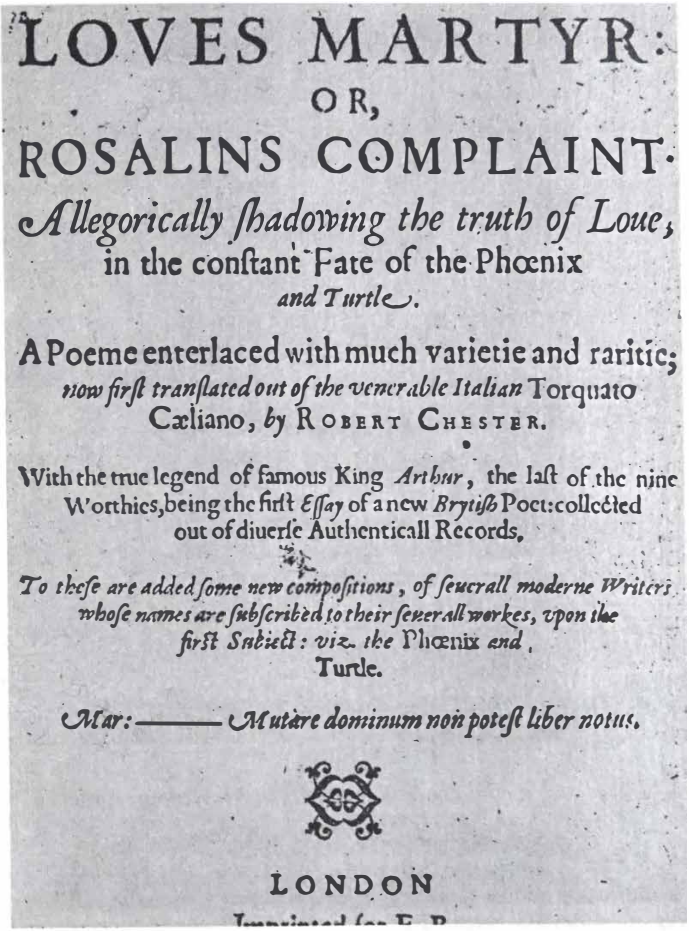
With the true legend of famous King *Arthur*, the laſt of the nine
Worthies, being the firſt *Eſſay* of a new *Britiſh* Poet: collected
out of diuerſe Authenticall Records.

To theſe are added ſome new compoſitions, of ſeuerall moderne Writers
whoſe names are ſubſcribed to their ſeuerall workes: vpon the
firſt Subiect: viz. the Phœnix *and*
Turtle.

Mar: ——— *Mutare dominum non poteſt liber noſter.*

LONDON
Imprinted
1601

Титульный лист фолджеровского экземпляра сборника «Жертва Любви»



LOVES MARTYR:
OR,
ROSALINS COMPLAINT.
Allegorically ſhadowing the truth of Loue,
in the conſtant Fate of the Phœnix
and Turtle.

A Poeme enterlaced with much varietie and raritie;
now firſt tranſlated out of the venerable Italian Torquato
Cæliano, *by* ROBERT CHESTER.

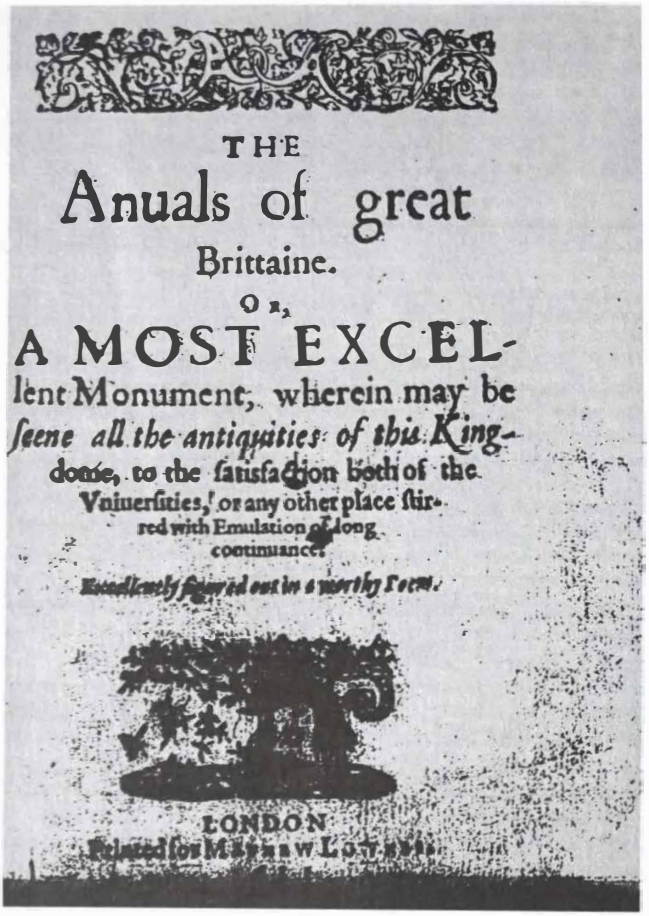
With the true legend of famous King *Arthur*, the laſt of the nine
Worthies, being the firſt *Eſſay* of a new *Britiſh* Poet: collected
out of diuerſe Authenticall Records.

To theſe are added ſome new compoſitions, of ſeuerall moderne Writers
whoſe names are ſubſcribed to their ſeuerall workes, vpon the
firſt Subiect: viz. the Phœnix *and*
Turtle.

Mar: ——— *Mutare dominum non poteſt liber notus.*

LONDON

Титульный лист хантингтонского экземпляра.
Дата отсутствует


THE
Anuals of great
Brittaine.
Or,
A MOST EXCEL-
lent Monument, wherein may be
seene all the antiquities of this King-
dome, to the satisfaction both of the
Vniuersities, or any other place stir-
red with Emulation of long
continuance.
Excellently figured out in a worthy Forme.
LONDON
Printed for M. Shaw. Lon. 1611.

Титульный лист лондонского экземпляра.
Совершенно другое, странное название, другая дата,
другой издатель, эмблема другого печатника

ное в английской поэзии, а итальянского писателя или поэта Торквато Челиано никогда не существовало.

Заглавие на титульном листе лондонского экземпляра звучит совсем по-другому: «Ануалы Великой Британии, или Самый превосходный Памятник, в котором можно узреть все древности этого Королевства, к удовлетворению университетов или других мест, возбужденных длительным соперничеством. Превосходно обрисованные в подобающей поэме. Лондон. Отпечатано для Мэтью Лаунза. 1611»[7]. К этому заглавию мы еще вернемся, пока же обратим внимание на первое — ключевое и очень странное — слово «Ануалы» («Anuals»), отпечатанное крупным шрифтом. Поскольку такого слова в английском языке нет, исследователям книги приходится предполагать, что перед ними — опечатка в одной букве (наборщик-де перевернул вверх ногами вторую букву n, чего никто не заметил!), и они эту «опечатку» нередко исправляют, заменяя странное слово привычным «Анналы». Обратим внимание также на другое имя издателя и на другую дату. Ибо, несмотря на такое удивительное различие в титульных листах, все три экземпляра сборника отпечатаны, как заметили исследователи, с одного и того же набора (так же, как и четвертый — уэльский, лишенный титульного листа).

«Жертва Любви» — повесть о жизни и смерти Голубя и Феникс

Поэма Роберта Честера (ибо мы уже знаем, что итальянец Торквато Челиано — вымысел, и вообще никто еще не смог найти ни малейшего следа какого-то итальянского оригинала в этом бесспорно британском произведении) в книге помещена первой и занимает ее подавляющую часть — 168 страниц из 195. Поэме предшествуют три авторских обращения на страницах без пагинации. Первое — прозаическое — к сэру Джону Солсбэри (в прошлом веке установили, что это был джентльмен из графства Денбишир). «Благородный сэр, следуя указаниям мудрых друзей, закончив мою давно ожидавшуюся работу, зная, что этот мир полон зависти и каждый считает своего ребенка прекраснейшим, будь он даже похож на эфиопа, я осмелился представить миру детище своего ума под Вашей протекцией, полагаясь, что если Глупости, подобно вору, удастся тайком проникнуть в какую-то часть этих поэм, Ваше уважаемое имя закроет эти изъяны, а известный всем характер Ваших достоинств заставит молчать врагов добродетели». Далее Честер повторяет и развивает эту же мысль: «В мир я отпускаю свое дитя под сенью Вашего имени, которое закроет рты толпе и, как я надеюсь, побудит просвещенных и доброжелательных укачать это дитя на своей груди. Итак, с пожеланием Вам блаженства небесного и земного я заканчиваю. Ваш всецело *Роберт Честер*».

Следующее обращение — поэтическое — к самой Феникс:

«Феникс, прекраснейшая из прекрасных птиц,
К тебе я обращаю все мои труды.
В моих глазах ты драгоценнейшая из всех,
Источник и покровитель всех высоких чувств.
Прими мою скромную хвалу твоей любви
И преклонение перед твоим Голубем.

Другой поэт, более искушенный и ученый,
Чьи строфы проникают и очаровывают умы,
Сможет достойно воспеть твои совершенства и красоту,
Повторяя твое знаменитое и прославленное имя.
А я, последний и скромнейший изо всех,
Доволен тем уже, что петь могу о Феникс».

Заключительное, третье обращение Честера — «К доброжелательному читателю», которого он предупреждает, что тому предстоит читать не о кровавых войнах, не о гибели Трои или победах Цезаря, не о похищении Елены или насилии над Лукрецией — «О прекрасном, причудливом образе я пою». И заканчивает: «Я не могу взывать со своими восхвалениями к небесам, ибо в случае неудачи буду опозорен».

Сама поэма Честера представляет собой смесь материалов различной степени обработки — от высоко поэтических строк, в которых чувствуется рука мастера, до рыхлых аллегорий с цветистыми и многословными отступлениями и зарифмованными компиляциями, не имеющими видимой связи с основным сюжетом, но для чего-то необходимыми автору.

В поэме внешне можно различить три основные части — «Госпожа Природа перед богами», «Диалог между Госпожой Природой и Феникс», «Диалог между Голубем и Феникс» — и заключение.

Первая треть поэмы имеет подзаголовок: «Жалоба Розалинды, метафорически обращенная через Госпожу Природу к Собранию богов (в Высокой Звездной Палате) о сохранении и продолжении прекраснейшей на земле Феникс». Имя Розалинды (известное нам по шекспировской пьесе «Как вам это понравится», где она не только является главной героиней, но и произносит авторский эпилог) упоминается только в этом подзаголовке и колонтитуле и только со словом «жалоба» и может быть отнесено или к Госпоже Природе, или к самой Феникс.

«Однажды боги все собрались на совет,
И высочайший был Парламент возглашен,
Небесный Синод начал вершить свой суд,
Внимая жалобам на беды и невзгоды...».

Перед этим «Парламентом богов» выступает плачущая Госпожа Природа. Она бледна, носовой платок, которым она вытирает слезы, струящиеся по ее щекам, насквозь промок (интересные подробности

для описания сцены на Олимпе!). Она преклоняет колена перед Юпитером, восседающим на золотом троне, и рассказывает ему об изумительной женщине Феникс, которую Природа воспитала и ввела в мир и которой теперь угрожает опасность остаться без потомства — и тогда пресечется род Фениксов. Описание внешности Феникс занимает целых пять страниц — прекрасны ее лицо, руки, шея, голова, украшенная «локонами, взятыми Природой у самого Аполлона». Ее лоб скрывает глубокие мысли и великолепные замыслы, ее губы — «ворота, через которые мир обретает чудную музыку, красноречие и поэзию». Просительница показывает богам портрет прекрасной Феникс, они восторгаются им и просят Юпитера помочь Госпоже Природе и ее воспитаннице.

Грозный повелитель мира уступает их просьбам. Он приказывает Госпоже Природе взять колесницу Аполлона и доставить Феникс на некий остров Пафос, подлинный рай на земле. Там на высоком холме с плоской вершиной, возвышающемся над прекрасной долиной, они встретят «истинного Рыцаря Чести, чье сердце устремлено к бескорыстному служению, который поддерживает Прометеев огонь». Юпитер дает Госпоже Природе чудодейственный бальзам, его необходимо приложить к больной голове и больным ногам этого Рыцаря —

«Это приведет его в постель к твоей Феникс,
Когда он встретит ее на высоком холме,
И пусть из их праха восстанет новый Феникс...».

Боги приветствуют решение Юпитера, а Венера сочиняет для Феникс молитву о спасении души серебристого Голубя, ныне страдающего за свои грехи. Удивительно, что языческая богиня Венера, обращаясь к Юпитеру, называет его Иеговой, упоминает она и Христа. Судя по многим текстам в книге, Честер превосходно разбирался в разнице между языческой религией греков и римлян и христианством, и такое смешение явно носит преднамеренный характер, тем более что эта молитва сопровождается специальным обращением автора «К легковерным читателям», которым он рекомендует постараться понять его замысел, хотя это и не просто.

Итак, Госпожа Природа встречает Феникс, чья красота сочетается с «истинным красноречием и поэзией». Здесь и дальше у Честера героиня постоянно ассоциируется с поэзией, с ее божественным покровителем Аполлоном. Феникс жалуется, что ее жизнь исполнена страданий, что она уже не прежняя Феникс. Она опасается Зависти, преследующей ее, не дающей возможности отдаться своему чувству, она боится, что время любви для нее прошло:

«Моя жизнь загублена,
И на горах Аравии я умру
И никогда не встречусь с бедным Голубем».

Госпожа Природа убеждает Феникс, что не все потеряно, что любовь и материнство еще возможны для нее, несмотря на усталость от

жизни, на «омертвевшую кровь». Природа обещает найти и жестоко наказать Зависть и совершить еще более великие дела. Феникс говорит о другой трудности, о «тусклой догорающей свече», которой она посвятила свою жизнь; ее красота и добродетель находятся в плену у «фальшивой любви». Природа сообщает, что Юпитер поручил ей доставить Феникс на благословенный остров Пафос, и Феникс выражает надежду, что это может оживить ее, ибо там находится гнездо Голубя.

Колесница Аполлона возносит их к небесам, и они проносятся над планетой, над странами и городами, долинами, реками, высокими горами. Вот они уже над Британией, и Природа перечисляет названия городов и чем они прославлены. Вот и знаменитые университетские города — Оксфорд и Кембридж, вот Лейстер, Темза, Виндзор... Особо отмечена Шотландия, Эдинбург с его достопримечательностями. Попутно Госпожа Природа рассказывает о девяти знаменитых женщинах, чьи образы запечатлены в камне в эдинбургском Девичьем замке. Упоминание Виндзорского замка, по преданию воздвигнутого легендарным королем Артуром, служит поводом для появления заголовка: «Теперь следует история рождения, жизни и смерти благородного Артура, короля Британии» — эта зарифмованная «история» занимает целых 44 страницы, хотя и не имеет видимой связи с основным сюжетом. После этой многословной, изобилующей речами и посланиями «истории» Честер объявляет: «Теперь вернемся к нашему рассказу», и Госпожа Природа, как ни в чем не бывало, продолжает объяснять Феникс, что они пролетают над Лондоном. Наконец они достигают своей цели.

Здесь Честер счел уместным вставить еще одно огромное отступление — целый каталог цветов, трав, деревьев, рыб, драгоценных камней, животных, змей, червей, птиц, занявший 43 страницы. Установлено, что Честер использовал (пересказал в стихотворной форме) известные тогда сочинения о растительном и животном мире. Всем этим отступлениям отведено в общей сложности более половины честеровской поэмы, и носят они явно преднамеренный характер — ни к Голубю, ни к Феникс они отношения не имеют, а «постороннего» читателя способны скорее отпугнуть, чем привлечь. Но похоже, что для этого они и нужны нашему автору... Другие, не столь циклопические отклонения — короткие исторические фрагменты, лирические стихотворения и песни — разбросаны по всей честеровской поэме. А сразу после нее (но до произведений других поэтов) нас ждет большое собрание стихотворений, написанных явно другой, более искусной рукой и представленных как «созданные Голубем для прекрасной Феникс». Об этих великолепных стихотворениях, многие из которых чрезвычайно близки шекспировским сонетам и являются подлинными шедеврами, — разговор впереди.

Заметно, что образы Голубя и Феникс не сразу обрели у Честера окончательный характер. Сначала Природа говорит о героине как о «великолепном Фениксе исключительной красоты» — и сразу же после того — как о «молочно-белой Голубке». Голубь называет свою

любимую то Фениксом, то Розой, Солнцем, Голубкой, «моей Королевой». Похоже, что Честер в процессе создания (или переработки, что более вероятно) поэмы «подгонял» образы героев под традиционные, но делал это не очень внимательно. Но возможно, что эти и другие «несовпадения» не случайны.

В последней трети поэмы аллегория принимает неожиданный оборот. Госпожа Природа и Феникс прибывают на остров Пафос, подобие рая, «святой уголок», куда не смеют показываться силы зла, «крокодилы и шипящие змеи». Однако вместо любимого, который должен вдохнуть новую жизнь в Феникс, помочь ей обрести потомство, перед прибывшими на остров дамами предстает несчастное больное существо, скорбящая душа, «совершенная картина загнанного оленя, изнемогающего от горя», — образ, знакомый по шекспировской комедии «Как вам это понравится». Это и есть Рыцарь Чести и Великодушия, он же Голубь, к которому Феникс прибыла по велению самого Юпитера. Из их слов, однако, не следует, что эта встреча является для них первой. Феникс замечает, что его состояние хуже, нежели было раньше, а Голубь просит у нее прощения за свои «нечистые подозрения» — неясно, когда они высказывались и в чем заключались. Не совсем ясно также, какое отношение имеет Голубь к той «фальшивой любви», «догорающей свече», которой Феникс посвятила себя. Похоже все-таки, что больной Голубь на «острове Пафос» и есть эта самая «догорающая свеча», хотя образы у Честера, как мы уже заметили, не отличаются четкими контурами.

Выполнив свою миссию, Госпожа Природа покидает остров Пафос, оставляя Голубя и Феникс вдвоем. Голубь преклоняет колена и просит Феникс поверить в его верность и преданность. Он говорит о своем печальном состоянии (действительно, у него, как замечает Феникс, такой вид, «будто его имя уже занесено в бледную Книгу Смерти»). Голубь в отчаянии:

«Хоть я и хожу еще по земле,
Но уже не живу, погребенный в могиле горя».

Феникс утешает его, она пытается стереть слезы с его лица, но он уклоняется: он «нечист», он недостоин прикосновения ее прекрасной руки. Однако она настаивает, что должна остаться с ним:

«Впредь не ты один, а мы вдвоем
Этот нелегкий труд будем свершать.
. . . . . .
Для тебя я оставила Аравию.
Те огни потеряли свою силу*,
И я пришла к тебе сюда,

* Буквально: «those fires have no working substance».

Чтобы на вершине горы мы возвели
Свой собственный пылающий алтарь...»

Речь идет о совместном служении богу Аполлону — покровителю поэзии и других искусств. И они решают возвести горящий алтарь — жертвенник, посвященный их божественному покровителю.

Но сначала Феникс задает Голубю несколько непростых вопросов: в чем разница между подлинной и фальшивой любовью, где граница между добром и злом, что есть знание; где искусство Апеллеса* и где благородная хитрость? К сожалению, Голубь успевает ответить лишь на первый вопрос: они отправляются собирать хворост для священного огня. Горение (burning) символизирует в поэме сначала служение Аполлону, но потом** — смерть, желанную для обоих героев. Жертвенный огонь, посвященный Аполлону, поглотит их, чтобы «из их пепла восстало к жизни одно имя». Голубь говорит:

«У меня на душе теперь светло: мысль о неизбежном роке
Вытеснила печаль из моего сердца...»

Они обращаются к Аполлону с просьбой принять эту добровольную жертву, послать искру, от которой возгорится пламя, призванное поглотить их. Тут Феникс замечает, что кто-то подсматривает за ними, но Голубь успокаивает ее: это некто Пеликан, их друг.

«Пусть он будет свидетелем нашей трагедии
И потом поведает об увиденном».

Трагедии! Голубь собирается первым вступить в разгоревшееся пламя, когда Феникс задерживает его:

«Стой, Голубь, стой, уступи мне это право,
Ибо из моего праха новый Феникс восстанет.
Твоя же хрупкая жизнь должна быть сохранена...»

Она убеждает его остаться жить, чтобы «продолжать учить и просвещать этот грубый и лживый мир», но Голубь настаивает на своем праве умереть, быть «ее партнером, участником этой светлой трагедии». И тогда они взывают к пламени, зажженному Аполлоном:

«*Феникс*

О святое, чистое, совершенное пламя,
Прими же в себя нас обоих,
И из нашего праха пусть восстанет одно имя.

Голубь

О священный благоухающий Огонь, поглощающий
Ветви, под которыми все девять муз слагали свои песни.

---

* Знаменитый древнегреческий живописец.
** Довольно неожиданно.

Прими мое бренное тело как жертву,
И из твоего пламени поднимется одно имя».

Этот повторяющийся образ — некое загадочное имя, остающееся после обоих героев, возникающее, подобно Фениксу, из их пепла, явно несет важную смысловую нагрузку. Мы встречаем его и дальше, в стихотворениях других участников сборника; так, в поэме, с которой начался наш поиск и под которой стоит имя Шекспира, образ уточняется — «двойное имя»; у Марстона он обретает и другие, весьма многозначительные атрибуты, отсутствующие в легенде о чудесной птице.

Голубь все-таки первым вступает в пламя, сгорая в нем, и рассказом Феникс о том, как стоически, даже с улыбкой, принял ее друг свое последнее испытание, заканчивается поэма Честера:

«Посмотрите на насмешливое выражение его лица —
Раскинув свои крылья повсюду, он продолжает смеяться!
Учись, испорченный мир, учись слушать и видеть
Дружбу незапятнанную и подлинную».

И вот она уже спешит за ним:

«Я лечу к тебе, милый Голубь, и своими крыльями
Я обниму твой драгоценный пепел.
И я надеюсь, что это восстающее Создание
Будет владеть всем, сотворенным нами обоими.
Но мне пора. О, приобщи меня к своей славе!»

Обратим внимание на «Создание» (Creature), которое будет владеть всем, что сотворено обоими героями, — это, несомненно, тот же загадочный образ — «Имя, поднимающееся из их пепла», но есть и некоторое уточнение: речь идет о творческом наследии. Завеса тайны приоткрывается... Внимательному читателю могут показаться странными слова Феникс о том, что у ее мертвого (или умирающего) друга было насмешливое — или даже веселое (mirthfull) — выражение лица. Однако это не опечатка и не небрежность автора, ибо рядом с этим прилагательным мы видим глагол joyes — веселится. Он смеялся и на пороге Вечности...

Под последней строкой монолога Феникс напечатано: «Конец. Р.Ч. (Роберт Честер. — *И.Г.*)»; несмотря на это, далее на трех страницах появляются еще два стихотворения*, не разделенные на строфы — строки рифмуются попарно. Первое озаглавлено «Пеликан» и содержит его свидетельство как о смерти Голубя, так и самой Феникс:

«О, что за душераздирающий Спектакль,
Подлинное Чудо Мира я видел...»

---

* Они снабжены отдельной подписью Честера и явно добавлены позже.

Пеликан говорит о мужестве, с которым Голубь встретил смерть, потом рассказывает, как Феникс («удочеренное дитя Природы») храбро последовала за своим другом, и оба сгорели в пламени Аполлона.

«О, если редчайшие из земных существ
Сгорают вместе, что может подняться из огня
И предстать перед глазами изумленных смертных,
Как не еще более совершенное Создание?»

Это возникшее из пепла Голубя и Феникс «Создание» получило от них все дары благородных умов, устремленных к добру, любви, красоте. И вклад Феникс нельзя отделить от того, что дал «Созданию» Голубь, — эти двое благодаря Природе стали одним. Что касается Природы, то ясно: речь идет о Госпоже Природе, доставившей свою воспитанницу на этот остров, где служат Аполлону. Гораздо труднее постигнуть удивительнейшее и совершеннейшее «Создание», на которое Честер несколько раз намекал и раньше и к которому он обращает свой восторженный взор в последнем стихотворении, так и озаглавленном: «Заключение».

«Заключение» начинается с извинения в слабости авторского таланта для того, чтобы говорить о столь важных событиях, о столь редкостном предмете; но ведь случается, что «самую тяжелую и ценную ношу доверяют тащить скромному ослу...». После этого извинения Честер сообщает, что другой царственный Феникс поднялся из пламени, и это блестящее создание будет долго удивлять мир. Честер выражает надежду, что «благородные умы» одобрят его старания и опять подписывается: «Конец. *Р. Ч.*».

Песни Голубя и сонеты Шекспира

Дальше на 34 страницах читатель может ознакомиться с большим собранием стихотворений («кантос»), представленных как «созданные Пафосским Голубем для прекрасной Феникс»[8]. Такой подзаголовок, сам характер этих поэтических произведений, а также то обстоятельство, что Честер специально пометил их как чужие, цитируемые им, не позволяют рассматривать их в качестве простого продолжения честеровской поэмы. «Песни Голубя» по своей яркой поэтической образности, виртуозной поэтической технике превосходят не только произведение неизвестного в истории литературы Честера, но и таких выдающихся поэтов, участников сборника, как Чапмен, Джонсон, Марстон. Это целый каскад мастерских акростихов, удивительно близких по своим темам и образности шекспировским сонетам.

Первая группа акростихов названа «алфавитными» — она состоит из 24 стихотворений (на семи страницах). Это семистишия с рифмой «ab abb cc», в которых первое слово каждой строки начинается с одной и той же буквы; стихотворения расположены в порядке английского

алфавита — от «A» до «Z». Вторая — и значительно большая по объему — группа акростихов создавалась по другому принципу: начальные слова каждой строки, читаемые сверху вниз, образуют предложение, являющееся в свою очередь первой, ключевой строкой — или даже несколькими строками стихотворения. Здесь, в зависимости от количества слов в ключевом предложении, мы встречаемся со всем разнообразием строфики — от шестистиший до четырнадцатистрочных стихотворений (сонет) — и рифмовки. Адекватный перевод этих акростихов на другой язык невозможен, поэтому для читателей, владеющих английским, мы приводим некоторые из них в первозданном виде.

«Песни Голубя» — труднейшие, филигранные акростихи — давно привлекли к себе восхищенное (а подчас и озадаченное) внимание западных специалистов по английской поэзии. Поражает обилие шекспировских сравнений, метафор, отдельных слов и целых фраз, как будто сошедших на эти страницы из поэм и сонетов Уильяма Шекспира. Как и в сонетах Шекспира, здесь доминирует тема нежной любви — дружбы, определяющей, наряду с творчеством, смысл жизни поэта. Высшее счастье — любить и знать, что ты любим.

Прекрасная Феникс — «восхитительная комета», «ее красота цветет подобно розе». Любовь поэта к ней исполнена безмерной преданности, искренности, чистоты. Но их объединяет не страсть: их союз основан на духовном родстве, на радости «совместного служения Аполлону», чей огонь они бескорыстно поддерживают, веря в свое высокое предназначение.

«Я сам и все мое всегда твое» — эту фразу образуют первые слова строк одного акростиха. Несравненная Феникс — Муза поэта, вселяющая в него «дух древнего Гомера». Их творческий союз неразделим: «Мои строки являются и твоими», «Я буду исполнять мои сонеты на твоей арфе», «Обратись ко мне, и я отвечу песней, с которой никто не сравняется...»

Но безоблачная радость и счастье — не удел нашего Голубя. Многие строки исполнены горечи и боли, несправедливой судьбой он обречен на страдание; с ним, как можно понять из другого акростиха, произошло какое-то несчастье, он тяжко болен. Неоднократно он просит у нее прощения за свое состояние, взывает к ее сочувствию, помощи:

«Если у тебя есть сострадание, прояви его,
Ведь сострадание — лучшее украшение женщины...

Яви свое милосердие, о Феникс,
Помоги страдающему в его болезни...

Никакие лекарства, никакие пластыри
Не затянут раны, которые убивают мое тело...

Смерть преследует меня по пятам,
Лишь твоя любовь не дает ей остановить мое сердце».

Неоднократное возвращение к этой теме, сам характер этих строк с их почти медицинской терминологией (болезнь, боли, лекарства, пластырь) оставляют мало сомнений в том, что речь идет не только —

и не столько — о душевных, любовных страданиях, томлении и жалобах, где значительную роль может играть поэтическая традиция и мода, но и о страданиях физических, придающих отношениям этой необыкновенной четы трагический, даже жертвенный характер.

Голубь передает Феникс свои знания, свое искусство. Но рядом с темой чистой, платонической любви, сострадания, преданности, поклонения Аполлону и музам неотступно следует тема тайны, секрета. Между Голубем и Феникс существует согласие не только о возвышенной чистоте их отношений и совместном служении искусствам, но и о тайне, которая должна их окружать, хотя читателю трудно понять, почему такие благородные отношения и занятия должны сохраняться в секрете.

«...Я буду твоим неизвестным Голубем.

...О, будь моим Фениксом, а я буду твоим Голубем,
И мы будем любить друг друга в тайне от всех.

...О, не разглашай мою любовь, ты, вестник дня!

...Свои чувства и занятия я скрою,
Лишь эти строки могут открыть тайны моего сердца».

Еще первого исследователя честеровского сборника Александра Гросарта заставило серьезно задуматься великое множество шекспировских мыслей, образов, метафор, эвфуистических изящнейших оборотов, сходство поэтической формы «Песен Голубя» и шекспировских поэм и сонетов. Некоторые ученые в нашем столетии в поисках объяснения этого феномена, отмечая, что о простых совпадениях здесь не приходится говорить, вынуждены предполагать, что Шекспир не только — по неизвестным причинам — дал в сборник свою поэму, но и мог принять участие в редактировании честеровского поэтического материала и при этом даже заново переписал какую-то его часть. Но что же связывает Шекспира с таинственным Голубем?

Особенно тщательный анализ «Песен Голубя» произвел в своей книге «Обоюдное пламя» (1955) крупнейший специалист по английской поэзии Д.У.Найт[9]. Специально перечисляя и анализируя «шекспировские места» в этих «Песнях» на двадцати страницах своей книги, он то и дело замечает: «Очень близко к Шекспиру», «Все напоминает здесь Шекспира» и, наконец, — «Это же чистый Шекспир!»

Можно отметить такую знаменитую метафору, как «этот беспощадный судебный пристав, смерть, производит арест без промедления» («Гамлет», V, 2), повторенную в сонете 74 («когда этот беспощадный арест без выкупа увлечет меня прочь...»); встречаем ее («смерть — беспощадный арест») и у Голубя. «Карта печали» и «карта красоты» у Голубя напоминает о «карте дней» в сонете 68 и «карте чести» в «Ричарде II». Эвфуистический оборот «стыд пристыжен» находим не только у Голубя, но и в «Ромео и Джульетте»(II, 5), там же «мысли — герольды любви». Изящное выражение «sweet self» украшает не только 19-й алфавитный акростих Голубя, но и шекспировские сонеты 114

и 126. Список совпадений, причем уникальных, нигде больше в поэзии того времени не встречающихся, можно продолжить, и они не могут быть случайными или свидетельствовать о заимствовании — эти слова и выражения слишком органично вплетены в поэтическую ткань акростихов.

Но не только отдельные неологизмы, метафоры, эвфуистические обороты напоминают о Шекспире. Опасности и пороки, о которых говорится в сонетах 69, 70, 94, 95, беспокоят и Голубя. Белокурый друг становится объектом клеветы и непристойных сплетен, и Шекспир горько переживает за него. Те же поползновения злоумышленников против драгоценной Феникс вызывают негодование и отпор Голубя, и он тоже грозит «выполоть эти сорняки». Схожи и многие другие проблемы и настроения автора сонетов и честеровского Голубя.

И Найт пришел к заключению, что поэтический материал, так напоминающий шекспировские поэмы и сонеты, по своему высокому художественному уровню вполне достоин пера Великого Барда и нельзя исключить возможности того, что Шекспир действительно «приложил к нему руку». Во всяком случае, «Песни Голубя» никак не могли быть написаны Робертом Честером: уровень его поэтических текстов в сборнике, а также обнаруженных в домашней рукописи (о ней разговор позже) несопоставимо ниже. К этому выводу Найта я готов присоединиться, хотя считаю его неполным... Честер действительно такое написать не мог, но так ведь мог писать сам Голубь, то есть человек, скрытый за этим аллегорическим именем.

Найт не мог не обратить внимание на странное смешение местоимений в некоторых акростихах: о Феникс говорится то «она», то «он», то же самое и о Голубе. Некоторые эпитеты, характеризующие Феникс, кажутся более подходящими для мужчины, и наоборот, Голубь временами обретает черты своей нежной подруги, становится Голубкой! По этому поводу Найт замечает, что смешения родов так часты и так органически вписаны в контекст, что кажутся преднамеренными, выполняющими какую-то важную функцию. Но какую? Насыщенные эрудицией рассуждения Найта о том, что в поэзии Ренессанса любовь часто рисовалась как великий властелин, самодовлеющая сущность, активное начало, даже если ее носителем выступала женщина, в данном случае не помогают найти хотя бы относительно убедительный ответ. Однако многие трудности снимаются, если понять, что некоторые акростихи второй группы представляют собой, по существу, диалоги между Голубем и Феникс и являются плодом их (то есть их прототипов) совместного творчества.

Английский ученый завершает рассмотрение акростихов Голубя признанием, что они способны вызвать головокружение. «Похоже, здесь мы подходим к пределу, за которым любой анализ становится безуспешным. Возможно, здесь заключено гораздо больше, чем обычно предполагается».

И действительно, как мы увидим дальше — гораздо больше!

Not Not all the world could profer me diſgrace,
being Being maintained faireſt faire by thee,
hard, Hard-fortune ſhall thy ſeruant nere outface,
no No ſtormes of Diſcord ſhould diſcomfort me:
plague Plague all the world with frownes my *Turtle-Doue,*
ſo So that thou ſmile on me and be my loue.

great Great Miſtris, matchleſſe in thy ſoueraigntie,
in In lue and recompence of my affection,
loue Loue me againe, this do I beg of thee,
being Being bound by *Cupids* kind direction:
long Long haue I ſu'd for grace, yet ſtil I find,
deferd. Deferd I am by her that's moſt vnkind.

And if my loue ſhall be releeu'd by thee,
My heart is thine, and ſo account of me.

And And yet a ſtedfaſt hope maintaines my hart,
if If anie fauour fauourably proceede
my My deare from thee, the curer of my ſmart,
loue Loue that eaſeth minds oppreſt with neede,
ſhal be Shall be the true Phiſition of my griefe,
releeu'd Releeu'd alone by thee that yeeld'ſt reliefe.

by By all the holy rites that Loue adoreth,
thee, Thee haue I lou'd aboue the loue of any,
My My heart in truth thee alwayes fauoureth,
heart Heart freed from any one, then freed from many:
is Is it not baſe to change? yea ſo they ſay,
thine Thine owne confeſſion loue denies delay.

and And by the high imperiall ſeate of *Ioue,*
ſo So am I forc'd by *Cupid* for to ſweare,
account Account I muſt of thee my *Turtle-doue,*

Of

Страницы из честеровского сборника.
«Песни Голубя». Один из виртуознейших акростихов,
удивительно близких шекспировским сонетам

of Of thee that Times long memorie ſhall outweare:
me. Me by thy ſtedfaſt truth and faith denying,
To promiſe any hope on thee relying.

My paſſions are a hell and death to me,
Vnleſſe you feele remorce and pitie me.

My My ſweeteſt thoughts ſweet loue to thee I ſend,
paſſions Paſſions deeply ingrafted, vnremouable
are Are my affections, and I muſt commend
a A ſtedfaſt truſt in thee moſt admirable:
hell Hell round enwraps my bodie by diſdaine,
and And then a heauen if thou loue againe.

death Death haunts me at the heeles, yet is afraid,
to To touch my boſome, knowing thou louſt me,
me, Me ſometimes terrifying by him betraid,
vnleſſe Vnleſſe ſweete helpfull ſuccour come from thee:
you You well I know, the honor of mine eie,
feele Feele ſome remorceſull helpe in miſerie.

remorce Remorce ſits on thy brow triumphantly,
and And ſmiles vpon my face with gentle cheere;
pittie Pittie, loues gracious mother dwels in thee,
me. Me fauouring, abandoning baſe ieare,
Death is amazed, viewing of thy beautie,
Thinking thy ſelfe perfect eternitie.

My pureſt loue doth none but thee adore,
My heartie thoughts are thine, I loue no more.

My My comfortable ſweete approued Miſtris,
pureſt Pureſt of all the pure that nature framed,
loue Loue in the height of all our happineſſe,

Их оплакивает целый Хор Поэтов

Перевернув последнюю страницу «Песен Голубя», читатель видит второй титульный лист — шмуцтитул, открывающий раздел, в котором помещены поэтические произведения других участников сборника. На шмуцтитуле — заглавие: «После этого следуют различные поэтические эссе о том же предмете, а именно — о Голубе и Феникс. Созданные лучшими и самыми выдающимися из наших современных писателей, с их именами, подписанными под работами каждого из них; никогда прежде не печатавшиеся. И теперь впервые посвященные всеми ими любви и заслугам истинно благородного рыцаря сэра Джона Солсбэри. Dignum laude virum Musa vetat mori*».

Ниже — типографский знак печатника Ричарда Филда, того самого, который в 1593 году напечатал первую шекспировскую поэму «Венера и Адонис». И дата — 1601.

О том, что к поэме Честера будут добавлены «некоторые новые сочинения нескольких современных писателей с их именами, подписанными под их работами», сообщалось на титульном листе честеровского сборника. Заглавие на шмуцтитуле уточняет, что эти писатели «лучшие и самые выдающиеся», и повторяет обещание напечатать их имена. Однако первые четыре стихотворения этого раздела подписаны псевдонимами. Под двумя стоит многозначительная латинская подпись «Vatum Chorus» («Хор Поэтов»). Сначала напечатан «Призыв», обращенный к Аполлону и музам. Хор Поэтов просит божественных покровителей искусства одарить умы поэтов такой силой и умением, чтобы они смогли достойно почтить *благородного друга*:

«Научите нас, как нам возвысить свой голос
И создать поэмы, исполненные смысла,
Скрытого от непосвященной толпы.
Будьте щедры к нашей жаждущей Музе,
Чтобы мы смогли воспеть благородного друга
С чашей, полной священной кастальской воды».

Второе стихотворение Хора Поэтов продолжает мысль первого и развивает ее дальше, подчеркивая, что божественное покровительство даровано им, чтобы они достойно воспели своих необычайных и высоких героев — Голубя и Феникс. Однако заголовок второго стихотворения выглядит так: «К прославленному рыцарю сэру Джону Солсбэри**». На этом основании некоторые исследователи предполагали, что образ Голубя аллегоризирует Джона Солсбэри. Но ни в одном из произведений сборни-

---

* «Мужу, хвалы достойному,/ Муза не даст умереть» (то есть не даст умереть памяти о нем. — *И.Г.*). Гораций. Оды, IV, 8, 28.

** Джон Солсбэри был произведен в рыцари (то есть получил право именоваться «сэром») в июне 1601 г., следовательно, стихотворение написано не ранее этой даты.

ка пока не удалось обнаружить присутствия этого джентльмена и его близких (в отличие от целомудренных Голубя и Феникс, чета Солсбэри дала жизнь не менее чем десяти отпрыскам). К содержанию книги, к трагической судьбе загадочной четы Джон Солсбэри явно не имеет прямого отношения. Поэтому другие ученые считают, что имя Солсбэри относится к приемам того самого «вуалирования» правды о Голубе и Феникс, о котором говорит ключевая фраза на титульном листе. Отметим — в начале книги Честер выражал надежду, что *имя* Солсбэри может защитить ее от любопытства и злоязычия толпы, цитатой же из Горация на шмуцтитуле поэты демонстрируют, что, обращаясь к этому имени, Муза оказывает сэру Джону высокую честь, приобщая его к бессмертию.

Хор Поэтов представляет «благороднейшему из умов» (или «благороднейшим из умов») свои гимны, порожденные живительной струей из источника поэтического вдохновения — источника муз. «Эта струя не похищена, не исчезла — ради вас Аполлон направил ее в наши умы, и теперь через наши перья она выливается здесь, в эти строки». Сначала поэты как будто бы обращаются к Солсбэри, но потом становится ясно, что их мысли и слова устремлены к честеровским героям — к обоим или к одному из них:

«Оцените наши стихи по их достоинствам
И по тому, во имя чего они созданы.
Никакая меркантильность не могла бы породить их,
Они не вступают в эти рабские ворота.
Только беззаветное служение, рожденное в нашем духе,
Подобающее вашим высоким заслугам,
И хитроумная фантазия, свободная, как само время,
Были крестными родителями этих строф,
В которых и доброжелатели, и завистники могут увидеть,
Что мы старались быть достойными и самих себя, и вас».

Весьма многозначительна и сама подпись под каждым из этих двух стихотворений — «Хор Поэтов». Мало того, что лучшие поэты Англии сочли необходимым присоединить к рыхлой поэме мало кому известного Честера свои произведения, посвященные его загадочным героям, скрытым за птичьими именами-масками. Их произведениям еще предшествуют гимны, исполненные целым поэтическим хором! Многозначительная подпись, торжественный тон обращения к самому Аполлону и музам, местоимение «мы», а также то обстоятельство, что эти обращения открывают вторую часть сборника, еще раз говорят о том, что за аллегорическими образами Голубя и Феникс скрываются обладатели необычных, выдающихся достоинств, платоническая чета, чья смерть глубоко потрясла поэтов, знавших о их тайном «служении Аполлону». Мир лишился лучшего украшения, оказывавшего высокое и очищающее влияние на все окружающее, и об этом поет Хор, не простой хор певчих, а Хор Поэтов, готовясь славить и оплакивать своих благородных друзей, поглощенных пламенем Аполлона.

Следующие два коротких (шесть и восемь строк) стихотворения,

LEt the bird of lowdeſt lay,
On the ſole *Arabian* tree,
Herauld ſad and trumpet be:
To whoſe ſound chaſte wings obay.

But thou ſhriking harbinger,
Foule precurrer of the fiend,
Augour of the feuers end,
To this troupe come thou not neere.

From this Seſſion interdict
Euery foule of tyrant wing,
Saue the Eagle feath'red King,
Keepe the obſequie ſo ſtrict.

Let the Prieſt in Surples white,
That defunctiue Muſicke can,
Be the death-deuining Swan,
Leſt the *Requiem* lacke his right.

And thou treble dated Crow,
That thy ſable gender mak'ſt.
With the breath thou giu'ſt and tak'ſt,
Mongſt our mourners ſhalt thou go.

Here the Antheme doth commence,
Loue and Conſtancie is dead,
Phœnix and the *Turtle* fled,
In a mutuall flame from hence.

So they loued as loue in twaine,
Had the eſſence but in one,

Two

Первые две страницы шекспировской поэмы о Голубе и Феникс в честеровском сборнике. Заголовок отсутствует

Two diſtincts, Diuiſion none,
Number there in loue was ſlaine.

Hearts remote, yet not aſunder;
Diſtance and no ſpace was ſeene,
Twixt this *Turtle* and his Queene;
But in them it were a wonder.

So betweene them Loue did ſhine,
That the *Turtle* ſaw his right,
Flaming in the *Phœnix* ſight;
Either was the others mine.

Propertie was thus appalled,
That the ſelfe was not the ſame:
Single Natures double name,
Neither two nor one was called.

Reaſon in itſelfe confounded,
Saw Diuiſion grow together,
To themſelues yet either neither,
Simple were ſo well compounded.

That it cried, how true a twaine,
Seemeth this concordant one,
Loue hath Reaſon, Reaſon none,
If what parts, can ſo remaine.

Whereupon it made this *Threne*,
To the *Phœnix* and the *Doue*,
Co-ſupremes and ſtarres of Loue,
As *Chorus* to their Tragique Scene.

помещенные на одной странице, подписаны псевдонимом «Ignoto» («Неизвестный»). Поэт под этим псевдонимом — активный участник сборника «Английский Геликон». В первом стихотворении, озаглавленном «The first» («Первый [ая]»), образно выражается мысль об уникальности Феникс. «Как серебряный свод небес имеет только один глаз — солнце; и как ночь, которая скрывает облака — белую книгу неба, имеет только одну луну — дрожащий, слабый свет; как сердце имеет только одно глубокое чувство, так и в мире существует только один Феникс...». Второе стихотворение — «Горение» — прямо продолжает первое. Снова речь идет о Феникс, имя «Голубь» опять не упоминается. «Представим себе, что здесь сгорает это чудо дыхания, в святом праведном пламени, как Музыка, которая увлекает себя к смерти... Пламя, которое пожирает ее, питает другую жизнь. Ее драгоценный пепел наполняет необычайную живую урну».

Обратим внимание на «необычайную живую урну» — это явно то самое «Создание», о котором говорил Честер.

За стихотворениями Неизвестного следует шекспировская поэма, с которой начинается интерес ученых к честеровскому сборнику и которая известна миру как «The Phoenix and the Turtle» или в традиционном переводе на русский язык — «Феникс и Голубка». Об ошибочности такого перевода читатель уже знает, тем более после ознакомления с честеровской поэмой.

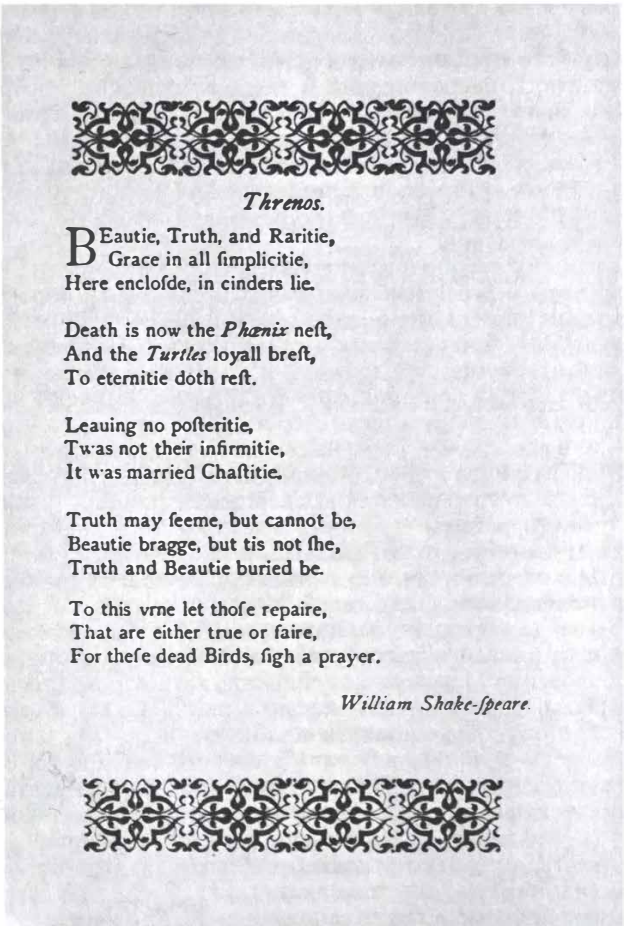
Но дело не только в правильном или неправильном переводе заглавия. Самое неожиданное заключается в том, что эта поэма в честеровском сборнике — *единственная* из всех помещенных там произведений напечатана вообще без всякого заглавия! Свое привычное сегодня для читателей заглавие поэма получила только в 1807 году, через два столетия после появления на свет. Именно в 1807 году редакторы американского (бостонского) издания сочинений Шекспира решили дать имя доселе безымянной поэме. Это нововведение привилось, и с тех пор заглавие «The Phoenix and the Turtle», кстати сказать вполне соответствующее содержанию поэмы — хотя, конечно, не исчерпывающее его, — стало ее неотъемлемой частью. Но в книге Роберта Честера его нет!

Поэма занимает в книге три страницы. Первая ее часть — 13 четырехстиший — дана на двух страницах (170—171) без заголовка и без подписи. Эта часть заканчивается сообщением о том, что Разум создал (или исполнил) погребальную песнь по Голубю и Феникс — «как Хор в их трагической сцене».

Собственно погребальная песнь — «Плач», пять трехстрочных строф — помещена на следующей, 172-й странице и имеет заголовок «Threnos», а под последней строкой напечатано: William Shake-speare. Кроме заголовка, текста и имени Уильяма Шекспира, транскрибированного так же, как и на титульном листе единственного прижизненного издания сонетов, — через дефис*, эта страница имеет еще и от-

---

* Писать собственные имена через дефис не было тогда принято, но для Шекспира, как видим, иногда делалось исключение.



Threnos.

BEautie, Truth, and Raritie,
Grace in all ſimplicitie,
Here encloſde, in cinders lie.

Death is now the *Phœnix* neſt,
And the *Turtles* loyall breſt,
To eternitie doth reſt.

Leauing no poſteritie,
Twas not their infirmitie,
It was married Chaſtitie.

Truth may ſeeme, but cannot be,
Beautie bragge, but tis not ſhe,
Truth and Beautie buried be.

To this vrne let thoſe repaire,
That are either true or faire,
For theſe dead Birds, ſigh a prayer.

William Shake-ſpeare.

Погребальный плач из поэмы о Голубе и Феникс.
Подпись — Шекспир

дельное полиграфическое оформление: она окаймлена сверху и снизу орнаментальными рамками — бордюром. Таким образом, внешне две части поэмы выглядят как вполне самостоятельные произведения, отличающиеся к тому же одно от другого и поэтической формой строф; вторая часть имеет заголовок и подпись, в то время как первая лишена и того и другого! Исследователи пытались понять причину и смысл столь странного расположения и полиграфического оформления поэмы — если это действительно одна поэма. Предположение некоторых ученых, что перед нами два отдельных произведения, влечет за собой следующее: стихотворение на первых двух страницах могло быть написано другим автором, не пожелавшим ни подписать свое стихотворение хотя бы псевдонимом (по примеру Неизвестного), ни дать ему какой-то заголовок.

Последнему предположению как будто противоречит тот факт, что вторая часть — это погребальный плач, о создании которого объявляется в конце первой. Все авторы сборника (кроме Чапмена) представлены двумя — или четырьмя — стихотворениями, причем обычно второе стихотворение продолжает и развивает мысли и образы предыдущего. Тот же принцип парности можно с некоторой натяжкой считать примененным здесь (если отбросить указание на то, что «Плач» создан — или исполнен — персонажем по имени Разум, и не обратить внимание на различие в поэтическом языке). Но в любом случае, при любом подходе отсутствие заголовка перед всей поэмой — или перед ее первым стихотворением — именно в этой поэме, и только в ней, — представляет проблему, от которой нельзя просто отмахнуться.

Бостонское «изобретение» снимает эту проблему для массового читателя, но не для исследователей. Может быть, текст первой части полностью занял две страницы, не оставив наборщику места для заголовка? Однако в аналогичных случаях составитель не опустил заголовки у стихотворения Марстона или Чапмена, хотя, чтобы их сохранить, ему пришлось перенести заключительные две строки Марстона на следующую страницу, где напечатано стихотворение Чапмена, использовать более мелкий шрифт для чапменовского заголовка и подписи и вообще «потеснить» прославленного поэта. Здесь же составителю было технически очень легко разместить заголовок (если таковой был у автора) за счет переноса заключительной строфы первой части на следующую страницу, убрав оттуда хотя бы один из декоративных орнаментов (например — верхний): ведь такие орнаменты обычно использовались печатниками для заполнения пустого пространства. Но составитель и наборщик этого не сделали только здесь. Почему?

Остаются и другие вопросы. Действительно ли эти поэтические строки, заметно отличающиеся от других, бесспорно принадлежащих Шекспиру, написаны им? Во всяком случае, «Песни Голубя» гораздо ближе к сонетам, «Лукреции», «Венере и Адонису», чем эта поэма, следуя за которой мы оказались в окружении молчаливых сфинксов книги Честера... Замечено было и большое сходство «Плача» (поэтическая форма, язык) с поэтическими текстами двух пьес Джона Флетчера и высказано

предположение о его авторстве. Что касается содержания, то именно здесь наиболее определенно указано: оба героя — и Голубь и Феникс — уже мертвы. Особо подчеркнуто, что они не оставили потомства, и специально оговорено: причина этого заключается не в их бессилии, а в обете целомудрия, которому был подчинен их брак. Насколько это согласуется с рассказанным о необыкновенных «птицах» другими поэтами?

Джон Марстон видит Чудо Совершенства

Поэту-сатирику и драматургу Джону Марстону в 1601 году было 26 лет, и до этого он еще не публиковал поэтических произведений под своим именем. В честеровском сборнике мы находим четыре его стихотворения. Первое помещено на развороте с шекспировским «Плачем» и озаглавлено: «Рассказ и описание самого удивительного Творения, поднимающегося из пепла Феникс и Голубя». Некоторые английские и американские исследователи сборника озадачены: такое название как будто бы противоречит словам из шекспировского «Плача» — «они не оставили потомства». Давайте, однако, посмотрим:

«О, эта душераздирающая Погребальная Песнь!
Может ли огонь, может ли время или злая судьба уничтожить
Столь редчайшее Творение? Нет, это было бы противно смыслу:
Никакая порча не осмелится тронуть это великолепие.
Природа призовет справедливость, справедливость — судьбу.
Нечто никогда не станет ничем.
Смотри же, что за великолепное наследие, ярче,
Чем чистейший огонь, белее света луны,
Теперь возникает там из пламени?
Я застываю на месте, онемев от изумления,
Никогда еще глазам не открывалось такое поразительное Чудо,
Как эта безмерная, чистейшая редкость.
О, всмотрись: это экстракт божественной Сущности,
Душа небесносотканной Квинтэссенции,
Пеаны для Аполлона* из смерти любящих
Образуют изумительное Творение...
Что за странное явление возникает из пепла Голубя
И принимает такую форму (чей ослепительный блеск
Превосходит сияние самого Аполлона)? — скажи, благородная
Муза».

Марстон просит божественных покровителей поэзии помочь ему увидеть и воспеть это изумительное творение, которое, по определению поэта, «метафизично — ибо оно не Божество, не мужчина, не

* Пеаны — песни, гимны Аполлону.

A narration and deſcription of a
moſt exact wondrous creature, ariſing
out of the Phœnix and Turtle
Doues aſhes.

O Twas a mouing *Epicidium!*
Can Fire? can Time? can blackeſt Fate conſume
So rare creation? No; tis thwart to ſence,
Corruption quakes to touch ſuch excellence,
Nature exclaimes for Iuſtice, Iuſtice Fate,
Ought into nought can neuer remigrate.
Then looke; for ſee what glorious iſſue (brighter
Then cleareſt fire, and beyond faith farre whiter
Then *Dians* tier) now ſprings from yonder flame?
Let me ſtand numb'd with wonder, neuer came
So ſtrong amazement on aſtoniſh'd eie
As this, this meaſureleſſe pure Raritie.
Lo now; th' xtracture of deuineſt *Eſſence*,
The Soule of heauens labour'd *Quinteſſence*,
(*Peans* to *Phœbus*) from deare Louers death,
Takes ſweete creation and all bleſſing breath.
What ſtrangeneſſe is't that from the *Turtles* aſhes
Aſſumes ſuch forme? (whoſe ſplendor clearer flaſhes,
Then mounted *Delius*) tell me genuine Muſe.
Now yeeld your aides, you ſpirites that infuſe
A ſacred rapture, light my weaker eie:
Raiſe my inuention on ſwift Phantaſie,
That whilſt of this fame *Metaphiſicall*
God, Man, nor Woman, but elix'd of all
My labouring thoughts, with ſtrained ardor ſing,
My Muſe may mount with an vncommon wing.

Джон Марстон рассказывает о необыкновенном Совершенстве, оставленном Голубем и Феникс

женщина, но элексир всех этих начал!» И поэт чувствует, как «его Муза обретает необыкновенные крылья».

Во втором стихотворении, озаглавленном «Описание этого Совершенства», Марстон называет это творение, это чудо безграничным Ens — так в схоластической философии обозначалась наивысшая, абстрактная форма Бытия. Было бы «дерзостью» отважиться точно определить такое творение: оно трансцендентно, хотя и осязаемо, и Муза поэта лишь пытается его восславить. Но и тогда поэту не хватает слов, не хватает поэтических средств. Это Совершенство выше всего, что можно себе представить; говоря о нем, нельзя впасть в преувеличение, никакая самая высокая хвала, *никакие дифирамбы не будут гиперболичны*; такому чуду ничто не способно польстить. И поэт замолкает — «это все, что может быть сказано». Интересно, что, говоря здесь об изумительном Совершенстве, Марстон употребляет глаголы в прошедшем времени.

В третьем стихотворении — восемнадцатистрочном «сонете», названном «К Совершенству», — Марстон подчеркивает контраст между испорченным миром и незапятнанной чистотой Совершенства. Убогость, бесформенность, все телесные и умственные недостатки, присущие другим творениям, полагает поэт, можно объяснить тем, что природа долго отбирала отовсюду всевозможные достоинства, чтобы украсить ими это свое Совершенство, эту несравненную редкость.

Последнее, четвертое стихотворение Марстона — «Гимн Совершенству». Поэт восклицает:

«О, как я могу назвать это Творение,
Которое теперь достигло своей зрелости?»

Эта строка тоже вызывает недоумение некоторых ученых. Мало того что Марстон раньше говорил о появлении нового великолепного и совершенного во всех отношениях Создания то в настоящем, то в прошедшем времени, — теперь он прямо утверждает, что оно достигло своей зрелости, то есть появилось не сейчас, хотя страницей раньше поэт видел это Совершенство рождающимся из пепла Голубя. Можно посочувствовать добросовестным ученым: такая манера выражаться положительно может поставить в тупик. Чтобы выйти из этого тупика, стали искать чету, чей женский отпрыск к 1601 году достиг бы зрелости. От предупреждения Марстона, что речь идет не о человеческом отпрыске, пытались отмахнуться ссылкой на причуды платонизма. Не получилось...

В последнем стихотворении поэт продолжает развивать мысль о недосягаемой высоте удивительного Совершенства, невозможности найти адекватные слова для его описания. Недостаточны даже такие эпитеты и сравнения, как «Небесное зеркало», «Чудо глубокой мудрости и размышлений», даже само выбранное поэтом слово «Совершенство» слишком слабо, к любому определению надо прибавлять превосходную степень — «наилучший», «наивысший».

Это Совершенство поучает саму добродетель, оно служит приме-

ром всему земному, оно само по себе есть Высшее Абсолютное Бытие. Марстон прибегает к таким гиперболам, которые иногда иначе как ошеломляющими не назовешь. Но ведь сам поэт, предвидя недоумение читателей (в том числе и наше с вами), уже предупреждал, что, прославляя это Чудо, просто невозможно впасть в преувеличение...

Но если Творение не является ни мужчиной, ни женщиной, ни божеством (хотя оно реально существует и даже достигло зрелости), то сам Голубь — аллегория определенной личности, смерть которой оплакивает и Марстон. И не случайно, что возникшее (или открывшееся?) из пепла Голубя и Феникс Создание столь совершенно — таким был сам умерший Голубь.

Что же это за таинственное Творение — экстракт человеческой и божественной сущности, влияющее на весь мир? Шекспировский «Плач», утверждающий, что брак Феникс и Голубя был платоническим, и поэтому они не оставили потомства, не противоречит марстоновским стихотворениям о Совершенстве (как это может показаться при поверхностном чтении). Поэты дополняют друг друга, помогая нам понять их обоих. В свете свидетельств Хора Поэтов, Неизвестного, Шекспира и особенно Марстона, неоднократного упоминания Аполлона и муз, которым тайно служили герои сборника, становится ясным, что речь идет о творчестве Голубя и Феникс. Об этом же говорит и имя Гомера, и важнейшие слова Марстона о поэзии (пеаны для Аполлона), оставшейся после ухода героев из жизни, — вот то Совершенство, которое они завещали миру. Их творческое наследие к моменту смерти уже было значительным — этим объясняются кажущиеся непонятными слова Марстона о «зрелости» Творения и то, что поэт порой говорит о нем в прошедшем времени. Это наследие, оказывается, превосходило все доселе созданное и даже мыслимое! Иногда Марстон отзывается о великолепном Творении как об Идее, но это не абстрактная, а материализованная Идея; поэт хорошо знает и этого человека, и его подругу, и то творческое наследие, которое открылось после их смерти.

Даже в поэзии того времени, когда чрезмерные восторги и сервильные восхваления были не в диковину, трудно найти что-либо подобное четырем марстоновским стихотворениям. К тому же в них не чувствуется ни преувеличенной экзальтации, ни тем более — сервилизма. Поэт глубоко искренен в своем преклонении перед чудом, современником и свидетелем которого он сподобился быть. Повторяю, что-либо подобное трудно найти. Но... Читая знаменитую оду Бена Джонсона в Великом фолио — первом посмертном собрании пьес Шекспира* — под заголовком «Памяти любимого мною автора мистера Уильяма Шекспира и о том, что он оставил нам», мы встречаем

---

* Это издание принято обычно называть «Великим фолио» или «Первым фолио». В дальнейшем я буду пользоваться как тем, так и другим названием.

строки, почти буквально воспроизводящие марстоновскую характеристику Совершенства — Творения, восставшего из пепла Голубя и Феникс. «Шекспир... я признаю, что ни человек, ни даже сами Музы не могут впасть в преувеличение, восхваляя написанное тобой. Это истина, и с ней согласны все». Случайное совпадение?

Джордж Чапмен — единственный из всех участников честеровского сборника — представлен только одним стихотворением, «Peristeros, or Male Turtle». Здесь в заголовке поэт образовал мужскую форму от греческого peristera — горлица, которое употреблялось только в женском роде.

Чапмен помогает нам лучше понять честеровскую аллегорию. Поэт рисует Голубя в прошлом (говоря о себе в настоящем времени), когда тот, оказывается, иногда бывал склонен к крайностям. Несмотря на заголовок, высшая похвала обращена к женщине, носящей в этой книге имя «Феникс». Сердца Голубя и Феникс неразрывно связаны, она была для него миром радостей. Поэт подчеркивает свою лояльность по отношению к Голубю и глубокую преданность Феникс. «Ни время, ни перемены, поглощающие все на свете, кроме истины, увековеченной в преданном сердце, не больше смогут отдалить меня от нее, чем ее от ее достоинств, которые служат для меня образцом и определяют само мое существование, мой дух».

Чапмен совершенно ясно говорит о своей персональной связи и близости с героями книги, не оставляя сомнения, что речь идет о конкретных личностях, его друзьях.

Стихотворение Джорджа Чапмена показывает, что аллегорические образы, постоянное обращение к античной мифологии, насыщенный философской терминологией язык, явно рассчитанный на узкий круг посвященных, скрывают не просто вычурную игру в абстракции, а определенных людей и определенные, хотя и непростые, жизненные ситуации, связанные к тому же с искусством, поэзией. Трудность явно заключается не в отсутствии конкретной реальности, стоящей за этими аллегориями и абстракциями, а в том, что сегодня еще нет легко доступного, лежащего на поверхности ключа к ним.

Бен Джонсон знал их хорошо

Бен Джонсон, как и Марстон, представлен в сборнике Честера четырьмя стихотворениями[10]. Первое — «Прелюдия». Поэт, готовясь петь о своих героях, сначала пытается найти достойного покровителя на Олимпе. Геракл, Феб, Вакх, Афина, Купидон, хитроумный Гермес? Но нет!

«Мы принесем наш собственный правдивый жар.
Теперь наша мысль обретает крылья,
И мы поем эту песнь для тех, кто обладает глубоким слухом».

Итак, Джонсон обращается к тем, кто понимает, о чем и о ком он собирается говорить. И далее следует «Эпос» — поэма, занимающая в сборнике четыре страницы и уступающая по объему лишь творению самого Честера. В центре поэмы — Голубь, о котором говорится в настоящем времени. Нет никаких указаний или намеков на его смерть или на смерть Феникс. Поэма восхваляет целомудрие, чистоту, воздержание от чувственной, плотской любви, присущие ее герою.

Хотя наши действия контролируются разумом, иногда его ослепляет желание, страсть. «То, что они зовут любовью, — не более, чем слепое желание». Истинная любовь чиста, бескорыстна, совершенна, она подобна золотой цепи, спустившейся с небес, чтобы соединить благороднейшие умы в божественный союз равных в духе. Ей не нужны низкие ухищрения для столь высокой цели. Есть люди, которые целомудренны потому, что время страсти для них прошло; другие боятся за репутацию (за свое положение и имя), их чистота вынужденна. Истинная чистота зиждется на любви к добродетели, а не на страхе или расчете. «Но мы выше всех ставим такую личность, как наш Голубь, украшенный любовью Феникс. Ее красота могла бы превратить ночь в день, она прогоняет печаль и рождает радость сердца».

«О, кто же он, тот, кто в этом мире владеет
Эликсиром всех радостей,
Более чистым, чем в райской обители,
И нетленным, как ее цветы...».

Кто же он, кто может подавить в себе желание, может отказаться от такого счастья, от обладания той, которая любит его?

«Но стой! Я слышу глупца, который кричит, что мы грезим,
И клянется, что не может быть такой вещи,
Как эта чистая любовь, о которой мы поем...
Нет, глупец, узнай,
Хотя твои неотесанные мысли имеют воробьиные крылья,
Голуби могут до смерти оставаться целомудренными».

Заключительные строки поэмы весьма многозначительны, но могут пониматься неоднозначно. Говоря о Феникс, поэт пишет, что только дикарь не побоялся бы причинить горе такой изумительной женщине. «И, конечно, не способен на это добродетельный и великодушный Ум, устремленный к целомудрию и благородным занятиям, которому известна тяжесть вины... К нему можно отнести эту фразу: *«Человек может грешить беззаботно, но безопасно — никогда»**. Похоже, здесь Джонсон намекает на какие-то ставшие ему известными интимные обстоятельства, связанные с Голубем. Как бы то ни было, поэма

---

* «Man may securely sin, but safely never».

Iudgement (adornd with Learning)
Doth ſhine in her diſcerning,
Cleare as a naked veſtall
Cloſde in an orbe of Chriſtall.

Her breath for ſweete exceeding
The *Phœnix* place of breeding,
But mixt with ſound, tranſcending
All *Nature* of commending

Alas: then whither wade I,
In thought to praiſe this *Ladie*,
When ſeeking her renowning,
My ſelfe am ſo neare drowning?

Retire, and ſay; Her *Graces*
Are deeper then their Faces:
Yet ſhee's nor nice to ſhew them,
Nor takes ſhe pride to know them.

Ben: Iohnſon.

FINIS.

Последняя страница честеровского сборника — окончание «Оды восторженной» Бена Джонсона. Говоря о Феникс, поэт называет ее «Леди» и сожалеет, что не может открыто рассказать правду о ней

тоже подтверждает духовный характер отношений Голубя и Феникс, исключающий физическую близость.

Этим двум своим стихотворениям Джонсон, как видно, придавал большое значение. В 1616 году он выпустил «Труды» — собрание своих поэтических и драматических сочинений, именуемое в научном обиходе как «фолио 1616». Он лично отбирал и группировал для него произведения, редактировал, следил за типографскими работами. Отбор был тщательным — опубликовано здесь далеко не все, что было к тому времени написано. Но «Прелюдию» и «Эпос» из честеровского сборника Бен Джонсон не опустил; наоборот, напечатал их в самом важном, «программном» разделе книги — в поэтическом цикле «Лес», рядом с обращением к знатной женщине, умершей за несколько лет до того, — о ней речь впереди.

Третье стихотворение Джонсона в честеровском сборнике состоит всего из двух четверостиший и называется «Феникс постигнутая». В первой строфе поэт заявляет: теперь никто не должен считать небылицей, что замечательное существо Феникс оказалось женщиной. Вторая строфа призывает не удивляться тому, что она является только видимостью жены Голубя. Еще и еще раз — и вполне определенно — Джонсон указывает на целомудренный характер их отношений. Совершенно очевидно, что авторы честеровского сборника считали необычный, «чистый» брак своих героев обстоятельством очень важным для их характеристики, отличающим их от других и потому нуждающимся в каком-то объяснении.

В последнем стихотворении «Ода восторженная», завершающем весь сборник, Джонсон говорит о Феникс как о реальной женщине, называет ее «Леди» и чрезвычайно высоко оценивает интеллектуальные качества своей героини. «О, великолепие! О, блеск, который никто не может затмить! Ее мысль быстра и оживленна, как огонь... Ее природный ум углублен ученостью, ясен, как у весталки, замкнут в орбите кристальной чистоты. Ее голос прекрасней тех, которыми славятся места, ее породившие, и при этом он смешан со звуком, превосходящим возможности самой природы».

Но, увы! Там, куда поэт направляется, чтобы достойно прославить эту леди, его голос оказывается почти заглушенным.

«Я отступаю и говорю: ее достоинства
Глубже и значительней, чем это видно глазу,
Но она не гордится ими
И не хочет выставлять их напоказ».

Эта последняя строка Джонсона — последняя строка в книге. Еще раз отметим: не только в «Прелюдии», но и в трех других стихотворениях Джонсон говорит о Голубе и Феникс в настоящем времени, не упоминая об их смерти, хотя его стихотворения завершают книгу и, казалось бы, не могли оставить без внимания столь важное и трагическое событие. Почему же Бен Джонсон все-таки промолчал о нем?

Таково содержание поэтического сборника «Жертва Любви» (теперь, познакомившись с его героями, мы можем предположить, что это название скорей всего относится к Феникс, добровольно последовавшей за своим ушедшим из жизни супругом). Поэты — авторы сборника, как они и обещали, в аллегорической форме рассказали об удивительной супружеской паре, которую они хорошо знали и смерть которой они (за исключением Джонсона) оплакивают. Как можно заключить, супруги умерли незадолго до появления книги. Поэма Честера заканчивается рассказом Феникс о кончине ее друга; она готовится последовать за Голубем. Неизвестный обращается к Феникс, которая еще жива. В заключительных стихотворениях Честера («Пеликан» и «Заключение») сообщается, что и Феникс рассталась с жизнью. Шекспир и Марстон скорбят об умерших супругах, причем последний воспевает и некое оставшееся после них совершенное творение. Стихотворения Джонсона, судя по всему, написаны еще при жизни обоих героев.

Все поэты соблюдают только самую общую договоренность о характере аллегории, именуя мужчину Голубем, а женщину Фениксом, уделяя мало внимания древней легенде, адресуясь к своим героям как к действительно существовавшим личностям, однако избегая не только называть их подлинные имена, но и приводить такие подробности, которые могли бы открыть эти имена непосвященным читателям. В трактовке каждым поэтом образов Голубя и Феникс есть свои особенности, но различия не носят принципиального характера. Одни уделяют больше внимания Голубю, другие — Феникс, в некоторых случаях больше, чем в других, чувствуется знакомство и дружба поэта со своими героями. Различия эти — естественное несовпадение отдельных деталей в рассказах очевидцев об одних и тех же людях и событиях, вызываемое разной степенью приближенности и осведомленности, направленностью интеллектуальных и духовных интересов, а поскольку речь идет о поэтах — поэтическим ви́дением и манерой.

В главном же свидетельства совпадают, ибо взор поэтов направлен в одном направлении, они говорят об одних и тех же людях. Авторы не противоречат, а дополняют друг друга, каждый добавляет какую-то новую, важную для него черту, какие-то особенности личных отношений с прототипами своих героев. И пересечение этих достаточно авторитетных и многочисленных свидетельств вырывает из мрака сначала совсем смутные, а потом и более отчетливые контуры двух необыкновенных личностей, современников и друзей крупнейших поэтов Англии, которые почтили их память своими произведениями, но не хотели или не могли назвать их имена.

Поэма Честера и «дополнительные» стихотворения известных английских поэтов убедительно свидетельствуют, что за аллегорическими именами-масками скрываются не персонажи древних легенд или

абстракции, а вполне реальные люди, исключительные по своим высоким достоинствам, по тому влиянию, которое они оказывали на окружающих. Хотя они были супругами, их отношения оставались целомудренными — это подтверждено поэтами неоднократно; их связывала общность духовных интересов, служение Аполлону и музам, то есть творчество. И читатель может ознакомиться с частью оставленного ими творческого наследия — собранием «Песен Голубя», носящим печать тончайшего поэтического мастерства и имеющим удивительно много общего с шекспировскими поэмами и сонетами.

Они явно занимали очень высокое положение (говоря о них, авторы прибегают к таким эпитетам, как «царственный», «божественный», «благороднейший», «сиятельный», «совершенный»), но по какой-то причине вся жизнь этой четы, их поэтические занятия держатся в строгом секрете, окружены тайной, недоступной для непосвященных. Эта секретность, как видно из многочисленных намеков и умолчаний поэтов, из их объявленного на титульном листе намерения вуалировать правду, окружала даже смерть загадочной четы. Но все-таки мы узнаем, что они умерли почти одновременно — сначала он, потом она. И из пламени служения Аполлону, из их пепла восстало имя, одно имя, владеющее всем недосягаемо совершенным, что было создано ими при жизни...

Тайна Голубя и Феникс довлеет над их памятью, над их наследием, над честеровской книгой, делая ее неразрешимой загадкой для нескольких поколений исследователей.

Кто же эти двое, эта необыкновенная чета, оставившая после себя *одно имя*? Что связывало их с лучшими поэтами Англии и прежде всего с Шекспиром? Почему издание сборника окружено такой таинственностью, почему в этой книге столько загадок? Какое отношение к изданию 1601 года имеет лондонский экземпляр с датой «1611» и странным заглавием?

Таковы основные вопросы, всегда вставшие перед исследователями честеровского сборника. Ясно, что центральным является первый вопрос: только найдя несомненно существовавших в шекспировской (елизаветинско-якобианской) Англии прототипов Голубя и Феникс, можно будет понять и объяснить все остальное.

Пробуждение — первые догадки и гипотезы

В XVII веке, насколько известно, никто о честеровском сборнике не вспоминал и тем более — его не изучал. В 1616 году Бен Джонсон выпускает свои «Труды», где помещает слегка подредактированные «Прелюдию» и «Эпос», а в 1640 году Джон Бенсон издает поэтические произведения Шекспира, куда включает и поэму о Голубе и Феникс из честеровского сборника, тоже без заглавия и без ссылки на источник — перед элегиями на смерть Шекспира. В 1710 году поэма появляется в новом собрании шекспировской поэзии (Гилдона), а потом и в других переизданиях. В 1780 году один из первых энтузиастов изуче-

ния Шекспира, Эдмонд Мэлон, в своем издании почему-то напечатал поэму как двадцатое стихотворение из «Страстного пилигрима»*, и в этом же качестве она неоднократно публиковалась не только в XVIII, но и в XIX веке. Серьезные комментарии к поэме отсутствовали, не было и попыток понять ее смысл. В 1865 году Д.Холлиуэл опубликовал короткие заметки о книге Честера[11], по существу, впервые представив ее читающей публике. Холлиуэл специально подчеркивал, что это единственный случай участия Шекспира в книге другого современника, и делал при этом вывод, что Роберт Честер был интимным другом Великого Барда (хотя Холлиуэл и не знал ничего об этом человеке); саму книгу он оценивал как одну из редчайших и ценнейших в английской литературе. Сообщалось и о местонахождении обоих известных экземпляров «Жертвы Любви». Первый был приобретен на аукционе-распродаже библиотеки Джорджа Дэниела. Дата на титульном листе отсутствует, но прежний владелец (Дэниел) в 1838 году специальной надписью на свободной странице удостоверил, что дата не обрезана переплетчиком — ее не было с самого начала. Следовательно, это тот экземпляр, который теперь находится в Калифорнии. Второй экземпляр (хранящийся ныне в Вашингтоне) в прошлом веке был приобретен известным библиофилом Миллером. Холлиуэл также сообщал, что книга была переиздана в 1611 году под другим заглавием — «Анналы Великой Британии...» («опечатку» в ключевом слове заглавия Холлиуэл старательно «исправил»).

Итак, странную книгу заметили и стали ею интересоваться только в прошлом веке. Скорей всего сборник разделил бы судьбу ряда других изданий шекспировской эпохи, и сегодня почти неисследованных, если бы не имя Шекспира под одним из напечатанных в нем произведений. Попытки разгадать смысл поэмы не могли не привести к честеровскому сборнику. Р.У.Эмерсон — выдающийся американский философ и писатель, — исключительно высоко оценивая поэму, рассматривал ее как траурную элегию на смерть какого-то поэта и его поэтической подруги. В 1875 году он предлагал даже учредить специальную академическую премию за исследование поэмы и честеровского сборника, хотя сам не имел возможности прочитать его (все экземпляры находились еще в Англии).

И вот вскоре после этого, в 1878 году, книга Честера была наконец переиздана небольшим тиражом и прокомментирована известным тогда текстологом Александром Гросартом для английского Нового Шекспировского общества. Этот ученый имеет большие заслуги в изучении и переиздании редких книг шекспировской эпохи, хотя сегодня в его работах можно найти и досадные промахи, и необоснованные утверждения. Укажу, например, на придуманную Гросартом для переиздания честеровского сборника систему двойной пагинации. В ориги-

* Известно, что Мэлону принадлежал редчайший экземпляр «Страстного Пилигрима», датированный 1612 годом.

нале непагинирована вводная часть, есть сбои в нумерации страниц основного текста. Чтобы это «поправить», Гросарт печатает наверху каждой страницы исправленный им порядковый номер (без учета вводной части), а внизу порядковый номер с включением вводной части. Таким образом, он предлагает читателю две пагинации, ни одна из которых не совпадает с оригиналом, что мешает научной работе с книгой, порождая путаницу.

Немало хлопот доставила мне и эффектная декоративная эмблема (трагическая маска, сама по себе очень интересная и многозначительная), которой Гросарт без объяснений украсил репродукцию шмуцтитула сборника вместо отпечатанной на шмуцтитуле всех трех экземпляров книги обычной эмблемы печатника Р.Филда.

Переиздание Гросарта остается единственным и на сегодня, хотя давно уже назрела потребность в новом, отражающем работу ученых и все предложенные ими за более чем столетний период гипотезы. Однако желающих взяться за такую работу среди наших английских и американских коллег пока не находится.

Свое переиздание Гросарт снабдил специальным стихотворным обращением к президенту и членам Нового Шекспировского общества, предлагая их просвещенному вниманию страницы загадочной книги, извлеченной им из «пыльного забвения».

Гросарт идентифицировал личность Роберта Честера (1566—1640), джентльмена из Ройстона в графстве Хартфордшир, посвященного в рыцари королем Иаковом в 1603 году. Гросарт также разыскал следы сэра Джона Солсбэри, владельца имения Ллевени в графстве Денбишир, главы довольно большой семьи, не очень удачливого в делах. Точной даты его смерти Гросарт не установил, не нашел и его завещания, но обратил внимание, что имя Джона Солсбэри присутствует в небольшом поэтическом томике некоего Роберта Парри (1597), еще без титула «сэр», в качестве то ли патрона, то ли соавтора. Томик под странным названием «Синеты» существует в единственном экземпляре, и сегодня ожидая исследования в контексте важнейших проблем истории литературы той эпохи.

Анализируя содержание поэтического сборника Роберта Честера, Гросарт не нашел в его текстах какой-либо связи с Джоном Солсбэри, к имени которого авторы сборника обращаются в надежде, что оно поможет защитить книгу от любопытства и подозрений невежественной толпы. Гросарт определенно установил, что поэма Честера ни в какой форме не является переводом и что «итальянский поэт Торквато Челиано» — вымысел. Дату «1601» на титульном листе Гросарт воспринял без каких-либо сомнений, хотя некоторые основания для них он не мог не заметить; наоборот, как ему казалось, этот год хорошо согласовывался с его догадками и предположениями, образовавшими гипотезу, которую он сам называл «золотым ключом» к постижению смысла загадочной книги и составляющих ее поэтических произведений. Гросарт решил, что за аллегорическими именами Феникс и Голубь скрываются сама королева Елизавета I и ее фаворит граф Эссекс. Создавая

эту гипотезу, Гросарт исходил из того, что поэты и придворные льстецы часто называли свою королеву Фениксом. И не только при жизни. Даже в шекспировском «Генрихе VIII», написанном через десятилетие после ее смерти, в последней сцене Кранмер, предсказывая будущее величие новорожденной Елизаветы, говорит о ней как о чудесном Фениксе:

«Как девственница-феникс, чудо-птица,
Себя сжигая, восстает из пепла
Наследником, прекрасным, как сама, —
Так и она, вспорхнув из мрака к небу,
Свои заслуги передаст другому,
Который из ее святого пепла
Взойдет в сиянье славы, как звезда...»

Кроме того, безмерное преклонение перед героиней Честера, эпитеты «царственная», «небесная», «величественная» указывали, по мнению Гросарта, на ее не просто высокое, но исключительное, то есть королевское, положение. Зная ревнивый характер королевы, никто бы не осмелился при ее жизни публично обращаться с такими восхвалениями к какой-то другой женщине в Англии, считал Гросарт (заметим это «при жизни»). Идентифицировав Феникс с королевой Елизаветой, ученый стал искать подходящую кандидатуру для Голубя. А кто же мог им быть, как не блистательный и злополучный Роберт Девере, 2-й граф Эссекс (1566—1601), которого многие историки считали и продолжают считать не только фаворитом, но и любовником престарелой монархини? К тому же безжалостная казнь графа Эссекса после его нелепого, чуть ли не театрального бунта была наиболее трагическим событием в том самом 1601 году, который указан на титульном листе честеровского сборника. Эссекса при жизни воспевали многие поэты, явную симпатию к нему выразил в «Генрихе V» и Уильям Шекспир.

Такое решение загадки сборника казалось Гросарту единственно возможным, и он без колебаний пускал в ход свой «золотой ключ» для объяснения любых текстов из «Жертвы Любви», не останавливаясь перед явными натяжками. И таких оказалось немало.

Не говоря уже о бездоказательных утверждениях и натяжках, гипотеза во многом прямо противоречила содержанию сборника. Действительно, честеровская Феникс предстает перед Голубем послушной ученицей, которой он передает свои знания мира и людей, — так не могли рисовать отношения старой королевы с ее молодым подданным даже под аллегорическими именами. Да и Госпожа Природа обращается с Феникс с фамильярностью и непочтительностью, недопустимыми для тогдашнего автора, если бы он действительно имел в виду королеву. Например: «Фу, капризная птица, что ты сходишь с ума, что ты запутываешь себя глупыми огорчениями?» Описывая Феникс, поэты говорят о ее свежей, распустившейся красоте — по отношению к старой (пусть даже молодящейся и падкой на лесть) королеве такие комплименты выглядели бы издевательски. Воинственный, храбрый — порой до безрассудства — Эссекс мало похож на болезненного, с трудом

передвигающегося честеровского героя. Отрубленная по приказу (по крайней мере — с согласия) королевы голова Эссекса тоже как будто не вписывается в трогательные, идиллические отношения Голубя и Феникс. И наконец, Голубь умирает на глазах у Феникс, после чего она следует за ним, и Шекспир говорит о похоронах их обоих. Но ведь королева Елизавета умерла только в 1603 году! Совершенно непостижимо, каким образом поэты могли за два года до этого, в 1601 году, описывать ее смерть и похороны, оплакивать как мертвую свою здравствующую и правящую страной государыню. Этот пункт является, пожалуй, особенно уязвимым для критики, хотя некоторые сторонники Гросарта и пытались объяснить, что Шекспир и другие поэты предчувствовали, мол, близкую кончину королевы и могли даже за два года писать об этом как о свершившемся факте!

В отношении Создания (Творения), поднявшегося из пепла Голубя и Феникс, сторонникам Гросарта приходилось предполагать, что у престарелой монархини и молодого графа могло быть тайное потомство или же Честер и его коллеги (будучи каким-то путем в курсе дела) этим образом символизировали чистую любовь высоких любовников, так трагически оборвавшуюся. Здесь можно заметить, что не существует абсолютно никаких достоверных свидетельств того, что у Елизаветы когда-либо было потомство, и вообще о характере ее отношений с теми приближенными ко двору аристократами, которых кое-кто из современников, а потом и некоторые историки и романисты считали не только ее фаворитами, но и любовниками, никто никогда ничего определенного не знал. Как далеко заходила она в своих отношениях с фаворитами — остается тайной, унесенной ею в могилу.

К Эссексу это относится, пожалуй, в большей степени, чем к другим, например, к Лейстеру. Ведь Елизавета не только была на 34 года старше Эссекса, но и доводилась ему двоюродной бабкой (его бабка Екатерина Кэри была кузиной королевы). Х.Диксон, биограф философа Фрэнсиса Бэкона, называет само предположение, что шестидесятипятилетняя Елизавета была любовницей внука своей кузины, чудовищной выдумкой, которая могла родиться разве что в воспаленном воображении какого-нибудь монаха. Как видно из их переписки, она всегда считала Эссекса необузданным юнцом, способным на героические глупости. Но она видела в нем потомка Болейнов, чья кровь текла и в ее жилах, и до поры до времени прощала ему его выходки, пока он не замахнулся на святая святых — на ее трон и корону. В письмах Елизаветы к Эссексу нет ни одной строки, которую она не могла бы написать и собственному внуку (если бы он у нее был).

Что касается их «чистой любви» и ее плодов, то изображение окровавленной, обезображенной ударами палаческого топора головы Эссекса подходило бы в качестве их символа гораздо больше, чем марстоновское Совершенство. Почти все авторы и издатель честеровского сборника были известны своими проэссексовскими симпатиями; они никак не выразили скорбь, когда королева действительно умерла в 1603 году, — они, как и многие другие, не сумели простить ей

казни их кумира. Трудно представить, чтобы они могли такими розовыми красками рисовать ту, кого считали палачом Эссекса, да еще сразу после его гибели. И какой вообще смысл имело в таком случае издание сборника, несущего на себе явные следы какой-то конспирации? И разве не называли Фениксами других выдающихся личностей эпохи, особенно часто — великого поэта Филипа Сидни?

В общем, гипотеза Гросарта вызвала немало недоуменных вопросов, критическую и даже сатирическую реакцию со стороны многих ученых. Но с нее началась научная дискуссия, начались попытки проникнуть в смысл странного феномена, каким-то непонятным образом связанного с самим Великим Бардом. Эта заслуга преподобного Александра Гросарта не должна быть забыта.

Исследование личности Джона Солсбэри (1566—1612) и его окружения продолжил и углубил Карлтон Браун, издавший в 1913 году работу[12], сыгравшую важную роль для дальнейшего постижения честеровского сборника. Браун изучил хранящиеся в библиотеке в Оксфорде манускрипты на английском и валлийском языках, содержащие стихотворения, подписанные именами Солсбэри и Честера, а также другие относящиеся к ним документы — копии писем, домашние заметки и даже рецепты лекарств. Браун установил и уточнил много интересных фактов о владельце имения Ллевени.

Джон Солсбэри учился в Оксфорде, но неизвестно, закончил ли курс. В 1586 году его старший брат был казнен за участие в заговоре с целью освободить Марию Стюарт, а через три месяца после казни брата Джон Солсбэри женится на Урсуле Стэнли, внебрачной дочери графа Дерби и сводной сестре Уильяма Стэнли, 6-го графа Дерби (один из «кандидатов в Шекспиры»). К 1600 году приходские регистры зафиксировали появление у четы Солсбэри десяти детей. При покровительстве тестя и некоторых других знатных особ, он получил службу при дворе и пытался открыть себе путь к выгодным должностям в своем родном графстве, но нелады с соседями мешали его планам. Судя по всему, Солсбэри был лояльным подданным королевы и не поддерживал Эссекса (Браун считает, что он был противником Эссекса, так как после поражения в 1601 году эссексовского мятежа называл графа изменником); в июне этого же, 1601, года ему было пожаловано рыцарское звание. После воцарения Иакова Стюарта Солсбэри уехал из Лондона в Денбишир, где участвовал в церемонии приведения дворянства этого графства к присяге новому монарху. Он ждал, что ему снова предложат прежнюю службу при дворе, но приглашения не дождался и остался навсегда в своем поместье. Документы свидетельствуют, что в конце жизни он испытывал финансовые затруднения. Солсбэри умер в 1612 году, оставив жену, четырех выживших законных отпрысков, а также внебрачного сына.

Браун обратил внимание на некоторые странные обстоятельства, связанные с уходом Солсбэри из жизни. Конкретная дата его смерти указана в записи нотариуса Робертса — 24 июля 1612 года; нотариус отметил также, что *тело было предано земле той же ночью*. Однако в при-

ходском регистре нет ни слова о ночных похоронах (как это делалось в таких случаях), а имеется обычная запись о погребении 25 июля. Почему? И почему такая поспешность с захоронением тела владельца имения Ллевени?

Исследованные Брауном манускрипты — нечто вроде семейного альбома — содержат и стихотворные восхваления в адрес Солсбэри и его семьи, подписанные некоторыми его соседями и друзьями. Есть и акростихи, подписанные Солсбэри и Честером, где первые буквы строк образуют имя Бланш Винн — родственницы хозяина, но больше акростихов, где имя Солсбэри переплетается с именем другой дамы — Дороти Холсол, сестры его жены. Как можно понять, Дороти была объектом нешуточных любовных устремлений Солсбэри. Там, где тексты или документы датированы, они относятся к периоду от 1586 до 1608 года. Среди стихов «домашнего» характера, однако, оказалось и стихотворение Бена Джонсона (собственноручно им переписанное) и стихотворение Дэниела, а среди документов — копии письма Эссекса лорду Томасу Эгертону и писем поэту Филипу Сидни от его отца и сестры. Письмо Эссекса Эгертону (1598) получило тогда широкую (по тем временам) известность и распространялось в списках. Речь шла об эпизоде ссоры графа с королевой, когда он за свою строптивость публично заработал монаршью пощечину. Письмо дышало благородным гневом и чувством оскорбленного достоинства; чего стоила одна такая фраза: «Я служу Ее Величеству в качестве графа и лорда-маршала Англии, я готов служить Ей даже в качестве простого клерка, но никогда не буду прислуживать ей как низкий раб...». Если появление копии этого (переписывавшегося и друзьями и недругами) письма среди бумаг Солсбэри еще можно как-то объяснить, то проследить пути, которыми туда попали копии личных писем Филипу Сидни от его отца и сестры Мэри (графини Пембрук, поэтессы и переводчицы), труднее, и Браун даже не пытался это сделать; он лишь констатировал, что муж Мэри, граф Пембрук, ходатайствовал за Солсбэри, когда тот домогался для себя должности в Денбишире.

Вслед за Гросартом Браун не обошел вниманием поэтический томик Роберта Парри «Синеты» (Браун называет его загадочным, головоломным, но не высказывает естественно возникающего предположения, что это слово могло быть образовано от английского sins — грехи, грешки) с посвятительным обращением к Джону Солсбэри. В акростихах первой части книги имя автора переплетается с двумя женскими именами — неких Франсис Уиллоуби и Елизаветы Волфрестон. Во второй части эти три имени встречаются в одном акростихе с именами Джона Солсбэри и Дороти Холсол, после чего последняя пара появляется еще несколько раз в других стихотворениях. Браун писал, что более замечательные и хитроумные акростихи могут существовать разве что в воображении самых фанатичных бэконианцев (он имел в виду искателей тайного шифра, которым якобы пользовался Фрэнсис Бэкон). Браун считал, что большинство стихотворений, дву-

смысленно представленных Робертом Парри как принадлежащие некоему Патрону, написаны Джоном Солсбэри. В том числе и тридцать прекрасных сонетов, на сходство которых с «Песнями Голубя», — а стало быть, и с шекспировскими сонетами — исследователь внимания не обратил, ибо был поглощен утверждением своей идеи, что Голубь в честеровском сборнике — не кто иной, как сам владелец имения Ллевени в графстве Денбишир.

На роль прекрасной Феникс, однако, Браун предложил не Дороти Холсол (как можно было ожидать), а законную супругу Джона Солсбэри — Урсулу, родившую ему десятерых детей и после его смерти дожившую до весьма почтенных лет. Основываясь только на начальных эпизодах честеровской поэмы, Браун решил, что она посвящена их свадьбе в 1586 году; на малоподходящее для такого случая название поэмы — «Жертва (или мученица. — *И.Г.*) Любви» и на трагическое ее заключение автору этой гипотезы пришлось закрыть глаза. Что касается нового Феникса — Творения, восстающего из праха сгоревших в пламени героев, — то Браун подсчитал, что к 1601 году старшей дочери, Джейн, исполнилось 14 лет — вот вам и новый Феникс, вот вам и не поддающееся описанию Совершенство! Остальных девять детей Джона и Урсулы (или хотя бы четверых, оставшихся в живых) исследователь просто опускает — для них в его гипотезе места нет, как и для многого другого.

Браун не согласился с идентификацией Гросартом Роберта Честера как джентльмена из Ройстона и предложил другую кандидатуру, на наш взгляд, менее убедительную. Но главная слабость гипотезы Брауна не в этом. Для обоснования своей гипотезы, отождествляющей Голубя и Феникс с многодетной четой Солсбэри, исследователю пришлось очень произвольно толковать поэму Честера. Что касается «дополнительных» стихотворений Шекспира, Марстона, Чапмена, Джонсона и анонимов, то здесь не могли помочь никакие натяжки, и Браун был вынужден признать, что согласовать шекспировскую поэму с честеровской аллегорией (разумеется — в его интерпретации) абсолютно невозможно. Единственное объяснение, которое он мог предложить: «Вероятно, Шекспир не был хорошо знаком с Солсбэри».

Как совместить свадебную поэму с рассказом о смерти и похоронах? Реквием в качестве подарка ко дню свадьбы или к совершеннолетию дочери? Многочисленное потомство четы Солсбэри тоже никак не согласуется с неоднократным свидетельством поэтов о чисто духовном характере союза Голубя и Феникс, об *отсутствии* у них потомства. Не может не бросаться в глаза то насилие, которое Брауну приходится совершать над текстами честеровской книги, чтобы привязать исполненные глубокой скорби и волнения строки к свадьбе и дальнейшим заурядным событиям в жизни обремененного большой семьей провинциального джентльмена. Можно также напомнить, что в лондонском экземпляре, датированном 1611 годом, вместе с прежним титульным листом оказались выброшенными и страницы с обращением

к Джону Солсбэри (так же, как и имя самого Честера). Такое бесцеремонное обращение с именем Солсбэри, который в 1611 году был еще жив, показывает, что создатели (и издатели) сборника не очень-то им интересовались, во всяком случае, их не беспокоило впечатление, которое может произвести на него этот акт явного неуважения.

Произведенные Карлтоном Брауном исследования рукописных материалов из Ллевени представляют большую ценность, позволяя правильно представить фигуру Джона Солсбэри, его окружение, интересы и заботы. Конечно, нельзя игнорировать тот факт, что кроме нескольких поэтов и издателей Солсбэри — единственный современник, названный в книге по имени, хотя и в довольно двусмысленной форме; для чего-то это имя было создателям сборника нужно, некоторые из них, включая самого Честера, знали Солсбэри и его близких лично, были знакомы с поэтическими упражнениями его друзей и поклонников. И это почти все, что можно определенно — даже после брауновских исследований — сказать о связи Солсбэри с появлением загадочной «Жертвы Любви». Гипотеза же Брауна о смысле этого издания, его торопливая идентификация таинственных Голубя и Феникс с четой Солсбэри противоречит историческим и литературным фактам (в том числе и открытым самим Брауном) и потому совершенно неубедительна.

Однако публикация Брауном оксфордских рукописей, содержащих множество неизвестных ранее текстов и имен, придает его гипотезе, несмотря на ее явную научную несостоятельность, определенный вес в глазах некоторых современных историков английской литературы, и она продолжает присутствовать в той или иной форме, с разными оговорками в их диссертациях и примечаниях к шекспировским переизданиям, в справочниках.

«Наслаждайтесь музыкой стихов...»

Поскольку гипотеза Брауна не получила убедительного подтверждения, поиски Голубя и Феникс продолжались, и не только вокруг Джона Солсбэри. В 1937 году совершенно новую гипотезу предложил Б.Ньюдигейт, который обнаружил в хранящемся в Бодлейанской библиотеке в Оксфорде манускрипте копию «Оды восторженной» Бена Джонсона с надписью «To L:C:of:B», то есть «Люси, графине Бедфорд».

Графиня Бедфорд, урожденная Харрингтон (1581—1627), сестра поэта Джона Харрингтона, известна историкам и литературоведам как очень образованная дама, близкая ко двору короля Иакова, друг и патронесса многих известных поэтов, в том числе Джонсона, Донна, Чапмена, Дрейтона, Дэниела. «Блестящая Люси», как ее звали поэты, была постоянной участницей дворцовых театрализированных увеселений. Основываясь на этих надписанных от руки инициалах и на джонсоновском стихотворении «Феникс постигнутый» (где поэт прямо говорит, что Феникс — реальная женщина), Ньюдигейт отождествляет чес-

теровскую героиню с графиней Бедфорд, а ее мужа Эдуарда — с Голубем. Однако отношения супругов Бедфорд, вступивших в брак в декабре 1594 года, не были платоническими — у них рождались дети, и оба они здравствовали долго и после 1601-го, и после 1611 года — дат, отпечатанных на титульных листах «Жертвы Любви»,— что никак нельзя согласовать с честеровской историей Голубя и Феникс. Ньюдигейт, в сущности, и не пытался это сделать, надеясь, что дальнейшие исследования в данном направлении смогут прояснить картину. Гипотеза Ньюдигейта остается недоказанной, но обнаруженная им надпись очень важна: она свидетельствует о какой-то причастности «Блестящей Люси» к появлению честеровского сборника (и к его героям). По крайней мере графиня Бедфорд, как и пославший ей (или написавший в альбом) свою «Оду» Бен Джонсон, знала, о какой хорошо знакомой ей женщине идет речь. Но о какой же?

Делались попытки найти решение в комбинации отдельных элементов этих гипотез. Так, Т.Гаррисон, соглашаясь с Гросартом в отождествлении Феникс с королевой Елизаветой, следовал за Брауном в вопросе о Голубе, считая этот образ аллегорическим изображением Джона Солсбэри. Но в исторических источниках — письмах, дневниках современников — нет ни слова о каких-то отношениях Солсбэри с королевой, которую он к тому же пережил почти на десять лет, тогда как честеровский Голубь умирает на глазах у Феникс. Бедная «королева-девственница», кого только не пытались записать ей в любовники историки следующих веков... Создаваемые таким образом интерпретации сборника легко уязвимы для критики, их натянутость и внутренняя противоречивость часто не отрицаются и самими авторами.

Подробный и объективный обзор работ о шекспировской поэме и честеровском сборнике, появившихся в первой трети нашего века, содержится в Новом вариоруме — комментированном издании поэтических произведений Шекспира, выпущенном Х.Э.Роллинзом в 1938 году[13]. Работы последующих десятилетий проанализированы Р.А.Андервудом в 1974 году в серии научных исследований елизаветинско-якобианского периода истории английской литературы, издаваемой Зальцбургским университетом (Австрия)[14].

Наиболее обстоятельное исследование шекспировской поэмы и честеровского сборника, а также всех попыток объяснить их смысл принадлежит перу американского ученого У.Мэтчета (1965)[15]. Мэтчет критически относится к гипотезе Брауна, приписывавшего Джону Солсбэри и его семейству роль, которой они не играли и не могли играть в высокой трагедии, потрясшей лучших поэтов шекспировской Англии. Мэтчет, соглашаясь, что гипотеза Гросарта в ряде важных пунктов неудовлетворительна, все же пытается вернуться к предположению, что сборник посвящен памяти казненного Эссекса, хотя начал создаваться еще при его жизни, и лишь потом, в целях конспирации, в адресованные ему обращения было вставлено имя Солсбэри. Возможно, полагает ученый, первоначально издатель Э.Блаунт, извест-

ный своими проэссексовскими симпатиями (именно его Мэтчет считает главной фигурой в издании), и его друзья хотели способствовать примирению королевы со строптивым графом, но после его казни решили все-таки довести предприятие до конца, удалив или тщательно замаскировав наиболее откровенные аллюзии. Только таким сложным образом Мэтчет может объяснить головоломные методы маскировки, к которым прибегли авторы и издатели книги, а также полное отсутствие каких-либо откликов современников на ее появление. Однако удовлетворительно объяснить, почему поэты оплакивали смерть королевы при ее жизни, ему не удалось, как и многое другое. Но то, что честеровский сборник скрывает в себе некую важную тайну, после исследования Мэтчета, казалось, могло стать ясным всем шекспироведам...

Многолетние безуспешные поиски подходящих прототипов, чьи биографии более или менее согласовывались бы со свидетельствами Честера и его коллег, подтолкнули некоторых западных литературоведов к тенденции рассматривать шекспировскую поэму (а вместе с ней, обычно, и весь сборник) как изощренные поэтические упражнения с философскими абстракциями, где Голубь, например, олицетворяет Верность, Феникс — Любовь, а появившееся после них Творение — метафизическую гармонию платонической любви. У этих авторов много рассуждений о неоплатонизме Ренессанса, которым, однако, трудно объяснить, как и с какой целью крупнейшие писатели Англии в один прекрасный день сговорились прославить идеальную метафизическую Любовь и с помощью виднейших лондонских издателей и печатников тайком, без регистрации, издали свои посвященные этой невинной теме стихотворения, поместив их в странном сборнике, вышедшем с явно фальшивыми обращениями, с сомнительными титульными листами, со множеством намеков на какие-то чрезвычайно значительные, но аллегорически замаскированные неведомые нам личности и события. Поэты, как видно из их произведений, были близко знакомы с этими «абстракциями», панихиду по которым они описывают и о смерти которых так глубоко скорбят. Надо сказать, что подобные «метафизические» тенденции разделяют не все западные шекспироведы, но изучением конкретных обстоятельств появления честеровского сборника мало кто занимается.

Явная натянутость, неубедительность «чисто неоплатонических» интерпретаций заставляет их авторов обычно все-таки оговаривать возможность существования каких-то реальных личностей, чьи необычные отношения и почти одновременная смерть послужили поводом для такого группового обращения поэтов к прославлению и оплакиванию идеальной любви и верности. В таких работах эклектически, в разных сочетаниях излагаются элементы основных гипотез — Гросарта, Брауна, Ньюдигейта, но завершается все призывом сосредоточить внимание не на поисках ускользающего сегодня, но актуального для своего времени смысла шекспировской поэмы, а на ее поэтике, ху-

дожественных достоинствах и особенно на пресловутых «мотивах ренессансного неоплатонизма»*.

Авторитетнейший шекспировед первой половины нашего столетия сэр Эдмунд Чемберс, сам честеровского сборника специально не изучавший, характеризовал его, следуя брауновской гипотезе, как «плохо подобранное собрание поэтических произведений, прославляющих любовь сэра Джона Солсбэри и его жены Урсулы, символизированных в образах Феникс (Любовь) и Голубя (Постоянство), и плод их союза — дочь Джейн. В стихотворениях Шекспира, Джонсона, Чапмена, Марстона и анонимов развивается тема Феникса. Поэма Шекспира не свидетельствует о глубоком изучении им работы Честера, ибо она оплакивает смерть бездетных Голубя и Феникс»[16]. Это было написано в 1930 году, и с тех пор несколько поколений западных ученых формировали свои представления о проблеме честеровского сборника под влиянием этого краткого и не претендующего на оригинальность замечания патриарха британского шекспироведения.

Неудивительно, что через четыре десятилетия читатели оксфордской «Антологии литературы английского Ренессанса» (1973) получали такие сведения о честеровском сборнике:

«К путаной поэме Честера Бен Джонсон, Шекспир и другие по неизвестным причинам согласились добавить небольшие поэтические произведения. Честер прославляет своего патрона Солсбэри как Голубя (Постоянство), его жену как Феникс (Любовь) и дочь от этого союза. Другие поэты, включая Шекспира, отнеслись к созданному Честером мифу с большой свободой. Шекспир находит в нем случай сочетать образ Феникс с описанием похорон птиц по типу, известному в фольклоре... но при этом он написал свою наиболее темную и метафизическую поэму. Шекспировские птицы не оставили потомства, также и Феникс в это время не восстал из пепла. Возможно, были актуальные события, которые могли бы объяснить все это, — казнь Эссекса, ускорившая смерть Феникс — королевы Елизаветы, но этому нет удовлетворительных доказательств. Лучшим выходом является поэтому принимать поэму как она есть — с ее ритмом, движением мысли, богатством поэтического языка; великолепная работа сама по себе является Фениксом»[17].

Американский профессор Д.М.Зезмер в своем «Путеводителе по Шекспиру» (1976) сообщает, что Феникс в поэме Шекспира символизирует красоту, Голубь — честность и постоянство в любви. Бегло упомянув о попытках конкретной идентификации героев поэмы и всего

---

* Строго говоря, сколько-нибудь законченную и ясную в своих основных положениях — и тем более в деталях — «неоплатоническую» или другую метафизически-поэтическую интерпретацию честеровского сборника никто еще сформулировать не смог. Речь идет лишь об отдельных высказываниях достаточно неконкретного характера, чаще всего только в связи с шекспировской поэмой.

сборника, не исключая возможности того, что поэты писали свои произведения, имея в виду королеву Елизавету и графа Эссекса или под впечатлением таких событий, как свадьба Джона Солсбэри или смерть первого сына графини Бедфорд, Зезмер отмечает, что «все больше ученых склонны концентрировать свое внимание на философских аспектах поэмы, на мотивах ренессансного неоплатонизма»[18], на возможности того, что субъектом здесь является поэзия сама по себе. Более того, ученый полагает, что Шекспир в данном случае, подобно Джону Донну в его стихотворении «Канонизация» (о котором мы еще будем говорить), вовсе не так серьезен, как хотелось бы верить многим ученым. «Поэма остается искусным образцом восхитительной лирики». Итак, «восхитительная лирика»...

А вот и совсем свежий комментарий авторитетного английского шекспироведа Стэнли Уэллса в оксфордском собрании сочинений Шекспира (1994): «Поэма Честера написана как поздравление его патрону сэру Солсбэри и его супруге. Нам ничего не известно о каких-то связях между семейством Солсбэри и Шекспиром, возможно, его поэма не была написана для книги, в которой она появилась... Странная элегия вполне может иметь какой-то нераскрываемый аллегорический смысл»[19].

В этих суждениях английских и американских университетских профессоров в почти неприкрытой форме выражено стремление уйти от обескураживающих трудностей и загадок честеровского сборника, приписав их туманному неоплатонизму и идеализму Ренессанса и призвав студентов и читателей наслаждаться музыкой шекспировских (и не только шекспировских) стихов, не ломая голову над их конкретным для своего времени смыслом, над проблемами идентификации их героев и обстоятельств. Такой подход постепенно стал не просто привычным, — некоторым сегодняшним составителям справочников и хрестоматий, редакторам западных шекспироведческих журналов он начал казаться безальтернативным.

В 1992 году, будучи в США, я мог убедиться, что за последние два десятилетия западные шекспироведы мало продвинулись в исследовании книги Честера. После Мэтчета никаких фундаментальных работ о сборнике не появилось, он по-прежнему не переиздается, не слышно о попытках критического пересмотра старых, противоречащих многим фактам гипотез. Шекспировский реквием обычно продолжают трактовать — приходилось даже слышать о некоем «консенсусе» на этот счет — как случайно попавший в «свадебный» сборник (о том, что поэма самого Честера тоже заканчивается отнюдь не свадьбой, а смертью и Голубя и Феникс, не знают даже некоторые специалисты по шекспировской поэзии).

Все же, в результате более чем столетних изысканий и дискуссий, мы сегодня знаем о честеровском сборнике и вообще об этой эпохе, о ее людях, о многих сторонах ее художественной культуры несравненно больше, чем те, кто впервые извлек странную книгу из «пыльного забвения». Высказанные в ходе этих исследований гипотезы — этапы на трудном пути, приближающем науку к постижению сложной истины, и в этом ка-

честве они заслуживают объективного к себе отношения. Но именно научная объективность требует признать, что все эти гипотезы — как исторического, так и метафизического толка — в своих основных положениях настолько противоречат содержанию сборника, что не могут ни в какой форме служить ключами к его смыслу. Они лишь фиксируют несколько направлений поисков, доказавших свою бесперспективность. Главный вопрос по-прежнему остается без удовлетворительного ответа: чью смерть оплакивали Шекспир и его товарищи?

Отсюда и давно обозначившийся пессимизм относительно принципиальной возможности решения этой головоломной проблемы. А.Фарчайлд еще в 1904 году сравнивал положение тех, кто пытается проникнуть в смысл поэтических произведений сборника и реальные ситуации, послужившие поводом для их создания, с танталовыми муками путников, искушаемых в пустыне обманчивыми видениями и надеждами. В 1938 году крупнейший американский текстолог Х.Э.Роллинз, завершая в Новом вариоруме обзор работ о шекспировской поэме и констатируя, что разгадка этой поэмы и всего честеровского сборника так и не найдена, высказал серьезное сомнение, что когда-нибудь удастся найти решение, удовлетворяющее всех ученых.

Датировку — под вопрос!

Итак, после ста лет исследований и дискуссий — тупик, который не могут замаскировать никакие джентльменские соглашения шекспироведческого истэблишмента о «временном консенсусе». Однако положение не безнадежно, есть веские основания не разделять пессимистический прогноз даже такого замечательного ученого, как Х.Э.Роллинз (труды которого — эталон научной добросовестности).

Коль скоро в сборнике содержатся многочисленные и убедительные признаки того, что известнейшие поэты Англии откликнулись в нем на смерть каких-то знакомых и близких им выдающихся людей, между которыми существовали такие необычные отношения, исследователь конца XX века не может и не должен соглашаться с выводом о невозможности их установить, какой бы трудной ни казалась эта задача. Констатация неудовлетворительности всех предложенных до сих пор гипотез не обязательно должна вести к глобальному (в масштабе проблемы) пессимизму. Скорее этот факт может свидетельствовать лишь о том, что до сих пор поиски велись в малоперспективных направлениях, где удалось, правда, уточнить некоторые интересные сами по себе, но, очевидно, второстепенные по отношению к главной проблеме обстоятельства. Однако такая констатация (или даже простое допущение) может играть положительную роль, нацеливая исследователей на выбор новых путей поисков, на критический пересмотр положений, из которых исходили их предшественники.

В самом деле, главным отправным пунктом всех сформулированных ранее гипотез является датировка книги 1601 годом, который вы-

звал у ее первого исследователя понятные ассоциации с самым трагическим событием этого года — мятежом королевского фаворита Эссекса и его казнью, тем более что за именем «Феникс» можно было — хотя и с серьезной натяжкой во времени — увидеть саму королеву. Эта дата как будто не мешала связывать содержание книги и с упомянутым в посвящении Джоном Солсбэри, с семейными делами и сердечными привязанностями этого многодетного джентльмена. Поиски же какой-то значительной пары, чьи отношения были похожи на отношения Голубя и Феникс и чья смерть произошла бы в этом (или близком к нему) году, остались безрезультатными. Тысяча шестьсот первый год заводил в тупик...

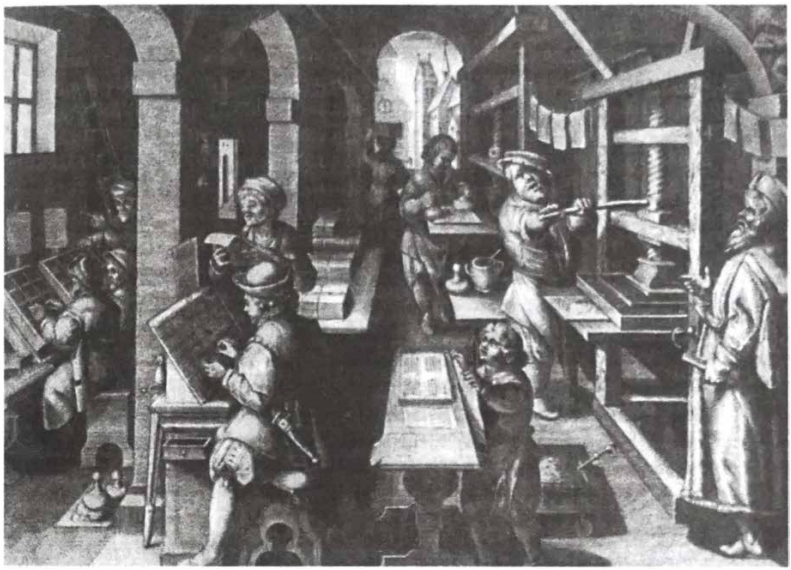
Но на чем, собственно, такая датировка основывается? Изучив вопрос, я убедился, что традиционная, принятая в шекспироведении датировка базируется *только* на титульном листе одного из трех имеющихся экземпляров сборника и на шмуцтитуле, оставшемся неизменным у всех трех (там напечатано: MDCI). *Больше никаких подтверждений* этой традиционной датировки нет. Напомню, что в хантингтонском экземпляре дата на титульном листе отсутствует, а в лондонском — совершенно другой титульный лист, с другим названием и другой датой — 1611. За прошедшие четыре столетия никаких *дополнительных* подтверждений отпечатанной на титульном листе даты не нашлось. Зато в ходе исследований установлен ряд фактов, которые вызывают сомнение в ее достоверности и даже прямо ее опровергают.

Начну с того, что книга, как уже говорилось, не была зарегистрирована в Регистре Компании* печатников и книгоиздателей. По установленному порядку члены Компании имели право печатать только те книги, которые были разрешены лицами, на то уполномоченными королевой: несколько членов Тайного совета, высшие духовные сановники и канцлеры обоих университетов. Высокие сановники в свою очередь часто перепоручали просматривать рукописи и давать разрешение на их печатание своим подчиненным. Это разрешение помечалось на рукописи (в некоторых случаях печаталось потом на титульном листе), после чего издатель регистрировал ее в Регистре Компании, уплатив всего 6 пенсов, и мог приступать к печатанию. Иногда регистрировались уже отпечатанные книги, но есть и такие, записи о регистрации которых в Компании не обнаружены.

Поскольку плата за регистрацию была ничтожной, она не могла быть причиной нарушения правила (за что виновных наказывали). Уклонялись от регистрации те издатели и печатники, которые по каким-то соображениям хотели скрыть сам факт издания ими определенной книги или же дату ее выхода в свет. При этом издатель или вообще не указывал на титульном листе год издания, или печатал фальшивую дату, доставлявшую впоследствии немало хлопот ученым. Могли существовать и другие причины уклонения от регистрации, но в любом

---

* В русских научных изданиях ее часто называют Гильдией — по характеру деятельности.



Ренессансная типография

случае они должны были быть серьезными — ведь запись в Регистре Компании фиксировала монопольное право издателя на печатание данной книги, защищала его материальные интересы. В нашем случае имеют значение и личности издателей и печатников: Блаунт, Филд и Лаунз были авторитетными членами своей Гильдии, неоднократно выбиравшимися ее руководителями (старшина, попечители), и рисковать просто так репутацией, нарушая правила, исполнения которых они требовали от других, они бы не стали.

То обстоятельство, что на титульных листах нашего сборника стоят подлинные имена этих уважаемых издателей и печатников и их эмблемы, а в текстах — имена известных поэтов, говорит о том, что сборник не регистрировался специально, чтобы скрыть действительный год издания, который мог послужить ключом к пониманию смысла книги, без сомнения, появившейся по свежим следам заметного события — смерти знатной супружеской четы. Что касается разрешения, то получить его через влиятельных друзей покойных не представляло большого труда, тем более, что книга не содержала политической или религиозной крамолы.

Конечно, отсутствие регистрации (и в 1601-м, и в 1611 году) само по себе еще не является бесспорным доказательством фиктивности даты на титульном листе, но оно, во всяком случае, и не подтверждает эту дату. Подтверждения нет! А поскольку в создании книги принимали участие известные поэты, издатели и печатники, отсутствие регистрации дает первое серьезное основание (и даже обязывает ученых) поставить традиционную, но бездоказательную датировку под вопрос. И можно только удивляться, что это не было сделано раньше*.

---

* Впрочем, понять причину такого пренебрежения важным фактом со стороны западных ученых несложно. Регистрации многих (считается, что до 30 процентов) английских книг XVI — XVII вв. не найдены, поэтому ученые привыкли не очень обращать внимание на каждый отдельный случай, тем более — доискиваться его обстоятельств, особенностей, причин. Такая практика весьма порочна, ибо солидные, занимавшие первые ряды в иерархии членов Гильдии издатели дорожили своим положением и правило регистрации без особой необходимости не нарушали.

Проверив *подряд* все издания Э.Блаунта за 1598—1623 гг., я подсчитал, что за этот период им — или с его участием — было издано 62 книги, из них не зарегистрированы только 3 (в том числе книга, издававшаяся до этого в Шотландии, и книга, которую он лишь продавал). М.Лаунз за 1600—1607 гг. и в 1611 г. издал всего 44 книги, из них не зарегистрировано только 2 (одна с нападками на папу римского, другая — опасное письмо к У.Рэли, сидевшему тогда в тюрьме). Таким образом, и Блаунт, и Лаунз регистрировали ***практически все*** свои издания (а также переиздания, передачи прав и т.п.); случай с книгой Р.Честера, когда они оба уклонились от регистрации одной и той же книги, является уникальным, и уже хотя бы потому проблема его датировки требует специального исследования. Полагаю, что с этим английские и американские ученые — шекспироведы и книговеды — теперь согласятся.

Имеются и другие веские причины сомневаться в том, что загадочная книга действительно появилась в 1601 году. Известно, что именно к этому периоду относится так называемая война театров, когда Бен Джонсон отчаянно враждовал с Джоном Марстоном и Томасом Деккером, и именно в 1601 году эта вражда находилась в самом разгаре. Позже Джонсон рассказывал поэту Драммонду[20], что ссора доходила до прямого рукоприкладства: он отнял у Марстона пистолет и жестоко избил его. Многие исследователи честеровского сборника, в частности Мэтчет, недоумевали: как можно, да еще с учетом «взрывчатого» характера Бена Джонсона, совместить эту длительную вражду, доходившую до взаимных публичных нападок, оскорблений и даже побоев, с фактом сотрудничества обоих поэтов в создании книги в том же, 1601 году? При этом вклад Джонсона и Марстона в сборнике наибольший — по четыре стихотворения у каждого. Мэтчет вынужден даже предположить, что яростные и ядовитые выпады поэтов друг против друга, включая такие известные появившиеся в 1601 году пьесы, как «Что вам угодно» Марстона и «Рифмоплет» Джонсона, делались с целью замаскировать их участие в тайном сборнике (связанном, как считает этот ученый, с судьбой Эссекса). Необоснованность и натянутость такого предположения о секретном сотрудничестве поэтов-соперников в 1601 году очевидны. Гораздо логичней было бы считать, что такое сотрудничество (а следовательно, и издание книги Честера) имело место позже, во всяком случае, не раньше примирения поэтов в 1602—1603 годах.

В 1601 году Марстон был еще молодым и задиристым («новым», как назвал его в своих записях театральный предприниматель Филип Хенслоу) поэтом-сатириком, не печатавшимся под собственным именем*, и к нему в это время вряд ли могло относиться помещенное на шмуцтитуле определение участников как «лучших и главнейших поэтов Англии». Да и Бен Джонсон был еще далек от зенита своей славы, которая пришла к нему только через несколько лет, уже после окончания пресловутой «войны театров». Заметно также, что стихотворения Марстона в честеровском сборнике отличаются своей серьезностью и философской глубиной от всех его ранних произведений.

Еще первый комментатор сборника А.Гросарт с удивлением отметил верноподданническую аллюзию в адрес Иакова Стюарта, содержащуюся в поэме Честера (в диалоге Природы и Феникс). Но сын Марии Стюарт в 1601 году правил только Шотландией и не был еще английским королем, не был он и официально объявленным наследником Елизаветы. Поскольку с Шотландией книга Честера как будто никак не связана, Гросарт, не видя признаков позднейшей вставки (а мысль о более позднем появлении всего издания ему вообще не приходила в голову), был вынужден допустить, что подданные Елизаветы уже за

---

* Его тогдашний псевдоним — Уильям Кинсайдер.

несколько лет до ее смерти относились к шотландскому монарху как к своему будущему королю и не боялись высказывать это отношение публично. Такое допущение противоречит историческим фактам. До последнего дня жизни королевы Елизаветы никто в Англии открыто не называл шотландского короля Иакова наследником английской короны; лишь несколько высокопоставленных вельмож в предвидении будущего позволяли себе касаться вопросов престолонаследия в глубоко законспирированной переписке с Эдинбургом. А за печатные намеки и комплименты такого рода (государственная измена!) виновные могли дорого поплатиться. Можно вспомнить, что в тайном доносе на Кристофера Марло среди других его преступлений доносчик указывает и на сношения с шотландским двором. Позднейшие исследователи честеровского сборника даже не пытались как-то объяснить эту рискованную «обмолвку» Роберта Честера, а ведь она свидетельствует о том, что он писал свою поэму (или по крайней мере — ее часть) уже в царствование короля Иакова I*, то есть *не ранее 1603 года.*

Гросарт также упоминает (не вдаваясь в тщательный анализ) о маленьком томике, существующем в единственном экземпляре, — «Четыре птицы из Ноева ковчега» Томаса Деккера. Книга содержит молитвы, вложенные автором в уста Голубя, Орла, Пеликана и Феникс; каждому персонажу отведена отдельная глава со своим шмуцтитулом. Особое внимание уделено в авторских обращениях Голубю и Феникс. «Птицы» (и их прототипы) здесь явно те же, что и у Честера, и отношение к ним автора также исполнено глубочайшего пиетета, но характерные для честеровского сборника траурные мотивы у Деккера полностью отсутствуют — эти прототипы были еще живы в 1609 году, которым книга о «четырех птицах» датирована. Еще один факт, говорящий за более позднее, чем традиционно было принято считать, происхождение честеровского сборника.

На титульном листе фолджеровского и хантингтонского экземпляров указано, что поэма якобы переведена Честером с итальянского и даже приведено выдуманное имя автора итальянского оригинала. Это — *откровенная мистификация*, ибо ни такой итальянской поэмы, ни поэта Торквато Челиано история литературы не знает, и вообще все произведения сборника безусловно британского происхождения (с этим, слава Богу, согласны все исследователи книги). Такая мистификация, однако, вполне согласуется с предупреждением составителей (на том же титульном листе, двумя строками выше), что правда о Голубе и Феникс будет выражена аллегорически завуалированной, затененной (shadowed). Указание на мифического итальянца — один из

---

* О короле Иакове напоминает и образ грозного Юпитера, который, восседая на троне в «Высокой Звездной Палате», выслушивает жалобу Розалинды и посылает больному Голубю чудодейственный бальзам, чтобы «привести его в постель Феникс».

элементов этого вуалирования. Сюда же относятся аллегорические имена, нарочитые многостраничные отступления, призванные сбить с толку, отпугнуть непосвященных читателей («толпу») — судя по всему, в планы издателей совсем не входило рекламировать свое причудливое детище, предназначенное для «глубоких ушей», то есть для тех, кто знал тайну Голубя и Феникс. Заботясь о том, чтобы не дать «толпе» ключ к своей аллегории, издатели понимали: главным нежелательным ключом может стать подлинная дата издания, и приведенные выше факты свидетельствуют, что они принимали меры для ее сокрытия, но, к счастью для нас, полностью скрыть все следы не смогли (а может быть — и не хотели).

Странная «опечатка» в Британском музее

Важным — и убедительным — доказательством того, что честеровский сборник появился на свет не в 1601 году, а значительно позже, является хранящийся в Британском музее экземпляр, датированный 1611 годом. Обычно его принято называть переизданием или вторым изданием сборника. Однако целый ряд очень странных обстоятельств противоречит такому упрощенному представлению об этом уникуме.

Лондонский экземпляр с датой «1611» на титуле отпечатан с того же набора, что и фолджеровский, датированный 1601 годом (и хантингтонский тоже), — это факт бесспорный, так как совпадает весь текст, включая опечатки, особенности и дефекты шрифта. Однако титульный лист с заглавием «Жертва Любви...» вместе с предварительными обращениями Честера (без пагинации) отсутствуют, и на их месте мы видим другой титульный лист, с совершенно другим, витиеватым и не соответствующим содержанию заглавием: «Ануалы Великой Британии, или Самый превосходный Памятник...» Я уже обращал внимание читателя на первое, отпечатанное крупным шрифтом слово «Ануалы», которое сегодняшние комментаторы часто «добросовестно исправляют» на не вызывающее вопросов «Анналы». Но в своем действительном (а не исправленном через четыре столетия) виде это слово похоже на новообразование от латинского anus — заднепроходное отверстие. И тогда заглавие может приобрести непристойный, раблезианский смысл и выглядеть как намек на гомосексуальность. Такому прочтению соответствует и двусмысленная заключительная часть заглавия. Вероятность неумышленной опечатки *в ключевом слове на титульном листе* крайне мала, а вероятность того, что такую «опечатку» на самом видном месте не заметил ни хозяин типографии, ни кто-то другой, — почти нулевая. Удивительно, что на этом титуле вообще исчезло не только прежнее название книги (а чем «Жертва Любви» плохое название для выпускаемой в продажу книги?), но и всякое упоминание о ее главных героях — Голубе и Феникс, и даже имя автора — Роберта Честера! Исчезло и сообщение о том, что книга

содержит произведения некоторых «современных писателей», а вместе с первыми страницами — и посвятительное обращение Честера к имени Джона Солсбэри. Вместо издателя Блаунта появилось имя его коллеги Мэтью Лаунза и эмблема печатника Эдуарда Оллда. Шмуцтитул же с датой «1601» и с эмблемой Филда остался на своем прежнем месте нетронутым. Кто же все-таки печатал эту книгу — Филд или Оллд?

Немного есть на свете книг, которые задавали бы исследователям столько загадок, как этот экземпляр честеровского сборника, хранящийся в Британском музее. И немного за четыре столетия нашлось желающих поломать голову над этими загадками — неблагодарное занятие; куда проще занести книгу в справочники как «второе издание» и на этом успокоиться.

Что же все-таки произошло с лондонским экземпляром честеровского сборника, который почти потерял право так называться (если в фолджеровском экземпляре имя Честера встречается восемь раз, то в лондонском оно осталось только в трех местах заключительной части его поэмы — один раз полностью и дважды инициалы, — откуда его было непросто удалить)? Каким образом экземпляры книги, отпечатанные с одного набора, на одной и той же бумаге, вышли в свет с промежутком в десять лет? Ясность могла бы внести запись в Регистре Компании печатников и книгоиздателей, но мы уже знаем, что и Блаунт, и Лаунз, вопреки своему обычаю, почему-то сочли необходимым уклониться от регистрации и в 1601-м, и в 1611 году.

Ученые — сторонники гипотезы Гросарта, пытавшиеся как-то объяснить эту загадочную историю (или хотя бы ее часть), могут только предполагать — как это делает Мэтчет, — что, отпечатав книгу слишком большим тиражом, Блаунт не успел его быстро распродать. Затем по каким-то причинам (возможно, боясь преследования за издание книги, касающейся запретной темы отношений королевы с казненным графом) Блаунт спрятал где-то оставшиеся экземпляры или несброшюрованные листы, а через десять лет передал их Лаунзу. Последний, по непонятным соображениям (например, посчитав заглавие книги устаревшим и не сулящим коммерческого успеха), выдрал титульный и несколько следующих за ним — непагинированных — листов, вклеил новый, специально напечатанный титульный лист с курьезным и содержащим странную «опечатку» заглавием и в таком «подновленном» виде пустил старую книгу в продажу. При этом оказалось выброшенным имя не только Джона Солсбэри, но и самого автора — Роберта Честера, хотя оба были еще живы. Почему Лаунз убрал упоминание о произведениях других поэтов? Ведь за прошедшие десять лет эти поэты действительно стали знаменитыми, «лучшими и значительнейшими» в Англии и их имена могли бы только привлечь к книге внимание покупателей (раз уж Лаунз так заботился о «коммерческом успехе»).

Мотивы, которыми могли при таком варианте руководствоваться сначала Блаунт, а потом Лаунз, представляются достаточно нелогичными

и непостижимыми для каждого, кто попытается в них проникнуть. Если в какой-то момент между 1601 и 1611 годами некая опасность действительно угрожала изданию, самым простым и естественным для Блаунта было уничтожить нераспроданный или несброшюрованный остаток. Он, однако, предпочел прятать этот — предполагаемый — остаток в течение долгих десяти лет, невзирая на серьезнейшие изменения, происшедшие в стране в эти годы. Если еще можно с натяжкой допустить, что кто-то из власть имущих увидел в вышедшей без надлежащей регистрации книге недозволенный намек на королеву Елизавету и графа Эссекса (хотя и тогда, как и сегодня, обнаружить такие намеки было чрезвычайно трудно), то какое значение вообще эти соображения могли иметь после смерти королевы, то есть после 1603 года? (Да и в 1601 году ни Блаунт, ни типограф Филд, ни кто-либо из авторов не пострадал, как это бывало в подобных случаях. Так, в 1605 году те же Джонсон и Чапмен оказались в тюрьме только за расцененные как политически вредные пассажи в пьесе «Эй, на Восток!».)

Известно чрезвычайно благосклонное отношение короля Иакова к уцелевшим соратникам Эссекса и его достаточно равнодушное отношение к памяти покойной королевы Елизаветы. В любом случае после 1603 года Блаунт (очень активный и влиятельный именно в этот период) мог спокойно распродать остатки тиража, если таковые у него действительно были. Но выходит, что он еще долгие годы продолжал прятать книгу (или начисто забыл о ней), после чего передал «остатки» другому книгоиздателю, который нелепо искажает ее выходные данные, ставит зачем-то эмблему другого типографа и в таком виде отправляет книгу в продажу. И опять ни Блаунт, ни Лаунз не регистрируют книгу, в которой напечатаны не содержащие ничего крамольного (не так ли?) произведения известных поэтов. Почему? Что им могло мешать теперь?

Сторонники гипотезы Брауна тоже привычно называют лондонский экземпляр «вторым изданием» сборника. Но, объясняя десятилетнюю разницу, отличающую его титульный лист от фолджеровского, они не могут, конечно, ссылаться на дело Эссекса и связанные с ним опасности для издателя. Вместо этого предполагаются причины чисто коммерческого характера. Сначала — та же выдуманная версия о том, что Блаунт не смог распродать весь отпечатанный тираж. Известно, что приблизительно в 1609 году он передал свою книжную лавку «Голова епископа» Лаунзу. Отсюда появляется предположение: очевидно, вместе с лавкой были переданы и остатки нераспроданных книг, в том числе и «Жертва Любви» (будто бы пролежавшая в лавке восемь лет). Далее уже знакомое: книга по-прежнему не пользовалась спросом, вот и пришлось Лаунзу еще через два года выдирать у пресловутого «остатка» титульные листы и т.п.

Как видим, привычное представление о том, что в 1611 году продавался с новым титульным листом остаток тиража 1601 года, наталкивается на множество серьезнейших несоответствий, преодолеть кото-

рые можно путем явных натяжек и домыслов, далеких от подлинных реалий и логики.

Напомню главное: *подтверждений* того, что книга Честера вообще была в продаже, тем более что у Блаунта якобы образовались ее «нераспроданные остатки», которые он через много лет передал Лаунзу, — *не существует и никогда не существовало.*

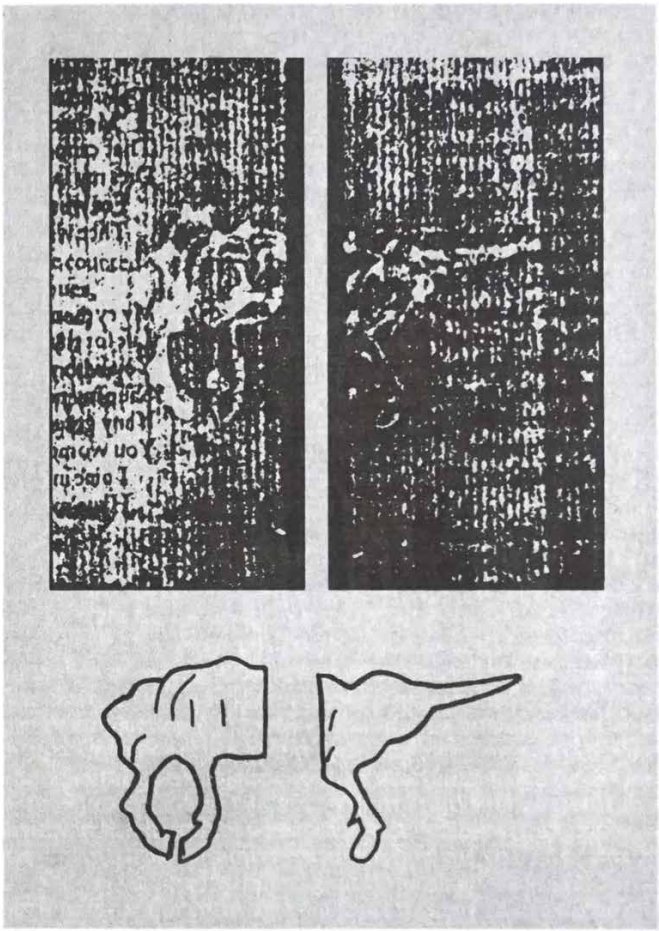
Еще хуже обстоит дело с предположением о десятилетнем — беспрецедентном — хранении старых наборных досок. Эта версия отпала окончательно после того, как в ходе исследования было установлено, что лондонский экземпляр отпечатан на той же — причем уникальной — партии бумаги, что и остальные. К доказательствам мистификационного характера честеровского сборника, полученным аналитическим путем, добавились эмпирические — чрезвычайно важные и интересные. Вот как это произошло.

Поскольку вначале я изучал книгу Честера по микрофильмокопиям и по переизданию Гросарта, то не мог сам проверить и сравнить бумагу, на которой напечатаны оригиналы первоиздания, находившиеся в Англии и США. В западной научной литературе отсутствовали какие-либо сведения об этой бумаге, о водяных знаках на ней (как потом выяснилось, за четыре столетия никто не удосужился посмотреть на свет страницы загадочного издания, на титульных листах которого стояли разные даты). А между тем выявить и сличить водяные знаки было совершенно необходимо: они могли нести бесценную для правильной датировки информацию. Поэтому после публикации первой статьи о честеровском сборнике я стал обращаться к друзьям и коллегам, направлявшимся в США и Англию, с просьбой принять участие в следующем этапе исследования. Наконец, в декабре 1988 года известная переводчица, преподаватель Института иностранных языков и энтузиаст шекспироведческих исследований Марина Дмитриевна Литвинова, будучи по своим делам в Вашингтоне, добилась пропуска в Шекспировскую библиотеку Фолджера и попросила показать ей хранящийся там экземпляр честеровского сборника «Жертва Любви». И вот она — первый человек за несколько веков — рассматривает потемневшие страницы на свет и на многих из них ясно различает контуры старинных знаков. Среди них — занятный единорог с искривленными задними ногами. Подходят научные сотрудники Библиотеки, приносят специальные справочники по водяным знакам и констатируют, что, хотя изображения мифических единорогов встречаются на старинной бумаге нередко, *такой* единорог обнаружен впервые*, этот водяной знак является уникальным! К странностям честеровской книги добавилась еще одна, и весьма существенная.

Теперь было необходимо проверить водяные знаки в лондонском экземпляре, уже много десятилетий отделенном от своего вашингтон-

---

* И где обнаружен этот единорог — в самом центре Вашингтона!



Уникальный водяной знак, обнаруженный в честеровском сборнике — единорог с искривленными задними ногами. Внизу — обведенный мною контур этого знака

ского собрата Атлантическим океаном. Получив от Библиотеки Фолджера воспроизведенные специальной аппаратурой факсимильные изображения водяных знаков, посылаю их в Британскую библиотеку (отпочковавшуюся от Британского музея) с просьбой сравнить их со знаками в лондонском экземпляре. Ответ задерживается, поэтому надоедаю всем знакомым и незнакомым, собирающимся в Лондон... Наконец, в июле 1989 года в поиск включается находящийся в Лондоне в командировке историк Игорь Кравченко — он добирается до заветной книги, просматривает ее страницы на свет, зарисовывает контуры водяных знаков. Потом в Москве мы сравниваем эти зарисовки с фолджеровскими отпечатками — водяные знаки одни и те же! Вскоре приходит подтверждение и от эксперта Британской библиотеки. Всего в книге — в каждом экземпляре — шесть видов водяных знаков (включая необыкновенного единорога); страницы с этими знаками занимают две трети объема, остальной текст напечатан на бумаге без определенных знаков, но с фабричной водяной сеткой. Все совпало. Так впервые было открыто, что фолджеровский экземпляр с датой «1601» и лондонский экземпляр с датой «1611» печатались не только с одного набора, но и на бумаге с одними и теми же — в том числе уникальными — водяными знаками. Потом, уже будучи в Вашингтоне, я и куратор отдела редких книг Библиотеки Фолджера Летиция Йендл запросили Библиотеку Хантингтона в Калифорнии и Национальную библиотеку Уэльса и получили оттуда подтверждение, что и в их экземплярах сборника водяные знаки идентичны фолджеровским. Круг замкнулся.

Что касается курьезного титульного листа лондонского экземпляра, то в 1995 году я получил возможность исследовать его в Британской библиотеке. Так же, как и треть других листов в книге, он не имеет определенного водяного знака, лишь фабричную водяную сетку. Измерение расстояний между линиями, образующими водяную сетку, показало, что они точно соответствуют аналогичным параметрам сетки на нескольких других листах в конце книги.

Самый знаменитый издатель

Теперь пора обратить внимание на издателя честеровского сборника, столь тщательно позаботившегося о том, чтобы не посвященный в тайну читатель не смог догадаться, о ком в этой книге идет речь. Имя этого издателя навсегда вошло в историю мировой культуры. Ибо Эдуард Блаунт — тот самый человек, который 8 ноября 1623 года предстанет перед старшиной Компании печатников и книгоиздателей, чтобы законно зарегистрировать только что отпечатанный объемистый фолиант: «Мастера Уильяма Шекспира Комедии, Хроники и Трагедии» — великое шекспировское Первое фолио, где впервые появляется 20 из 37 пьес, составляющих ныне шекспировский драматургический канон. Случилось это через семь лет после

смерти Шекспира; без этого издания человечество, скорее всего, так никогда бы не узнало о «Буре», «Макбете», «Юлии Цезаре», «Двенадцатой ночи», «Цимбелине», «Кориолане», «Зимней сказке» и о других, прежде не печатавшихся пьесах. До этого, в 1608 году, Блаунт зарегистрировал шекспировские пьесы «Перикл» (издана его другом Госсоном) и «Антоний и Клеопатра» (напечатана только в Первом фолио), а другой его ближайший сподвижник, Томас Торп, зарегистрировал и издал в 1609 году сонеты Шекспира, попавшие к нему от загадочного до сего дня «Мистера W.H.».

Блаунт известен не только как издатель, но и как переводчик с испанского и итальянского языков; возможно, он был автором нескольких изданных им книг. Кроме бесценного по своему значению для всей мировой культуры шекспировского Первого фолио, можно назвать и другие издания Блаунта, сыгравшие важную роль в истории английской литературы. В 1596 году он зарегистрировал и в 1598 году выпустил англо-итальянский словарь «Мир слов» Джона Флорио. В том же, 1598 году — посмертное издание поэмы Кристофера Марло «Геро и Леандр»; в посвящении сэру Томасу Уолсингему Блаунт говорит о себе как об одном из интимных друзей убитого поэта. 1600 год — Томас Торп публикует переведенную Марло книгу Лукана с теплым посвящением своему «доброму и истинному другу Эдуарду Блаунту»; в этом же году Блаунт выпускает странную книгу неизвестного автора «Больница для неизлечимых дураков» (есть предположение, что автор — он сам). Позже он издает первые переводы «Опытов» Монтеня и «Дон Кихота» Сервантеса, а также собрание пьес Лили с собственным предисловием, где Блаунт высоко оценивает не только драматургию Лили, но и то значение, которое имел для английской культуры его роман «Эвфуэс». Он же впервые зарегистрировал в Регистре Компании печатников и книгоиздателей джонсоновского «Сеяна», а потом там же зафиксировал передачу своих прав на эту книгу Томасу Торпу — один из многочисленных фактов, показывающих, что законы и правила, регулировавшие книгоиздание, были ему хорошо известны. Как мы уже знаем, свои издания Блаунт всегда оформлял и регистрировал, придерживаясь действовавших правил. Только серьезная причина могла побудить его уклониться от регистрации.

В 1610 году Блаунт зарегистрировал и в 1611-м выпустил удивительнейшую книгу путешественника Томаса Кориэта, известного шекспироведам своими связями с лондонской таверной «Русалка», завсегдатаями которой были не только такие поэты и драматурги, как Бен Джонсон и Фрэнсис Бомонт, но — как полагают — и сам Великий Бард. Эта огромная книга, вышедшая под странным названием «Кориэтовы Нелепости», содержит рассказ о путешествии автора по Европе, но первую сотню страниц в ней занимают стихотворные панегирики в честь автора. Под этими беспрецедентными раблезианскими «восхвалениями» на дюжине языков (в том числе — трех фантастических: «бермудском», «макароническом», «антиподском») стоят имена 56-ти

(то есть подавляющего большинства) английских поэтов того времени! Среди них — весь цвет поэтической Англии! С этой книгой и ее крестными отцами мы еще встретимся.

Все издания Блаунта значительны, хотя важность некоторых из них историкам литературы еще предстоит оценить; пустяками, даже прибыльными, он не занимался (раблезианские розыгрыши — не пустяки). В некоторых случаях он утверждал, что имя автора издаваемой книги ему якобы неизвестно. Ряд своих изданий Блаунт посвятил таким чрезвычайно влиятельным и высокопоставленным персонам, как графы Саутгемптон, Пембрук, Монтгомери, позже — самому всесильному Бэкингему. Многое говорит за то, что Блаунт был связан с этими вельможами через сестру Филипа Сидни — Мэри, графиню Пембрук; он пользовался их покровительством и значительной финансовой поддержкой при издании определенных книг, в том числе и шекспировского Первого фолио, посвященного графам Пембруку и Монтгомери — сыновьям Мэри Сидни-Пембрук. В его распоряжение для этих целей предоставлялись, очевидно, весьма значительные средства.

От такого доверенного лица требовалось не только хорошее знание типографского ремесла и издательского дела, но — при необходимости — и сохранение в полной тайне обстоятельств, которые его заказчики и доверители по каким-либо причинам не желали предавать гласности. И в своем посвящении одной из книг графу Саутгемптону Эдуард Блаунт говорит об этом прямо и многозначительно: «Я прошу Ваше Лордство быть первым и самым компетентным цензором этой книги, но хочу, чтобы, прежде чем начать читать дальше, Вы смогли прочитать здесь мое молчание». О том, как хорошо умели молчать Эдуард Блаунт и его помощники, свидетельствует и честеровский сборник, остававшийся на протяжении почти четырех столетий неприступным литературным и полиграфическим сфинксом.

Мертвый Солсбэри приоткрывает завесу

Многочисленные признаки мистификации и в текстах, и в полиграфических реалиях сборника, так же как находка Ньюдигейтом джонсоновской «Оды восторженной» с надписью в адрес графини Люси Бедфорд, и явно мизерный тираж свидетельствуют о том, что изготовление поэтического сборника Роберта Честера было для Блаунта не рутинной издательско-коммерческой работой, а деликатной и ответственной операцией, за которой стоял кто-то из его постоянных высоких доверителей. Действия Блаунта и других участников издания были направлены прежде всего на сохранение в тайне от «толпы», то есть от непосвященных, смысла произведений сборника и прототипов его героев; посвященным же можно было предложить не только двусмысленные намеки в текстах, но и хитроумную датировку на титуль-

ных листах и соленые раблезианские шутки в заглавии, дабы они могли по достоинству оценить тонкую работу мистификаторов.

Абсолютно беспочвенны всякие разговоры о каких-то «остатках» тиража, который, судя по отсутствию не только регистрации, но и малейшего упоминания о книге в современных ей документах, дневниках, письмах, вообще исчислялся считанными экземплярами, предназначенными для немногих знавших тайну Голубя и Феникс. Тот, кто продолжает верить, что на титульных листах сборника отпечатаны подлинные даты его издания — 1601 и 1611 годы, должен закрывать глаза на противоречащие этим датам (особенно первой) факты, на многочисленные следы мистификации, сочинять далекие от достоверности и логики версии и «обстоятельства».

Но предположение о десятилетней «выдержке» части тиража с последующим его «омоложением» («переизданием»), конечно же, возникает не случайно — только так можно пытаться хоть как-то совместить странный факт вклейки в лондонский экземпляр курьезного титульного листа, без имени автора и с раблезианской «опечаткой», с сохранением доверия к бездоказательным во всех отношениях издательским датировкам. И явная неудача этих попыток свидетельствует о несостоятельности привычного представления о том, что лондонский экземпляр — это якобы «второе издание» сборника. Издательские датировки не просто сомнительны и ничем не подтверждаются: анализ реалий, внутренних и внешних свидетельств показывает — эти датировки являются преднамеренной мистификацией.

Остается единственное убедительное объяснение всех странностей и загадок: лондонский экземпляр не лежал целое десятилетие в книжной лавке у ворот собора св.Павла или в типографии Филда или Оллда, дожидаясь, пока из него выдерут титульный лист с привлекательным названием и вклеят другой, гротескный, малопонятный и не имеющий внешне ничего общего с его героями и даже с его автором. Зачем бы (это особый вопрос) ни напечатал издатель или типограф — будь то Блаунт, Лаунз, Филд или Оллд — этот удивительный титульный лист, он является ровесником остальных страниц лондонского экземпляра, в который его вклеили. За это говорит и тот факт, что водяная сетка на титульном листе идентична сетке на нескольких других страницах книги.

Сформулируем важный вывод: *лондонский экземпляр ни в какой форме не является вторым изданием честеровского сборника*; все экземпляры книги, несмотря на разные даты на титульных листах, напечатаны с одного набора на уникальной партии бумаги, то есть — в условиях тогдашней полиграфии — *одновременно*.

Выпуск изданий с фальшивыми датами в те времена не был большой редкостью. Наиболее известен и чрезвычайно интересен для нас случай с раскрытием мистификации издателя Томаса Пэвиера при датировке изданных им шекспировских и псевдошекспировских (сомнительных по своей принадлежности Шекспиру) пьес. В течение многих лет ученых смущали эти издания — вызывали сомнение про-

ставленные на них даты и имена некоторых печатников, их эмблемы. Но только уже в нашем веке А.У.Поллард обратил внимание на то, что все эти кварто отпечатаны на бумаге с одним и тем же водяным знаком, хотя разница в датах на титульных листах колебалась от одного до девятнадцати лет (1600; 1608 — «Генрих V» и «Король Лир»; 1618;1619). Но бумага одной партии не могла храниться в типографии так долго, значит, вопреки указанным датам, эти книги были напечатаны приблизительно в одно время. Ясно также, что никто не станет ставить на выпускаемой в продажу книге дату на 10—20 лет вперед, следовательно, какая-то из более поздних дат близка к подлинной. Проанализировав это обстоятельство, а также эмблемы типографий и другие полиграфические реалии, Поллард, Грег и другие ученые пришли к заключению, что пэвиеровские даты являются преднамеренной мистификацией, и датировали все издания 1619 годом[21]; эта датировка постепенно получила общее признание, но причины мистификации остаются для наших английских и американских коллег неясными — ведь на издание многих из этих пьес Джаггард и Пэвиер имели законные права.

Можно привести и другие случаи, например, второй том собрания произведений Бена Джонсона (фолио 1640 года). Он был зарегистрирован в Регистре Компании через полтора года после смерти Джонсона, 20 марта 1639 года (по григорианскому календарю — 1640). На титульном листе в качестве издателя указан Р.Мейен и год — 1640. Поскольку печатание могло продолжаться и какое-то время после регистрации, датировка на титульном листе вполне реальна. Однако на шмуцтитулах перед некоторыми из вошедших в этот том произведениями стоит дата «1631» и имя издателя Р.Аллота, умершего в 1637 году. Джонсоноведам нашего века было сравнительно нетрудно установить, что дата печатания — 1631 — в этом фолио отстает от подлинной приблизительно на десятилетие. Этот и предыдущий примеры говорят о том, что само по себе искусственное «постарение» отпечатанных книг было для тогдашних издателей и типографов знакомой операцией, хотя их мотивы в каждом отдельном случае могли быть различными — и эти мотивы надо тщательно исследовать, ибо далеко не всегда они были связаны только с коммерцией.

...Если все экземпляры честеровского сборника появились одновременно, то какая же из дат на их титульных листах ближе к этому событию — 1601 или 1611 год? Если предположить, что это произошло в 1601 году, значит издатель или печатник поставил на какой-то части тиража дату на десять лет вперед, что само по себе невероятно. Против 1601 года говорит также вражда Джонсона с молодым Марстоном, бывшая как раз в это время в самом разгаре, зрелый характер марстоновских стихотворений, книга Деккера «Четыре птицы из Ноева ковчега» и верноподданническая аллюзия в адрес Иакова Стюарта, который тогда еще не был английским королем.

Итак, 1601 год отпадает. Остается 1611-й — лондонский экземпляр свидетельствует о том, что книга о Голубе и Феникс увидела свет

не ранее этой даты. Возможно, к такому выводу английские и американские ученые пришли бы уже давно, если бы этому не мешала первая по времени гипотеза Гросарта, для которой 1601 год — год казни Эссекса — является одним из краеугольных камней. Привычную датировку шекспировской поэмы, повторенную в сотнях и тысячах изданий произведений Барда, не ставили под вопрос и создатели других гипотез, пытаясь привязать к ней свои представления и догадки. Это может показаться удивительным, но при наличии стольких оснований для сомнений ни один ученый за прошедшие столетия не исследовал досконально проблему датировки загадочного сборника. Впрочем, читатель будет меньше удивляться этому, когда ближе познакомится с историей англо-американского шекспироведения и местом, которое занимает в этой науке доверие к авторитету устоявшихся представлений.

Мы определили, что сборник — все существующие его экземпляры — не мог появиться ранее 1611 года. Попытаемся эту датировку еще уточнить, благо для такого уточнения есть реальные возможности. Строка из Горация, следующая сразу же за посвятительным упоминанием об «истинно благородном рыцаре сэре Джоне Солсбэри», обещает, что Муза не даст умереть памяти о муже, достойном хвалы. Упоминание о смерти (mori) в таком контексте придает обращению к имени Солсбэри посмертный характер. Интересно, что в превосходном старом русском издании Шекспира под редакцией С.А.Венгерова в комментарии к «Фениксу и Голубке» указывалось, что это стихотворение посвящено «памяти сэра Джона Солсбэри»; неизвестно, знал ли автор комментария год смерти Солсбэри, был ли знаком с вышедшей в 1878 году в Лондоне работой Гросарта, но похоже, что он попал (может быть, случайно) в самую точку.

Американский профессор У.Мэтчет, писавший о честеровском сборнике менее трех десятилетий назад, точно знал, что и в 1601-м, и в 1611 году владелец имения Ллевени был еще жив. Поэтому он считает, что слова Горация, обещающие от имени Музы бессмертную память, относятся не к здравствовавшему (и не слишком значительному) Солсбэри, а к «недавно казненному герою», то есть к Эссексу. Нельзя не согласиться с Мэтчетом: строка Горация вряд ли могла быть адресована здесь живому человеку. Но нельзя игнорировать то обстоятельство, что слова Горация помещены *сразу после имени Солсбэри* и читатель мог связать их только с ним (я имею в виду читателя — современника книги, не посвященного в ее тайну, в чем бы она ни заключалась). Для такого читателя строка из Горация приобретала характер посмертной эпитафии, относящейся к Солсбэри, и выглядела естественно *только после его смерти*, что издатель (или тот, кто стоял за ним) безусловно учитывал. Это хорошо согласуется с тем, как бесцеремонно в лондонском экземпляре выброшено прозаическое обращение Честера к Солсбэри; для живого Солсбэри такое пренебрежительное обращение с его именем само по себе было бы оскорблением, причем странным

и немотивированным — ведь шмуцтитул остался прежним. Вот когда Солсбэри был мертв — и только тогда, — посмертная эпитафия выглядела вполне естественно для непосвященного, случайно заглянувшего в книгу читателя. Для тех же немногих, кто знал, о ком на самом деле идет речь, это был дополнительный мазок, штрих в картине хитроумной мистификации. Довольно важный штрих, ибо сегодня он позволяет нам приблизиться еще на один шаг к более точной датировке сборника. Джон Солсбэри умер, как мы теперь знаем, летом 1612 года, следовательно, именно этот год и является самой ранней из возможных дат появления загадочного сборника. При этом само обращение видных поэтов и издателей к имени человека, память о котором ненадолго пережила его, говорит за то, что это происходило *вскоре после его кончины*, и мистификаторы решили использовать совпадение во времени печальных событий — смерти Голубя и Феникс и смерти Солсбэри — в своих целях, благо Честер хорошо знал сэра Джона при жизни и был знаком с его стихотворными опусами и двусмысленным посвящением ему части томика Роберта Парри.

Основываясь на всей совокупности свидетельств, содержащихся в каждом из сохранившихся экземпляров честеровского сборника, а также в историческом и литературном контексте эпохи, я определил время издания сборника 1612—1613 годами[*].

С такой датировкой хорошо согласуется и то отмеченное выше обстоятельство, что Бен Джонсон во всех своих четырех стихотворениях, помещенных в честеровском сборнике, рисует и Голубя и Феникс живыми, ни словом не упоминая об их смерти, ставшей причиной и поводом для появления этой книги. Мэтчет и другие исследователи тщетно пытались найти этому какое-то убедительное объяснение. Для нас же этот факт является еще одним подтверждением правильности даты 1612—1613. Дело в том, что именно в это время Бен Джонсон совершал — в новом для него качестве воспитателя — поездку во Францию с юным отпрыском сидевшего в Тауэре знаменитого флотоводца Уолтера Рэли. Отпрыск оказался весьма изобретательным по части всевозможных проделок, используя известную всем слабость своего ментора к крепким напиткам, о чем впоследствии Джонсон рассказывал поэту Драммонду. Так что во время создания сборника Джонсона просто не было в Англии, и составители воспользовались предоставленными им кем-то стихотворениями Джонсона о тех же людях (Голубе и Феникс), написанными поэтом ранее, еще при их жизни (это подтверждается найденными рукописями и списками). Исследователи сборника обра-

---

[*] Некоторые факты, требующие дальнейших исследований, позволяют предположить, что в 1605—1606 годах основная часть поэмы Честера (без дополнительных стихотворений самого Честера и других поэтов — то есть без всяких указаний на смерть Голубя и Феникс) была в виде рукописи или списка известна его друзьям.

тили внимание на то, что имя Джонсона появляется в книге в качестве подписи дважды, и оба раза оно транскрибировано через букву h (Johnson), а известно, что он этого написания не любил (считал чересчур заурядным, распространенным), и в тех случаях, когда издание шло под его наблюдением (как, например, фолио 1616) или с его ведома, типографы считались с орфографическими амбициями автора и печатали его имя без h — Jonson. В нашем же случае поправить наборщика было некому — Джонсон вместе со своим подопечным находился за границей.

Другое подтверждение того, что стихотворения Джонсона оказались в честеровском сборнике без ведома автора, в его отсутствие, мы получаем, сравнивая текст его «Прелюдии» в честеровском сборнике с найденным более ранним рукописным вариантом и с более поздним (в фолио 1616), подготовленным, безусловно, самим Джонсоном. В 1616 году он отказался от большинства сделанных в его отсутствие изменений, восстановив бывшие в ранней рукописи местоимения единственного числа «я», «мое» вместо множественного «мы», «наше».

Только исходя из того, что книга Честера — Блаунта печаталась в 1612—1613 годах, когда Джонсона не было в Англии, можно сравнительно легко объяснить все столь удивляющие джонсоноведов особенности его вклада в сборник. Новая датировка хорошо согласуется и со многими другими фактами, имеющими к нашему сборнику прямое или косвенное отношение; количество таких «совпадений» по мере продолжения исследования неуклонно растет. Уже после открытия водяных знаков, исследуя в Фолджеровской библиотеке книги, отпечатанные Филдом и Оллдом в первые десятилетия XVII века, я обнаружил, что именно в 1612—1613 годах эти два лондонских печатника, чьи эмблемы стоят на честеровском сборнике (эмблема Филда — на всех шмуцтитулах, эмблема Оллда — на титульном листе лондонского экземпляра), участвовали еще в одной мистификации. Они печатали прокатолические сочинения некоего Роджера Уидрингтона (псевдоним католического проповедника Томаса Престона). Здесь Филд именовался Теофилом Пратом, а Оллд — Теофилом Фабри, места издания соответственно названы Космополисом и Альбинополисом. В этих изданиях* — одно и то же предисловие, одни и те же декоративные элементы набора (использованные частично и в честеровском сборнике!). Это дополнительное и очень веское свидетельство в пользу датировки книги Честера 1612—1613 годами и объяснение, почему в лондонском экземпляре, полностью идентичном по набору и бумаге фолджеровскому, на титульном листе вдруг оказалась эмблема Оллда: в это самое время он и Филд выполняли еще один (и довольно опас-

---

* Эти книги по «Краткому каталогу титульных листов...» Полларда — Редгрейва (1948) имеют номера 25596, 25597, 25602.

ный — связанный с преследуемой католической пропагандой) заказ, работали вместе.

Тысяча шестьсот двенадцатый год... Именно тогда и в непосредственно следующие годы в Англии появился ряд прозаических, поэтических и драматических произведений, об истинном смысле которых учеными высказаны противоречивые предположения и догадки. А из шекспировских биографий все знают, что именно 1612—1613 годами датируется прекращение творческой активности Уильяма Шекспира — Великий Бард, как нам сообщают, не написал больше ни одной строки, хотя умер только в 1616 году... Существует ли связь между появлением поэтического сборника Роберта Честера и прекращением творческой деятельности Уильяма Шекспира или это простое совпадение во времени, чистая случайность? У читателя будет больше возможностей ответить на этот и другие непростые вопросы, когда чтение книги подойдет к концу.

Другой такой пары в Англии не было

Долго и безуспешно искали английские ученые в исторических архивах следы какой-то занимавшей высокое положение бездетной четы, чьи странные отношения, а также другие обстоятельства жизни и особенно почти одновременной смерти, последовавшей около 1600—1601 года, хотя бы приблизительно соответствовали тому, что рассказали о таинственных Голубе и Феникс авторы честеровского сборника. Такой подходящей пары, как мы уже знаем, никому обнаружить не удалось, что и породило пессимистический взгляд на возможность убедительной идентификации прототипов честеровских героев вообще, а значит, и на перспективы постижения смысла самого загадочного произведения Шекспира.

Но теперь, когда исследование привело нас к другой дате — к 1612 году, я могу сразу назвать именно такую странную супружескую чету, ушедшую из жизни, как и Джон Солсбэри, летом этого года, и в той же очередности, что и честеровские Голубь и Феникс. Это были Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд, и его жена Елизавета, дочь великого поэта Филипа Сидни, которого боготворившие его современники часто называли Фениксом (а его дом, его семью — «гнездом Феникса»).

В течение трех столетий имена дочери Филипа Сидни и ее мужа покоились в желанном для них забвении; английские историки литературы мало что о них знали, известно было лишь, что Рэтленд являлся участником эссексовского мятежа. И только в начале нашего века, с расширением и углублением круга научно-исторических поисков и исследований, ученые наткнулись на ряд доселе неизвестных или давно забытых фактов, свидетельствовавших не только о необычности их отношений, но и о ка-

кой-то бесспорной близости к ним крупнейших писателей эпохи, в том числе Джонсона, Бомонта, Флетчера и самого Уильяма Шекспира.

По свидетельствам современников, брак Рэтлендов был фиктивным: у них не только не было детей, но в течение всех двенадцати лет супружеской жизни их отношения оставались платоническими — Джонсон и Бомонт говорят об этом прямо. Как и честеровские Голубь и Феникс, они умерли один за другим — сначала он, потом она, и случилось это летом 1612 года. Роджер скончался в Кембридже 26 июня после длительной и тяжелой болезни; ему было 35 лет. Набальзамированное тело графа доставили в закрытом гробу в его родной замок Бельвуар и сразу же, ночью предали земле в фамильной усыпальнице; вопреки обычаю, никому не было разрешено видеть лицо умершего. А торжественные похоронные церемонии совершили через два дня, уже без покойника!

Об обстоятельствах кончины Елизаветы Рэтленд историки долгое время ничего не знали, даже год ее смерти был под вопросом*. Лишь сравнительно недавно из сохранившегося письма современника узнали, что она приняла яд и умерла в Лондоне всего через неделю после странных похорон мужа. Также ночью, без огласки, ее захоронили в соборе св. Павла в могиле отца, Филипа Сидни, чьи пышные, оплаченные короной похороны за четверть века до того стали событием в жизни страны. Она прожила на свете менее 27 лет и покинула этот мир по собственной воле, вслед за своим мужем — как и Феникс, последовавшая за сгоревшим на алтаре Аполлона Голубем.

Но не только смерть и похороны графа и графини Рэтленд заключают в себе много таинственного и труднообъяснимого — необычайна и окутана тайной вся их совместная жизнь. И дело не просто в платоническом характере их брака, хотя эти особые отношения чрезвычайно важны для их идентификации с честеровскими героями. Они все время держали свои занятия в тени, окружали их завесой секретности, хотя им не легко было это делать. Одно то, что Елизавета являлась единственной дочерью, единственным отпрыском Филипа Сидни — кумира целого поколения английских поэтов, делало ее очень заметной фигурой. Достаточно сказать, что Фулк Гревил, который был не только поэтом, но и одним из влиятельнейших сановников, назвал себя «слугой королевы Елизаветы, советником короля Иакова и другом сэра Филипа Сидни», поставив последнего в один ряд с монархами. А ведь дочь великого поэта Елизавета была еще и падчерицей самого графа Эссекса (через несколько лет после гибели Филипа Сидни его вдова стала женой Эссекса). Несмотря на все это, имя Елизаветы Сидни, графини Рэтленд, редко встречается в сохранившейся печатной и рукописной литературе того времени, особенно по

---

* Неверно указан год ее смерти — 1615 — и в таком авторитетном для западных историков и литературоведов издании, как британский Национальный биографический словарь.

сравнению с другими женщинами ее круга, например с ее кузиной и подругой Люси Бедфорд.

Однако так дело обстояло не всегда. Ведь даже само рождение дочери Сидни отметили поэты, а ее крестной матерью стала специально прибывшая на крестины королева Елизавета! Лишь после того, как она соединила свою судьбу с Рэтлендом, ее имя исчезает с книжных страниц. Но, может быть, она не унаследовала от своего гениального отца и от воспитавшей ее тетки — высокоталантливой Мэри Сидни, графини Пембрук, — их глубокой интеллектуальности, литературной одаренности, была настолько заурядной личностью, что даже великая притягательная сила имен Филипа Сидни и ее отчима Эссекса не могла привлечь к ней внимание поэтов и писателей?

Нет! Никто иной, как сам Бен Джонсон, не раз бывавший в ее доме, сказал через семь лет после ее смерти: «Графиня Рэтленд нисколько не уступала своему отцу сэру Филипу Сидни в искусстве поэзии»[22]. Это чрезвычайно важное свидетельство — такая похвала была тогда для поэта высочайшей из возможных; значит, Бен Джонсон не только знал о ее поэтическом даре, но и ценил его самой высокой мерой времени. Его оценка не могла быть вызвана желанием польстить, заискиванием, — Джонсон говорил это, будучи в гостях у провинциального поэта Драммонда, не зная, что все услышанное от разговорившегося столичного гостя любознательный хозяин потом старательно заносит на бумагу. Сама Елизавета и ее супруг давно уже были в могиле, и Джонсону не было никакой необходимости говорить неправду, тем более выдумывать детали такого рода. К тому же сказанное Драммонду находит подтверждение в обоих поэтических посланиях Джонсона к Елизавете Сидни-Рэтленд, впервые опубликованных им в его фолио 1616 года, то есть через четыре года после ее смерти. В 79-й эпиграмме Джонсон восклицает, что Филип Сидни, будь он жив, мог бы увидеть свое искусство возрожденным и превзойденным его дочерью! Джонсоноведы нашего времени с удивлением обращают внимание на ни с чем не сравнимый пиетет, с которым Бен говорит здесь о ее поэтическом даре, — ведь ни одной поэтической строки, подписанной именем дочери Филипа Сидни, до нас не дошло.

Второе стихотворное послание к ней, написанное и отосланное адресату еще в 1600 году, но опубликованное тоже лишь в фолио 1616 года, Джонсон поместил там в небольшом (всего 15 стихотворений) разделе «Лес», являющемся, как он сам считал, важнейшей частью его поэтического наследия. Большинство этих стихотворений связано в той или иной степени с семейством Сидни. И вот именно в этот «сидниевский» раздел Джонсон включает два своих стихотворения из загадочного честеровского сборника — «Прелюдию» (несколько измененную и без названия) и «Эпос» (переименованный в «Эподу»*), по-

---

* Эпос — героическая песнь, эпическая поэма; эпода — лирическая поэма, где длинный стих чередуется с коротким.

священные Голубю и Феникс! А теперь очень существенное, но никем еще адекватно не оцененное обстоятельство: «Прелюдия» получает номер X, «Эпода» — номер XI, а *сразу же за ними,* под номером XII, Джонсон ставит свое раннее «Послание к Елизавете, графине Рэтленд». Уже говорилось, что Джонсон сам подбирал и тщательно группировал произведения для этого — такого важного для него — издания, и расположение его стихотворений обнаруживает бесспорную функциональность, заданность. Поэтому появление послания к Елизавете в такой тесной связке с обращениями к таинственным честеровским Голубю и Феникс является еще одним доказательством правильности нашей идентификации их прототипов, тем более что оно прослеживается и в более раннем рукописном списке. Случайность здесь исключена — для Джонсона эти три его стихотворения всегда были связаны неразрывно.

В «Послании к Елизавете, графине Рэтленд» Джонсон опять говорит о том, что Елизавета унаследовала от своего отца, «богоподобного Сидни», его любовь к музам, его искусство. Но это «Послание» интригует джонсоноведов еще и тем, что оно является *единственным* из полутора сотен напечатанных в фолио 1616 года стихотворений, текст которого Джонсон неожиданно обрывает на полуфразе. Фраза обрывается, как только от отца Елизаветы он переходит к ее «храброму другу, тоже возлюбившему искусство поэзии», то есть к ее мужу. В тексте фолио Джонсон сделал странную пометку: «окончание утеряно». Пометка даже более чем странная, ибо поэт сам редактировал это издание и безусловно мог восстановить или заменить «утраченное» окончание. Но он этого демонстративно не сделал. Полный текст стихотворения был найден уже в нашем веке, в рукописном списке; он включал и якобы «утерянное» окончание — всего семь строк, содержащих упоминание о какой-то «зловещей клятве» и о благодарности Рэтленду. О причине столь демонстративной купюры сегодняшние джонсоновские комментаторы высказывают различные предположения (купюра не имеет аналогов в прижизненных изданиях Джонсона), например, делаются ссылки на то, что граф Рэтленд был импотентом, не мог исполнять супружеские обязанности, хотя совсем неясно, какое значение это — гипотетическое — обстоятельство могло иметь через четыре года после смерти обоих супругов. Ясно другое: говорить открыто о Рэтленде даже после его смерти (так же, как назвать подлинные имена Голубя и Феникс) было почему-то нельзя, и Джонсон нашел способ привлечь к этому внимание современников и потомков.

В третьем послании, адресованном «Глубокочтимой — графине —» (50-е стихотворение цикла «Подлесок», опубликованного уже после смерти Джонсона), которое, как по ряду признаков определили авторитетные джонсоноведы, тоже обращено к Елизавете Рэтленд, ее имя и титул заменены прочерками. Здесь поэт говорит о ее положении «вдовствующей жены», о книгах, заменяющих ей отсутствующих друзей, и, так же как в описывающей Феникс «Оде восторженной», о других ее высоких достоинствах, надежно скрытых от непосвященных.

Пасторальная пьеса Бена Джонсона «Печальный пастух» свидетельствует, что замок Бельвуар был центром закрытого поэтического кружка — этих людей Джонсон назвал «поэтами Бельвуарской долины»; к ним относятся и все участники честеровского сборника. Дочь великого поэта, женщина выдающихся дарований и трагической судьбы, Елизавета Сидни занимала особое положение в этом поэтическом сообществе — в ней видели продолжателя служения Филипа Сидни, нового Феникса, восставшего из его пепла, — здесь и зарыты корни честеровской аллегории. Бесконечно преклонялся перед ней и Бен Джонсон — дальше мы увидим, что именно она является той почти всегда остающейся за занавесом Высокой Музой, о которой он вспоминал потом — после ее смерти — не только в разговорах с Драммондом, но и (обычно не открывая ее имени) в ряде своих наиболее значительных поэтических произведений, и тогда мы узнаем ее по ни с чем не сравнимому пиетету и никогда не утихающей боли в голосе поэта.

Платонический брак

Роджеру Мэннерсу, 5-му графу Рэтленду, в британском Национальном биографическом словаре посвящено несколько столбцов текста, написанного историком Арчболдом[23]. Современник Шекспира граф Рэтленд (1576—1612) был одним из образованнейших людей своего времени, имел степень магистра искусств как Кембриджского, так и Оксфордского университетов, учился в Падуанском университете в Италии и в лондонской юридической корпорации Грейс Инн. Его воспитанием и образованием одно время руководил сам Фрэнсис Бэкон — великий оратор, философ и друг муз, человек со сложным характером и непростой судьбой.

Рэтленд в молодости был интимным другом и соратником графа Саутгемптона, единственного человека, которому Шекспир посвятил свои произведения — первые поэмы «Венера и Адонис» (1593) и «Обесчещенная Лукреция» (1594). Сохранилось письмо современника, в котором сообщается, что Рэтленд и Саутгемптон проводят все время в театре в ущерб своим обязанностям при дворе (1599). Вместе с Эссексом они принимали участие в военных действиях на море и в Ирландии. В 1601 году Рэтленд шел в первых рядах участников эссексовского мятежа, за который его тесть поплатился головой, а Саутгемптон — свободой; сам Рэтленд был приговорен к разорительному штрафу и отправлен под надзор родственника в провинцию. Воцарившийся в 1603 году Иаков Стюарт реабилитировал его и вскоре послал с почетной миссией к датскому королю; вернувшись, Рэтленд редко показывался при дворе. Изнурительная болезнь часто и надолго укладывала его в постель и в конце концов еще молодым свела в могилу. Из нескольких сохранившихся писем знавших его людей видно, что он страдал тяжелым заболе-

ванием ног, а в последние годы жизни и мучительными спазмами сосудов головного мозга. Поскольку Роберт Честер (как сейчас установлено) был дальним родственником Рэтленда, он не мог не знать о его болезни. Теперь мы можем понять, почему у честеровского Голубя был «печальный вид, подобный бледному лику смерти», и почему, посылая к нему Госпожу Природу и Феникс, Юпитер (король Иаков) дает им некий бальзам *для больных ног и головы* Голубя. Соответствие, как видим, поразительное даже в таких деталях — тем более что эти детали не имеют ничего общего с легендой о птице Феникс*.

Можно добавить, что описание Честером места, где живет больной Голубь, довольно точно совпадает с топографическими реалиями родового поместья Рэтлендов Бельвуара** — одной из уникальных достопримечательностей Англии. Старинный замок Рэтлендов расположен на плоской вершине высокого холма (возможно, искусственного происхождения), откуда открывается действительно изумительный вид на окружающую местность, омываемую двумя рукавами речки Девон, на лесистую долину и далее — на десятки километров. Карлтон Браун в свое время специально отмечал, что герои Честера несколько раз и в сходных выражениях описывают эту прекрасную небольшую долину с рекой, этот «высокий холм с плоской вершиной», которые, в отличие от других географических описаний в поэме Честера, явно относятся к какой-то хорошо знакомой и памятной автору конкретной, а не условной местности. Браун с сожалением констатировал невозможность соединить эту неведомую честеровскую местность с именем сэра Джона Солсбэри, а Гросарт и Мэтчет столь же безуспешно пытались искать ее в Ирландии, на маршрутах пребывания там Эссекса в 1599—1600 годы. И еще одно важное «совпадение». Мифический единорог, обнаруженный нами на бумаге честеровского сборника, присутствует и в гербе Рэтлендов — их там даже два.

Отношения супругов Рэтленд не всегда были безоблачными; примерно в 1605—1610 годы между ними возникает определенная отчужденность, большей частью они живут раздельно. Друзья и родные Елизаветы, в первую очередь ее тетка — блистательная Мэри Сидни-Пембрук, обеспокоены ее двусмысленным положением «вдовствую-

---

* Конечно, нельзя подходить к честеровскому рифмованному повествованию, перемежающемуся многостраничными отступлениями, как к некоему репортажу с места событий. Но это и не чистый поэтический вымысел, ведь сам автор несколько раз повторил, что его «домотканая» поэма содержит лишь аллегорически завуалированную правду об обоих ее героях. Фрагменты этой правды, почти натуралистически безыскусные, то и дело выпадают (и не всегда случайно) из неуклюже скроенной вуали честеровской аллегории; это относится и к стихотворениям других поэтов, стоящим гораздо выше по своим поэтическим качествам. Ценность таких фрагментов и аллюзий неизмерима для исследователя.

** Бельвуар — прекрасный вид (*франц.*).

щей жены», боятся, что дочь Филипа Сидни останется без потомства и род Фениксов пресечется; наконец, они пытаются не только примирить Рэтлендов, но и убедить их превратить свой брак в нормальный. Вспомним, как честеровская Госпожа Природа (маска для Мэри Сидни-Пембрук) просит Юпитера вмешаться и как она потом отправляется к больному Голубю, чтобы, говоря не очень куртуазными, но зато вполне определенными словами Честера, «привести его в постель этой Феникс». Таким образом, очень многое в обстоятельствах приезда Феникс и Госпожи Природы к Голубю — его болезненное состояние, бальзам для больной головы и ног, его просьба к Феникс простить причиненные ей ранее обиды — показывает, что Честер начал писать свою поэму именно в этот период (около 1605 года) их сложных и, вероятно, мучительных для обоих отношений, когда их друзья и родные надеялись на чудо и старались его приблизить.

Но чуда не произошло, Рэтленд угасал, и через несколько лет он и его платоническая супруга почти одновременно уходят из жизни. Честер с помощью Блаунта и его высоких покровителей тайно печатает свою книгу, дополнив ее рассказом о трагическом исходе и стихотворениями нескольких других поэтов, оплакивающих Голубя и Феникс. Этим стихотворениям, включающим и потрясающий реквием с именем Шекспира, в книге предшествовал специальный второй титульный лист.

Смерть графа Рэтленда и, что еще более поразительно, последовавшая сразу за ней жертвенная смерть его жены, дочери Филипа Сидни — прославленного Феникса елизаветинцев, не была, вопреки обычаю, *открыто* оплакана их друзьями-поэтами и вообще никем в тогдашней Англии, и это не может не вызывать крайнего удивления. Поэты молчали, хотя их не могли не потрясти и эта мученическая смерть их кумира, их Музы, и эти таинственные похороны их покровителей*.

Все это неоспоримо свидетельствует о том, что атмосфера секретности, глубокой тайны, неотделимая от честеровских Голубя и Феникс, окружала и их бельвуарских прототипов, и друзья — в первую очередь поэтические, служители Аполлона — относились к этой тайне с уважением, подчинялись ей и после того, как их не стало. Но несколько наиболее близких к бельвуарской чете поэтов все-таки решили нарушить табу и почтили их память в честеровском сборнике, замаскированном хитроумной аллегорией так, что его смысл мог быть понятен только немногим. Загадка честеровского сборника — это загадка бельвуарской четы, Рэтлендов, тесно переплетенная с загадкой

---

* Заговор молчания нарушил лишь Фрэнсис Бомонт, но его элегия на смерть Елизаветы Рэтленд, полная глубокой скорби, была напечатана — безымянно — только через десять лет (1622), когда самого Бомонта уже не было в живых.

Шекспира. И решение ее — после долгого и трудного пути — высвечивает из мрака столетий укрывавшихся там удивительных людей, возможно — самых удивительных из всех, прошедших по земле.

Однокашник Гамлета

Незадолго до первой мировой войны бельгийский историк Селестен Демблон обнаружил в списке иностранных студентов Падуанского университета, где учился и Рэтленд, имена двух студентов из Дании — Розенкранца и Гильденстерна.

Розенкранц и Гильденстерн! Каждый, кто знает и любит «Гамлета», по-особому помнит эти имена. Многие, писавшие о трагедии Шекспира, специально останавливались на образе этой неразлучной пары ложных друзей принца Датского. Личности вполне заурядные, услужливые, бездумные исполнители монаршей воли, они всегда появляются вместе, их трудно представить порознь, трудно — нет, невозможно — даже отличить друг от друга. Но удивительно, что при всей своей незначительности, безликости, отсутствии индивидуальных характеристик они все-таки не теряются среди главных действующих лиц трагедии. Их хорошо видишь и чувствуешь, они цепко застревают в памяти. Еще Гете обратил внимание на глубину и тонкость замысла великого драматурга, создавшего эту пару, которая представляет на сцене то, что нельзя было бы изобразить с помощью одного персонажа, ибо они символизируют само общество. А английский шекспировед Х.Гренвил-Баркер так лаконично определил их сущность: «Это не просто ничтожество, а ничтожество, расщепленное надвое».

Нераздельной двойней прошли они через бессмертную трагедию, через сознание миллионов и миллионов людей, говорящих на всех языках мира, читателей и зрителей Шекспира. И вот через три столетия после своего первого появления на подмостках «Глобуса» они снова напомнили о себе чуть ли не мистическим образом. Так же вдвоем тени давно умерших и ставших прахом датских дворян Розенкранца и Гильденстерна поднялись с запыленных полок падуанского университетского архива, чтобы предстать перед нами в безмолвном и внушительном свидетельстве. Их собственная незначительность, принадлежность к другой стране делает это свидетельство особенно ценным, ибо их имена — это не имена королей, знаменитых полководцев или знатных английских вельмож, которые были на устах их британских современников. Их имена вряд ли могли быть вычитаны драматургом из датских книг и хроник. Здесь практически исключается и вероятность случайного совпадения, которую еще можно было бы с натяжкой допустить, когда бы речь шла об одном человеке, одном имени.

Нет, Розенкранц и Гильденстерн не вымышлены автором «Гамлета»! Двое молодых датских дворян учились вместе с молодым знатным англичанином графом Рэтлендом в далеком от Англии и от Дании ита-

льянском городе Падуя, а через несколько лет после этого их имена стали именами двух неразлучных придворных в трагедии, созданной великим англичанином Уильямом Шекспиром*. Падуанские призраки Розенкранца и Гильденстерна указывают, что этот самый Роджер Мэннерс, граф Рэтленд, имел какое-то отношение к Уильяму Шекспиру и его «Гамлету». Об этом же говорит ряд датских реалий, появившихся в трагедии лишь со второго кварто, то есть вскоре после возвращения Рэтленда из Дании в 1603 году.

Даже если Рэтленд и его жена были просто информаторами Шекспира, то, казалось бы, и этого вполне достаточно, чтобы историки литературы обратили на них самое пристальное внимание, особенно учитывая почти полное отсутствие достоверных фактов, проливающих хоть какой-то свет на творческое окружение великого драматурга, на его творческую лабораторию. Однако падуанские реалии и другие важнейшие факты, связывающие Шекспира с поэтическим окружением Рэтлендов — Сидни — Пембруков, все еще не нашли себе подобающего места в шекспировских биографиях. Возьмем, к примеру, краткую документальную биографию Шекспира, принадлежащую перу авторитетного американского шекспироведа С.Шенбаума, переведенную в 1985 году на русский язык. Здесь перечислены важнейшие открытия мирового шекспироведения, все, что в какой-то степени может быть связано с жизнью и творчеством Великого Барда. Однако в обстоятельной научной книге, где не пропущены касающиеся Шекспира закладные и купчие, его судебные иски на мелкие суммы к соседям и преследование несостоятельных должников и их незадачливых поручителей, вы не найдете ничего ни о Рэтленде, ни о его однокашниках Розенкранце и Гильденстерне, перекочевавших неизвестным биографу образом из университетской аудитории старинного итальянского города на страницы великой трагедии, где они обрели еще одного однокашника — Гамлета, принца Датского.

Имя Рэтленда если и появляется в некоторых шекспировских биографиях, то лишь в связи с его дружбой с графом Саутгемптоном; нередко даже в очень солидных научных трудах его путают с другими Мэннерсами — с его братом и двоюродным дедом[24]. А ведь Шекспир знал дорогу в Бельвуар! Об этом говорит не только его имя в честеровском сборнике, но и уникальная запись в расходной книге дворецкого Бельвуара, от которого вскоре после смерти Роджера Рэтленда Шекспир получил несколько десятков шиллингов золотом.

---

* У Шекспира Гамлет и Горацио прямо названы студентами Виттенбергского университета, а принц называет Розенкранца и Гильденстерна своими товарищами-однокашниками (fellows). Теперь установлено, что учившиеся в Падуе Розенкранц и Гильденстерн были выпускниками именно Виттенбергского университета. Ясно, что Шекспир знал и об этом: случайность вряд ли возможна.

Что касается такого невнимания к однокашнику Гамлета и его спутнице жизни со стороны сегодняшних шекспировских биографов, то часто причиной этого является простое незнание важных фактов и содержащих их источников, отсутствие интереса к их исследованию. Конечно, немало трудностей порождает для ученых плотная завеса секретности (напоминающая чем-то масонские таинства), созданная вокруг Голубя и Феникс ими самими и их поэтическими друзьями. К сохранению своих тайн «поэты Бельвуарской долины» относились, как можно судить по многим признакам, весьма серьезно. Это видно и по тому, как тщательно сохранялась тайна их необычных похорон, по тем приемам маскировки и умолчаний, которыми изобилуют честеровский сборник и джонсоновская пастораль «Печальный пастух», из оборванного на полуфразе стихотворения Джонсона, из нескольких сохранившихся писем его и Джона Донна.

Однако исследование и освещение важных свидетельств, указывающих на существование закрытого поэтического кружка, с которым оказываются связаны крупнейшие писатели и драматурги эпохи, включая самого Шекспира, затруднялись — и продолжают затрудняться — не только созданной ими завесой секретности. Есть и другие причины. Здесь и давние, освященные авторитетами и традициями представления, и влияние хрестоматийного или компилятивного подхода к явлениям, корни которых лежат достаточно глубоко от поверхности. Играет свою роль и повышенная осторожность наших британских и американских коллег при обращении к именам, фигурировавшим в продолжающейся ожесточенной полемике вокруг «шекспировского вопроса». Ведь Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд, является одним из так называемых претендентов, то есть одним из тех живших в шекспировскую эпоху людей, которых ряд исследователей в XIX — XX веках заподозрили в том, что именно они были подлинными авторами шекспировских пьес, поэм и сонетов.

Спору между сторонниками «еретических» гипотез и теми, кто отстаивает традиционные представления, — полтора века. Однако читатели в нашей стране долгое время получали всю информацию о Великом Споре вокруг Шекспира — споре, не имеющем прецедентов в истории мировой культуры, — только в односторонней, да еще сдобренной упрощенной идеологией интерпретации. Пришло время ознакомить наших читателей с подлинными причинами возникновения Великого Спора и его непростой историей.

Глава вторая

ДОЛГИЙ СПОР ВОКРУГ ГОРОДА СТРАТФОРДА-НА-ЭЙВОНЕ

«Шекспир и несть ему конца». — Кто и зачем придумал «шекспировский вопрос». Следы гения. — Уильям Шакспер из Стратфорда, его семья и занятия. — Последняя воля Владыки Языка? Загадки автографов. — Близкий друг графа Саутгемптона. — Ворона, разукрашенная чужими перьями. — Кембридж и Оксфорд знали Потрясающего Копьем. — Самодовольный колбасник или унылый портной? — Портрет, на который Бен Джонсон рекомендовал не смотреть. — Великий Бард обретает биографию. — Юбилей. — Сундуки рукописей. — Первые сомнения. Бэконианская ересь. — Становление исторической науки. Появляется Рэтленд — совпадения, совпадения... — Идеологическое табу. — Дискуссия усложняется. Новые кандидаты, новые эволюции неуловимого образа. — В академическом стане — накопление фактов. — Час Голубя и Феникс пришел

«Шекспир и несть ему конца»

Представить себе мировую культуру без Шекспира невозможно. Гениальное искусство, глубочайшее проникновение в человеческую природу сделали этого англичанина, жившего в одно время с Иваном Грозным и Борисом Годуновым, полноправным современником всех последующих эпох и поколений обитателей нашей планеты. И похоже, что именно бурному XX веку с его трагическими катаклизмами, взлетами и падениями, искусство Шекспира особенно близко и необходимо.

Сегодня десятки миллионов людей видят его героев на сценах театров, на экранах кинотеатров, телевизоров и видеомагнитофонов, слушают по радио, читают его произведения на всех языках мира. Ежегодно планету затопляет целое море — более четырех тысяч — книг и статей, имеющих прямое отношение к Великому Барду: издания, переиздания, переводы, исследования, дискуссии, диссертации, рецензии на книги и постановки[1]. Специальные шекспировские ежегодники, ежеквартальники, международные и национальные конференции, симпозиумы ученых, театральные фестивали на всех континентах...

Шекспироведение давно уже стало не просто частью литературоведения (и театроведения), но особой наукой, наукой интернацио-

нальной, со своими традициями и своей историей в каждой стране. Например, если говорить о российском шекспироведении, то среди имен, стоявших у его истоков, можно назвать Карамзина, А.А.Бестужева, Кюхельбекера и, конечно, великого Пушкина, который называл Шекспира «отцом нашим». Пушкин писал: «Читайте Шекспира — это мой постоянный припев». Уже в середине прошлого века все произведения Шекспира были переведены на русский язык. Шекспир и русская культура (особенно литература, театр, кино) — особая, чрезвычайно интересная и обширная тема, освещенная в сотнях книг и статей[2]. Значительное место занимает творчество Шекспира и в культурах других стран и народов.

Воистину, как предсказал Гете, «Шекспир и несть ему конца». При таком всеобщем и неослабном внимании к Шекспиру вполне естественно предположить, что за прошедшие столетия ученые уже узнали о нем и его творениях все существенное, и дискутировать надо лишь о вопросах теоретических, оценочных, о качестве переводов и переизданий, о проблемах различных уровней изучения шекспировского творчества, о находках, представляющих биографический интерес, о художественном уровне новых постановок, о режиссерских и актерских решениях... Однако такая хрестоматийная идиллия далека от действительности. Целый ряд серьезных проблем шекспироведения остается открытым, ждущим окончательного решения: различия в текстах прижизненных и посмертных изданий, датировка многих произведений, авторство так называемых сомнительных пьес, в разное время приписывавшихся Шекспиру, но не вошедших в канон, и т.д. Широко известны бесчисленные, но до сих пор безуспешные попытки идентифицировать героев шекспировских сонетов. Немало проблем связано с творчеством современников Шекспира.

И наконец, продолжает существовать и время от времени достаточно громко напоминать о себе знаменитый (некоторые скажут «пресловутый») «шекспировский вопрос» — Великий Спор о личности Великого Барда.

В 20-х годах оживленная дискуссия вокруг этой проблемы проблем велась и у нас, но потом ее (как и многие другие) «прикрыли»; сократилось до минимума и поступление объективной информации о ее ходе на Западе, где споры продолжались, то ослабевая, то разгораясь, особенно после появления новых гипотез. Последнее время как раз ознаменовалось оживлением споров в Англии и США, да и у нас, с исчезновением «официального» литературоведения, стали появляться пересказы некоторых догадок и гипотез начала века, зачастую не обремененные научной аргументацией и не учитывающие результаты исследований и дискуссий последних десятилетий — сказываются последствия идеологического табу, так долго довлевшего здесь над изучением и публичным обсуждением этой специфической проблематики.

Но как вообще могла возникнуть такая проблема, такой спор,

продолжающийся и сегодня? Ведь мало кто сомневается в правильности традиционной идентификации личности Данте, Петрарки, Сервантеса, Филипа Сидни, Бена Джонсона, Джона Милтона и других великих и просто известных писателей, драматургов, поэтов Ренессанса, не говоря о более поздних периодах, а вот в отношении величайшего гения человечества — Уильяма Шекспира — неоднократно высказывались самые серьезные сомнения, причем людьми, глубоко чтившими шекспировские произведения! Спор о Шекспире часто велся и ведется в тоне, далеком от академичности, — как и во всех человеческих делах, немалую роль здесь играют эмоции. Нет согласия и в вопросе о причинах возникновения проблемы и многоголосого спора вокруг нее.

Те, кто придерживается традиционных взглядов, в качестве причин появления «еретиков» указывают на недостаточность наших знаний о жизни Шекспира, на бесцеремонность охотников за историческими сенсациями, на предубеждение снобов, не желающих согласиться с тем, что простой актер без высшего образования мог написать гениальные произведения. Вот что, например, говорилось об эпохальном споре в работе известного литературоведа Ю.Ф.Шведова «Творчество Шекспира» (сравнительно недавно — в 1959 году; переиздано в 1977-м):

«Ограниченность достоверных данных о жизни великого поэта дала повод реакционным литературоведам XIX и XX веков выступить с попытками отрицать за Шекспиром авторство его произведений. Основным аргументом этих нападок служила и служит барски пренебрежительная мысль, что сын ремесленника, получивший недостаточное образование в стратфордской грамматической школе и служивший актером в театре, не мог создать столь великолепных произведений. Сторонники антишекспировских теорий выдвинули целый ряд домыслов о том, что под именем Шекспира скрывался кто-либо из современных аристократов, гнушавшихся отдавать свои произведения в театр под собственным именем и потому ставивший их на сцене под именем одного из актеров труппы. Антинаучность подобных измышлений, авторы которых произвольно подтасовывают факты и не обращают внимания даже на высокие отзывы о творчестве Шекспира людей, лично знавших поэта, ясна и не нуждается в специальных доказательствах...»[3].

По сравнению с аргументацией наших шекспироведов 30—40-х годов здесь не так много идеологических штампов и навешиваемых на оппонентов устрашающих и отпугивающих ярлыков, хотя «антинаучность... измышлений» для нашего автора «ясна и не нуждается в специальных доказательствах».

Другая сторона, то есть «еретики», подвергающие сомнению и критике традиционные представления о личности Великого Барда, часто ссылаются на «слепоту» первых биографов и их последователей, принявших на веру наивные предания и легенды, не понимая, не чувствуя Шекспира, великого духа, открывающегося нам в его произведе-

ниях. Английский политический деятель и писатель Джон Брайт (1811—1889) высказался по этому поводу весьма лаконично и сверхкатегорично: «Всякий, кто верит, что этот человек — Уильям Шакспер из Стратфорда — мог написать «Гамлета» и «Лира», — дурак». Даже если учитывать только количественную сторону — активные и пассивные сторонники традиции исчисляются многими миллионами, — ясно, что в пылу полемики этот автор чрезмерно упростил сложнейшую проблему. Однако и сторонники традиции — литературоведы и театроведы — нередко называли своих оппонентов фантазерами, лунатиками, странными личностями, посягающими на сокровищницу культурного наследия не только английского народа, но и всего человечества.

Более чем натянутые отношения между спорящими сторонами — и у нас, и на Западе — отражаются в том, как они называют друг друга (я, конечно, оставляю в стороне терминологию эмоциональную, носящую преднамеренно оскорбительный или идеологически-обвинительный характер, некоторые образцы которой привел выше). Но даже в дискуссиях академического типа бытует терминология небезобидная, несущая в себе определенный полемический заряд: сторонники традиции часто именуют своих оппонентов «антишекспиристами», то есть врагами Шекспира, те же в свою очередь называют традиционалистов «слепыми ортодоксами» и т.п.

Поэтому в дальнейшем в интересах объективности изложения существа дела я буду употреблять более нейтральные термины для обозначения сторон в этом споре: «стратфордианцы» — это те, кто не сомневается, что шекспировские произведения написал член лондонской актерской труппы Уильям Шекспир (а точнее — Шакспер), родившийся в 1564 году в городке Стратфорде-на-Эйвоне и там же умерший и похороненный в 1616 году. Тех же, кто с этим не согласен, мы будем называть «нестратфордианцами». Терминология, конечно, условная (и не новая), но достаточно удобная и корректная.

Кто и зачем придумал «шекспировский вопрос». Следы гения

Итак, почему же все-таки возник «шекспировский вопрос», почему он продолжает существовать и будоражить умы? Может быть, действительно, все дело в том, что о жизни Великого Барда якобы мало известно, как это часто можно слышать? Нет, это неверно — так было только в первое столетие после его смерти. Однако постепенно, благодаря кропотливому труду многих поколений исследователей, о нем стало известно гораздо больше, чем о других литераторах и актерах того времени. Дело именно не в количестве достоверных, документально подтвержденных биографических фактов, а в их характере, их просто потрясающей несовместимости с тем, что говорят о своем авторе шекспировские произведения — 37 пьес, две большие поэмы, цикл

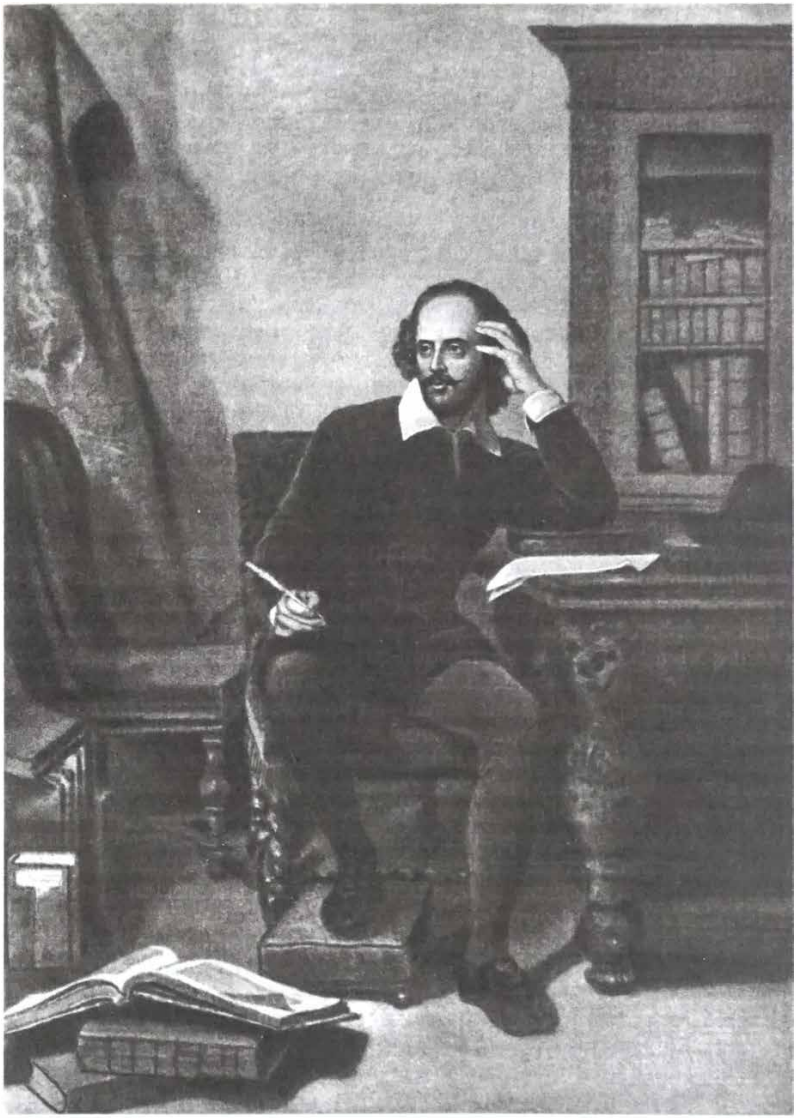
сонетов, несколько других стихотворений. И чем больше узнавали достоверных биографических фактов, чем глубже изучали шекспировские произведения, тем очевиднее делалось это несоответствие.

Известный русский дореволюционный специалист, автор ряда работ в области истории английской литературы Н.И.Стороженко, никогда не сомневавшийся в истинности традиционной идентификации личности Уильяма Шекспира, вместе с тем отмечал: «История литературы не знает большего несоответствия между тем, что нам известно об авторе, и его произведениями». Р.У.Эмерсон еще раньше писал, что не может совместить шекспировские биографии с шекспировским творчеством. Мимо этого бросающегося в глаза противоречия не может пройти ни один сегодняшний биограф Шекспира, каким бы образом он его ни объяснял.

Кроме общего впечатления глубокой духовности и человечности, высоко поднятых над кипением мирских страстей, из шекспировских драматических и поэтических произведений мы узнаем об их авторе довольно много. Его герои говорят не только о своих повседневных заботах и стремлениях, о своих друзьях и врагах. Они часто рассуждают о смысле жизни и смерти, о добре и зле, о любви, о смысле истории людей — эти рассуждения иногда кажутся не связанными непосредственно с действием, и тогда мы ощущаем биение шекспировской мысли, и эта мысль поражает своей философской глубиной и изощренностью, своим проникновением в труднейшие проблемы бытия. Но, конечно, его гений проявляется не только и не столько в мышлении, в анализе — подобно природе, его искусство снова и снова творит жизнь на сцене театра, сцене, подчас способной вместить целый мир.

Шекспировские произведения свидетельствуют не только о гениальном художественном мастерстве их автора, но также об огромном, ни с чем не сравнимом богатстве языка Шекспира. Его словарь насчитывает около 20 тысяч слов, то есть в два-три раза больше, чем у самых образованных и литературно одаренных его современников и даже писателей следующих поколений и веков (для сравнения, у Джона Мильтона, Фрэнсиса Бэкона — по 8 тысяч слов, у Уильяма Теккерея — 5 тысяч; в словаре таких французских писателей, как Виктор Гюго, Ипполит Тэн, живших через два столетия после Шекспира, — примерно по 9 тысяч). Англичанин нашего времени, имеющий высшее образование, употребляет не более 4 тысяч, а малообразованный провинциальный житель елизаветинской Англии обходился 1 тысячью или даже половиной того. Такой огромный разрыв говорит сам за себя — ничего подобного история мировой литературы не знает. Шекспир ввел в английский язык, как сообщает Оксфордский словарь, около 3 200 новых слов — больше, чем Бэкон, Джонсон, Чапмен вместе взятые.

Произведения Шекспира также свидетельствуют, что он владел французским, латинским, итальянским языками, мог читать на греческом, возможно, и на других языках. Напомню, что в «Генрихе V» 4-я сцена III акта написана *целиком по-французски*, так же как и разго-



Так представлял себе Шекспира за работой в кабинете художник XIX века Джон Фэд. Книги, книги...

вор с пленным в 4-й сцене IV акта, а всего в этой пьесе около 100 строк на хорошем французском языке. Отдельные французские, итальянские, латинские слова и фразы присутствуют во многих пьесах. Сюжет «Гамлета» взят из «Трагических историй» француза Бельфоре, переведенных на английский только через столетие; сюжеты «Отелло» и «Венецианского купца», включая многие детали, заимствованы соответственно из сборников итальянских новелл Джиральди Чинтио и Джованни Фьорентино, тоже появившихся на английском языке лишь в XVIII веке. Шекспир знал произведения Монтеня, Рабле, Ронсара, Ариосто, Боккаччо, Банделло. Сюжет «Двух веронцев» взят из испанского пасторального романа Монтемайора, на английском языке до появления пьесы не печатавшегося[4].

Многочисленны свидетельства классического, то есть основанного на греко-латинской культурной традиции, образования автора, превосходного знания Шекспиром греко-римской мифологии, литературы, истории, использования им сочинений Гомера, Плавта, Овидия, Ливия, Сенеки, Плутарха, Аппиана — причем не только в переводах, но и оригиналов. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать его поэмы, пьесы римского цикла, «Тимона Афинского». Насчитано 260 случаев использования им мифологических и исторических персонажей классической античности; не будет большим преувеличением сказать, что эти имена не сходят с языка Великого Барда.

Чрезвычайно широк круг его чтения на английском языке. При создании исторических пьес он пользовался «Хрониками» Холиншеда, трудами Холла, Графтона, Фабиана, Стоу. Он знал романы о короле Артуре, сочинения Чосера, Гауэра, следил за литературой о путешествиях и географических открытиях, за произведениями современных ему поэтов и драматургов, хорошо разбирался в Священном Писании. Специальные исследования, проведенные учеными за последние полтора столетия, показали основательность познаний Шекспира в английской истории, юриспруденции, риторике, музыке, ботанике, медицине (тех лет, разумеется), военном и даже морском деле (например, команды, отдаваемые боцманом в «Буре», точно соответствуют ситуации, в которой оказалось терпящее бедствие парусное судно). В шекспировских произведениях насчитали 124 места, связанных с юриспруденцией, 172 — с морским делом, 192 места свидетельствуют о знании — и каком-то опыте — военного дела, слово «музыка» и производные от него встречаются 170 раз. В те времена подавляющая часть таких знаний, такой эрудиции могла быть получена только в университете, от домашних учителей, от людей, лично участвовавших в военных походах. Напомню, что публичных библиотек до конца XVI века в Англии еще не было. Многое говорит об очень близком знакомстве Шекспира с придворным этикетом, титулатурой, родословными, языком самой высокородной знати и монархов. Именно в этой среде, где происходит действие большинства его пьес, Великий Бард чувствует себя наиболее уверенно. Статистики насчитали 196

мест в его произведениях, где проявилось знание времяпрепровождения титулованных лендлордов, их игр и развлечений, в том числе редких и дорогих, как охота с соколами, псовая охота, теннис; эти знания не могли быть обретены заочно. Ботаники обратили внимание, что герои Шекспира упоминают названия 63 различных трав, цветов и деревьев. Можно предложить читателям этой книги проверить себя: сколько разновидностей растительного мира они могут назвать...

Удивляет доскональное знание Шекспиром многих городов Северной Италии; некоторые биографы предполагали, что он побывал там. Места действия пьес — Венеция, Падуя, Верона, Милан, Мантуя. Люченцио в «Укрощении строптивой» появляется в Падуе со словами:

«Сбылось мое заветное желанье
Увидеть Падую, наук питомник,
И наконец в Ломбардию я прибыл —
Волшебный сад Италии великой».

Люченцио, родившийся в Пизе и воспитанный во Флоренции, хорошо знает, чему можно научиться в знаменитом Падуанском университете. И не только Люченцио, но и его слуга Транио:

«Mi pardonate, добрый мой хозяин!
Я рад, что твердо вы решили сласть
Сладчайшей философии вкусить.
Но только, мой хозяин, преклоняясь
Пред этой добродетельной наукой,
Нам превращаться вовсе нет нужды
Ни в стоиков, синьор мой, ни в чурбаны.
И, Аристотелевы чтя запреты,
Овидием нельзя пренебрегать.
Поупражняйтесь в логике с друзьями,
Риторикой займитесь в разговорах,
Поэзией и музыкой утешьтесь,
А математики, скажу я прямо,
И метафизики примите дозу
Не больше, чем позволит вам желудок...»(I, 1).

Это выступление Транио — простого слуги — хорошая иллюстрация к тому, о чем я говорил выше: такое не мог написать человек, не имеющий представлений обо всех этих науках, о том, как ими занимаются студенты университетов.

В Венеции Шекспиру известны не только главные достопримечательности, но и некоторые малозначительные переулки и даже здания, местные словечки; хорошо ориентируется он и в окрестностях Мантуи. И, как заметили очень многие шекспироведы, в итальянских пьесах Шекспира, как нигде еще (например, по сравнению с джонсоновским «Вольпоне», действие которого тоже происходит в Венеции), передан подлинный дух, неповторимая атмосфера итальянской жизни, яркие краски и солнце этой обетованной страны Ренессанса,

явно воочию увиденные и впитанные (а не вычитанные только из книг) гениальным сыном туманного Альбиона. Герои галантной пьесы «Бесплодные усилия любви» — современники Шекспира французский король Генрих IV (названный в пьесе Фердинандом), его первая жена Маргарита Валуа, его ближайшие сподвижники — под их собственными именами — маршал Бирон, герцоги Лонгвиль и Дюмен; это предельно высокопоставленный, замкнутый, недоступный для простых смертных круг. Утонченные философские беседы, словесные пикировки могущественных вельмож, вершащих судьбами страны, и очаровательных юных аристократок, завоевывающих их сердца, обильно уснащены хитроумными каламбурами и аллюзиями, множеством иноязычных фраз и отдельных словечек...

Вот такая многосторонне и глубоко образованная, почти энциклопедически эрудированная, располагающая гигантским активным лексиконом творческая личность автора вырисовывается при изучении (и даже при внимательном чтении) шекспировских произведений. И конечно же, читателя (а часто и зрителя) не покидает ощущение философской глубины ви́дения Великим Бардом этого Мира и места человека в нем, гениального драматургического и поэтического мастерства, позволяющего Шекспиру не только проникать в сокровеннейшие тайники человеческого сердца, но и продолжать открывать их для нас на сцене театра — из поколения в поколение. И еще: он различает — и хочет, чтобы мы различали тоже, — Добро и Зло. Хотя рука его беспристрастно — но не равнодушно! — лепит живые, во плоти и крови образы, а не метафизические абстракции, Шекспир не оставляет сомнения, на́ чьей стороне его симпатии, какие герои владеют его сердцем: Корделия или Гонерилья, Эдгар или Эдмонд, король Клавдий или принц Гамлет, ростовщик Шейлок или его жертвы. Нужно ли вспоминать Яго?

Уильям Шакспер из Стратфорда, его семья и занятия

Ну, а что известно сегодня о самом Уильяме Шекспире из других источников — из подлинных документов и свидетельств его современников? Первые биографы начали собирать какие-то сведения и предания о нем лишь через 50—100 лет после его смерти; потом постепенно стали находить и подлинные документы, образовавшие за три столетия довольно солидный свод достоверных фактов, отличающий сегодняшние биографии Шекспира от тех, которые писались в XVIII — первой половине XIX века.

Уильям Шекспир, как сообщают нам биографы, родился, провел детство, юность и молодость в маленьком городке Стратфорде-на-Эйвоне, что в графстве Уорикшир, число жителей которого не достигало и двух тысяч. В приходских регистрах и других документах имя его

отца, матери, жены, детей и *его самого* обычно (в том числе и при крещении и при погребении) писалось Shakspere или Shaxper, что в русской транскрипции может быть передано как «Шакспер»* в отличие от литературного имени Великого Барда — Shakespeare или Shake-speare (в принятой русской неточной транскрипции — «Шекспир»**), как оно печаталось на титульных листах прижизненных, а потом и посмертных изданий шекспировских произведений. Написание «Шакспер» мы видим и в пяти из шести известных его личных подписей***. Поэтому нестратфордианцы называют уроженца Стратфорда именно так — Шакспер, применяя сходное, но все же отличающееся и к тому же смысловое имя «Шекспир» (Shakespeare — в переводе: Потрясающий Копьем) только как литературное имя Автора великих произведений, кто бы он ни был. Так же вынуждены поступать и некоторые исследователи-стратфордианцы, рассматривающие имя «Уильям Шекспир» (Потрясающий Копьем) как литературный псевдоним Шакспера из Стратфорда. Поскольку в дальнейшем изложении во избежание путаницы я буду везде называть стратфордца Шакспером, следует подчеркнуть, что такое различное обозначение (основанное на бесспорных документах), являясь необходимым, само по себе не предрешает заранее результатов исследования чрезвычайно запутанного вопроса об авторстве шекспировских произведений. Тем, кто воспитан на традиционных представлениях и кого коробит подобное «отделение» или «отлучение» актера от автора, можно напомнить, что никакое научное исследование немыслимо без четкого определения и разграничения понятий и обозначений (они могут быть даже чисто условными — вплоть до букв и цифр), но безоговорочно смешивать их нельзя даже из самых благородных побуждений, по крайней мере до тех пор, пока исследование не доведено до конца.

Важность такого напоминания становится очевидной, когда знакомишься с материалами полуторавековой дискуссии, исполненной примерами взаимонепонимания.

К сожалению, в биографиях Шекспира на русском языке, в том

---

* В своих ранних работах я обозначил это имя как «Шекспер». Теперь по совету коллег я возвращаюсь к форме «Шакспер», принятой у нас в 20-е годы, потому что она более четко отличается от устоявшейся неточной русской транскрипции имени Великого Барда — «Шекспир». Принципиального значения эта деталь не имеет.

** Правильнее было бы по-русски писать «Шейкспир», но, конечно, пытаться менять укоренившуюся за два столетия транскрипцию бессмысленно.

*** Поэтому в многочисленных английских, американских изданиях второй половины XIX — начала XX в. это имя транскрибируется как Shakspere (Шакспер). Основанное в 1873 г. вполне ортодоксальное британское научное общество называлось New Shakspere Society. Учредители специально разъясняли, что, как они полагают, Великий Бард, подписываясь «Шакспер», знал, как следует писать свое имя.

числе и переведенных с английского, авторы и переводчики обычно идут по пути антинаучной «унификации», искажая — в целях упрощения и облегчения восприятия сложной проблемы читателями — бесспорные исторические документальные реалии. Например, если в стратфордской приходской книге сделанная 26 апреля 1564 года латинизированная запись о крещении младенца называет его Gulielmus, filius Iohannes Shakspere, то на русский язык эту несложную запись переводят так: «Гильельм, сын Иоганна Шекспира», то есть переводчик «исправляет» в ней самое главное — фамильное имя (по-нашему, фамилию) младенца! Такая же косметическая операция производится со сделанной через 52 года в той же приходской книге важнейшей записью о погребении «Уилла Шакспера, джент.»: фамильное имя покойного — того самого крещенного здесь когда-то младенца, завершившего теперь свой жизненный путь, — переводчик опять спокойно «исправляет» на привычное ему «Шекспир». Если бы кто-то в записях о крещении и погребении Анри Бейля исправил его фамильное имя на «Стендаль», это не прошло бы незамеченным и вызвало бы протесты, хотя никто не сомневается, что «Стендаль» — это литературный псевдоним Анри Бейля, а не кого-то другого. А вот замена подлинного имени уроженца Стратфорда Уильяма Шакспера литературным именем «Шекспир» — то есть «Потрясающий Копьем», даже при воспроизведении документальных реалий, практикуется на всех языках мира, хотя очень и очень многие сомневались и продолжают сомневаться, что эти имена относятся к одной и той же личности. Но исправлять, «улучшать» по своему усмотрению или даже следуя какой-то традиции подлинные исторические реалии *нельзя* — документы должны воспроизводиться в первозданном виде. Свои же мнения, толкования текстов и имен каждый вправе высказывать в предисловиях, примечаниях, послесловиях и т.п. То обстоятельство, что в нашем случае имена *Шакспер* и *Шекспир* имеют некоторое сходство (по-английски меньшее, чем при переводах), обязывает ученых — и популяризаторов науки тоже — к особой скрупулезности, точности.

Но вернемся к записи от 26 апреля 1564 года. Так как крещение обычно производилось через три дня после рождения, считается, что Уильям Шекспир появился на свет в Стратфорде 23 апреля 1564 года. Имя его отца Джона Шакспера встречается в городских бумагах начиная с 1552 года, когда он был оштрафован за то, что оставил на городской улице нечистоты. В городок Джон Шакспер, очевидно, перебрался за несколько лет до того из селения Снитерфилд, где фермерствовал, как и его родители. В Стратфорде он занялся перчаточным ремеслом, но также торговал шерстью, возможно, еще и лесом, ячменем, давал деньги в рост. Когда его дела шли успешно, горожане выбирали его констэблем, потом олдерменом — членом совета городской корпорации, а в течение 1568 года он был бейлифом — городским головой. Потом начались финансовые затруднения, и городские старейшины исключили Джона Шакспера из своего списка как не посещаю-

щего заседания совета. Он был неграмотен и вместо подписи ставил на документах крест или изображение циркуля — инструмента перчаточника. В 1557 году он женился на Мэри Арден; у них родилось восемь детей, из которых выжило пять.

О начальном образовании Уильяма Шакспера ничего достоверного не известно, так как списки учеников городской школы не сохранились. Принято считать, что он несколько лет посещал эту школу (так называемую грамматическую), содержавшуюся городской корпорацией — других в маленьком городке, конечно, не было. Предположение о том, что мальчик посещал школу, исходит только из невозможности допустить, что он вообще нигде и никогда не учился. По преданию, записанному в конце XVII века, Джон Шакспер, испытывая финансовые трудности, рано забрал сына из школы, и тот стал помогать отцу в его ремесле. Забегая вперед, отметим, что ни в юности, ни позже Уильям Шакспер не учился в университете или каком-то другом высшем учебном заведении (это уже не предположение, а бесспорный факт, так как списки студентов сохранились). Тем, кто верит, что он-то и стал потом Великим Бардом (то есть стратфордианцам), нелегко объяснить, где он мог получить столь основательные знания истории, права, древних и новых языков и литературы — ведь в тогдашнем Стратфорде почти не было книг, кроме Библии, и в целой стране не было еще ни одной публичной библиотеки. Даже *предположение*, что он некоторое время посещал начальную школу, мало что меняет, — вся школа помещалась в единственной комнате, и со всеми детьми управлялся один учитель.

Чем Шакспер занимался в свои юные и молодые годы в Стратфорде, достоверно не известно. Предания рассказывают о рано проснувшейся тяге к искусствам: будучи подмастерьем у отца-перчаточника, он, когда резал теленка, любил декламировать торжественные речи. Сегодняшний шекспировский биограф С.Шенбаум называет это предание наивным и даже смехотворным*, но оно представляется характерным для первых попыток поклонников Барда узнать у жителей Стратфорда что-либо определенное об их давно умершем, но становившемся все более знаменитым земляке.

В ноябре 1582 года Уильям Шакспер получил от церкви разрешение на брак с Анной Хетеуэй из деревни Шоттери, что рядом с Стратфордом; ему достается небольшое приданое. Новобрачная была на восемь лет старше своего восемнадцатилетнего мужа; уже через полгода состоялось крещение их первой дочери Сьюзен. В феврале 1585 года у них родились близнецы — дочь Джудит и сын Гамнет. С 1586 до 1594 года (некоторые биографы считают — до 1592-го, но они имеют в виду не документальные свидетельства) — идут так называемые потерянные годы. За этот период не найдено никаких документов, никаких

---

* Перчаточник не производил забоя скота.

записей, — а ведь именно в это время, если придерживаться традиционных биографий, произошло превращение подмастерья из маленького провинциального городка в гениального и высокоэрудированного поэта и драматурга.

Было сделано немало попыток заполнить эти «потерянные» годы, этот досадный вакуум легендами и преданиями о том, как он проводил время в Стратфорде после женитьбы и как оказался в Лондоне. Рассказывали, что он очень любил местный крепкий эль и даже состязался на этом поприще с соседями-бедфордцами (туристам в XVIII и в начале XIX века местные «экскурсоводы» показывали дикую яблоню, под которой он заснул, не дойдя до дома, после одного такого состязания). Долгое время по шекспировским биографиям гуляло предание о том, как молодой стратфордец связался с непутевой компанией, браконьерствовал в заповеднике, принадлежавшем сэру Томасу Люси; был уличен в убийстве оленей, высечен, бежал от судебного преследования в Лондон. Теперь установлено, что у сэра Томаса Люси не было заповедника в этом районе, и вся интересная история повисла в воздухе, хотя, как считают некоторые биографы, «возможно, в ней что-то есть». Высказывались догадки, что в этот период ставший главой семейства Шекспир (то есть Шакспер) то ли помогал местному адвокату, то ли побывал в качестве солдата в Нидерландах или даже был школьным учителем; никаких серьезных подтверждений тому не найдено, так же, как и преданию о том, что свою лондонскую жизнь он начал, присматривая за лошадьми знатных зрителей возле театра. Вероятно, он отправился в Лондон с одной из посещавших его городок актерских трупп, и произошло это около 1586—1587 года. В те годы по Англии странствовало несколько актерских трупп, причисленных к челяди того или иного знатного лорда (иначе их считали бы бродягами); состав их часто менялся, они сливались, распадались, меняли покровителей. Считают, что молодой стратфордец мог примкнуть к труппе «слуг Ее Величества Королевы», игравшей заметную роль в тогдашней театральной жизни (она распалась вскоре после 1588 года, когда умер ее ведущий актер — комик Ричард Тарлтон). Но возможно, он начал с труппы «слуг графа Пембрука».

С кем Шакспер имел дело в Лондоне в первые годы после своего появления там и в каком качестве — неизвестно, но в 1594 году он оказывается членом новой, образовавшейся в этом году труппы «слуг лорда-камергера», возможно, и ее пайщиком.

Отметим, что имя «Уильям Шекспир» (Shakespeare — Потрясающий Копьем) впервые появилось в 1593 году под авторским посвящением графу Саутгемптону утонченной поэмы на мифологический сюжет «Венера и Адонис», которую автор называет «первенцем моей фантазии». Под этим именем — Уильям Шекспир — и с посвящением тому же графу Саутгемптону в следующем, 1594 году появляется вторая поэма — «Обесчещенная Лукреция». Об этих поэмах и об этих посвя-

щениях мы будем говорить подробнее позже, когда перейдем к литературным реалиям, связанным с Шекспиром.

Обосновавшись в Лондоне, Шакспер, однако, оставил семью в Стратфорде, продолжая там бывать, вести свои дела, приобретать дома и земельные участки, давать деньги в рост и преследовать должников.

В 1596 году некто Уильям Уайт, пасынок судьи Гардинера, подал заявление в суд, что он опасается быть убитым или потерпеть членовредительство со стороны Уильяма Шакспера, Фрэнсиса Лэнгли и двух женщин. О женщинах ничего не известно, но Фрэнсис Лэнгли был владельцем театра «Лебедь», враждовал с Гардинером и подавал на его пасынка такое же заявление. Значит, Шакспер имел какие-то дела с владельцем «Лебедя» и поддерживал его в этой разборке.

В августе 1596 года в Стратфорде умирает «Гамнет, сын Уильяма Шакспера», как гласит запись в приходской книге.

Октябрь 1596 года. Удовлетворена просьба отца Шакспера, Джона, разрешить ему иметь семейный герб (при живом отце сын не мог ходатайствовать о гербе, но хлопотал об этой привилегии, безусловно, сам Уильям Шакспер и его лондонские знакомые). В сохранившемся эскизе герба клерк из герольдии написал странный девиз: «Нет, без права». Есть там и другой вариант: «Не без права»*.

Май 1597 года. Шакспер покупает второй по величине дом в Стратфорде, так называемый Нью-Плейс, за 60 фунтов стерлингов — возможно, это не вся сумма.

Ноябрь 1597 года. Сборщики подати в лондонском районе Бишопсгейт записывают Уильяма Шакспера среди не внесших налог с имущества (вероятно, съехал с арендуемой квартиры, не уплатив налога).

24 января 1598 года стратфордец А.Стэрли посылает своему земляку Ричарду Куини, находившемуся в Лондоне, письмо (случайно сохранившееся), в котором передает поручение отца Куини предложить Шакспер у сделку с десятинными землями. В октябре 1598 года Куини, опять оказавшийся по делам стратфордской корпорации в Лондоне, пишет письмо Шакспер у с просьбой одолжить 30 фунтов стерлингов под поручительство двух лиц. Письмо не было отправлено, вероятно, состоялся разговор, ибо в тот же день Куини пишет в Стратфорд, что Шакспер обещал дать просимую сумму. 4 ноября Стэрли по поводу этого письма выражал удовлетворение тем, что «наш земляк м-р Уильям Шакспер готов обеспечить нас деньгами, чему я был бы очень рад, зная, когда, где и как он это сделает; и я прошу, не упускайте этой возможности, если только условия будут достаточно приемлемы».

---

* Бен Джонсон в пьесе «Каждый вне своего нрава» высмеял Шакспера под именем Соглигардо, купившего себе в герольдии герб с изображением кабана. Его приятель предлагает и девиз к гербу: «Не без горчицы».

Февраль 1598 года. В связи с неурожаем власти ограничили количество зерна и солода, которое может быть запасено в каждом доме для изготовления пива. При проверке жителей Стратфорда, Шакспер оказался обладателем 10 четвертей (80 бушелей, или около трех тысяч литров) солода — довольно значительное количество.

Октябрь 1598 года. Шакспер снова в списке неуплативших налог; в 1600-м задолженность все еще не была погашена.

Февраль 1599 года. Уильям Шакспер как пайщик принимает участие в строительстве театра «Глобус». Его доля — 10 процентов.

1600 год. Томас Уайтингтон, который когда-то был пастухом у отца жены Шакспера, в своем завещании просит исполнителей взыскать с нее долг 40 шиллингов и обратить деньги в пользу бедных города Стратфорда. Вероятно, она занимала деньги, когда мужа не было в Стратфорде, и потом не смогла возвратить долг своевременно.

Сентябрь 1601 года. Умер отец, Джон Шакспер.

Май 1602 года. Шакспер покупает у ростовщиков Комбов участок земли близ Стратфорда. Купчая подписана обоими Комбами — дядей и племянником; подписи Шакспера нет.

1602—1603 годы. Покупает и арендует строения в Стратфорде вблизи Нью-Плейс.

Май 1603 года. Вскоре после воцарения нового монарха — Иакова I — актерская труппа «слуги лорда-камергера» становится «слугами Его Величества». Труппа получает королевский патент, дающий право «свободно применять свое умение представлять комедии, трагедии, хроники, интерлюдии, моралите, пасторали, драмы и прочее». Среди перечисленных восьми членов труппы — «Уилм Шекспир» (Wilm Shakespeare*). Он же в марте следующего года в списке членов труппы, которым выдано по 4 ярда красного сукна для пошивки ливрей в связи с предстоявшим торжественным въездом нового монарха в столицу.

Июль 1604 года. Шакспер привлекает к суду своего стратфордского соседа, аптекаря Филипа Роджерса за недоплату долга. Шакспер продал ему весной 20 бушелей солода, а потом 25 июня дал взаймы еще 2 шиллинга. Всего долг Роджерса едва превышал 2 фунта стерлингов, из которых аптекарь успел к июлю вернуть 6 шиллингов, и за ним оставалось 35 шиллингов 10 пенсов. Шакспер через своего поверенного требовал от должника уплаты 35 шиллингов 10 пенсов плюс 10 шиллингов в возмещение расходов и убытков. Чем закончилось это судебное дело — иски на мелкие суммы рассматривались под председательством бейлифа — неизвестно.

Июль 1605 года. Шакспер откупает у некоего Ралфа Хьюбода право взимать половину «десятипроцентного налога на зерно, солому и сено» (церковная десятина) с арендаторов бывших монастырских земель в трех ближайших деревушках, а также половину небольшой де-

---

* Составители патента, конечно, уже встречали это имя на титульных листах изданий поэм и пьес.

сятины со всего стратфордского прихода. Он уплатил за это право очень крупную сумму — 440 фунтов стерлингов; выколачивание налогов с окрестных фермеров — дело, конечно, хлопотливое, но, как подсчитали сегодняшние шекспироведы, довольно прибыльное.

Июнь 1607 года. Старшая дочь, Сьюзен, выходит замуж за врача Холла; умирает брат Эдмунд.

1608 год. Крестины внучки; похороны матери, Мэри Шакспер (Shaxspere).

Август 1608 года. Шакспер становится пайщиком театра Блэкфрайерс вместе с шестью другими членами труппы.

Август 1608 — июнь 1609 года. Шакспер преследует через суд еще одного своего земляка, Джона Эдинбрука, за долг в 6 фунтов стерлингов плюс 1 фунт стерлингов 5 шиллингов в возмещение расходов и убытков. Эдинбрука задерживают, но у него нет денег, и за него поручился кузнец Томас Хорнби. Поскольку Эдинбрук, очевидно, бежал из Стратфорда, Шакспер обращает судебное дело против незадачливого кузнеца. Дело тянулось долго, неоднократно заседали присяжные, выносились решения, истец упорно требовал взыскания долга и покрытия своих расходов и убытков. Сегодняшний шекспировский биограф С.Шенбаум по этому поводу замечает: «Его настойчивость может поразить наших современников, показаться бессердечной, однако действия Шекспира были обычными в эпоху, когда не существовало кредитных карточек, овердрафта или инкассирующих учреждений»[5]. Эпоха, конечно, другая, но хватка у нашего заимодавца, похоже, мертвая...

1611 год. Вместе с двумя другими откупщиками десятины обращается в суд по вопросу недоплаты ренты остальными откупщиками.

Май 1612 года. В лондонском суде Шакспер дает показания в качестве свидетеля по иску некоего Стивена Белотта к своему тестю К.Монжуа, дамскому парикмахеру и изготовителю париков, за то, что последний не уплатил полностью обещанного приданого. Шакспер жил в доме парикмахера примерно с 1603 по 1607 год, он посредничал при сватовстве Белотта к дочери Монжуа и в переговорах о размерах приданого, хотя, давая показания, вспомнить точно, что именно и сколько было через него обещано жениху изготовителем дамских париков, не смог.

Январь 1613 года. Стратфордский ростовщик Джон Комб в своем завещании оставляет Шекспиру 5 фунтов стерлингов.

10 марта 1613 года. Шакспер покупает в Лондоне, в Блэкфрайерсе, дом за 140 фунтов и уже на следующий день, 11 марта, закладывает его за 60 фунтов бывшему хозяину на срок полтора года.

31 марта 1613 года. Шекспиру и его другу и компаньону Ричарду Бербеджу дворецкий графа Фрэнсиса Рэтленда (брата и наследника умершего предыдущим летом Роджера) уплачивает в замке Бельвуар по 44 шиллинга золотом за некую «импрессу моего Лорда». Биографы предполагают, что речь идет об изготовлении раскрашенного картонного щита для предстоящего рыцарского турнира. (В марте 1616 года там же Бербеджу еще раз заплатили по аналогичному поводу.) Вскоре

после этого Шакспер переуступает кому-то принадлежащий ему пай в актерской труппе, ликвидирует свои финансовые интересы в Лондоне (детали неизвестны) и окончательно перебирается в Стратфорд.

1614 год. Имя Шакспера несколько раз упоминается в документах в связи с попыткой семьи Комбов произвести насильственное незаконное огораживание общинных земель. Шакспер договорился со своими друзьями Комбами, что его интересы не будут ущемлены. Остальные же члены стратфордской корпорации оказали захватчикам решительное сопротивление и силой защитили свои пастбища от огораживания.

Май 1615 года. Имя Шакспера среди нескольких других имен владельцев собственности в Блэкфрайерсе, обратившихся в лондонский суд с иском по поводу документов, имеющих отношение к их строениям и недвижимости.

Февраль 1616 года. Замужество младшей дочери, Джудит. Она, как и другие члены семьи Шакспера, была неграмотна (ставила знак вместо подписи — имеются документы).

25 марта 1616 года. Нотариусом Фрэнсисом Коллинзом (безусловно, со слов самого Шакспера) составлено завещание — исправленный вариант сделанного двумя месяцами раньше — Уильяма Шакспера (Shackspeare), джентльмена.

23 апреля 1616 года Уильям Шакспер умирает в своем родном городе Стратфорде-на-Эйвоне в возрасте 52 лет, в день своего рождения. Через два дня — запись в приходской книге о погребении Уилла Шакспера, джентльмена («Will Shakspere, gent.»). Ни единого отклика на эту смерть ни в Стратфорде, ни в Лондоне, ни где-либо еще.

1622 год. В стратфордской церкви, где захоронен Уильям Шакспер, сооружен небольшой настенный памятник.

Читатель ознакомился с перечнем достоверных, документально подтвержденных фактов об Уильяме Шакспере из Стратфорда (я не включил сюда лишь некоторые малозначительные факты хозяйственного порядка, а также некоторые из тех, что относятся к его родственникам и знакомым). Но и в таком составе этот список довольно внушителен — далеко не о всех елизаветинцах мы знаем так много. Это — результат тщательных поисков и исследований, продолжавшихся три столетия, и эти бесспорные биографические факты сегодня не в силах проигнорировать ни один шекспировский биограф, как бы он к ним ни относился.

Читатель не может не задать вопрос: «А где же документально подтвержденные, бесспорные факты о литературной деятельности Шекспира (то есть Уильяма Шакспера из Стратфорда), о его связях с другими писателями, поэтами, драматургами, издателями? Где прижизненные письма, дневники — его или его современников, — из которых было бы ясно, что речь идет о нем, о великом поэте и драматурге, рожденном и умершем в Стратфорде, бывшем при жизни членом известной актерской труппы, ее пайщиком? Короче говоря, где подлинные свидетельства, факты, подтверждающие, что именно этот человек

и был Великим Бардом, автором гениальных пьес, поэм, сонетов?» Ответ прозвучит малоутешительно: таких бесспорных документальных — и литературных — свидетельств нет и никогда не было. Что касается нескольких спорных и странных реалий, в основном посмертного характера, на которых зиждется стратфордский культ и связанные с ним традиционные представления, то о них подробный и объективный разговор (они того заслуживают) — впереди.

Сейчас же вернемся к бесспорным, документально подтвержденным (единственным в этом смысле, ибо других нет) фактам, перечисленным выше. Если бы вам не сказали заранее, из чьей биографии они взяты, могли бы вы подумать, что речь идет о великом поэте и драматурге, эрудите, Владыке Языка, авторе высоких трагедий и тончайших сонетов, создавшем «Гамлета», «Лира», «Макбета», «Отелло», «Бурю», «Тимона Афинского»?

Нет, я полагаю, что, внимательно ознакомившись с этими фактами, вы, скорей всего, подумали бы, что они взяты из биографии какого-то дельца не из крупных, пайщика лондонской театральной труппы, цепкого приобретателя, правдами и неправдами сколотившего себе капиталец. Этот человек скупал строения и земли, откупил сбор налога с окрестных фермеров на зерно, солому и сено, ссужал деньги (конечно же, не бескорыстно, а на определенных «условиях», о которых пишет его земляк А.Стэрли) и безжалостно преследовал несостоятельных должников и их поручителей — своих соседей — аптекаря, кузнеца. Мы видим несколько случаев такого судебного преследования; ясно, что чаще всего должники своевременно рассчитывались с кредитором и дело до суда не доходило. Отсюда можно заключить, что «ссудная практика» Уильяма Шакспера была не такой уж малой. Неграмотная семья, включая не только его родителей, но даже и детей, вносит еще один существенный штрих в образ стратфордского откупщика половины церковной десятины (штрих достаточно характерный тогда для социального слоя, к которому он принадлежал: около 50 процентов торговцев и ремесленников и 90 процентов их жен не умели подписать свое имя). И наконец, ознакомление с пресловутым духовным завещанием Уильяма Шакспера, найденным только в середине XVIII века, еще более укрепляет и уточняет это складывающееся на основании документально подтвержденных фактов представление о человеке из Стратфорда-на-Эйвоне.

Последняя воля Владыки Языка? Загадки автографов

«Во имя Бога, аминь. Я, Уильям Шакспер... благодарение Богу в полном здравии и полной памяти совершаю и предписываю эту мою последнюю волю...» В документе на трех листах нотариус Коллинз записывает эту последнюю волю завещателя: распоряжения о распреде-

лении остающегося после него имущества. Тщательно, с учетом процентов и порядка наследования грядущими поколениями, расписываются деньги. Целую страницу занимает инструкция, как выплатить младшей дочери, Джудит, ее долю. «Дочери моей Джудит сто пятьдесят фунтов стерлингов законной английской монетой, которые должны быть ей выплачены следующим образом и в следующей форме: то есть сто фунтов стерлингов в уплату ее брачной доли в течение одного года после моей смерти с процентами в размере двух шиллингов на фунт стерлингов, которые должны выплачиваться до тех пор, пока упомянутые 100 фунтов стерлингов не будут ей выплачены после моей смерти, остальные 50 фунтов стерлингов из поименованной суммы должны быть выплачены ей после того, как она выдаст или даст такое достаточное обеспечение, какое душеприказчики сего моего завещания пожелают, что она сдаст или подарит все ее имущество и все права, которые перейдут к ней по наследству или поступят в ее пользу после моей смерти или которые она имеет теперь на один арендный участок с принадлежностями, лежащий и находящийся в Стратфорде на поименованном Эйвоне, в вышеназванном графстве Уорик, участок, который является долею или владением поместья Роуингтон, моей дочери Сьюзен Холл и ее наследникам навсегда. Также я дарю и завещаю дочери моей Джудит сто пятьдесят фунтов стерлингов еще, если она или какой-нибудь потомок ее будет жив по истечении трех лет, непосредственно следующих за днем подписания сего моего завещания; причем в течение упомянутых 3-х лет мои душеприказчики обязаны выплачивать ей проценты со дня моей смерти в вышепоименованном размере; если же она умрет в течение упомянутого срока без потомства, моя воля такова, я даю и завещаю сто фунтов стерлингов из только что упомянутой суммы моей внучке Елизавете Холл, а 50 фунтов должны быть удержаны моими душеприказчиками в течение жизни сестры моей Джоан Харт, доходы же и проценты с упомянутых 50 фунтов стерлингов должны быть выплачиваемы упомянутой сестре моей Джоан, после же ее смерти поименованные 50 фунтов стерлингов должны остаться за детьми упомянутой сестры моей и должны быть разделены поровну между ними; если же упомянутая дочь моя Джудит будет жива по истечении поименованных 3-х лет или будет жив кто-нибудь из ее потомков, то моя воля такова, и я предназначаю и завещаю упомянутые 150 фунтов стерлингов, которые должны быть отложены моими душеприказчиками и попечителями ради большей выгоды ее и ее потомков; капитал не должен быть выплачен ей, пока она будет замужем и под властью мужа, но моя воля такова, что ей ежегодно должны выплачиваться проценты в течение ее жизни, после же ее смерти упомянутые капитал и проценты должны быть выплачены ее детям, если у нее будут таковые, если же нет, то ее душеприказчикам или уполномоченным, если она будет жива в упомянутый срок после моей смерти. Если супруг, за которым она будет замужем по истечении поименованных 3-х лет или в какое-нибудь другое время после сего, обеспечит ее и ее потомков землями, соответствующими доле, предоставленной в ее пользу насто-

ящим завещанием, и это будет признано моими душеприказчиками и попечителями, то моя воля такова, что упомянутые 150 фунтов стерлингов должны быть уплачены упомянутому супругу, давшему такое обеспечение, для его личного пользования».

Далее расписывается разная домашняя утварь, включая посуду, раздаются небольшие суммы друзьям, в том числе товарищам по труппе «слуг Его Величества» Хемингу, Конделу и Бербеджу, для покупки памятных колец. Посуда завещается внучке Елизавете, «за исключением широкой серебряной позолоченной чаши». Сестре Джоан дается 20 фунтов и все носильное платье, и дом со службами в Стратфорде, в котором она живет, пожизненно, при условии уплаты ею ежегодной ренты в 12 пенсов.

Основная часть имущества — дома, хозяйственные постройки, земельные участки — завещается дочери Сьюзен «во владение на срок пожизненный, после смерти же ее я завещаю упомянутые только что имущества первому законному сыну ее и законным наследникам мужского пола упомянутого первого сына ее; за неимением же такового потомка — второму законному сыну ее и законным наследникам мужского пола упомянутого второго сына ее; за неимением же таковых наследников — третьему законному сыну поименованной Сьюзен и законным наследникам мужского пола упомянутого третьего сына ее...» и т.д., и т.д. — до седьмого законного сына и его потомков! Дальше завещается жене «вторая по качеству кровать с принадлежностями», дочери Джудит — упомянутая серебряная позолоченная чаша.

Об этом завещании, ставшем известным биографам лишь спустя много десятилетий после смерти Уильяма Шакспера, имеется обширная литература на всех языках. Однако внимание писавших чаще всего сосредоточивается на таких курьезах, как завещанная жене «вторая по качеству кровать» или забытое имя одного из племянников.

А ведь самое важное в этом документе — бросающееся в глаза поразительное духовное и интеллектуальное убожество завещателя. Посмотрите, как он пытается из гроба управлять своими фунтами и шиллингами — до седьмого законного наследника своей дочери и наследников этих законных наследников; как дает дочери Джудит только заранее определенные проценты с капитала, а сам «капитал» велит поместить для большей выгоды ее наследников (неведомых ему!); как велит, чтобы ее будущий супруг обеспечил ее землями в такой же доле, которую оставляет ей отец, и т. п. Заскорузлость, ограниченность кругозора — типичного кругозора дельца, целиком погруженного в меркантильные расчеты, цепко держащегося за свои дома, сараи и земельные участки, проценты с продаваемой фермерами соломы и сена, за все эти накопленные им всякими путями шиллинги и «имущества», с которыми его не может разлучить даже сама смерть.

Обращает внимание отсутствие в завещании какого-либо упоминания о книгах (а книг в доме поэта и драматурга Уильяма Шекспира, судя по его произведениям, должно было быть немало), которые — или по крайней мере многие из которых — стоили тогда довольно дорого.

И — если этот человек действительно был писателем — неужели в его доме не было изданных к тому времени его собственных поэм, пьес, сонетов? Нет, Уильям Шакспер из Стратфорда, распределив на несколько поколений вперед все свое имущество, вплоть до посуды и других мелочей и деньги до пенсов, ни разу не употребил слово «книга». Нет также ни слова о каких-то рукописях, которые ведь тоже представляли немалую ценность, ибо могли быть проданы издателям (лондонские издатели уже тогда гонялись за каждой строкой, написанной или якобы написанной Шекспиром — об этом свидетельствует история с появлением в печати «Сонетов» и «Страстного пилигрима»). Ничего не говорится о картинах или портретах.

Абсолютное отсутствие упоминаний о каких-либо книгах или рукописях, конечно, не могло не озадачить позднейших биографов, поэтому в трудах некоторых из них и особенно в беллетристике околобиографического характера можно нередко встретить рассказы о некоем таинственном сундуке с бумагами, якобы увезенном из дома умирающего драматурга его литературными или театральными друзьями. Никакой фактической базы под этими рассказами, конечно, нет. Домыслы на эту тему возникли еще в начале XVIII века, когда некто Джон Робертс, называвший себя «бродячим актером», распространял слухи о том, что «два больших сундука, полные неразобранных бумаг и рукописей великого человека, находившиеся в руках одного невежественного булочника из Уорика (женившегося на женщине из рода Шекспиров) были разбиты, а их содержимое небрежно разбросано и раскидано, как чердачный хлам и мусор... и все это погибло во время пожара»[6]. Однако никакие потомки Шакспера в конце XVII века в Уорике не жили (большой пожар, к которому привязан этот домысел, произошел в 1694 году). Еще позже, через 70 лет после смерти последнего отпрыска Уильяма Шакспера, его внучки Елизаветы Барнард, стали муссировать «старинное предание» о том, что она якобы увезла с собой из Стратфорда много бумаг своего деда.

В конце XVIII века циркулировала другая версия легенды: будто некто Уильямс в доме, купленном им у семьи Клоптонов, обнаружил несколько корзин (!) с бумагами, на которых было имя Шекспира (Клоптоны же в свое время купили у наследников Шакспера его стратфордский дом Нью-Плейс). Разумеется, при этом сообщалось, что все эти «бумаги» простодушный джентльмен (Уильямс) сжег!

Иногда в шекспировских биографиях можно встретить предположение, что «библиотека» могла перейти к зятю Шакспера Джону Холлу еще до составления завещания, поэтому-то, мол, там и не говорится ничего о книгах и рукописях. Под этим домыслом тоже нет фактической основы, как и под другими попытками хоть как-то объяснить чрезвычайно странное отсутствие книг в доме человека, которого вообще трудно представить без обширной библиотеки: ведь ее следы обнаруживаются во всех его произведениях. Но разве менее странным является неграмотность семьи Шакспера? Нестратфордианцы считают, что

эти факты вполне согласуются: в доме, где жили неграмотные люди, не было никаких книг.

Завещание Уильяма Шакспера из Стратфорда хорошо вписывается в собрание подлинных биографических фактов о нем, позволяя нам через прошедшие столетия и через горы диссертаций и хрестоматий увидеть этого человека и его окружение, услышать его голос, понять образ жизни и заботы. Это довольно несложный мир — отсутствие книг, никаких проблесков интеллектуальности; потолок интересов — деньги, денежные тяжбы, приобретение «имуществ». Тут нет ничего загадочного или предосудительного — в кругу таких занятий и интересов жили многие его современники, но какое отношение все это может иметь к великим творениям, вот уже пятое столетие стоящим в центре духовной жизни человечества?

И напрасны все старания представить этот потрясающий по своей убедительности документ лишь заурядным юридическим актом о раздаче имущества наследникам, составленным нотариусом по образцу и канонам, принятым тогда для подобных бумаг. Писал ли поверенный Фрэнсис Коллинз его под диктовку завещателя, или он пересказывал своими словами последнюю волю Шакспера, личность и кругозор последнего отразились в этом документе вполне отчетливо. Достаточно ознакомиться с сохранившимися завещаниями писателей той эпохи (например, Джона Донна, Джона Дэвиса), в которых тоже значительное место занимает раздача остававшегося после них имущества, чтобы убедиться, насколько несопоставим кругозор и интересы этих людей с миром интересов Уильяма Шакспера из Стратфорда. Даже завещание его товарища по труппе Хеминга (1630) выглядит пристойней, и не только по стилю изложения: Хеминг говорит о своих книгах, специально выделяет пять фунтов для приобретения учебников внуку...

Недаром честный стратфордский антикварий Джозеф Грин, нашедший «завещание Великого Барда» в середине следующего столетия (1747), был буквально ошеломлен, подавлен своим великим открытием. Он писал другу: «Завещательные распоряжения, содержащиеся в этом документе, несомненно соответствуют его (Шекспира. — *И.Г.*) намерениям; но манера, в которой они изложены, представляется мне столь невежественной*, столь абсолютно лишенной малейшей частицы того духа, который осенял нашего великого поэта, что пришлось бы унизить его достоинство как писателя, предположив, что хотя бы одно предложение в этом завещании принадлежит ему». Под этими словами проницательного человека, прочитавшего на своем веку не одно завещание, можно подписаться и сегодня.

Нередко приходится читать, что Шекспир составлял завещание, будучи тяжело больным, и это отразилось на всем содержании документа. Чем был болен Уильям Шакспер, неизвестно, но даже если ис-

---

*Dull — тупой, невежественный, примитивный.

ходить из того, что какая-то тяжелая болезнь пагубно сказалась на его интеллекте, на блестящем даре слова (если он и был Великим Бардом), как все-таки могло случиться, что в этом пространном и подробном документе, *готовившемся не один месяц*, вообще нет ни одной мысли, ни одной фразы, хотя бы отдаленно напоминающих о Владыке Языка? Остается только предположить, что болезнь полностью преобразила его личность, превратила в совершенно другого человека, утратившего связь с прошлым. Но нет признаков того, чтобы умственные способности и память завещателя были серьезно ослаблены болезнью, — ведь он так подробно излагает сложный порядок наследования нажитых им «имуществ» грядущими поколениями, перечисляет все виды этих «имуществ» и «принадлежностей» к ним, фунты, пенсы и проценты на них. Нет, не похоже, чтобы личность его была разрушена болезнью (и в январе 1616 года, когда завещание писалось, и в конце марта, когда в него вносились существенные изменения): излагая последнюю волю, он вполне управлял своими мыслями, и эти мысли целиком были направлены на то, чем он занимался, как свидетельствуют бесстрастные документы, всю жизнь, — на приращение и удержание имущества и капиталов.

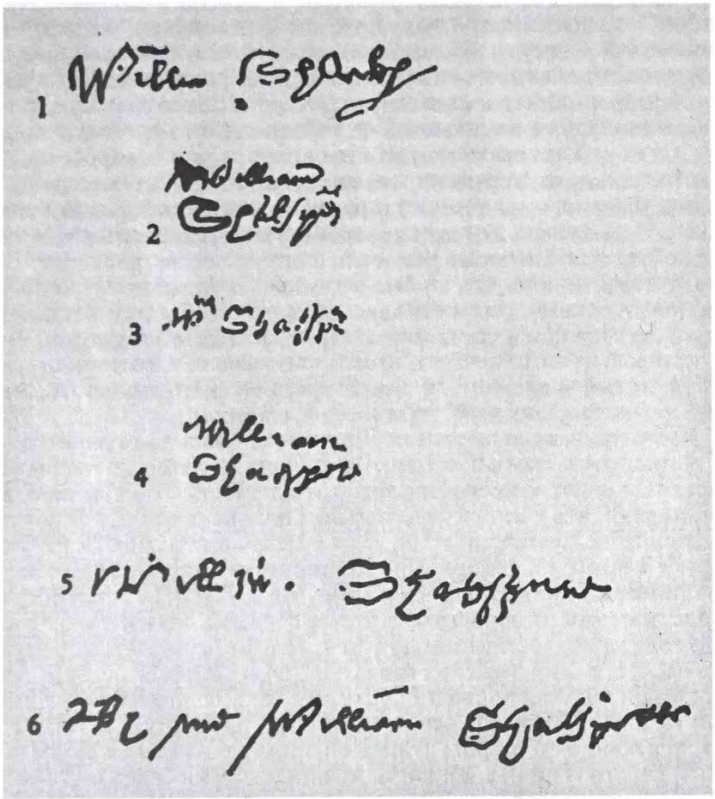
Непостижимое противоречие между достоверными биографическими данными о стратфордце Уильяме Шакспере и тем, что говорят о своем авторе великие шекспировские произведения, особенно после нахождения Джозефом Грином поразившего его завещания, было замечено многими, в том числе и в России. Слова Н.И.Стороженко об этом — не имеющем аналогов в истории литературы — несоответствии я уже приводил. А вот что писал по этому поводу историк литературы, редактор лучшего дореволюционного собрания сочинений Шекспира на русском языке профессор С.А.Венгеров:

«До последней степени поражает всякого, кто ценит в Шекспире то, что он ярче кого бы то ни было во всемирной литературе воспроизвел душевную жизнь избранных натур, когда узнаешь об его операциях не только по покупке и приобретению лично для себя домов и земли, но и по приему в залог чужих владений и вообще по займам... Как же, однако, сочетать в одно представление мировую скорбь и разбитые иллюзии с тем, что одновременно с «Гамлетом» Шекспир с присущей ему осмотрительностью и тщательностью был занят приобретением новой земельной собственности? Как, наконец, соединить в одно *личное* представление величественную безнадежность «Отелло», «Меры за меру», «Макбета», «Лира» с таким мелко суетливым и не совсем чистоплотным занятием, как относящийся как раз к тем же годам откуп городских поборов (церковной десятины)? Очевидно, ни в каком случае не следует смешивать в одно представление Шекспира-человека, Шекспира-дельца с Шекспиром-художником. Очевидно, что Шекспир-художник жил в своем особом волшебном мире, где-то на недосягаемой высоте, куда голоса земли не доходят, где художественное прозрение его освобождается от условий времени и пространства»[7]. Итак,

«не следует смешивать в одно...». Ибо — смешать, сочетать чрезвычайно трудно...

Тем, кто считает, что великий поэт и драматург Уильям Шекспир и стратфордский откупщик церковной десятины Шакспер — одно лицо, приходится предполагать в авторе «Гамлета» и «Лира» такую чудовищную раздвоенность, подобную которой воистину не знает история мировой культуры. Можно заметить, что С.А.Венгеров ничего не говорит о неграмотной семье (возможно, не располагая тогда достаточной информацией в отношении дочерей Шекспира), а деликатно касаясь «операций по займам», не упоминает о том, что эти «операции» иногда заканчивались судебным иском, а то и препровождением несостоятельного должника или его соседа-поручителя в долговую тюрьму. Явно ростовщический характер денежных операций Уильяма Шакспера разрушает даже тот портрет осмотрительного и расчетливого приобретателя, который рисовали викторианские биографы Шекспира, утверждавшие, что он был вынужден заниматься некоторыми малопоэтическими делами только для того, чтобы содержать семью и иметь возможность спокойно отдаваться творческому труду. Человек, который не хотел печатать свои произведения и иметь таким образом законный и достойный заработок, не брезговал давать деньги в рост и таскать своих небогатых соседей по судам!

Ростовщические операции Шакспера, откуп церковной десятины, неграмотная семья и ужасное завещание — самые ошеломляющие из всех сделанных за несколько веков открытий об этом человеке, и неудивительно, что у многих в остальном вполне объективных биографов просто не поворачивается язык назвать вещи своими именами. Делаются попытки оспорить ростовщический характер шекспировских займов на том шатком основании, что в сохранившихся документах нет указаний на проценты, которые должник должен был уплатить кредитору за предоставленную ссуду. Такой аргумент игнорирует то обстоятельство, что должник давал долговую расписку не на ту сумму, которую он получал от своего кредитора, а на ту, которую был обязан вернуть, с включением в нее начисленных процентов. Выходит, что Шакспер просто по доброте душевной одалживал своим соседям и знакомым деньги (или солод), когда же они не могли своевременно вернуть долг (а это случалось не раз), ему ничего не оставалось, как взыскивать с них деньги через суд и даже сажать в тюрьму. Нередко кончавшиеся серьезными неприятностями для должников ссудные операции стратфордца приобретают подчас черты чуть ли не своеобразной филантропии в интересах искусства. А.А.Аникст пытался, например, увязать финансово-судебную практику Уильяма Шакспера с фактами театральной жизни эпохи, объяснив настойчивое и жестокое судебное преследование оказавшегося на мели Джона Эдинбрука и его поручителя кузнеца Томаса Хорнби тем известным фактом, что в эти самые годы (1608—1609) труппа «слуг Его Величества» приобретала новое театральное помещение и Шекспир мог нуждаться в средствах для этого[8]. Долг был — шесть фунтов...



Шесть подписей Шакспера:
1. На свидетельских показаниях по иску Белотта. 1612 г.
2. На купчей по приобретению дома. 1613 г.
3. На закладной на этот же дом. 1613 г.
4. На первой странице завещания
5. На второй странице завещания
6. На третьей странице завещания. 1616 г.

Но как бы ни объяснять эти факты, отрицать их нельзя, а они неоспоримо свидетельствуют о том, что Уильям Шакспер занимался не только откупом налогов на солому и сено, но и примитивным ростовщичеством, как и его друзья Комбы. В шекспировских же произведениях, особенно в «Венецианском купце» и «Тимоне Афинском», автор гневно и презрительно бичует ростовщиков.

Завещание Уильяма Шакспера не содержит ни малейшего намека ни на книги, ни на рукописи. И от Уильяма Шекспира, великого писателя (кто бы он ни был и как бы ни писалось его имя), тоже не осталось — в отличие от большинства других поэтов и драматургов, его современников, — не только абсолютно никаких рукописей, но и вообще *ни клочка бумаги*, ни одной строки, написанной его рукой!

За несколько веков напряженнейших поисков удалось найти лишь шесть подписей стратфордца в архивных документах, из них три — в завещании.

Об этих шести подписях — единственном, что, как считают, сохранилось от написанного Великим Бардом, — существует обширная литература, неоднократно производились графологические экспертизы, дававшие несовпадающие заключения. Читатель может сам ознакомиться с факсимильным воспроизведением этих подписей и составить собственное мнение о них. Подписи стояли на следующих документах:

1. На свидетельских показаниях по иску Белотта к его тестю, мастеру дамских париков Монжуа 11 мая 1612 года. (Найдено в 1910 году.)

2. На купчей по приобретению дома в Блэкфрайерсе от 10 марта 1613 года.

3. На закладной на тот же дом от 11 марта 1613 года.

(Оба эти документа найдены в 1768-м и опубликованы в 1790 году Э.Мэлоном.)

4. На первой странице завещания. 1616 год.

5. На второй странице завещания. 1616 год.

6. На последней странице завещания. 1616 год.

(Завещание найдено в 1747 году.)

И невооруженным глазом видно, что подписи заметно отличаются одна от другой, даже имеют различную орфографию, но ни одна полностью не совпадает с именем Великого Барда — Шекспир (Shakespeare). Вот странные сокращения — Уилн Шаксп, Уиллиам Шакспе (Wiln Shaksp, William Shakspe), хотя в подписях под такими документами сокращения не допускались. Подписи под завещанием транскрибированы тоже по-разному: на первой и второй странице — William Shakspere, Wilm Shakspere, на третьей — William Shakspeare; из них лишь последняя сравнительно близка к литературному, пользовавшемуся уже известностью имени (отличается от него только отсутствием буквы e после k). Почему он подписывался каждый раз по-разному (даже под одним документом) и почему не подписывался «облагороженным», давно получившим хождение в литературе (и ассоциирующимся с копьем в дарованном его семейству гербе) вариантом имени: Shakespeare — Шекспир, то есть Потрясающий Копьем? Это первые

вопросы, на которые стратфордианским биографам Шекспира всегда было трудно дать удовлетворительный ответ.

Но этим дело не исчерпывается. Уж очень странным, неуверенным почерком, какими-то корявыми буквами начертано везде само фамильное имя подписанта. Чувствуется, что рука, водившая здесь пером, явно не приучена к такому занятию, тем более — к скорому письму. Собственно, трудно даже говорить о почерке, когда глядишь на эти неловкие, расползающиеся буквы, чуть ли не каракули, и сравнивать их со строками, написанными тут же поверенным или писцом (пусть тоже не каллиграфами, но людьми, для которых перо — орудие профессии). Все эксперты в той или иной степени и форме соглашаются, что почерк «шекспировских автографов» весьма необычен и странен для человека пера, исписавшего за свою жизнь тысячи страниц. И дело не в том, что почерк якобы «некрасив» или «неразборчив» — просто это рука человека, не привыкшего пользоваться пером.

Объяснения предлагаются не очень убедительные. Например, Х.Гибсон рассказывает, как трудно было писать гусиным пером, да еще скверными густыми чернилами, которые применялись в те времена. Но ведь другие писатели и поэты писали тогда такими же перьями и чернилами, однако проблем, подобных порожденным «шекспировскими автографами», с ними нет. В этом убедился известный ученый — текстовед и библиограф У.У.Грег, исследовав рукописи и подписи семидесяти прозаиков и драматургов и сорока двух поэтов за период 1550—1650 годов.

Большинство шекспировских биографов сегодня склонны объяснять странный вид подписей Шакспера какой-то болезнью. Бернард Шоу предположил в свое время, что Шекспир страдал судорогами пальцев. Выходит, он страдал этими неведомыми «судорогами» все последние годы жизни (хотя активно занимался своей обычной приобретательской деятельностью)?

Большинство нестратфордианцев объясняют все эти особенности и странности подписей тем, что стратфордский Шакспер был неграмотен (в лучшем случае — малограмотен) и мог лишь кое-как нацарапать свое фамильное имя на документах. Некоторые нестратфордианцы (Ф.Шипулинский, например) обращали при этом особое внимание на жирную точку, особенно явственно видимую под подписью на свидетельских показаниях в деле Белотта — Монжуа. Что это за точка? По их мнению, это и есть подлинная «подпись» Шакспера: неграмотный человек таким способом «прикладывал свою руку» к документу — ставил пером точку, над которой писец делал пометку (иногда сокращенную) о его имени.

Однако, я полагаю, еще большего внимания заслуживает последняя страница завещания. Ибо здесь — не просто подпись, а почти фраза: «...by me William Shakspeare» («...мной, Уиллиамом Шакспером»). Все, изучавшие эту подпись, констатировали (и читатель тоже может в этом убедиться), что первые три слова написаны нормальным, четким почерком; последнее же слово — фамильное имя — почти такими же корявыми, неуверенными буквами, что и на второй странице. Почему же такая разница в одной строке, если вся она написана в одно

время одним человеком? Стратфордианские биографы опять апеллируют к болезни: у больного-де было временное улучшение, и он успел четко написать первые слова, а на последнее у него уже не хватило сил, и он с трудом, кое-как его нацарапал. Объяснение, конечно, очень натянутое — слишком уж очевидно, что эта строка в конце завещания написана не одним человеком. Первые три слова заключительной формулы мог написать поверенный Коллинз или его клерк, или кто-то еще, кто знал, что Шакспер умеет лишь кое-как изобразить свое фамильное имя, что ему и предоставили сделать. Но на предыдущей странице он все-таки попытался воспроизвести и имя «Уильям» — такими же бесформенными, неуверенными буквами; возможно, этот опыт учли, когда заверяли последнюю страницу...

Как бы то ни было, уникальные автографы Уильяма Шекспера — единственные свидетельства того, что он когда-то держал в руке гусиное перо, — задают немало загадок биографам. Однако некоторые стратфордианцы не только не испытывают никаких сомнений в отношении этих автографов, но и считают возможным на их основании производить идентификацию рукописных текстов елизаветинской эпохи! Так, в рукописи пьесы «Томас Мор», написанной шестью различными почерками, не пропущенной цензором и пролежавшей в английских архивах два с половиной столетия (она была найдена только в 1844 году), три страницы некоторые ученые считают написанными рукой Шекспира. Основание? Якобы сходство почерка на этих трех страницах с почерком (почерками?) пресловутых шести подписей Шекспира (то есть Шакспера). Ну, а обнаружить сходство орфографии автора этих трех страниц «Томаса Мора» с орфографией произведений Великого Барда было еще «легче». Конечно, можно понять горячее стремление всех почитателей Шекспира обрести наконец хотя бы одну — пусть и не стопроцентно подтвержденную — рукопись великого драматурга, но притянутые за волосы наукообразные «идентификации» — неплодотворный путь для такого обретения.

Шесть автографов Уильяма Шекспера — чрезвычайно важные реалии, они хорошо согласуются с другими, относящимися к стратфордцу фактами, дополняют и подтверждают их, помогая увидеть, что в действительности представлял из себя оборотистый пайщик лондонской актерской труппы.

Близкий друг графа Саутгемптона

Узнав из постепенно найденных подлинных документов немало об Уильяме Шекспере из Стратфорда, о его занятиях, о всех членах его семьи, прочитав его духовное завещание и изучив подписи на нем, мы обнаруживаем, что не знаем и не понимаем, какое отношение все это имеет к литературе, поэзии, творчеству. Ничто пока не говорит о том, что этот человек был писателем, драматургом, поэтом; более того, некоторые факты прямо противоречат такому допущению (отсутствие

образования, примитивный характер завещания, отсутствие книг и рукописей, странности автографов). Но, может быть, в обстоятельствах появления шекспировских произведений, в откликах на них современников, в их дневниках и письмах содержатся какие-то конкретные указания на личность Великого Барда?

Обратимся к фактам литературной и театральной жизни того времени, имеющим отношение к пьесам, поэмам и сонетам Уильяма Шекспира — Потрясающего Копьем.

Как мы уже знаем, имя Шекспира появилось в литературе в 1593 году, когда печатник Ричард Филд зарегистрировал и издал форматом кварто изысканную поэму на сюжет, взятый из «Метаморфоз» Овидия, о любовных томлениях богини Венеры, воспылавшей страстью к невинному юноше. Поэма называлась «Венера и Адонис»; книга была отпечатана весьма тщательно, почти без опечаток и других типографских погрешностей, на прекрасной бумаге. Имя автора на титульном листе указано не было; зато присутствовал латинский эпиграф, тоже из Овидия: «Пусть помышляющие о низком любуются низкопробным. Меня же прекрасный Аполлон ведет к источнику муз». Имя автора появляется только в посвящении книги графу Саутгемптону:

«Его Милости Генри Ризли,
графу Саутгемптону, барону Тичфилду.

Ваша милость,

я знаю, что могу обидеть Вашу милость, посвящая Вам мои несовершенные строки, и что свет может осудить меня за избрание столь сильной опоры для столь легковесной ноши. Но если Вашей милости она доставит удовольствие, я сочту это высочайшей наградой и поклянусь посвятить весь мой досуг неустанному труду, пока не создам в Вашу честь более достойное творение. Если же этот первенец моей фантазии покажется уродом, я буду сокрушаться, что у него такой благородной крестный отец, и никогда более не стану возделывать столь неплодородную почву, опасаясь снова собрать плохой урожай. Я предоставляю свое детище на рассмотрение Вашей милости и желаю Вам сердечного довольства и исполнения всех Ваших желаний для блага мира, возлагающего на Вас свои надежды.

Вашей милости готовый к услугам *Уильям Шекспир [Shakespeare]*».

Поэма сразу привлекла внимание как своей эротической темой, красочными картинами плотских соблазнов (хотя формально поэт утверждал превосходство возвышенной платонической любви), так и высоким поэтическим мастерством автора; за последующие годы она неоднократно переиздается. Но сегодняшних шекспироведов в этой книге — первой, где появилось имя Потрясающего Копьем, — больше всего притягивает к себе посвящение. Во-первых, оказывается, Уильям Шакспер, о котором после его исчезновения из Стратфорда ничего не было слышно, объявляется в Лондоне, где обретает патроном одного из самых блестящих и влиятельных представителей английской

титулованной аристократии — графа Саутгемптона. Во-вторых, почти все биографы в той или иной степени согласны с некоторой необычностью тона посвящения: в нем совершенно не чувствуется огромная разница в социальном положении автора и того, к кому он обращается. Тон посвящения — почтительный, даже изощренно любезный, но автор говорит с могущественным лордом, не роняя своего достоинства, его любезность и почтительность не переходят в раболепие, уничижительную сервильность, характерную для обращений тогдашних литераторов к своим высоким покровителям.

Следующей весной тот же Филд отпечатал вторую шекспировскую поэму «Обесчещенная Лукреция», в которой поэт рассказывает о насилии, учиненном сластолюбивым и необузданным царем Тарквинием над гордой и добродетельной римлянкой, не пожелавшей пережить свой позор и покончившей с собой. Новая поэма еще в большей степени, чем первая, свидетельствовала о превосходном знании автором как латинских, так и английских источников: Овидия, Ливия, Чосера и других. Она тоже потом несколько раз переиздавалась, хотя и не так часто, как «Венера и Адонис». И опять имя автора появляется только в посвящении, адресованном той же высокопоставленной персоне — графу Саутгемптону:

«Любовь, которую я питаю к Вашей милости, беспредельна, и это скромное произведение без начала выражает лишь ничтожную часть ее. Только подтверждения Вашего лестного расположения ко мне, а не достоинства моих неумелых стихов дают мне уверенность, что они будут приняты Вами. То, что я создал, принадлежит Вам, то, что мне предстоит создать, тоже Ваше, как часть того целого, которое безраздельно отдано Вам. Будь мои достоинства значительнее, я мог бы лучше выразить мою преданность. Но каково бы ни было мое творение, все мои силы посвящены Вашему лордству, кому я желаю долгой жизни, еще более продленной полным счастьем.

Вашего лордства готовый к услугам *Уильям Шекспир*».

Сравнивая это посвящение с первым, можно опять заметить отсутствие самоуничижения, раболепия, но также и большую личную близость поэта к графу — он свободнее высказывает свои чувства по отношению к Саутгемптону: любовь, уважение, даже дружбу. Скромность, приличествующая случаю, выражена в изящных и тщательно взвешенных вполне светских выражениях, не ущемляющих чувство собственного достоинства поэта. Все это гораздо более похоже на отношение младшего (но равного) к старшему, чем низшего к высшему (причем стоящему на несравненно более высокой ступени тогдашней жестко очерченной общественной лестницы)*.

---

* Ряд шекспироведов (в частности, А.Л.Роуз) отмечали, что посвящения написаны языком, принятым среди самых знатных лордов.

Вот единственно на этих двух последовательных посвящениях и основаны все построения шекспироведов о не имеющей в ту эпоху аналогов близкой дружбе актера и драматурга Уильяма Шекспира (то есть Шакспера из Стратфорда) и блестящего вельможи графа Саутгемптона. Отсюда же шекспировскими биографами будут делаться заключения и предположения о причастности вчерашнего подмастерья перчаточника из провинции к некоему «кружку молодых, блестяще образованных аристократов», где он смог приобщиться к утонченной культуре Ренессанса, пришедшей с континента, — литературе, поэзии, драме, философии — ведь следы этого «приобщения» видны во всех творениях Барда. Об этом же вожделенном «кружке» и об этом феномене «первовхождения Барда в культуру» написано немало и не только на английском языке; многие ученые пытались обнаружить этот кружок и Шекспира в нем, и конечно же они начинали с такой заметной фигуры, как Саутгемптон.

Генри Ризли, 3-й граф Саутгемптон (1573—1624), родился, когда его отец, непреклонный католик, находился в тюрьме. Мальчик унаследовал графский титул в восьмилетнем возрасте, после смерти сначала старшего брата, а потом и отца. Как и другие рано лишившиеся отцов сыновья пэров Англии, он воспитывался и получил образование под строгим наблюдением лорда-казначея Уильяма Сесила (лорд Берли), впоследствии запечатленного Шекспиром в образе Полония в «Гамлете». Четыре года учебы в Кембридже, в колледже св.Джона, и в 1589 году он — магистр искусств. Но еще тринадцатилетним мальчиком он порадовал своего опекуна не по летам зрелым латинским сочинением на тему «Все люди побуждаемы к достижению добродетели надеждой на воздаяние». Семнадцати лет он появился при дворе, был благосклонно отмечен королевой и подружился с самым могущественным тогда и близким к королеве вельможей — графом Эссексом (тоже воспитанником лорда Берли). Преданность Эссексу Саутгемптон пронес через все испытания и сохранил до конца.

Саутгемптон покровительствовал ученым и поэтам. Его учителем итальянского языка стал Джон Флорио, автор англо-итальянского словаря «Мир слов», посвященного Саутгемптону и его молодому другу (моложе Саутгемптона на три года) графу Рэтленду — тоже воспитаннику лорда Берли. Эта дружба продержалась, как мы узнаем потом, до гибели Эссекса, но в 90-х годах она была, судя по сохранившимся письмам, особенно тесной и интимной; связывала молодых графов не только любовь к знаниям и поэзии, но и чрезвычайная, удивительная даже для елизаветинцев привязанность к театру.

Многие поэты посвящали Саутгемптону свои произведения, но не все посвящения он принимал, и ни одно из них не написано в таком тоне — почти на равных, — как эти два шекспировских, уникальных еще и потому, что больше никогда и никому Шекспир своих произведений не посвящал.

Итак, кружок блестящих молодых аристократов около Эссекса — Саутгемптона — Рэтленда действительно просматривается. Остается

самое главное — обнаружить там Шекспира; два посвящения и их тон обещают поискам успех. И многим шекспироведам казалось — и продолжает казаться, — что они уже видят Шекспира в графском дворце за беседой с высокородным хозяином и его просвещенными гостями — друзьями и служителями чуть ли не всех девяти муз. Приведу несколько цитат из работ наших шекспироведов.

Из книги М.М.Морозова «Шекспир» (1947): «Мы имеем все основания предполагать, что Шекспир в начале своего творческого пути был вхож во дворец графа Саутгемптона, которому он посвятил две свои поэмы — «Венеру и Адониса» и «Лукрецию». Он бывал, вероятно, и в других аристократических домах. Многие молодые люди из высшей английской знати были завсегдатаями театров (королева Елизавета даже сделала выговор двум молодым вельможам, проводившим все время в театре и пренебрегавшим своими придворными обязанностями*). Эти знатные господа охотно приглашали к себе актеров, которые являлись к ним, конечно, в качестве скромных просителей. Бывая в этих домах, Шекспир мог наблюдать жизнь аристократии, слушать музыку, видеть картины — одним словом, воспринимать пришедшее из Италии богатство культуры Ренессанса»[9].

Из биографического очерка А.А.Смирнова (1957): «Примерно в это самое время (приблизительно в 1592 году. — *И.Г.*) Шекспир сблизился с кружком молодых аристократов, любителей театра, в частности с графом Саутгемптоном...»[10].

Из книги А.А.Аникста «Шекспир» (1964): «Как мы знаем, от нападок Грина его (Шекспира. — *И.Г.*) защитил высокопоставленный покровитель — молодой граф Саутгемптон. Шекспир бывал в его дворце и принимал участие в литературных развлечениях собиравшегося там кружка. Здесь увлекались поэзией...»[11].

Можно заметить, как постепенно, от книги к книге предположительный характер повествования исчезает, приобретая все большую определенность, черты достоверности.

Но, может быть, кроме двух посвящений, ценность которых неизмерима, существуют и другие свидетельства о близости Шекспира (кто бы он ни был) к Саутгемптону, к его кругу (или кружку) или к другим аристократическим меценатам? Нет. Таких свидетельств (прямых документальных свидетельств по крайней мере) не сохранилось. Ни в одном письме графа, его знакомых и близких, ни в одном связанном с ними документе нет упоминаний об актере и драматурге Уильяме Шекспире (или Шакспере) из Стратфорда, хотя такой человек, гениальный выходец из простого народа, общество которого находили для себя интересным утонченные и высокомерные аристократы, казалось бы, не мог не привлекать внимания окружающих.

---

* Речь, конечно, идет о графах Саутгемптоне и Рэтленде, хотя о том, что эти два лорда получили выговор за свою чрезмерную приверженность театру, ничего не известно.

Канадский литературовед Д.Ф.Экриг, автор книги «Шекспир и граф Саутгемптон»[12] годами изучал в архивах, библиотеках, частных собраниях все документы, дневники и письма, которые содержат материалы, имеющие хотя бы малейшее отношение к графу Саутгемптону. Экриг излагает подробную биографию графа, историю его участия в злополучном мятеже Эссекса, едва не стоившем ему головы, рассказывает о других знаменательных и даже будничных событиях его жизни. Особенно много Экриг пишет о тесной дружбе Саутгемптона с двумя другими графами — Эссексом и Рэтлендом — в последнем десятилетии XVI века, их совместном участии в морских походах, в ирландской кампании, их семейных связях и общих литературных и театральных интересах. И этот рассказ основывается на обширном документальном материале.

А вот о каких-то отношениях графа Саутгемптона с актером, поэтом и драматургом Уильямом Шекспиром (Шакспером) из Стратфорда исследователь в своей объемистой книге, специально посвященной изучению этих отношений, ничего нового сказать не смог, потому что никаких конкретных следов того человека он не нашел, хотя искал именно их. Поэтому ему пришлось ограничиться перепечаткой все тех же посвящений к «Венере и Адонису» и «Лукреции», с которых начинается интерес шекспироведов к графу Саутгемптону, а также предположениями о возможной связи графа с некоторыми шекспировскими пьесами и сонетами. Экриг весьма скептически упоминает о распространенных домыслах о посещениях Шекспиром графского дворца, о его участии в литературных и прочих развлечениях собиравшегося там кружка.

А домыслы попадаются весьма смелые. Несколько лет назад по нашему телевидению показывали английский фильм о Шекспире, — а какой же фильм о Шекспире без Саутгемптона! Мы увидели, как актер Шекспир — вчерашний бродяга — дружит почти на равных с близким ко двору высокородным молодым вельможей, ест с ним за одним столом, спит в графской постели и разговаривает с хозяином дворца почти покровительственно. Граф же обманом овладевает его любовницей (Смуглая леди сонетов) и вообще ведет себя недостойно. Потом Шекспиру приходится ходатайствовать за попавшего в Тауэр графа перед самой королевой Елизаветой. Впоследствии, однако, неблагодарный Саутгемптон препятствует изданию шекспировских сонетов и даже приглашает к себе на помощь из Стратфорда миссис Шекспир. Конечно, авторы художественных произведений имеют право на собственную интерпретацию исторических сюжетов и персонажей, но читатели и зрители этих книг и фильмов тоже имеют право знать о полной неисторичности большинства подобных вымыслов и о том, что подлинные отношения между Саутгемптоном и Шекспиром и сегодня продолжают оставаться загадкой для исследователей. Шекспира возле Саутгемптона шекспироведы пока еще не нашли, хотя его там не может не быть...

Ворона, разукрашенная чужими перьями

Читатель, вероятно, уже обратил внимание — в приведенной выше цитате из книги А.А.Аникста — на предположение о том, что граф Саутгемптон защитил Шекспира от нападок Грина. Об эпизоде, связанном с именем писателя Роберта Грина, рассказывается во всех шекспировских биографиях, и хотя многое здесь остается неясным и даже двусмысленным, этот эпизод очень важен, к нему биографы привязывают и по нему корректируют свои представления о начале творческой деятельности Шекспира. Что же это за история?

В августе 1592 года, то есть примерно за год до первого появления в печати имени «Уильям Шекспир», в Лондоне вышла в свет книжка — памфлет Роберта Грина, одного из первых писателей и драматургов профессионалов. Поскольку Грин умер незадолго до того, книжку подготовил для печати и нашел для нее издателя другой писатель и драматург — Генри Четл (по крайней мере так сообщил сам Четл).

Роберт Грин принадлежал к так называемым университетским умам — это были выходцы из среднего класса, провинциалы, получившие образование в Кембридже и Оксфорде. Перебравшись в Лондон, они стали зарабатывать на хлеб писанием памфлетов для книгоиздателей и пьес для актерских трупп. Грин после окончания колледжа ухитрился даже побывать за границей, где, как он потом писал, «наблюдал такие злодейства, о которых мерзко даже упоминать», причем не только наблюдал, но и принимал в них участие. Вернувшись, он стал вести беспутный образ жизни, потом раскаялся, получил звание магистра искусств, обзавелся семьей. Раскаяния хватило не надолго, он снова не устоял перед низкими соблазнами, промотал приданое, полученное за женой, бросил ее с ребенком и вернулся к жизни завсегдатая злачных мест и собутыльника темных личностей. Чтобы как-то держаться на плаву, ему приходилось непрерывно писать любовно-авантюрные романы и памфлеты на злобу дня, главным образом о ворах и проходимцах. Сочинял он и пьесы, умудряясь иногда продавать одну и ту же пьесу нескольким труппам. После очередного возлияния с друзьями Грин заболел и уже не смог подняться. Он умер в полной нищете, и последней просьбой к приютившей его семье сапожника было увенчать его чело после смерти лавровым венком — что и было сделано.

После его смерти в Лондоне было напечатано его покаянное сочинение «На грош ума, купленного за миллион раскаяний... Написано Грином перед смертью и опубликовано по его просьбе». В своем покаянном сочинении Грин горько сожалеет, что избрал жизнь богемы, стал водиться со всяким сбродом, писал пьесы для публичных театров, бросил семью. Раскаиваясь в беспутствах, Грин дает читателям душеспасительные советы, а потом обращается к трем своим коллегам-писателям («ученым собратьям из этого города»), не называя их по имени, но по ряду намеков можно понять, что речь идет о Кристофере

Марло и (вероятно) Томасе Нэше и Джордже Пиле. Грин призывает их одуматься, не верить актерам, этим «паяцам, разукрашенным в наши цвета, этим куклам, говорящим нашими словами». Далее следует пассаж, приводимый во всех шекспировских биографиях, тысячекратно дискутировавшийся и, несмотря на это, продолжающий почти полностью сохранять свою первозданную загадочность:

«Да, не доверяйте им; ибо есть среди них ворона-выскочка, украшенная нашим опереньем, кто *с сердцем тигра в шкуре актера* считает, что может помпезно изрекать белый стих как лучшие из вас, и, будучи абсолютным *Джоном-фактотумом*, в своем собственном чванстве воображает себя единственным потрясателем сцены в стране... Пусть эти обезьяны подражают вашим прошлым шедеврам, но никогда больше не знакомьте их с вашими новыми восхитительными созданиями».

Подавляющее большинство шекспироведов считают, что этот выпад Грина нацелен в Шекспира. Кого же еще — аргументируют они — мог Грин назвать «потрясателем сцены» (shake-scene), как не Шекспира (Shake-speare)? Кроме того, «сердце тигра в шкуре актера» — это измененная только в одном слове строка из 3-й части «Генриха VI»: «сердце тигра в шкуре женщины». Оба каламбура как будто нацелены на одного и того же адресата — Шекспира.

Однако непонятно, каким образом Грин мог писать, что Шекспир воображает себя единственным потрясателем сцены в стране в 1592 году? Ведь ни одна шекспировская строка еще не была напечатана, более того, нет твердых доказательств, что какая-то шекспировская пьеса уже шла на сцене. «Тит Андроник»? Но она игралась труппой графа Сассекса только 24 января 1594 года в театре «Роза», и театральный предприниматель Филип Хенслоу отметил это представление в своем знаменитом дневнике как «новое». Это хорошо согласуется с тем, что в Регистре Компании печатников и книгоиздателей «Тит Андроник» зарегистрирован 6 февраля 1594 года. «Комедия ошибок»? Нет никаких данных, что эта пьеса ставилась до 28 декабря 1594 года.

Остается «Генрих VI», тем более, что Грин обыгрывает строку из 3-й части пьесы. В дневнике Хенслоу отмечено, что труппа лорда Стренджа играла «Гари VI» (орфография Хенслоу) с марта до июня 1592 года 14 раз, но что это была за пьеса (и чья) — неизвестно, так же как неизвестно о каких-то связях Шекспира с этой труппой — в сохранившихся списках и переписке актера Аллена его нет. Возможно, актеры играли пьесу, отпечатанную в 1594 году под названием «Первая часть вражды между славными домами Йорк и Ланкастер...» или ее продолжение — пьесу, отпечатанную в 1595 году под названием «Правдивая трагедия о Ричарде, герцоге Йоркском...». По содержанию они соответствуют 2-й и 3-й частям шекспировского «Генриха VI», опубликованного *только в 1623 году*, но тексты существенно от него отличаются. Вопрос об авторстве двух пьес-предшественниц является предметом долголетних шекспироведческих дискуссий, и мы его еще коснемся дальше; но в любом случае для того, чтобы назвать Шекспира

в то время «потрясатéлем английской сцены» (всерьез или в издевку — не важно) просто не было никаких оснований.

Ну, а что имел в виду Грин, говоря о «вороне, украшенной нашим опереньем»? Ранее Грин уже использовал образ этой птицы, наделенной даром подражания (но не творческим даром); он позаимствовал этот образ у античных писателей (Эзоп, Марциал, Макробиус). Обращаясь к Аллену, Грин писал в своей «Судьбе Франческо»: «Отчего, Росций, ты возгордился подобно Эзоповой вороне, щеголяющей красотой чужих перьев? Ведь сам ты не можешь сказать ни слова...» Многие полагают, что и в своем посмертном сочинении «На грош ума» Грин использовал образ «вороны-выскочки» в этом смысле: какой-то там актеришка (то есть один из «паяцев, раскрашенных в наши цвета») пытается соперничать с «университетскими умами» в сочинении напыщенных белых стихов, лишить их привычного заработка!

Однако у Горация есть образ (несомненно тоже известный Грину) другой вороны, присвоившей чужую славу, занимаясь плагиаторством, но уличенной в этом низком занятии. У другого елизаветинца — Ричарда Брэтуайта — мы встречаем вороватых ворон, таскающих «отборные цветы чужого остроумия». Начиная с Э.Мэлона, ряд исследователей понимал выпад Грина именно в таком смысле: умиравший драматург обвиняет Шекспира в плагиате. Это толкование подкреплялось мнением, что начинающий драматург (Шекспир) использовал чужие пьесы на исторические сюжеты, лишь слегка подновив их тексты; подлинным автором некоторых украденных текстов мог быть и Роберт Грин. В прошлом веке так считали многие, но сегодня шекспироведы о репутации Великого Барда заботятся с несравненно большей щепетильностью, и подобное толкование знаменитого гриновского образа принято считать устарелым.

И наконец, возможно, что Грин хочет сказать: одиозная «ворона» лишь украшена чужими перьями, этот «паяц» на самом деле не является писателем, драматургом, это — подставная фигура. На все эти вопросы даются (и обосновываются) различные ответы. По-разному оценивается и возможная степень знакомства Грина с «вороной»; не исключено, что Грин писал об этом человеке понаслышке или этот выпад вообще вставлен в книгу издававшим ее Четлом.

Обращает на себя внимание бранный, намеренно оскорбительный, уничижительный тон Грина, когда он касается «вороны». Выражение «Джон-фактотум» обозначает тип фактора, дельца на поручениях, доверенного прислужника (иногда — сводника). Поэтому нельзя согласиться с часто встречающимся переводом этого выражения Грина на русский язык как «мастер на все руки», ибо при таком переводе и толковании затушевывается одиозный характер занятий человека, которого Грин называет вороной, и презрительно-неприязненное отношение к нему автора.

Этим дело не кончилось. Всего через несколько месяцев, в самом конце 1592 года, Генри Четл напечатал свое произведение «Сон Добро-

сердечного», в предисловии к которому он специально оправдывался от обвинений в том, что это именно он вписал выпады против трех писателей в книгу Грина. Четл сообщает, что один или два из них сочли сочинение Грина обидным для себя, и, так как покойнику они уже не могли отомстить, «стали злобно поносить в своих писаниях живого автора» (то есть Четла). Четл поясняет, что рукопись была крайне неразборчива, и поэтому ему пришлось переписать ее, не вставив, однако, при этом ни слова «от себя или от мистера Нэша, как несправедливо утверждают некоторые», а наоборот, даже вычеркнув несколько слишком сильных выражений. «Всем хорошо известно, что, работая по печатному делу, я всегда препятствовал злобным нападкам на ученых мужей».

По утверждению Четла, с теми, кто счел себя оскорбленным, он до этого не был знаком (очевидно, потом познакомился). В отношении одного (скорее всего — Марло) Четл замечает, что он ничего бы не потерял и без этого знакомства. Здесь все более или менее ясно, так как взрывчатый темперамент Марло известен. Но вот Четл переходит к другому (то есть, как считают, — к Шекспиру), и тон его сразу меняется. Четл огорчается, что он не везде исправил рукопись Грина, прежде чем отдать книгу в печать (то есть не выбросил оттуда выпада против «вороны» — «Джона-фактотума»?); он сожалеет об ошибке Грина, «как будто она была совершена мною самим». Из дальнейшего объяснения Четла следует, что этот оскорбленный оказался на поверку «личностью столь же безупречной, сколь и воспитанной, отлично проявившей себя в избранном деле. Кроме того, многие достопочтенные лица отмечают его прямодушие в обращении, что свидетельствует о честности, а изящество стиля говорит о его мастерстве». Чувствуется, с какой осторожностью автор подбирает каждое слово; в его путаных и льстивых извинениях явственно проглядывает страх. Похоже, с Четлом «поговорили» те самые «достопочтенные лица», на которых он теперь ссылается, или кто-нибудь по их поручению.

Чего же мог так испугаться Четл? Последствий обиды, которую он нанес нескольким писателям? Но в литературном обиходе того времени в выражениях не особенно стеснялись; боялись задеть только Бога да власть имущих. Обращает на себя внимание, что перед Марло, который был действительно опасен — несдержан, вспыльчив, скор на расправу, — Четл не извиняется и отзывается о нем неуважительно, что уже само по себе могло задеть обидчивого драматурга. А вот перед безызвестным провинциалом, актером, человеком без роду без племени (если действительно речь идет о нем), Четл извиняется, делает реверансы, и все как-то косвенно, вокруг да около, избегая сообщать о нем что-нибудь конкретное, не говоря уже о том, чтобы просто назвать его по имени... Кстати, Нэш, который потом тоже публично оправдывался, прямо называет имя Марло: «Я никогда не оскорблял Марло, Грина, Четла и вообще никого из моих друзей, обращавшихся со мной как с другом». Имя Шекспира, как видим, Нэш не называет. И все же

не исключено, что подлинным автором гриновского памфлета был Четл, к этому же выводу пришли некоторые исследователи, применив компьютерный анализ лексики.

Отзвуки этой истории были слышны и в 1594 году, в курьезном сборнике, озаглавленном «Похороны Грина». Некто под псевдонимом «Р.Б.Джентльмен» (вероятно, поэт Ричард Барнфилд), обыгрывая смысловое значение имени Грина («зеленый»), каламбурил: «Зеленое — основа для смешения красок, Грин послужил основой для тех, кто писал после него.

И те, кто перья у него украли,
Посмеют это отрицать едва ли».

Похоже, что и здесь содержится обвинение «вороны-выскочки» в плагиате у «университетских умов» — именно так понимают «Похороны Грина» многие шекспироведы, хотя есть мнение, что Р.Б. целит не в Шекспира, а в Габриэля Харви, который издевался над Грином вскоре после его смерти: «Благодари других за свое похищенное и натасканное оперенье не бог весть какой итальянистой красы...»

Поклонников Шекспира все эти — иногда достаточно определенные — намеки на плагиат, использование Бардом пьес своих предшественников подчас не на шутку раздражают. Один известный шекспировед (И.С.Смарт) писал шестьдесят лет назад: «Этот отрывок из Грина оказал такое разрушительное действие на шекспироведение, что нам даже кажется — лучше бы он никогда не был написан или, написанный, не был бы открыт»[13]. Очень откровенная жалоба; наверное, нечто подобное могло бы прозвучать со стороны служителей шекспировского культа и по поводу многих других следов Великого Барда.

Эпизод с Грином — Четлом является первым по времени и очень важным звеном в цепи странных и двусмысленных литературных фактов елизаветинско-якобианской эпохи, имеющих прямое или косвенное отношение к «шекспировской тайне» (важность этого факта заключается и в том, что по нему все биографы традиционно пытаются датировать начало творчества Шекспира, первые его пьесы). Как и в других случаях, похоже, что некоторые его современники хотят сказать что-то о самом Шекспире, и мы ждем: вот сейчас услышим, узнаем хоть что-нибудь не только о его произведениях, но и о его связи с ними, — однако язык повествователя становится туманным, автор ограничивается глухими, часто двусмысленными намеками. И подчас сквозь эту недоговоренность чувствуется боязнь переступить какое-то табу, наложенное, может быть, теми самыми весьма «достопочтенными» персонами, которые так быстро «прочистили мозги» сунувшемуся по незнанию в их дела незадачливому Генри Четлу.

А дела (и игры) у этих высоких персон бывали иногда весьма удивительными. Они очень любили театр, — мы уже видели, что знатнейшие титулованные лорды содержали или патронировали актерские труппы. Но они могли устраивать импровизированные спектакли и в

жизни, используя случайно попавшийся под руку живой «материал». За примером далеко ходить не приходится — пьеса «Укрощение строптивой» достаточно популярна и сегодня.

Пьеса эта, как и почти все у Шекспира, имеет свою непростую историю и нерешенные проблемы. Впервые она была напечатана только в посмертном Фолио 1623 года, но анонимная пьеса на этот же сюжет появилась на книжных прилавках еще в 1594 году под названием, отличающимся от позднего канонического шекспировского только артиклем*. Совпадают все сюжетные линии, а также почти все персонажи с их характеристиками, но в каноническом шекспировском тексте их имена изменены на итальянские (кроме Катарины) и действие перенесено из Афин в Падую; кроме того, весь текст переписан заново — полностью совпадают лишь шесть строк! Невольно на ум приходят гриновские намеки на плагиат... О том, как все это можно объяснить, мы еще будем говорить, а пока приглядимся к странному персонажу из этой пьесы, давно уже заинтересовавшему нестратфордианцев, — меднику Слаю. Персонаж этот, не имеющий отношения к основному сюжету, но почему-то показавшийся необходимым и анонимному автору первой пьесы и затем — Шекспиру, появляется в «интродукции».

Некий знатный Лорд, возвращаясь с охоты, натыкается на спящего возле трактира пьяного медника Слая** (по-английски — пройдоха, ловкач) и решает устроить из этого потеху. Он приказывает своим многочисленным слугам перенести пьяного в дом, вымыть его, переодеть в господское платье, уложить в господскую постель, а когда тот проснется, обращаться с ним как со знатной особой и уверять, что он на самом деле является таковой. Прибывшим кстати актерам Лорд приказывает сыграть перед Слаем (и зрителями) забавную комедию — то есть историю укрощения строптивой женщины. Во время этого представления Слай в старой пьесе-предшественнице дважды вступает в диалог с Лордом, а потом засыпает. По окончании представления слуги переносят спящего медника на то же место возле трактира, где его нашли. Проснувшийся Слай говорит подошедшему трактирному слуге, что видел замечательный сон и теперь знает, как следует усмирять сварливую женщину.

В каноническом шекспировском тексте комедии от истории со Слаем осталось только начало, концовка же просто опущена (возможно, по небрежности), так же, как и почти все реплики, которые Слай отпускал по поводу показываемой ему пьесы; в результате эта сюжетная линия вообще повисла в воздухе. Затея пресыщенного Лорда

---

* В старой пьесе: «The Taming of a Shrew», у Шекспира — «The Taming of the Shrew».

** Имя этого Слая — Кристофер. Известного тогда актера-комика, тоже Слая, звали Уильям.

может показаться сегодняшнему читателю и зрителю надуманной и даже нелепой, и неудивительно, что режиссеры всегда выбрасывают Слая при постановках. Однако эта фигура обретает некоторую загадочность, когда мы обнаруживаем, что именно в связи со Слаем в пьесе упоминаются окрестности Стратфорда — родные места Уильяма Шакспера: Уинкот, где начинается сцена интродукции у дверей трактира, хозяйке которого Слай задолжал 14 пенсов, и Бертонгет («я — сын старого Слая из Бертонгета»). Из всех пьес Шекспира окрестности Стратфорда упоминаются только в двух: в этой в связи со Слаем и в «Генрихе IV» в связи с Фальстафом. Можно добавить, что даже имя трактирщицы — Мариан Хеккет, на которую ссылается Слай, — не вымышленное; как теперь установлено, Хеккеты действительно жили тогда в Уинкоте.

Все эти уникальные «совпадения» давно привели некоторых нестратфордианцев к заключению, что медник Кристофер Слай («разносчик по происхождению, чесальщик по образованию, медвежатник по превратностям судьбы») попал в пьесу совсем не случайно. Как они полагают, эта история, вероятно, проливает (пусть и в утрированной форме) некоторый свет на обстоятельства, при которых вчерашний стратфордский подмастерье перчаточника стал известен «достопочтенным персонам», посчитавшим его по ряду причин подходящим для задуманной ими игры, грандиозные масштабы которой определились только впоследствии.

Кембридж и Оксфорд знали Потрясающего Копьем

Имя Шекспира в откликах современников стало встречаться вскоре после издания его двух поэм. Причем все отклики идут из околоуниверситетской среды: оказывается, именно в Кембридже и Оксфорде эти поэмы, а потом и пьесы, внимательно читали и высоко оценивали.

Первый раз имя Шекспира упомянули в загадочной (как часто приходится употреблять этот эпитет шекспировским биографам!) поэме, напечатанной в 1594 году под названием «Уиллоуби, его Авиза, или Правдивый портрет скромной девы и целомудренной и верной жены». Некто Адриан Дорелл сообщает в предисловии, что предлагаемая читателям поэма была найдена им среди бумаг его университетского однокашника Генри Уиллоуби, отправившегося за границу. Поэма произвела на него такое впечатление, что он решил ее опубликовать без ведома автора. Имя Генри Уиллоуби действительно значится в списках студентов Оксфорда в 1591—1595 годах, но Адриан Дорелл нигде не обнаружен — это псевдоним.

В поэме повествуется о некой Авизе, успешно отражающей притязания многочисленных поклонников, в том числе и самого Уиллоу-

би. Последнего наставляет и утешает его близкий друг W.S. (исследователи предполагают, что за этой аббревиатурой мог скрываться Шекспир или Саутгемптон), который сам только незадолго до того оправился от любовной страсти. В поэме много интригующих намеков на то, что посвященным известно подлинное имя автора, который «мог бы рассказать гораздо больше о своих героях, если бы только захотел». Ситуация с этими героями смутно напоминает ту, которая обрисована в шекспировских сонетах (тогда еще не появившихся), а в предварительных хвалебных стихах к поэме прямо — и впервые — указано на Шекспира и на его вышедшую в том же, 1594 году «Лукрецию»:

«...Рвет гроздь Тарквиний, и воспел
Шекспир Лукреции удел».

Имя было напечатано через дефис — тоже в первый раз, имена собственные тогда так не писались. Подчеркнуто этимологическое значение этого имени — «потрясающий копьем».

Так же, через дефис, транскрибировал имя Шекспира кембриджец Уильям Ковел в своей книге «Полимантея» (1595), изданной в Кембридже. Перечисляя писателей и поэтов — воспитанников этого университета (Спенсер, Марло, Дэниел, Дрейтон), — Ковел включает сюда и «сладчайшего Потрясающего Копьем». Выходит, Ковел считает Шекспира университетским писателем, своим однокашником?

Томас Эдуардс тоже в 1595 году причисляет Шекспира к лучшим современным поэтам вместе со Спенсером, Марло, Дэниелом. Поэт Джон Уивер в своей книге эпиграмм одно стихотворение адресует Шекспиру:

«Медоточивый Шекспир, когда я увидел твои творения,
Я готов был поклясться, что их создал
Не кто иной, как сам Аполлон...»[14].

Уивер в восторге не только от поэм Шекспира, он упоминает также «Ромео и Джульетту» и «Ричарда III». Джон Уивер — тоже воспитанник Кембриджа, получивший степень бакалавра в 1598 году; эта его книга датирована 1599 годом (но не регистрировалась).

В 1598 году поэт Ричард Барнфилд, имя которого мы уже встречали в связи с историей об украденном «оперении» Роберта Грина, дает высочайшую оценку шекспировским поэмам:

«Шекспир, твой медоточивый стих, прельщающий всех, снискал тебе всеобщую хвалу. Твоя «Венера» и твоя прелестная и целомудренная «Лукреция» вписали твое имя в книгу бессмертной славы; так живи же всегда. По крайней мере пусть вечно живет твоя слава — и если тело твое смертно, то слава бессмертна»[15].

В сатирической пьесе «Возвращение с Парнаса», написанной кем-то из кембриджских воспитанников и поставленной в университете в 1599 году, имя Шекспира упоминается неоднократно, много прямых и скрытых цитат из его произведений. Персонаж по имени Галлио, разыгрывающий из себя шута, говорит о Шекспире особенно

много, требует, чтобы ему читали стихи только в духе «сладостного мистера Шекспира», и объявляет: «Пусть другие хвалят Спенсера и Чосера, я же буду поклоняться сладостному мистеру Шекспиру и, чтобы почтить его, буду класть «Венеру и Адониса» под свою подушку...» Этой пьесой и ее героями нам еще предстоит заниматься, пока же заметим, что у некоторых кембриджских студентов и преподавателей Шекспир буквально не сходит с языка.

Это подтверждает и появившаяся в 1598 году книга еще одного кембриджца, магистра искусств обоих университетов Фрэнсиса Мереза. Пухлая (700 страниц) книга под названием «Сокровищница Умов»[16] является частью серии*, связанной с именем загадочного Джона Боденхэма. Книга Мереза заполнена скучноватыми — возможно, нарочито — наукообразными сентенциями и наблюдениями о разных предметах. Но вдруг на 16 страницах появляется «Рассуждение о наших английских поэтах сравнительно с греческими, латинскими и итальянскими поэтами». В списках английских поэтов, писателей и драматургов, составленных Мерезом, Шекспир упоминается несколько раз. Во-первых, Мерез оценивает его как поэта: «Подобно тому, как считали, что душа Эвфорба жила в Пифагоре, так сладостный, остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, распространенные среди его близких друзей... Подобно тому, как Эпий Столо сказал, что если бы музы говорили по-латыни, они бы стали говорить языком Плавта, так и я считаю, что музы, владей они английским, стали бы говорить изящными фразами Шекспира...»

Важнейшим из того, что сказал в своей книге Мерез о Шекспире, является, конечно, абзац, содержащий не только высокую оценку Шекспира как драматурга, но и список его драматических произведений: «Подобно тому, как Плавт и Сенека считались у римлян лучшими по части комедии и трагедии, так Шекспир у англичан является самым превосходным в обоих видах пьес, предназначенных для сцены. В отношении комедий об этом свидетельствуют его «Веронцы», его «Ошибки», «Бесплодные усилия любви», «Вознагражденные усилия любви», «Сон в летнюю ночь» и его «Венецианский купец»; в отношении трагедий об этом свидетельствуют его «Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV», «Король Иоанн», «Тит Андроник» и его «Ромео и Джульетта».

Итак, Мерез называет целых двенадцать пьес, хотя к тому времени были напечатаны шесть из них, в том числе только три — с именем Шекспира на титульном листе. Некоторые из названных Мерезом пьес были изданы лишь через четверть века, а «сладостные сонеты» — через десять лет. Все это свидетельствует о том, что Мерез был чрезвычайно

---

* К этой серии (1597—1600) относятся издания, упоминавшиеся в первой главе: «Государство Умов», «Театр Умов», «Бельведер, или Сад муз», «Английский Геликон».

хорошо осведомлен о творчестве Шекспира, хотя источники его информированности остаются нераскрытыми. Зато шекспироведы много спорили о комедии, названной Мерезом «Вознагражденные усилия любви» — такая пьеса неизвестна; предполагается, что это могла быть пьеса, известная под другим названием, или же какая-то другая, позже утраченная...

Вскоре после опубликования книги Фрэнсис Мерез навсегда покидает Лондон, став приходским священником в графстве Рэтленд, но его высокие отзывы о Шекспире и особенно его удивительный список шекспировских пьес со временем заняли почетное место во всех шекспировских биографиях.

В 1599 году издатель и печатник У.Джаггард выпустил небольшой поэтический сборник под заглавием «Страстный пилигрим» с указанием имени Шекспира на титульном листе. Считается, что из двадцати стихотворений сборника бесспорно шекспировскими являются только пять; некоторые принадлежат перу Барнфилда, Марло, Рэли. В отношении авторства половины произведений сборника мнения расходятся. Вероятно, Джаггард издал попавший каким-то образом в его руки альбом или переписанные из альбома стихотворения, считая их шекспировскими. В 1612 году вышло уже третье издание этого сборника, куда Джаггард включил и два сонета, принадлежавших перу Томаса Хейвуда, автора весьма плодовитого и не без амбиций. Хейвуд не оставил этот факт литературного пиратства без внимания. Он вставил в свою книгу «Защита актеров», печатавшуюся в это время, специальное послание, в котором писал об очевидном ущербе, причиненном ему тем, что два его стихотворения напечатаны под именем другого автора, а это может «породить мнение, что я украл их у него, а он, чтобы доказать свое право на них, якобы был вынужден перепечатать их под своим именем». Далее Хейвуд пишет: «Я признаю, что мои строки не стоят почтенного покровительства, под которым он (Джаггард. — *И.Г.*) напечатал их, и я знаю, что автор был весьма сильно раздражен тем, что мистер Джаггард, с которым он совершенно незнаком, посмел позволить себе так дерзко обращаться с его именем».

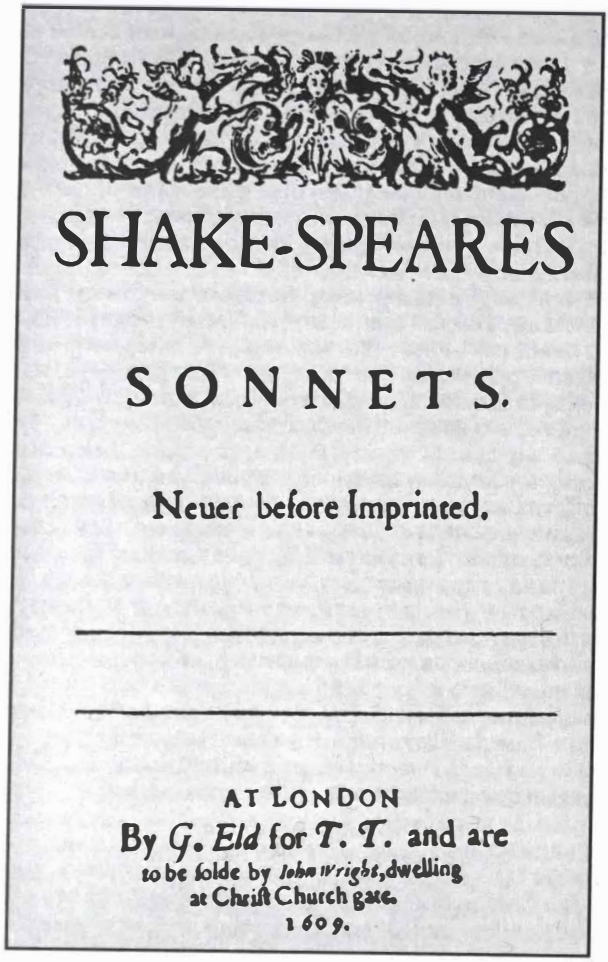
Обращает внимание, что, хотя имя автора джаггардовского сборника — У.Шекспир — было напечатано на титульном листе этой книги и речь могла идти *только* о нем, Хейвуд почему-то избегает называть его по имени, а употребляет безликое слово «автор». Об этом «авторе» Хейвуд, человек тогда в литературе не последний, пишет с чрезвычайным почтением, даже с подобострастием. Он не просто говорит, что стихи напечатаны под именем другого автора, а использует слово patronage, то есть высокое, почтенное покровительство. В этом коротком пассаже многое звучит странно. Удивительно, что в 1612 году Шекспир оказывается «совершенно незнакомым» с Джаггардом, который дважды до этого печатал тот же сборник под его именем (первый раз — тринадцать лет назад). Выражение «посмел позволить себе так дерзко обращаться с его именем» тоже звучит необычно и как будто говорит об

очень высоком (по крайней мере по отношению к известному печатнику Джаггарду) социальном положении «автора» — то есть Шекспира. А ведь Джаггард был солидный издатель и типограф (именно ему через несколько лет будет доверено печатание первого собрания шекспировских пьес — Великого фолио) и социальный статус его был не ниже, чем у члена актерской труппы Уильяма Шакспера из Стратфорда. Отметим также, что после этого имя Шекспира (которое в то время безусловно привлекало покупателей) вообще исчезло с титульных листов печатавшейся позже части тиража «Страстного пилигрима», хотя, наверное, проще и логичнее было бы изъять из книги два хейвудовских сонета; так поспешно и радикально отреагировал на весьма умеренное и вежливое «Послание» Хейвуда издатель. Вероятно, что с ним — как и в случае с Четлом — «поговорили» люди, за словами которых стояла немалая сила.

В 1609 году друг и доверенное лицо уже знакомого нам Эдуарда Блаунта, издатель Томас Торп, выпустил в свет первое издание шекспировских сонетов — 154 стихотворения, так и назвав книгу: «Шекспировы сонеты» («Shake-Speares Sonnets» — имя разделено на два слова дефисом). Книга была надлежащим образом зарегистрирована, но все указывает на то, что издание осуществлено без согласия автора и без его участия — в отличие от тщательно отпечатанных первых шекспировских поэм, в «Сонетах» много опечаток. Судя по упоминанию Мереза и «Страстному пилигриму», по крайней мере некоторые из сонетов были написаны еще в 90-х годах и известны близким друзьям поэта, но по каким-то причинам Шекспир не собирался их печатать. Неизвестно также, соответствует ли последовательность, в которой они расположены в этом знаменитом собрании, авторскому замыслу, тем более что через тридцать лет сонеты были отпечатаны совсем в другой последовательности, тематически сгруппированными по три — пять стихотворений.

Каким образом к Томасу Торпу попали эти сонеты, неизвестно (я полагаю, что Эдуард Блаунт мог бы кое-что просветить в этой истории). Однако издатель счел необходимым (издатель, а не автор) напечатать на отдельной странице загадочное посвящение:

«Тому. единственному.
кому. обязаны. своим. появлением.
нижеследующие. сонеты.
мистеру W.H. всякого. счастья.
и. вечной. жизни.
обещанной.
ему.
нашим. бессмертным. поэтом.
желает. доброжелатель.
рискнувший. издать. их.
в свет.
Т.Т.».


SHAKE-SPEARES

SONNETS.

Neuer before Imprinted.

AT LONDON
By G. Eld for T. T. and are
to be solde by John Wright, dwelling
at Christ Church gate.
1609.

Титульный лист «Шекспировых сонетов», изданных Т. Торпом. 1609 г.

Мы уже знаем, что существует огромная литература, посвященная шекспировским сонетам, что предпринимались и предпринимаются многочисленные попытки найти в этих стихотворениях лирического характера какие-то конкретные автобиографические реалии, о противоречивых выводах, к которым пришли исследователи. Расходятся мнения о времени создания того или иного сонета, о том, какие личности скрываются за образами героев сонетов — Белокурого юноши и Смуглой леди, какой был характер их отношений с поэтом, какие исторические события послужили фоном в различных случаях и т.д.

Но особенный интерес ученых всегда вызывало странное посвящение и загадка таинственного W.H. — «единственного», кому эти сонеты (или книга сонетов, или и то и другое) «обязаны своим появлением». По смыслу фразы (а его раскрытие затрудняется и произвольно поставленными везде точками, заменяющими пунктуацию), этот таинственный незнакомец — тот самый «Белокурый друг», которому Шекспир обещал бессмертие в своих стихах (сонеты 55, 61, 65). Некоторые ученые склонны с этим не соглашаться — они предполагают, что издатель имеет в виду человека — вероятно, одного из высокопоставленных покровителей Шекспира, — передавшего Торпу хранившиеся у него (или как-то попавшие к нему) сонеты для публикации. Однако я не вижу здесь противоречия — анализ посвящения показывает, что, вероятно, правы и те и другие. Торп получил сонеты от того самого человека, которому Шекспир в сонетах обещал бессмертие. Но кто же он? Понятно, что разгадка тайны W.H. позволила бы приблизиться к пониманию смысла многих сонетов, а следовательно — к самому неуловимому Барду. Предложено немало кандидатур современников Шекспира, чьи инициалы совпадают с W.H. Наиболее известные из кандидатов — Уильям Герберт, граф Пембрук; Генри Ризли, граф Саутгемптон; и Уильям Харви. У каждого из них есть сторонники среди шекспироведов, особенно прочные позиции у Пембрука — его инициалы подходят без всяких перестановок, его знали в издательском мире, он был покровителем Шекспира, ему будет посвящено и Великое фолио. В поддержку Пембрука высказывались такие крупнейшие ученые, как Эдмунд Чемберс и Довер Уилсон. Некоторые оппоненты Пембрука — и других знатных кандидатов — сомневаются, что Торп мог обратиться к высокопоставленному аристократу с малопочтительным «мистер». Я не нахожу это возражение серьезным: ведь такое обращение адресовано человеку, скрытому за псевдонимом — аббревиатурой, понятной только посвященным, и является дополнительным элементом маскировки (или игры в маскировку).

В пользу кандидатуры Пембрука говорят и другие факты, которые станут известны читателю в дальнейшем, пока же подчеркнем странности, окружающие появление на свет этой книги. Почему Шекспир не хотел издавать сонеты, как это делали другие поэты? Ведь занятие поэзией считали достойным для себя самые высокородные аристократы, и даже король Иаков разрешал печатать свои стихи под собствен-

ным августейшим именем! Кроме того, Шекспир, не допуская публиковать свои поэтические (и не только поэтические) произведения, тем самым лишался определенного дохода, в то время как Шакспер не пренебрегал ради него, как мы теперь знаем, занятиями суетными, мелкохлопотными, а то и сомнительными — для поэта по крайней мере. Высказывались предположения, что этому «из ревности могла препятствовать миссис Шакспер», но авторы таких предположений, кажется, не учитывают, что эта женщина была неграмотна и — насколько известно — никогда не покидала Стратфорда. Не мог Шекспир и опасаться, что кто-то узнает в лицо его поэтических героев — опыт многих поколений исследователей показывает, как мало конкретных нитей для такой идентификации оставил поэт в сонетах, к тому же не содержащих какого-то криминала, опасных разоблачений и т.п. Но о каком риске говорит в своем посвящении издатель? И что вообще может означать вся эта таинственность вокруг такой, в сущности, простой и безобидной вещи, как издание томика лирических стихотворений? Тайна личности Великого Барда довлеет и над его сонетами...

В 1610 году поэт и каллиграф, учитель наследного принца Джон Дэвис из Хирфорда включил в свою книгу «Бичевание глупости» интересную эпиграмму «Нашему английскому Теренцию мистеру Уиллу Шекспиру». Мало кто из шекспироведов не ломал голову над этой эпиграммой. И действительно, есть над чем:

«Вслед за молвой тебя пою я для забавы, мой Уилл,
Иль не играл ты для забавы царственную роль,
Ты с королем как с равным говорил;
Король средь тех, кто ниже, чем король...»

Как это понять — «Король средь тех, кто ниже...»? Как мог Шекспир говорить с королем «как с равным»?! Некоторые шекспировские биографы осторожно предполагают, что Дэвис, возможно, имеет в виду выступление Шекспира в роли короля в какой-то пьесе; но ведь о том, какие роли играл на сцене Шекспир и играл ли вообще — ничего достоверного неизвестно. Есть в эпиграмме и другие загадки.

Весьма интригующе само заглавие — «Нашему английскому Теренцию мистеру Уиллу Шекспиру». Казалось бы — ничего особенного в том, что Шекспира сравнивают с крупнейшим римским комедиографом Теренцием, нет (хотя к тому времени были поставлены на сцене и напечатаны «Гамлет» и «Лир», не говоря уже о шести трагедиях, названных Мерезом в 1598 году). Но дело не в том, что Дэвис не уподобил Шекспира Сенеке, а предпочел ему мастера комедий. Важно — какого именно комедиографа он выбрал для уподобления Шекспиру.

Публий Теренций (II век до н.э.) по прозвищу Афр попал в Рим в качестве раба и находился в услужении сенатора Теренция Лукана, который дал ему образование, а потом отпустил на волю, разрешив одаренному вольноотпущенному взять свое родовое имя. После появления комедий Теренция его литературные соперники стали распро-

странять слухи, что он является лишь подставным лицом, а подлинные авторы комедий — влиятельные патриции Сципион и Лелий, его покровители. Теренций этих слухов не опровергал, и они дошли до потомков. В эпоху Ренессанса мнение древних (почерпнутое у таких авторов, как Цицерон и Квинтилиан), что Теренций был лишь подставной фигурой, маской для подлинных авторов, было очень хорошо известно; об этом писали и английские историки-елизаветинцы. Независимо от того, как в Древнем Риме обстояло дело с авторством Теренция в действительности, превосходный латинист Джон Дэвис и многие его читатели были хорошо знакомы со слухами вокруг имени этого комедиографа; выбирая для уподобления Шекспиру именно Теренция (а не Плавта, как Мерез), Дэвис отлично представлял, какие ассоциации это имя вызывает, — и рассчитывал на них. Намек тонкий, но для посвященных вполне достаточный, — именно так понимает его большинство сегодняшних нестратфордианцев.

В 1616 году Бен Джонсон среди других своих произведений опубликовал и интереснейшую эпиграмму «О поэтической обезьяне», которую многие западные ученые (в том числе и стратфордианцы) считают направленной против Шекспира (то есть Шакспера). Речь в ней идет о некоей «обезьяне», про которую «можно подумать, что она у нас главная» (первый поэт). Сначала она довольствовалась тем, что присваивала перелатанные старые пьесы, но потом осмелела и стала хватать все ей приглянувшееся, а ограбленным поэтам остается только печалиться. Попавшее к «обезьяне» объявляется сотворенным ею, и со временем все могут в это поверить, хотя «даже одного глаза достаточно», чтобы увидеть истину.

Те стратфордианцы, которые согласны, что эпиграмма нацелена в Шакспера, считают, что Джонсон обвиняет его (как ранее — Р.Грин) в плагиате, в использовании и переработке чужих пьес. Но можно понять этот желчный выпад и в несколько ином смысле: джонсоновская «обезьяна» (гриновская «ворона», «Джон-фактотум») — вообще никакой не писатель и даже не плагиатор, а всего лишь подставная фигура, живая кукла, которую кто-то специально «разукрашивает чужими перьями» (приписывает ей авторство литературных произведений), чтобы люди потом принимали украшенную такой маской «обезьяну» за большого поэта. Идет необыкновенная Игра. Еще раз напомним, что эпиграмма появилась только в 1616 году, уже после смерти Шакспера, хотя была написана, вероятно, несколькими годами раньше.

В 1790 году был найден деловой дневник театрального предпринимателя Филипа Хенслоу; записи охватывают важнейший для шекспировских биографов период с 1591 по 1609 год. В этих заметках (с подсчетами и расписками) встречаются имена практически всех современных Шекспиру драматургов, больших и малых, которым Хенслоу платил за их пьесы. Дневник Хенслоу является чрезвычайно важным источником, из него ученые узнали многое о театральной действительности того времени, об актерских труппах и пьесах. Только одно имя

ни разу не попадается в записях за все эти годы — годы, когда было создано большинство шекспировских пьес, — имя Уильяма Шекспира. Хенслоу, знавший в тогдашнем театральном Лондоне всех и со всеми имевший дело, ни разу не упоминает Шекспира — такого человека Хенслоу не знал, хотя в дневнике и встречаются названия шекспировских пьес, к постановке которых Хенслоу имел отношение! Удовлетворительного объяснения этому странному факту до сих пор дать не удалось...

При чрезвычайно высокой, восторженной оценке Шекспира многими его современниками как первого среди поэтов и драматургов, можно было бы ожидать, что мы найдем у них какие-то слова не только о его произведениях (говоря современным языком, литературную и театральную критику), но и о самом прославленном авторе как о конкретном человеке, о его личности, обстоятельствах жизни, круге друзей и знакомых, то есть хотя бы такие свидетельства, какие мы имеем о других поэтах и драматургах эпохи, чьи произведения пользовались несравненно меньшей славой. Но нет. Об этом — и именно об этом — авторе как о живущем рядом с ними человеке, имеющем определенное местожительство, возраст, внешность, привычки и друзей, — никто из современных ему писателей и вообще никто из современников нигде *при его жизни* не упоминает — ни в печатных изданиях, ни в сохранившихся многочисленных письмах и дневниках людей, которые не могли его не знать. Нет не только каких-то личных впечатлений, но и сведений, полученных от других, слухов и даже сплетен — ни строки, свидетельствующей, что речь идет о личности прославленного поэта и драматурга.

Впрочем, как будто бы исключение составляет найденная в 1831 году запись в дневнике адвоката Джона Мэннингхэма, которую можно теперь встретить во всех шекспировских биографиях. Мэннингхэм пересказывает в этой короткой записи услышанный от кого-то тяжеловесный анекдот из актерской жизни. Бербедж, игравший Ричарда III, понравился одной горожанке, и она пригласила его к себе домой, условившись, что он представится под именем этого короля. Подслушав их уговор, Шекспир якобы пошел туда раньше, был хорошо принят и обласкан. Когда же хозяйке доложили, что Ричард III дожидается у дверей, то Шекспир велел передать ему, что Уильям Завоеватель опередил Ричарда. Для того чтобы соль лихого ответа «Завоевателя» была понятной, Мэннингхэм делает для себя пометку: «Имя Шекспира — Уильям». Мэннингхэм, как видно из его дневника, был человек образованный, знаток античной, итальянской и современной ему английской драмы. Так, в записи о спектакле, состоявшемся в его юридической корпорации Миддл Темпл 2 февраля 1602 года, он отмечает: «На нашем празднике давали пьесу «Двенадцатая ночь, или Что вам угодно», весьма похожую на «Комедию ошибок» или «Менехмы» Плавта, но еще более похожую и более близкую к итальянской пьесе, называющейся «Подмененные». В пьесе есть интересная проделка,

когда дворецкого заставляют поверить, что его вдовствующая госпожа влюблена в него; сделано это при помощи поддельного письма, якобы исходящего от нее...»

Но образованный человек, знаток драмы и любитель театра, наслышанный и о закулисной жизни актеров, Мэннингхэм не пишет и не дает каким-то прямым или косвенным образом понять, что речь в анекдоте идет об известном драматурге и поэте, авторе ряда пьес, в том числе и «Двенадцатой ночи», ему понравившейся. Эта единственная дневниковая запись современника подтверждает только, что Шакспер был членом актерской труппы лорда-камергера, куда входил и актер-трагик Ричард Бербедж (эти факты и не оспариваются никем), и что в труппе и среди части зрителей имели хождение анекдоты об их любовных похождениях в духе Боккаччо. О личности писателя Уильяма Шекспира — нигде ни звука, ни слова...

Мы уже знаем, что от Уильяма Шекспира не осталось — в отличие от большинства его литературных современников — не только никаких рукописей, но и вообще ни строки, написанной его рукой (что из себя представляют подписи стратфордца, мы видели). Нет ни одного документа (юридического или любого другого), из которого было бы ясно, что речь в нем идет именно о поэте и драматурге Уильяме Шекспире.

Шекспировская эпоха была временем расцвета портретной живописи. До нас дошли портреты (живописные полотна, миниатюры, гравюры, рисунки) множества знатных особ в разные периоды их жизни, а также поэтов, драматургов, актеров. Лишь от самого великого писателя эпохи не осталось ни одного достоверного *прижизненного* портрета, и нет указаний, что они когда-либо существовали, хотя тогда творили такие талантливые и плодовитые портретисты, как Николас Хиллиард, Исаак Оливер, Роберт Пик, Уильям Сегар, Джон Бетс, Пауль ван Сомер и их ученики. Только через несколько лет после смерти Барда были созданы (или сконструированы) два изображения, которые биографам надлежит принимать как «подтвержденные», хотя они и не похожи одно на другое. Этих двух изображений мы коснемся дальше. *Все остальные* так часто помещаемые в различных изданиях «*портреты Шекспира*» являются или изображениями его неизвестных современников, или позднейшими подделками* (я не говорю об иллюстрациях художественного толка в позднейших изданиях, когда право живописца или рисовальщика на свободу воображения разумеется само собой).

---

* В последние десятилетия экспертизой с применением рентгеновских лучей было установлено, что хранившиеся в авторитетных коллекциях и приобретенные в свое время за немалые деньги «портреты Шекспира» являются позднейшими (XVIII — XIX вв.) подделками. В том числе такие знаменитые, как янсеновский, эшборнский и флауэровский, портреты, репродукции которых долгие годы украшали престижные шекспировские биографии и собрания сочинений на всех языках мира.



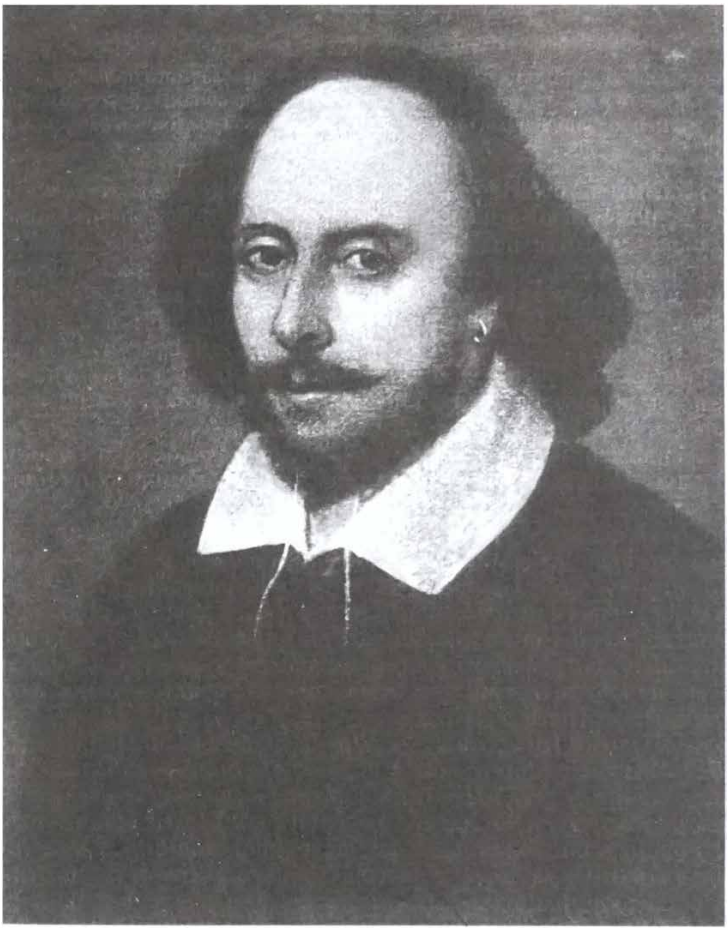
Эшборнский портрет Шекспира. Фальсификация



Янсеновский портрет Шекспира. Фальсификация



Флауэровский портрет Шекспира. Фальсификация



Чандосский портрет Шекспира.
На самом деле — портрет неизвестного человека

Из всего этого складывается впечатление, будто все следы великого человека вне его произведений были кем-то обдуманно и тщательно уничтожены или что всю жизнь он по непонятным причинам скрывал от всех — и это ему удалось как никому другому в истории — свою личную причастность к литературному творчеству, хранил эту причастность в такой глубокой тени, куда не смог проникнуть никто из его современников. Найденные же позднее документальные свидетельства об Уильяме Шакспере из Стратфорда, как мы видели, никакой связи с шекспировским (и вообще с каким-либо) творчеством не имеют и даже противоречат допущению о возможности такой связи.

Вот это удивительное, странное обстоятельство — полное отсутствие достоверных прижизненных следов Уильяма Шекспира не как обывателя и приобретателя, а как писателя, поэта вне его произведений — и принято называть «шекспировской тайной», причем этот термин применяется как нестратфордианцами, так и стратфордианцами. Осознание беспрецедентной несовместимости между стратфордскими документами и шекспировскими произведениями многократно углубляет эту тайну, не позволяя пытливому человеческому разуму успокаиваться на паллиативах. Никаким авторитетам мира сего не удастся «закрыть шекспировский вопрос» — проблему личности Великого Барда, пока эта тайна и эта несовместимость не получат убедительного научного решения.

Самодовольный колбасник или унылый портной?

Анализируя факты — литературные и исторические, — из которых состоят традиционные биографии Шекспира, можно заметить, как эти факты против воли биографов расходятся и группируются вокруг двух противоположных (во всяком случае, несовпадающих) полюсов, образуя там две различные биографии или — точнее — биографии двух различных людей.

Одна — это творческая биография Великого Барда Уильяма Шекспира, состоящая исключительно из дат появления (постановки, издания) его произведений, откликов на них, анализа их несравненных художественных достоинств и заключенных в них свидетельств высокой духовности и разносторонней, глубокой эрудиции автора, но не содержащая никаких конкретных данных о его бытовой личности и его окружении.

Вторая группа фактов состоит из подлинных документов о жизни, семье и занятиях уроженца городка Стратфорда-на-Эйвоне Уильяма Шакспера, пайщика лондонской актерской труппы, не имевшего образования, активно занимавшегося приобретением и умножением своего имущества и капиталов. Эта группа документальных фактов образует вторую биографию, которая не содержит никаких свидетельств,



Графтонский портрет Шекспира. На самом деле — портрет неизвестного

что этот человек имел — или хотя бы мог иметь — какое-то отношение к творчеству, к литературе и поэзии.

Каждый из собранных по крупицам поколениями исследователей фактов, заполняющих книги и статьи о Великом Барде, может быть легко определен как относящийся к одной из этих биографий, но очень мало таких следов, которые вели бы сразу к обеим. Несмотря на трехвековую традицию, эти две биографии — о чем говорил еще Р.У.Эмерсон — упорно не складываются в одно органическое целое. Нестратфордианцы объясняют это тем, что речь в них идет о совершенно разных людях, причем иногда утверждается, что между ними вообще не было никакой связи. Поэтому для исследователя особое значение имеют те немногие факты, которые находятся как бы на пересечении двух биографий, доказывая этим, что оборотистый пайщик актерской труппы со своими далекими от всяких высоких материй занятиями и заботами попал в историю о Великом Барде отнюдь не по ошибке потомков. Ну а для шекспироведов-стратфордианцев эти немногочисленные смутные аллюзии и непростые реалии воистину драгоценны — ведь только они и подкрепляют (не считая уважения к почтенным традициям) веру в истинность стратфордского культа, в то, что Уильям Шакспер из Стратфорда и был величайшим поэтом и драматургом человечества.

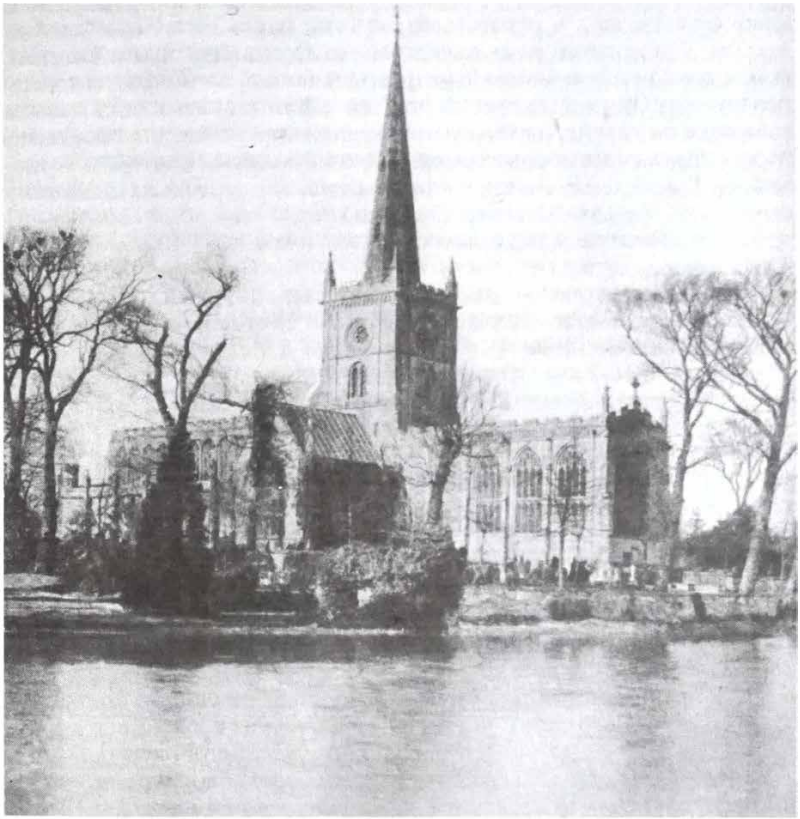
Но из уже знакомых нам прижизненных фактов, относящихся к этой группе, стратфордианские биографы по понятным причинам не обращают особого внимания на появление медника Слая в «Укрощении строптивой» и на прозрачный намек Джона Дэвиса в сторону «нашего английского Теренция». Остаются лишь нападки Грина — Четла на некую «ворону, разукрашенную нашим опереньем», и реплика из кембриджской пьесы «Возвращение с Парнаса» — об этой реплике мы еще не говорили.

Один из персонажей пьесы, Кемп, — актер-комик, танцор*, клоун в труппе лорда-камергера. Он показан как человек бесцеремонный и невежественный: название знаменитой античной книги («Метаморфозы») он принимает за имя писателя. По ходу пьесы Кемп говорит, что «наш феллоу»** Шекспир побивает всех университетских писателей, «слишком пропахших этим писателем Метаморфозием, этим писателем Овидием и много болтающих о Прозерпине и Юпитере». Далее он упоминает Джонсона, который вывел на сцене Горация, дающего поэтам пилюлю, но «наш феллоу Шекспир устроил ему самому такую чистку, что он потерял всякое доверие». Многие нестратфордианцы не принимают эти слова всерьез, ибо, во-первых, они вложены неизвестным автором в уста невежественного комического персона-

---

* Кемп прославился тем, что на спор протанцевал от Лондона до Норича.

** Fellow — в зависимости от контекста может переводиться как «товарищ», «славный малый», но также и «член колледжа», «член ученого общества».



Церковь св. Троицы в Стратфорде-на-Эйвоне

жа, а во-вторых, пьесу исполняли студенты, и слова «наш феллоу», произнесенные одним из них, следует понимать как «наш коллега по университету». Однако если одни студенты могли понимать слова «наш феллоу» таким образом, то есть как намек, что Шекспир был «своим, университетским» писателем, то другие студенты и читатели (как и сегодняшние биографы-стратфордианцы) понимали их совсем по-другому. Они могли считать, что актер Кемп говорит здесь о своем товарище по труппе; двусмысленная реплика — намек для посвященных — была вставлена неизвестным кембриджским автором сознательно. В любом случае эти слова комического персонажа свидетельствуют, что Уильям Шакспер из труппы лорда-камергера какое-то отношение к Великому Барду все-таки имел и кое-кто в Кембридже был в курсе дела.

Что касается главных реалий, на которые опирается вся стратфордианская традиция и которые, как считают ее сторонники, доказывают, что Уильям Шакспер из Стратфорда и Великий Бард Уильям Шекспир — одно лицо, то таких реалий всего две, и обе они появились только через шесть-семь лет после смерти стратфордца.

Мы уже знаем, что единственным откликом на смерть Уильяма Шакспера была запись в стратфордском приходском регистре: «25 апреля 1616 г. погребен Уилл Шакспер, джент.». Больше никаких откликов на уход из жизни «медоточивого Шекспира», чьи произведения были прославлены еще при его жизни, неоднократно переиздавались, биографам неизвестно. Сохранились многочисленные элегии, целые сборники, оплакивающие кончину Филипа Сидни, Спенсера, Дрейтона, Донна, Джонсона и других поэтов и драматургов, лиц королевской крови, знатных персон и членов их семей, а вот на смерть самого великого из елизаветинской когорты — Уильяма Шекспира — ни один поэт, вопреки принятому обычаю, не написал ни единой строки, ни единого скорбного слова; нет ничего и в письмах и дневниках современников. В поисках объяснения такого чудовищного невнимания служителей муз к памяти своего великого собрата биографы вынуждены предполагать, что Шекспира, удалившегося примерно в 1612 году по неизвестным им причинам из Лондона в Стратфорд, просто забыли лондонские друзья и коллеги, а в Стратфорде, где книги и искусства были не в чести, простодушные земляки знали его лишь как состоятельного и оборотистого человека. Однако никто из биографов не забывает сообщить предание о том, что незадолго до смерти Шекспир (Шакспер) принимал в своем доме Бена Джонсона и Майкла Дрейтона. По случаю встречи друзья выпили так крепко, что у Шекспира началась после этого «лихорадка», от которой он через несколько недель и умер. Значит, если верить этому преданию, записанному через пятьдесят лет после события, лондонские друзья о нем не забывали; а вот на смерть его попросту не обратили внимания! Хотя тот же Бен Джонсон оплакал в прочувствованных стихах смерть многих своих совре-

менников, а когда он сам в 1637 году умер, уже через год появился специальный сборник, посвященный его памяти*.

Можно также напомнить, что гроб с телом умершего в 1631 году Майкла Дрейтона студенты юридических корпораций Грейс Инн, Миддл Темпл, Линкольн Инн и Иннер Темпл вместе с видными горожанами на руках пронесли в Вестминстер, идя по двое в траурной процессии, далеко растянувшейся по улицам города. Кстати, Дрейтон был незнатного происхождения и беден.

Нестратфордианцы объясняют полное молчание, которым окружена смерть Уильяма Шакспера, просто — этот человек не был ни поэтом, ни драматургом, поэтому и смерть его прошла совершенно незамеченной в тогдашней Англии. Впрочем, если Великим Бардом был кто-то другой — то ведь он тоже когда-то ушел из жизни — и, выходит, тоже в молчании...

Итак, неизвестно, кто и как хоронил умершего в 1616 году (по редкому совпадению — 23 апреля — в день своего рождения) Уильяма Шакспера, и никто в целом мире не отозвался тогда на это событие. Однако в 1622 году в храме св. Троицы, где он похоронен, был сооружен, как мы знаем, небольшой настенный памятник, и тогда же должно было выйти полное собрание шекспировских пьес — Великое фолио, появившееся, однако, только в следующем году. Вот эти две важнейшие реалии и находятся на пересечении биографий Уильяма Шакспера и Великого Барда Уильяма Шекспира; на эти реалии опирается традиционное представление о Шекспире и связанный с ним стратфордский культ.

Стратфордский монумент, то есть памятник в стратфордском храме св.Троицы, является местом паломничества многочисленных и многоязычных почитателей шекспировского гения. Над самой могилой — плита с выбитой на ней рифмованной надписью (по преданию — сочиненной самим Шекспиром): «Добрый друг, во имя Иисуса воздержись выкапывать прах, заключенный здесь. Благословен будет человек, который сохранит эти камни, и проклят тот, кто потревожит мои кости». Эта надпись как будто мало напоминает нам о духовном кругозоре Владыки Языка, но она вполне согласуется с завещанием Уильяма Шакспера, с его последней волей и распоряжениями, которые он диктовал (или объяснял) нотариусу Коллинзу в предвидении близкой кончины. Считают, что эта надпись была обращена к церковным сторожам, имевшим привычку освобождать места для новых погребений, вытаскивая кости из старых и складывая их в примыкавший к храму общий склеп. В 1694 году преподобный Уильям Холл обратил внимание на эту надпись и так объяснил ее содержание и стиль в письме своему другу, знатоку англосаксонской лите-

---

* Элегии на смерть Бена Джонсона занимают ныне в научном издании его сочинений 74 страницы большого формата.



Настенный памятник Шекспиру в стратфордской церкви. Современный вид

ратуры Э.Твейтсу: «Поэт, желавший, чтобы его кости остались нетронутыми, призвал проклятие на голову того, кто тронет их; и поскольку он обращался к причетникам и церковным сторожам, по большей части невежественным людям, создавая надпись, он опустился до их низкого умственного уровня, сбросив с себя одеяние того искусства, которое никто из его современников не носил более безупречно»[17]. Рифмовал ли это заклинание сам Шакспер или кто-то другой, но свою роль оно выполнило; что касается камня, то, по некоторым источникам, в XVIII веке он сильно обветшал и был заменен новым (куда перенесли надпись).

Немного в стороне от надгробного камня, на высоте примерно около полутора метров, в северной стене алтаря сделана ниша, в которой посреди двух небольших коринфских колонн установлен бюст человека с пером в руке и листом бумаги, опирающегося на плоскую подушку с кистями по углам. На колоннах — карниз, на котором расположены два маленьких херувима: левая фигура с лопатой в руках символизирует труд, правая с черепом и опрокинутым факелом — вечный покой. Между херувимами — каменный блок с барельефом — схематическим изображением герба, выхлопотанного покровителями Уильяма Шакспера для его отца около 1599 года. Еще выше — другой череп, почему-то без нижней челюсти.

Но, естественно, главное внимание всех, писавших о монументе, привлекает голова бюста, и мало кто из шекспироведов ею удовлетворен. Многие отмечали одутловатое, невыразительное, даже глуповатое лицо. Большая лысина, короткая шея, кончики ухоженных усов закручены вверх. Выдающийся шекспировед нашего века Джон Довер Уилсон заходил так далеко, что называл стратфордский бюст «портретом колбасника» и считал, что он мешает постижению Шекспира. Со свойственной ему резкостью Уилсон (который никогда не принадлежал к нестратфордианцам) писал, имея в виду стратфордский бюст и гравюру Дройсхута, о которой речь впереди: «Эти изображения, стоящие между нами и подлинным Шекспиром, настолько очевидно ложны и не имеют ничего общего с величайшим поэтом всех времен, что мир отворачивается от них, думая, что он отворачивается от Шекспира»[18].

Однако две вступительные строки надписи под бюстом (они на латыни) прославляют того, кто «умом был подобен Нестору, гением — Сократу, искусством — Марону; земля его покрывает, народ оплакивает, Олимп приемлет». Далее — шесть рифмованных строк на английском, обращенных — не без странной иронии — к «прохожему»: «Стой, прохожий, что ты так торопишься? Прочти, если ты умеешь, кого завистливая смерть поместила за этим изображением — Шекспира (Shakspeare)*, чье имя венчает этот монумент и сообщает ему наи-

* Имя «Уильям» не указано.

большую ценность, ибо все им написанное оставляет живущее искусство лишь пажем, чтобы служить его уму». И еще — в правом углу на латыни: «Скончался в 1616 г. по Р.Х. на 53 году жизни в день 23 апр.».

Характер надписи и указание на день смерти Уильяма Шекспера и его возраст могут служить свидетельством, что он-то и был великим писателем, иначе при чем тут Сократ, Марон (Вергилий), искусство?

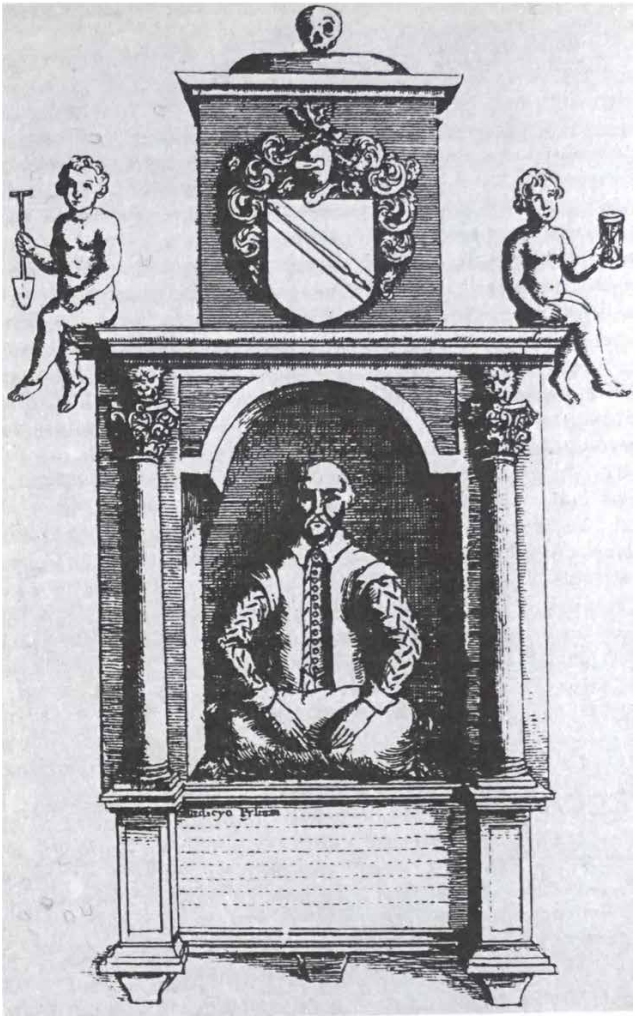
Однако установлено, что ранее (до середины XVIII века) памятник, и особенно сам бюст, выглядел иначе. Свидетельством этому является вышедшая в 1656 году роскошная книга «Памятники древности Уорикшира с иллюстрациями...», над которой его автор сэр Уильям Дагдейл* работал, лично осматривая и зарисовывая достопримечательности графства, не один год. В этой книге памятник в стратфордской церкви изображен на гравюре, сделанной В.Холларом по рисунку Дагдейла, и его трудно отождествить с тем, что можно видеть в Стратфорде сегодня. Капители колонн украшены головами леопардов. В руках у правого херувима вместо факела — песочные часы. Лицо на дагдейловском рисунке худощавое, щеки сморщены, борода неряшливая, усы безнадежно свисают вниз. Относительно этого первоначального варианта бюста сегодняшний шекспировский биограф С.Шенбаум заметил: «Самодовольный колбасник превратился в унылого портного»[19] (на самом деле, конечно, метаморфоза произошла в обратном порядке). И еще: оказывается, раньше там не было ни пера, ни бумаги — принадлежностей писательского ремесла, а вместо красивой подушечки изображен какой-то большой бесформенный мешок (с шерстью? с золотом?), который человек, растопырив локти, прижимает к животу. Шенбаум задается вопросом, не должен ли этот мешок символизировать богатство... Некоторые озадаченные всеми этими несоответствиями стратфордианцы высказывают предположение, что Дагдейл мог делать рисунки по памяти и исказить кое-какие детали изображаемых памятников. Но мог ли он забыть такие важнейшие аксессуары памятника писателю, как перо и бумага? Выдумать головы леопардов, огромный мешок?

К тому же книга Дагдейла переиздавалась в 1730 году, а за два десятилетия до этого, в 1709-м, Н.Роу в своей биографии Шекспира (первая шекспировская биография, она была предпослана первому в XVIII веке собранию сочинений Шекспира) поместил изображение стратфордского памятника, мало отличающееся от дагдейловского, но явно не копирующее его, а самостоятельное**. Значит, памятник и через сто лет после его установки действительно выглядел так, с другим, чем сегодня, лицом, без пера и бумаги. Долгое время об обстоя-

---

* Он стал потом главой Герольдии.

** На гравюре в издании Роу воспроизведены две первые латинские строки надписи на мемориальной доске под бюстом.



Стратфордский бюст Шекспира по гравюре У. Дагдейла. 1656 г. Нет ни пера, ни бумаги

тельствах его появления и трансформации ничего не было известно, лишь в прошлом веке кое-что прояснилось.

Памятник в стратфордской церкви (в его первоначальном виде, конечно) был изготовлен скульптором (каменотесом) Гарратом Янсеном с участием его старшего брата, Николаса*, который незадолго до того создал надгробный памятник Роджеру Мэннерсу, 5-му графу Рэтленду, — тому самому, чью смерть тайно оплакали в 1612 году поэты — участники честеровского сборника. Во всяком случае, более искусная рука Николаса Янсена чувствуется в некоторых деталях внешнего оформления стратфордского памятника, схожих с аналогичными деталями памятника Рэтленду, — на это обратил внимание только в конце прошлого века видный шекспировед Сидни Ли. В сохранившемся письме Николаса Янсена (1617) Фрэнсису Рэтленду, брату и наследнику покойного Роджера, скульптор, объясняя свой замысел памятника последнему, сообщал, что символические фигуры херувимов будут аллегоризировать Труд и Покой (потом аналогичные фигуры — соответственно меньших размеров — появятся и на карнизе стратфордского настенного памятника).

Кто оплатил сооружение памятника — точно неизвестно; во всяком случае, Шекспер в завещании денег себе на памятник не выделил (в отличие от своего друга Комба, оставившего на приобщение к посмертной жизни в камне 60 фунтов — сумму немалую; вряд ли памятник Шекспиру обошелся намного дешевле). Несмотря на это, биографы обычно высказывают — с той или иной степенью уверенности — предположение, что памятник заказала и оплатила семья покойного Шекспера (вот только неясно, кто из этой семьи мог сочинить витиеватую надпись на двух языках — не иначе, как грамотный зять).

Джон Довер Уилсон, развивая свою мысль, что стратфордский бюст является одним из самых больших препятствий для понимания Шекспира, рисует такую картину: «Это вечная история, слишком хорошо известная друзьям и родственникам людей, богатых или знаменитых настолько, чтобы стать жертвами ремесленников-портретистов. Дело поручили англо-фламандскому каменотесу из Лондона, некоему Гаррату Янсену, который знал, как полагается делать монументы, и выполнил свой заказ в высшей степени добросовестно и (с точки зрения ремесла) достойным образом. Пропорции очень приятны, а архитектурный замысел с двумя колоннами и подушкой, покрытый мантией щит и два херувима — все это даже красиво. Только одно недоступно этому ремесленнику — изображение лица, и случилось так, что лицо это принадлежало Шекспиру! Если миссис Шекспир и дочерям бюст не понравился, что они могли поделать? В таких случаях

---

* В Большой Советской Энциклопедии (1957, т. 47) в статье о Шекспире ошибочно указано, что памятник был выполнен некими скульпторами «Гарретом и Джонсоном».



Стратфордский бюст Шекспира по Н. Роу. 1709 г.

семья жертвы бессильна. Монумент был сооружен и, конечно, оплачен, оплачен не только родственниками, но, возможно, и друзьями. И какой прекрасный монумент получился — во всем, за исключением лица!»[20].

Эти строки не могут не вызвать удивления. Довер Уилсон должен был знать, что на гравюрах в книгах У.Дагдейла и Н.Роу изображено совсем другое лицо, отсутствуют не только так нравящаяся Уилсону подушка с кистями, но даже перо и бумага. Однако, как и некоторые другие ученые-шекспироведы, Уилсон обладал способностью не видеть неудобные для традиционных представлений факты. В данном случае он рассуждает так, будто в 1622 году стратфордский бюст выглядел, как и сегодня. Более того, он утверждает, что облик Шекспира был воспроизведен скульптором с маски, снятой еще при жизни или после кончины Барда. Вероятно, Уилсон имел в виду маску неизвестного происхождения, имеющую некоторое сходство с одутловатым лицом стратфордского бюста (в его теперешнем виде), объявившуюся в Майнце, в Германии, еще в 1869 году в лавке старьевщика, в пору самого «урожая» на шекспировские «реликвии». Об этой маске много говорили стратфордианцы и использовали как аргумент в спорах с оппонентами в конце прошлого и в первой четверти нашего века. Конечно, никаких сведений, что с умершего Шекспира (или Шакспера) была сделана маска, ни в каких исторических источниках нет и в помине; майнцкая маска в лучшем случае (если это не просто фальсификация) была когда-то и где-то снята с неизвестного человека и никакого отношения ни к Шекспиру, ни к Англии не имеет. Это было ясно здравомыслящим людям с самого начала, но все равно находилось немало желающих принимать «шекспировскую маску из Майнца» всерьез — уж очень хотелось иметь подтверждение аутентичности стратфордского монумента и развеять серьезные сомнения на его счет. О пресловутой маске теперь редко кто вспоминает, как и о многих других «реликвиях» такого сорта, фигурировавших в разное время в спорах вокруг Шекспира. Однако по-прежнему сомнения в том, что шекспировский бюст с самого начала выглядел так же, как и сегодня, у ученых, придерживающихся традиционных представлений о Барде, не в чести, хотя толком объяснить различия в изображениях памятника в книгах Дагдейла и Роу никому из них не удается.

Но когда же стратфордский памятник обрел свой теперешний канонический вид? Имеющиеся документы свидетельствуют, что это произошло в 1748—1749 годы. Памятник к тому времени обветшал, имя же Шекспира подходило к зениту славы. Местные власти договорились с театральным предпринимателем Джоном Холлом, и тот с помощниками «отремонтировал и украсил» важную историческую реликвию. Шакспер потерял леопардов на капителях колонн и огромный мешок с каким-то добром, зато обзавелся пером и бумагой, а лицо его обрело некоторое благообразие. Вероятно, намерения «реставраторов» были самыми лучшими — сооружение в целом, что бы там ни го-

ворили утонченные ценители, стало больше походить на памятник поэту. Сегодня такую работу назвали бы фальсификацией, но Джону Холлу и его заказчикам были неизвестны принципы научной реставрации, утвердившиеся лишь в XX веке. Через несколько десятилетий по предложению Мэлона бюст выкрасили в белый цвет, за что инициатора этого новшества подвергли жестокой критике. В 1861 году неизвестный художник наложил на бюст новые краски, и на щеках Шекспира заиграл здоровый румянец. Впрочем, все эти перекраски принципиально уже ничего не меняли — с изобретением фотографии последний (1748—1749) вариант стратфордского памятника и бюста в нем стал каноническим, окончательным. Но рисунки в старинных книгах продолжают напоминать о том, как выглядело творение братьев Янсен и их неведомых шекспироведам заказчиков в 1622 году, продолжают порождать раздумья и сомнения*.

Что касается надписи под бюстом, то, судя по гравюрам Дагдейла и Роу, «реставраторы» ее текст редактировать, слава Богу, не стали. Но что имели в виду те, кто этот текст сочинял, говоря, что завистливая смерть поместила Шекспира за этим монументом (или в этом монументе — with in this Monument)? Это странное указание можно понимать не однозначно. Некоторые нестратфордианцы поняли его буквально в том смысле, что в памятнике — или в стене за ним — спрятаны шекспировские рукописи. Известный писатель-нестратфордианец Чарлтон Огбурн начиная с 1962 года в обращениях к различным инстанциям, в газетных и журнальных публикациях предлагал провести исследование памятника в храме св.Троицы на предмет поиска пустот в основании бюста или в стене за ним (при помощи рентгеновских лучей, ультразвука или другим безопасным для сооружения способом), но, естественно, согласия на это не получил. Однако огласка предложения не прошла бесследно. В сентябре 1973 года неизвестные ночью проникли в храм св.Троицы, сдвинули с места тяжелый бюст и пытались вскрыть постамент. Судя по всему, пустот — и тем более рукописей — они там не нашли; стена, похоже, осталась «неисследованной».

Значит, странную фразу в надписи под бюстом следует понимать не буквально, не как указание на якобы содержащиеся там рукописи. Говоря о том, что смерть поместила Шекспира в этот монумент (или за ним), составитель надписи таким двусмысленным образом — до конца понятным только посвященным — намекал, что это изображение и этот памятник призваны отныне закрывать собой Потрясающего Копьем, служить его посмертной маской и убежищем.

---

* Глядя на лицо бюста на рисунке Дагдейла, мы можем составить некоторое представление о том, как в действительности выглядел Уилл Шакспер, — ведь если бы у бюста не было с ним хотя бы приблизительного сходства, это удивило бы его родственников и земляков. Нестратфордианцы полагают, что эти простодушные люди удивились бы еще больше, увидев в его руках принадлежности для письма, украшающие памятник сегодня.

Реликвии стратфордского храма св.Троицы, с их непростой историей и загадками, как и многое другое, свидетельствуют, что между великим писателем Уильямом Шекспиром, о личности которого мы имеем лишь самые общие представления, почерпнутые из его произведений, и уроженцем Стратфорда, пайщиком актерской труппы и откупщиком церковной десятины Уильямом Шакспером, несмотря на их, казалось бы, полную несовместимость, противоположность, существовала какая-то странная связь. Только несколько шагов отделяют настенный монумент и начертанную под ним хитроумную эпитафию великому писателю от каменной плиты над прахом Уильяма Шакспера с корявым заклинанием не трогать его кости. Только несколько шагов...

Портрет, на который Бен Джонсон рекомендовал не смотреть

Вторая важнейшая реалия, находящаяся на пересечении (посмертном) двух шекспировских биографий, — Великое фолио. Хотя английские поэты, писатели — и издатели — никак не отреагировали на смерть Великого Барда, в 1623 году появился роскошный фолиант: «Мистера Уильяма Шекспира Комедии, Хроники и Трагедии» — книга, обычно называемая Первым, или — из-за своего значения для всей мировой культуры — Великим фолио.

8 ноября 1623 года в Регистре Компании печатников и книгоиздателей была сделана самая знаменитая — за все предыдущие и последующие годы ее существования — запись: «Мастер Блаунт и Исаак Джаггард внесли за свои рукописи в руки Мастера Доктора Уоррала и Мастера старшины Кола: Мастера Уильяма Шекспира Комедии, Хроники и Трагедии, поименованные рукописи, прежде не регистрированные другими... 7 шиллингов». Далее перечислено 16 пьес (на самом деле ранее не регистрировалось больше). Всего в книге было напечатано 36 пьес*, из которых 20 вообще появились впервые — в том числе «Макбет», «Буря», «Двенадцатая ночь», «Укрощение строптивой», «Генрих VI», «Юлий Цезарь», «Кориолан», «Антоний и Клеопатра», «Цимбелин», «Мера за меру», «Два веронца» и др. Где хранились тексты этих двух десятков пьес все годы после смерти автора — неизвестно. Поскольку под обращениями к покровителям издания и читателям стоят имена членов актерской труппы «слуг Его Величества» Джона Хеминга и Генри Кондела, принято считать, что все эти тексты — в том числе и не шедших на сцене пьес — находились у пайщиков труппы.

---

* Из 37 пьес, составляющих ныне шекспировский драматургический канон, в Первом фолио отсутствовал только «Перикл», печатавшийся в 1609 году.

Однако никаких других подтверждений этому предположению нет, представить себе такое многолетнее хранение в каком-то актерском сундуке тоже нелегко. Что касается участия в издании Хеминга и Кондела и их роли в нем (некоторые шекспироведы заходят так далеко, что называют их редакторами), то ни до этого случая, ни после эти два актера никакого отношения к книгоизданию и книгопечатанию не имели. Хеминг, например, ведал в труппе хозяйственными делами, потом, уйдя из театра, торговал бакалеей.

Никогда прежде все пьесы одного драматурга не собирались в один том, тем более такого огромного объема — 998 страниц крупного формата, с текстом, напечатанным в две колонки. Тираж для того времени был очень большим — порядка тысячи экземпляров. Подготовка к изданию началась еще в 1620 году. Пришлось провести непростую работу по приобретению издательских прав на пьесы, ранее публиковавшиеся и зарегистрированные другими издателями. Печатание начал Уильям Джаггард (уже знакомый нам по истории со «Страстным пилигримом»), но душой предприятия был, несомненно, Эдуард Блаунт. Потом к ним присоединились Дж.Сметуик и А.Аспли. В начале ноября 1623 года Уильям Джаггард умер, и регистрация книги в Компании производилась его сыном и наследником Исааком вместе с Блаунтом.

Ранее издатель Томас Пэвиер и Уильям Джаггард предприняли первую попытку издать собрание из десяти пьес Шекспира — об этом мы уже говорили в 1-й главе. Тогда кто-то воспрепятствовал изданию (как предполагают ученые — «по жалобе актеров»). Как бы там ни было, пьесы, уже напечатанные Пэвиером и Джаггардом, все-таки были выпущены, но по отдельности, и на половине из них стояли фальшивые (ранние) даты. Тайна этой издательской операции была раскрыта только в нашем веке путем исследования водяных знаков на бумаге, особенностей печати, типографских эмблем, но причины, побудившие издателей, имевших законные права на часть пьес, прибегнуть к фальшивой датировке, остаются одной из загадок, связанных с именем и произведениями Шекспира. Чаще всего пытаются объяснить эти действия издателей, объявив их «пиратами» — так книговеды называют издателей и печатников, извлекавших доходы из рукописей, добытых сомнительными путями, минуя авторов или других законных владельцев. Ну, что касается Шекспира, то, строго говоря, чуть ли не все его произведения попадали к издателям какими-то неведомыми путями (распространенная версия, будто Шекспир отдавал пьесы труппе в качестве вклада, оплачивая ими свою долю в деле, свой пай, а потом переставал ими интересоваться, — не более чем вынужденная догадка). Кроме того, объявив Джаггарда «пиратом», ученым трудно объяснить, почему после истории со «Страстным пилигримом» и с пэвиеровскими десятью пьесами печатание задуманного грандиозного собрания шекспировских пьес было поручено тому же Джаггарду. И — кем поручено? Актерами, которые якобы жаловались на него графу Пембруку за год до того (хотя неясно, какие юридические основания у них могли быть для такой жалобы)?

Очевидно, дело не в пресловутом «пиратстве» и не в предполагаемых жалобах актеров. В предисловии к изданию «Троила и Крессиды» (изощренное обращение к читателям, написанное неизвестным автором) в 1609 году прямо говорится о неких «Великих Владетелях Пьес» («Grand Possesors of Plays»), от кого зависит появление шекспировских произведений, которым, кстати, дается высочайшая оценка, как и уму самого Шекспира, «настолько острому, что ни у кого не хватило бы мозгов притупить его». Об этих «Великих Владетелях» не назвавший себя автор обращения говорит с величайшим почтением, а о театре и его публике — с высокомерной брезгливостью: «... пьеса не затрепана на театральных подмостках, не замызгана хлопками черни... ее не замарало нечистое дыхание толпы». Ясно, что «Великие Владетели» — это никак не актеры, социальный престиж которых тогда был еще весьма плачевным; речь идет о каких-то чрезвычайно влиятельных, высокопоставленных личностях, о круге, недоступном для непосвященных. Пэвиер и Джаггард сначала просто попытались сами издать сборник шекспировских пьес, не заручившись согласием и покровительством «Великих Владетелей», и были остановлены. Лишь после того, как соответствующее поручение было дано Эдуарду Блаунту — доверенному лицу поэтессы Мэри Сидни-Пембрук*, началась подготовка к квалифицированному изданию полного собрания пьес; Блаунт же привлек в качестве печатника опытного и располагавшего солидными полиграфическими ресурсами Джаггарда.

Посвящение Первого фолио открывает нам имена двух из «Великих Владетелей» — сыновей Мэри Сидни-Пембрук: Уильяма, графа Пембрука, лорда-камергера, и Филипа, графа Монтгомери; именно им, оказывавшим, как сообщается в обращении, «благосклонность Автору, когда он был жив, и его пустякам», которые они ценили, была посвящена огромная книга.

Хотя под обращением к покровителям и читателям напечатаны имена Хеминга и Кондела, почти все ученые, анализировавшие эти обращения, их стилистические особенности, пришли к заключению, что они написаны не кем иным, как Беном Джонсоном. Интересно, что именно его во время работы над Великим фолио (конец 1621 — июль 1623) лорд-камергер граф Пембрук неожиданно назначил смотрителем королевских увеселений (в том числе театральных представлений). Когда потом, в июле 1623 года, должность принимал родственник Пембрука сэр Генри Герберт, он обнаружил, что старые регистрационные книги представлений сожжены.

Многие из помещенных в Великом фолио текстов имеют значительные изменения по сравнению с прижизненными изданиями.

---

* Э. Блаунт начинал свою деятельность в полиграфии как ученик У. Понсонби (умер в 1603 г.), которого тогда часто называли «придворным издателем графини Пембрук».

В «Виндзорских насмешницах» — более тысячи новых строк, часть текста заново отредактирована; во 2-й части «Генриха VI» — 1139 новых строк, около двух тысяч строк отредактировано; в «Ричарде III» — соответственно 193 и 2000. В «Короле Лире» — 1100 новых строк, в «Гамлете» добавлено 83 новые строки и убрано 230 и т.д. Кто и когда так глубоко редактировал тексты, внес в них все эти изменения, учитывая, что автора уже много лет не было среди живых?

На отдельной странице помещен список «главных актеров, игравших во всех этих пьесах», и открывает этот список Шекспир (имя написано так же, как и имя автора на титульном листе, — Shakespeare, но без каких-либо оговорок, что это один и тот же человек*). На втором месте — Ричард Бербедж, на третьем — Джон Хеминг, на восьмом — Генри Кондел, а всего поименовано 26 актеров, в разное время состоявших в труппе.

Наконец-то появились и памятные стихотворения, посвященные Шекспиру, — они написаны Беном Джонсоном, а также Хью Холландом, Леонардом Диггзом — двумя «университетскими умами», и анонимом I.M.**. Они скорбят о великом поэте и драматурге, воздают ему высочайшую хвалу и предсказывают бессмертие его творениям и его имени. Хью Холланд: «Иссяк источник муз, превратившись в слезы, померкло сияние Аполлона... лавры венчают гроб того, кто был не просто Поэтом, но Королем Поэтов... хотя линия его жизни оборвалась так рано, жизнь его строк никогда не прервется...» Аноним I.M.: «Мы скорбим, Шекспир, что ты ушел так рано с мировой сцены в могилу...»

Эти строки нередко порождали споры. Нестратфордианцы указывают, что Шекспир умер 52-х лет от роду, то есть в возрасте, считавшемся тогда почтенным — вряд ли к нему может относиться выражение «так рано», — и приводят список известных лиц, живших в XVI — XVII веке, умерших в возрасте 30—40 лет. Некоторые стратфордианцы в ответ приводят список людей, доживших тогда до 70—80 лет, и доказывают, что на этом фоне 52 года — совсем не старость. Конечно, 52 года — это по любым меркам не молодость, но, с другой стороны, смерть гения всегда безвременна...

Леонард Диггз также предвидит бессмертие Шекспира в его творениях: «Шекспир, наконец-то твои друзья представили миру твои труды,/ Благодаря которым твое имя переживет твой памятник,/ Ибо когда время размоет стратфордский монумент***,/ В этой книге потомки будут видеть тебя вечно живым...»

---

* Данный случай — уникальный. Ни одной другой книги того периода, где автор пьес числился бы и в списке актеров, напечатанном здесь же, нет.

** Есть основания полагать, что это — Джон Марстон, хотя чаще называются другие кандидаты.

*** В некоторых экземплярах Великого фолио слово «монумент» транскрибировано Moniment, что на шотландском диалекте означает «посмешище».

Это очень важные строки. Во-первых, они подтверждают, что к 1623 году памятник в стратфордской церкви был уже сооружен. Во-вторых, они бесспорно подтверждают связь между Шекспиром и Шакспером, но какую связь? Говоря о том, что время «размоет» стратфордский «монумент», автор стихотворения, очевидно, выражается намеренно двусмысленно. Ибо это можно понять просто в том смысле, что воздвигнутый человеческими руками памятник когда-нибудь неизбежно будет разрушен неумолимым временем, тогда как духовному памятнику — великим творениям Шекспира — суждена вечная жизнь; так истолковывают это образное выражение стратфордианцы. Но нестратфордианцы понимают его по-другому: Диггз говорит о будущем, когда исчезнет, испарится* завеса, маска, скрывающая лицо великого человека, и миру откроется удивительная правда о нем и о его *книге*. Здесь, так же как и в поэме Джонсона, а еще через десятилетие — в стихотворении Милтона, — творения Шекспира как бы отделяются от памятника, на котором начертано его имя. При этом предсказание, что время «размоет», уберет только что созданный памятник, обнаруживает странное отсутствие пиетета к сооружению в церковной стене, поставленному, казалось бы, именно для того, чтобы отметить эту могилу среди многих других. О том же, вероятно, говорит и подозрительная опечатка (?) в ключевом слове «монумент».

Ни Холланд, ни Диггз при жизни ни разу не упомянули имя Шекспира, творения которого они, оказывается, настолько высоко ценили, что считали его не просто «знаменитым сценическим поэтом» (Холланд), но Королем Поэтов! Никак не откликнулись они и на его смерть. Так же, как и знавший его еще более близко и тоже высоко ценивший поэт и драматург Бен Джонсон, — при жизни Шекспира и он не сказал о нем открыто ни одного слова. И не только при жизни Барда, но и в течение нескольких следующих после его смерти лет.

В 1619 году Бен Джонсон предпринял пешее путешествие в Шотландию, во время которого он посетил поэта Уильяма Драммонда и был его гостем несколько дней. В дружеских беседах (за стаканом вина, неравнодушие к которому своего гостя Драммонд специально отметил) Джонсон откровенно высказывал мнение о выдающихся писателях, поэтах и драматургах, вспоминая при этом множество интересных деталей о каждом из них и об отношениях с ними, — а знал он едва ли не всех своих литературных современников. Эти рассказы, проводив гостя в постель, Драммонд каждый раз добросовестно записывал. Его записи — не без приключений — дошли до нас, и они дают уникальную возможность увидеть «живыми» многих выдающихся елизаветинцев и якобианцев, а заодно хорошо дополняют наши представ-

---

* Dissolve — размывать, испарять, растоплять, исчезать.

ления о неукротимом нраве и злом языке самого Бена. Мы находим в «Разговорах с Драммондом» и воспоминание о жестокой ссоре с Марстоном, и описание внешности Филипа Сидни (хотя Джонсону вряд ли довелось его видеть), и многое другое о Донне, Дрейтоне, Дэниеле, Чапмене, Бомонте, и, конечно, — больше всего о самом Бене Джонсоне. Но напрасно стали бы мы искать здесь какие-то конкретные воспоминания Джонсона об Уильяме Шекспире, о человеке, которого Бен, как станет ясно из поэмы, написанной через несколько лет для Великого фолио, хорошо знал и ставил несравненно выше всех современников и даже выше корифеев античного театра. О Шекспире Джонсон сказал лишь, что ему не хватало искусства, да еще вспомнил, что в одной пьесе («Зимняя сказка») у него происходит кораблекрушение в Богемии, где нет никакого моря. И больше ничего.

А теперь, всего лишь через три-четыре года, Джонсон пишет для Великого фолио поэму, которая станет самым знаменитым из его поэтических произведений и навсегда свяжет в глазах потомков его имя с именем Великого Барда: «Памяти автора, любимого мною Уильяма Шекспира, и о том, что он оставил нам». В этой блестящей поэме, исполненной подлинного пафоса, содержится высочайшая, проникновенная оценка творчества Шекспира и пророческое предсказание того места, которое ему предстоит занять в мировой культуре. Джонсон называет Шекспира «душой века, предметом восторгов, источником наслаждения, чудом нашей сцены». Шекспир — гордость и слава Англии: «Ликуй, Британия! Ты можешь гордиться тем, кому все театры Европы должны воздать честь. Он принадлежит не только своему веку, но всем временам!» В заключение поэмы Джонсон восклицает: «Сладостный лебедь Эйвона! Как чудесно было бы снова увидеть тебя в наших водах и наблюдать твои так нравившиеся нашей Елизавете и нашему Джеймсу набеги на берега Темзы! Но оставайся там; я вижу, как ты восходишь на небосвод и возникает новое созвездие! Свети же нам, звезда поэтов...» Более тщательный разбор этой замечательной поэмы нам еще предстоит. Пока же отметим, что Уильям Шакспер жил в Лондоне почти постоянно, а не «набегами»; к тому же невозможно представить себе грозную владычицу Британии или ее преемника, с радостным нетерпением ожидающими приезда члена актерской труппы в свою столицу.

И еще одна строка — в начале поэмы — заслуживает пристального внимания: «Ты сам себе памятник без надгробия...» Она звучит загадочно: ведь стратфордский настенный памятник только что был установлен и его упоминает в своем стихотворении Диггз. Но, выходит, для Джонсона этот памятник как бы не существует вообще: единственным истинным памятником Потрясающему Копьем являются его имя и творения, как и при жизни они были его единственной ипостасью.

Подлинной достопримечательностью книги стал помещенный на титульном листе портрет, представленный как изображение Уильяма

Шекспира. Портрет был выполнен молодым гравером фламандского происхождения Мартином Дройсхутом (родился в 1601 году). Портрет очень странный и — что особенно удивительно — совершенно не похож на другое изображение Шекспира, появившееся незадолго до того, — стратфордский бюст в храме св. Троицы (и в первоначальном, и в сегодняшнем его виде).

Лицо маскообразное, лоб огромный («как при водянке» — заметил один шекспировед), широкий подбородок вытянут вниз. На верхней губе — узкие усики, под нижней губой штрихами обозначена маленькая бородка; кроме того, подбородок и верхняя губа как будто нуждаются в бритье. Плоское, торчащее в сторону ухо и волосы кажутся наклеенными. Линия овала лица идет прямо от мочки уха, а за ней — другая, резко очерченная линия, скрывающаяся вверху за ухом, а внизу уходящая под подбородок. Поскольку свет дан с разных сторон, эту линию нельзя считать естественной, контуром тени; линия нанесена художником специально и, как считают нестратфордианцы, она обозначает край маски — для тех, кто посвящен в тайну портрета. Огромная голова кажется отделенной от туловища плоским, напоминающим секиру или блюдо плоеным воротником.

Не менее странное впечатление производит и одежда «фигуры» (как назвал это изображение Бен Джонсон). Неправдоподобно узкий кафтан, богато отделанный шитьем и пуговицами, никак не похож на одежду человека среднего сословия. Самое удивительное: одна половина кафтана показана спереди, другая — сзади (однако заметили это только в начале XX века специалисты из лондонского журнала для портных). Мог ли художник — пусть даже самый неопытный — допустить такую ошибку*? Нет, это могло быть сделано только специально, по указанию хитроумных инициаторов Великого фолио, чтобы показать: там, за необыкновенным «портретом» — не один человек...

Некоторые ученые, исследовавшие гравюру Дройсхута, пришли к заключению, что уникальный кафтан и воротник-секира на этом портрете являются плодом фантазии художника. Действительно, найти в этом смысле что-то аналогичное в галерее портретов людей среднего сословия XVI — XVII веков очень трудно, наверное — невозможно, не говоря уже об абсолютной уникальности «раздвоенного» кафтана. Но нормальные кафтаны сходного покроя и отделки можно увидеть на портретах нескольких самых высокопоставленных титулованных аристократов, например графов Саутгемптона и Дорсета. Особенно интересен портрет графа Дорсета работы И.Оливера (1616), где не только

---

* Джон Брофи, автор книги «Джентльмен из Стратфорда», высказывает предположение, что «перевернутость» одной стороны кафтана была придумана художником, который хотел таким необыкновенным образом символически указать на раздвоенность души Барда, «в которой все время как бы спорят между собой две натуры...».



Шекспир. Гравюра М.Дройсхута в Первом фолио. 1623 г.

кафтан, но и воротник имеют некоторое сходство с дройсхутовской «фантазией», и читатель может в этом убедиться. Похоже, что Дройсхут видел картину Оливера и кое-что оттуда позаимствовал*, когда конструировал портрет Шекспира.

Многочисленные странности гравюры Дройсхута требуют, конечно, какого-то объяснения от биографов-стратфордианцев, и они чаще всего предлагают самое простое — указывают на молодость Дройсхута (в 1623 году ему было всего 22 года), неопытность, скромные творческие возможности. Так, С.Шенбаум пишет: «Едва ли он (Дройсхут. — *И.Г.*) имел большой опыт в своем ремесле. Каким образом он получил этот заказ, мы не знаем; возможно, его гонорар был столь же скромным, как и его дарование»[21]. Подобные утверждения свидетельствуют о слабом знакомстве некоторых маститых шекспироведов с творческой биографией Дройсхута. Ведь всего лишь через два года им была выполнена гравюра-портрет самого герцога Бэкингема, отличающаяся как профессиональным мастерством, так и реалистическим изображением всех деталей костюма, несомненным сходством лица Бэкингема с другими его портретами. Уже одно то обстоятельство, что Дройсхут получил заказ от первого вельможи королевства (или от кого-то из его приближенных), говорит о его высокой репутации как гравера и портретиста. Рекомендовать Дройсхута герцогу мог кто-то из инициаторов Великого фолио, от которых Бэкингем, как мы увидим дальше, был не так далек**.

Представить и объяснить публике столь странный портрет Потрясающего Копьем взялся все тот же неутомимый Бен Джонсон. Кроме замечательной поэмы и текста обращения от имени двух членов актерской труппы Бен написал еще одно — специальное — стихотворение «К читателю», помещенное на развороте с гравюрой Дройсхута. Этот подлинный маленький поэтический шедевр остроумия и двусмысленности непросто передать на другом языке даже в подстрочнике; поэтому кроме подстрочника полезно будет привести и английский оригинал. Итак, Джонсон обращается к читателю: «Эта фигура, которую ты видишь здесь помещенной,/ Была для благородного Шекспира вырезана;/ В ней гравер вел борьбу/ С природой, чтобы превзойти саму жизнь:/ О, если бы только он смог нарисовать его ум/ Так же хорошо,

---

* Воротник на портрете Дорсета отделан кружевом. Борода и усы Дорсета тоже похожи по форме на «шекспировские», но они у графа погуще и выглядят несравненно более естественно, как и все лицо.

** Можно указать и на другую — более известную — работу Мартина Дройсхута — гравюру, изображающую Джона Донна в смертном саване (1632). Здесь тоже обращает на себя внимание не только высокий профессиональный уровень работы, но и полное сходство этого графического изображения поэта-священника со скульптурой работы Николаса Стоуна в соборе св.Павла. Таким образом, Дройсхут, когда нужно, умел делать гравюры-портреты без шекспировских «странностей».



как он схватил/ Его лицо; гравюра превзошла бы все,/ Когда-либо написанное на меди,/ Но так как он не смог, то, читатель, смотри/ Не на его портрет, а в его книгу/»*.

Некоторые нестратфордианцы обращают внимание на то, что английское has hit his face (нашел, схватил его лицо) произносится почти как has hid his face (скрыл, спрятал его лицо), и Джонсон это учитывал, предназначая второй вариант для посвященных. Такой оборот очень хорошо согласуется с «фигурой», которая «была для благородного Шекспира вырезана», и с борьбой, которую пришлось вести художнику, «чтобы превзойти (выйти за пределы) саму жизнь». Действительно, зачем бы иначе художнику потребовалось выходить за пределы жизни, создавая лицо «фигуры»? Джонсон, указывают нестратфордианцы, хвалит Дройсхута за то, что тому удалось создать превосходную маску, скрывающую подлинного автора, подлинного Великого Барда, но так как на рисунке невозможно изобразить его ум, то читателям остается лишь изучать его произведения. Кстати, в джонсоновском поэтическом наследии есть интересное стихотворение[22], обращенное к некоему художнику, которого Джонсон «инструктирует», как надо изображать то, что не может позировать. Творя вымышленный образ, художник состязается с самой природой, пытается превзойти самую жизнь.

Итак, нестратфордианцы, указывая на многочисленные странности и двусмысленности дройсхутовского портрета и сопровождающего его стихотворения Джонсона, делают вывод, что портрет «сконструирован» художником по желанию заказчиков и на нем изображен вообще не какой-то конкретный человек, а то, что Джонсон назвал «фигурой» — нарочито нежизненная маска. Хитроумная гравюра, сопровождаемая двусмысленным обращением, как бы подтрунивает над наивным (непосвященным) читателем, перед глазами которого, как говорит Джонсон во втором своем стихотворении, невидимый Шекспир «потрясает своим копьем».

Стратфордианские авторы обычно стараются «не копаться» в двусмысленностях джонсоновского обращения к читателю по поводу портрета, мимоходом отмечая, что Джонсон-де критически оценивает работу Дройсхута. Иные, наоборот, считают, что Джонсону гра-

---

* «This figure that thou here seest put,
It was for gentle Shakespeare cut;
Wherein the graver had a strife
With nature, to outdo the life:
O, could he but have drawn his wit
As well in brass, as he hath hit
His face; the print would then suprass
All, that was ever writ in brass,
But, since he cannot, reader, look
Not on his picture, but his book».

вюра понравилась, и, вероятно, он нашел в ней сходство с покойным Бардом — иначе зачем бы он и другие составители стали ее помещать в Фолио.

Такой авторитет, как С.Шенбаум, в своей обстоятельной шекспировской биографии касается этого стихотворения лишь мимоходом, осторожно сообщая: «Джонсон смог заставить себя написать несколько превосходных похвальных строк... Без сомнения, лишь чрезмерно проницательный читатель обнаружит скрытую насмешку в заключительных словах Джонсона»[23].

Да, действительно, заключительные слова Джонсона звучат достаточно внятно. Но понимать их можно далеко не однозначно, особенно в контексте всего стихотворения и уникальных особенностей дройсхутовской «фигуры». И вообще, возьмется ли кто-либо утверждать, что помещать в книге на видном месте рядом с портретом автора специальное стихотворение, в котором читателям рекомендуется на этот портрет не смотреть, — дело обычное...

Дройсхутовская «фигура» была перепечатана без изменений в следующем, Втором фолио, вышедшем через десятилетие, в 1632 году. А еще через восемь лет, в 1640 году, то есть уже после смерти Бена Джонсона, издатель Джон Бенсон (интересное совпадение) выпускает собрание (без больших поэм) поэтических произведений Шекспира; там же подборка стихотворений, посвященных его памяти, и гравюра с его изображением — с инициалами другого гравера. Рисунок этот малоизвестен и крайне редко воспроизводится даже в специальной литературе. Черты лица здесь различимы не так отчетливо, как в Великом фолио (формат листа октаво — четверть от фолио), но влияние гравюры Дройсхута бесспорно — особенно в изображении лица, волос, воротника. Есть и новшества: голова повернута не вправо, а влево, на правое плечо накинут плащ; левая рука (в перчатке) держит оливковую ветвь с плодами, вокруг головы — подобие ореола.

Под этой гравюрой помещено короткое стихотворение, иронически перекликающееся с джонсоновским обращением к читателю в Великом фолио:

«Эта Тень — и есть прославленный Шекспир? Душа века,
Предмет восторгов? источник наслаждения? чудо нашей сцены».

Джонсоновская «фигура» стала «тенью», и три вопросительных знака подряд выглядят весьма интригующе. Обращение к читателю, подписанное инициалами издателя, и помещенные в книге стихотворения других поэтов исполнены глубокого преклонения перед Бардом, — что же могут означать эти двусмысленные, загадочные вопросительные знаки?

Что касается гравюры Дройсхута, то этот портрет, формально являющийся единственным, хоть как-то подтвержденным современниками, из-за своих подозрительных странностей недолюбливается шекспировскими биографами, и они предпочитают ему другие, отно-



Шекспир. Гравюра в издании Джона Бенсона шекспировских поэм и сонетов. 1640 г.
Что означают три вопросительных знака?

сительно которых нет абсолютно никаких доказательств, что на них действительно запечатлен Шекспир (или Шакспер), но зато изображенные на них неизвестные мужчины безусловно похожи на живых людей того времени. О портретах, когда-то украшавших музейные стены и страницы роскошных шекспировских переизданий и оказавшихся фальсификациями, я уже говорил. Из других наиболее известны так называемые чандосский и графтонский портреты. На графтонском есть надпись, из которой явствует, что изображенному на нем молодому человеку в 1588 году было 24 года, то есть столько же, сколько и Шакспер у. Этого оказалось достаточно, чтобы уже известный нам шекспировед Довер Уилсон поддержал предположение, что на полотне представлен молодой Шекспир. Уилсон писал: «Однако никакого подтверждения этому не существует, и я не прошу читателя верить в подлинность портрета и не хочу даже убеждать в этом. Единственное, что я полагаю, — он помогает забыть стратфордский бюст».

В этом интересном высказывании маститого ученого отметим его недовольство существующими реалиями. Он (как и некоторые другие стратфордианские авторитеты) не удовлетворен ни стратфордским бюстом (о его первоначальном варианте он даже не упоминает), ни дройсхутовской гравюрой, так как они не соответствуют его представлению о Шекспире, и поэтому он хотел бы верить в подлинность других портретов, более соответствующих этому представлению, несмотря на отсутствие каких-либо серьезных оснований. Впрочем, Уилсон пытался какие-то основания все же найти. Он произвел измерения, вычислил пропорции частей лица на графтонском портрете и нашел, что эти пропорции совпадают с соответствующими пропорциями у стратфордского бюста (в его настоящем виде!) и на дройсхутовской гравюре. Таким образом, несмотря на бросающееся в глаза несходство этих трех изображений, у них, как утверждал Уилсон, совпадают «пропорции частей лица».

В отличие от Уилсона, некоторые другие шекспироведы не критикуют дройсхутовскую гравюру и даже пытаются «оживить» изображенную на ней «фигуру», воспроизводя увеличенные репродукции отдельных ее частей — например, одно лицо, но без волос, без воротника и пресловутого кафтана, придающих, как писал А.А.Аникст, «облику Шекспира скованный и одеревенелый вид». Я не говорю уже о всевозможных стилизованных преображениях этого портрета современными художниками-иллюстраторами.

Не обошли своим вниманием дройсхутовскую гравюру и любители «преображений» другого сорта — фальсификаторы реликвий. Давно высказывалось предположение, что Дройсхут делал свою гравюру с какого-то прижизненного портрета Шекспира. И вот, во второй половине прошлого века такой «первопортрет» действительно появился. Некто миссис Флауэр приобрела и подарила Шекспировскому мемориалу, а сотрудник Мемориала Эдгар Флауэр представил экспертам живописный портрет (масло, на деревянной доске), чрезвычайно по-

хожий на дройсхутовскую гравюру, с надписью в левом верхнем углу «Уилм Шекспир». Авторитетные эксперты Британского музея и Национальной картинной галереи признали картину подлинной, написанной при жизни Шекспира. Это была сенсация — наконец-то найден портрет Шекспира, да еще с его именем, а заодно развеиваются зловредные подозрения насчет странностей дройсхутовского творения! Картина с соответствующей разъясняющей табличкой была экспонирована в Национальной картинной галерее, а знаменитый шекспировед Сидни Ли поместил ее репродукцию на фронтисписе своего главного труда «Жизнь Шекспира» (1898); долгое время потом такие репродукции украшали различные переиздания Шекспира и труды о нем на разных языках. Однако существовали и обосновывались сомнения в аутентичности этого портрета; но только в 1966 году было произведено его исследование с применением рентгеновских лучей, показавшее, что под портретом находится другая картина — Мадонна с младенцем, вероятно, работы какого-то рядового итальянского мастера XVI века. Предположение, что какой-то художник при жизни Шекспира (или Шакспера) вздумал писать его портрет поверх старой итальянской картины, достаточно фантастично — гораздо проще и дешевле писать портрет на новом холсте или доске. По ряду других признаков специалисты заключили, что «портрет» создан гораздо позже гравюры — вероятней всего, уже в следующем столетии, то есть сфабрикован специально. За основу была взята дройсхутовская гравюра, в старой же итальянской картине фальсификаторов, очевидно, интересовала лишь потемневшая от времени деревянная панель. Впрочем, защитники флауэровского портрета не перевелись и после этого: теперь они надеются, что анализ пигмента или какое-то другое чудо восстановят репутацию «ценнейшего и достовернейшего из всех изображений Великого Барда»...

Итак, стратфордский памятник и Великое фолио — две важнейшие посмертные реалии, лежащие на пересечении творческой биографии Уильяма Шекспира и документальной биографии Уильяма Шакспера, — свидетельствуют, что, несмотря на очевидную несовместимость этих личностей, между ними действительно существует какая-то интригующая связь. Стратфордский культ возник не случайно. Через несколько лет после смерти Шакспера, когда о нем уже мало кто помнил, некие влиятельные люди специально позаботились о том, чтобы потомки принимали его за Великого Барда (к тому времени тоже ушедшего из жизни). И своей цели они, как мы знаем, достигли. Надолго.

Великий Бард обретает биографию

Первые сомнения относительно истинности традиционных представлений о личности автора «Гамлета», «Лира», «Бури» и сонетов стали появляться по мере накопления фактов. Сегодняшние биогра-

фии Шекспира — это книги века, когда научный подход к явлениям (или имитация такого подхода) является нормой. Научный — значит, прежде всего, основанный на фактах. Поэтому эти биографии изобилуют фактами. Документально подтвержденные факты о жизни и занятиях Уильяма Шакспера из Стратфорда и его семьи, описание исторических событий и различных сторон жизни елизаветинской Англии, ее культуры и культуры европейского Ренессанса вообще, факты из биографий выдающихся личностей эпохи — писателей, поэтов, артистов, государственных деятелей; параллельно — анализ (в той или иной степени) шекспировского драматургического, поэтического мастерства. Поскольку предполагаемые даты создания пьес уже давно по возможности синхронизированы с фактами жизни Шакспера (который везде, без каких-то оговорок, «просто» именуется Шекспиром), все это обилие фактов позволяет создавать видимость цельного жизнеописания Великого Барда. Но, с другой стороны, внимательный анализ и сопоставление фактов об Уильяме Шакспере с тем, что говорят о своем авторе шекспировские произведения, обнаруживают их непримиримое противоречие, непреодолимую несовместимость, их принадлежность к биографиям совершенно разных людей. Так рождаются сомнения в истинности традиционной идентификации личности Великого Барда, сомнения, получающие в дальнейшем все новые и новые подтверждения.

Но свой сегодняшний вид шекспировские биографии приобрели не сразу, а постепенно, в результате длительной, продолжавшейся более трех веков эволюции, связанной с накоплением и селекцией этих самых фактов, с общим прогрессом исторической науки и применяемых ею методов проникновения в прошлое человечества.

Вначале же, в первые десятилетия после смерти Шекспира, в целой Англии никто не пытается создать его биографию, рассказать о его жизни хоть что-нибудь. Мы уже убедились, как чрезвычайно высоко оценивали образованные современники его драматургию, поэзию. Однако ничего определенного о самом авторе, о его личности эти современники (не говоря уже о других) упорно не сообщали. Можно думать, что эти люди, воспитанные на греко-римской культурной традиции, не знали о существовании биографического жанра, не читали Плутарха и Светония и не интересовались личностями выдающихся людей своего времени, которых они ставили не ниже героев, мудрецов и писателей античности. Жизнь и смерть Уильяма Шекспира окружены чрезвычайно странным полным молчанием его современников — не раздается ни звука, ни слова, которые мы могли бы признать конкретно биографическими. Существует только имя — одно имя, без плоти и крови.

Если бы так все и осталось, то проблема личности Шекспира, знаменитый «шекспировский вопрос», вероятно, и не обрел бы столь беспрецедентной остроты и масштабов, не вовлек бы в свою орбиту такую массу умов и темпераментов во всем мире, принял бы более спокойную и знакомую по нескольким другим именам и эпохам форму. Когда

от автора дошли лишь его произведения, а о нем самом вообще ничего определенного не известно, нет никаких достоверных внешних следов, то и база для спора предельно сужается рамками сугубо литературоведческих исследований. Не ведется же ныне особо горячих дискуссий о личности Гомера...

Но вот в 1623 году выходит шекспировское Великое фолио с намеками и указаниями в сторону Стратфорда и недавно сооруженного на стене тамошней церкви небольшого памятника; в 1632 году издание повторяется. Зерно брошено, ориентиры для еще не появившихся искателей и биографов обозначены, но время для всходов еще не пришло. Слава великого драматурга растет, тысячи людей прочитали его творения, но о нем самом по-прежнему никто ничего не сообщает и никто специально в Стратфорд не едет. В 1634 году случайно оказавшийся там лейтенант Хаммонд отмечает в дневнике, что обнаружил в местной церкви аккуратный памятник «знаменитому английскому поэту мистеру Уильяму Шекспиру», а также его земляку и другу Комбу, для которого, как сказали Хаммонду, Шекспир однажды сочинил шутливую эпитафию.

Совсем молодой еще Милтон в своем посвященном Шекспиру стихотворении, опубликованном в 1632 году во Втором фолио, как бы пытается ответить на естественный вопрос об отсутствии хотя бы самого скромного жизнеописания великого поэта: «Какая нужда моему Шекспиру, чтобы целая эпоха трудилась, нагромождая камни над его почитаемыми священными останками, или чтобы они были скрыты под устремленной к звездам пирамидой? Великий наследник Славы, разве ты нуждаешься в столь слабом свидетельстве для твоего имени? Ты воздвиг себе нетленный монумент в нашем удивлении и в нашем преклонении...» Здесь Милтон повторяет и развивает взятый у Бена Джонсона образ «памятника без надгробия». Опять дается высочайшая оценка шекспировским произведениям, и опять мы видим, что вечная слава, которая суждена великим творениям Шекспира, противопоставляется, отделяется от места, где захоронены его бренные останки, которое тоже, казалось бы, должно быть священным. Считается, что эти строки писались Милтоном в 1630 году, когда стратфордский памятник уже восемь лет украшал стену церкви св.Троицы. Участвуя в переиздании Великого фолио (неясно, кто рекомендовал молодого поэта издателям), Милтон не мог не прочитать предпосланные ему стихотворения Джонсона и Диггза и, казалось бы, должен был знать о стратфордском бюсте. Однако он полностью игнорирует его существование, и это не может не вызвать удивления.

Но время идет, посеянные создателями Великого фолио и стратфордского «монумента» зерна начинают приносить плоды: ищущие сведений о Шекспире энтузиасты обращают свои взоры к Стратфорду; происходит — от случая к случаю — обмен небогатой информацией. В Стратфорд просачивается молва о знаменитом поэте и драматурге Шекспире, из Стратфорда — разной степени достоверности сведения

о бывшем члене актерской труппы Шакспере; поскольку все участники вяло текущего процесса считают, что речь идет об одном и том же человеке, происходит медленная диффузия, постепенное смешение информации и «взаимообогащение» ее источников элементами двух биографий*. Хотя, как мы теперь знаем, окончательного органического слияния этих двух биографий в одну все-таки не произошло в силу их неустранимой несовместимости, которая станет заметной лишь позже, когда масса фактов-элементов и степень их разнородности подойдут к критическому уровню.

Наверное, первым биографом Шекспира можно считать Томаса Фуллера (1608—1661), который в своей книге «История знаменитых людей Англии» (опубликована посмертно в 1662 году), в разделе «Уорикшир» повторяет за Джонсоном, Диггзом, Милтоном самую высокую оценку творчества Шекспира и при этом мельком сообщает, что Шекспир родился и похоронен в Стратфорде-на-Эйвоне. Год смерти Шекспира Фуллер не назвал, очевидно не знал, так как в книге напечатано с его рукописи: «Умер в 16...». Если бы он сам побывал в Стратфорде, то узнать год смерти Шакспера не представило бы большого труда.

В коротких заметках Фуллера — всего несколько десятков строк — чувствуется знакомство с отзывом Ф.Мереза и словами Бена Джонсона о слабом владении Шекспира латынью и греческим. Фуллер отмечает, что Шекспир обладал очень малой ученостью, и сравнивает его с самородком, который, подобно корнуэллским алмазам, всем обязан природе, а не полировке. Далее Фуллер пишет (не сообщая, от кого он это услышал), что между Шекспиром и Джонсоном часто происходили словесные поединки, причем более образованный Джонсон напоминал тяжеловооруженный, но неповоротливый испанский галеон, в то время как Шекспир, подобно более легкому, но и более поворотливому английскому военному кораблю, имел преимущество благодаря своему уму и изобретательности. Конкретно же биографические сведения, которые смог добыть и сообщить своим читателям Фуллер (считается, что он писал этот раздел в 40-х годах), сводятся, таким образом, к минимуму: Шекспир родился и умер в Стратфорде-на-Эйвоне и был человеком малообразованным. Однако характеристика великого поэта и драматурга как человека малообразованного свидетельствует о весьма поверхностном знакомстве самого Фуллера с поэтическими и драматургическими произведениями Шекспира, в которых впоследствии более внимательные и эрудированные исследователи обнаружили несомненные и многочисленные следы уникальной образованности, глубокой культуры их автора.

---

* К тому же в 30—40-х гг. XVII в. еще были живы некоторые из инициаторов Великого фолио и установки стратфордского памятника, которые без труда могли подпитывать этот процесс целенаправленно.

Несмотря на это, строки, написанные скромным английским священником с чьих-то слов через тридцать лет после смерти Шакспера и через двадцать после выхода Великого фолио, послужили отправной точкой для последующих биографов. Именно эти несколько строк впервые определенно (а не намеками, как в Фолио и в надписи на памятнике) связали творчество Потрясающего Копьем со стратфордскими реликвиями, вернее — с реликвией, ибо, кроме памятника в церкви св.Троицы, все другие, ныне удивляющие нас подлинные реалии Уильяма Шакспера, покоились еще в безвестности на чердаках и архивных полках.

Интересно, что в своих заметках о Бене Джонсоне, по объему тоже не очень обширных (но все же вдвое больших, чем о Шекспире), Фуллер рассказывает кое-что о семье Джонсона, о его детстве, образовании, сообщает дату его смерти (неточно: 1638 вместо 1637). Несмотря на поверхностный, по сегодняшним критериям, характер фуллеровских заметок о Джонсоне, написанных тоже по сведениям, полученным из вторых или даже третьих рук, фигура этого поэта обрисована гораздо отчетливей, чем Шекспира, благодаря нескольким конкретным биографическим фактам.

Первые (насколько известно) попытки изучения в Стратфорде фактов о личности Шекспира (то есть Шакспера) были сделаны в то же время, когда появилась книга Фуллера. Этим занялся священник Уорд, получивший в 1662 году приход в Стратфорде. В то время в городке, наверное, оставалось несколько старожилов, помнивших о Шакспере или слышавших о нем. Недалеко от Стратфорда жила еще госпожа Барнард, внучка Шакспера (она умерла только в 1670 году на 61-м году жизни). Однако за 19 лет своей службы в Стратфорде Уорд узнал немногое, судя по его сохранившимся дневниковым записям. Он пишет: «Я слышал, что мистер Шекспир (в его транскрипции — Shakespear) был человеком простого (врожденного) ума без какого бы то ни было образования. В молодые годы он постоянно бывал в театре, потом жил в Стратфорде и снабжал сцену двумя пьесами ежегодно, и это приносило ему такой большой доход, что он тратил, как я слышал, около тысячи фунтов в год». Уорд узнал также, что у Шакспера было две дочери, знает он и где живет его внучка леди (по второму мужу) Барнард — неизвестно, виделся ли он с ней. Как сказали Уорду, Шекспер умер от «лихорадки», которая началась у него после крепкой выпивки с Дрейтоном и Беном Джонсоном.

Многие шекспироведы склонны сегодня критически относиться к этим записям Уорда, ибо они рисуют неприемлемый для них образ великого человека. Можно согласиться, что Уорд вряд ли проверял все эти полученные от своих прихожан сведения, но нельзя отрицать, что некоторые из них хорошо согласуются с известными теперь (но наверняка неизвестными Уорду) другими реалиями существования Уильяма Шакспера, с его занятиями, с его завещанием. Следы и отголоски реального существования Уильяма Шакспера довольно легко отслажива-

ются в записях Уорда от наивных домыслов и анекдотов о какой-то связи стратфордца с творчеством и о его огромных от этого доходах. Действительно, память о том, что один из самых состоятельных людей города, красивый настенный памятник которому есть в местном храме, подолгу жил в Лондоне, был там связан с театрами и таким путем заложил основы своего благосостояния, вполне могла сохраняться среди стратфордских обывателей в течение десятилетий, тем более что дочь Шакспера Джудит умерла только в том же, 1662 году, когда в Стратфорде появился Уорд, а в доме на Хенли-стрит жили Харты — потомки сестры Шакспера Джоан. Несложно было узнать и через 40—50 лет о составе семьи Шакспера и об отсутствии у него образования — это помнилось, обсуждалось. А вот чем именно он при жизни занимался в Лондоне, его соседи вряд ли могли знать, и никто из его земляков (и не только земляков) при жизни не называл его драматургом, поэтом — на это нет ни малейших намеков.

Когда же в городке стали циркулировать занесенные извне слухи, что покойный стратфордец не просто что-то там делал в лондонских театрах, а был, оказывается, знаменитым сочинителем пьес, подробностями жизни которого интересуются почтенные приезжие господа, а потом и священник Уорд, — требуемые «подробности» стали возникать и раскрашиваться сообразно с представлениями жителей Стратфорда о таких материях, как драматургия и поэзия. И вот возникла та смесь правды и наивных домыслов, называемая «преданиями», которая через несколько десятилетий после Уорда станет важным источником для шекспировских биографов; об этих «преданиях» сегодняшние шекспироведы обычно отзываются со сдержанным скептицизмом, порождаемым трудностями отделения зерен истины от плевел домыслов. Однако в случае с Уордом — одном из первых по времени — это проще, чем в более поздних, — следы и отзвуки реального существования Шакспера еще не стерлись и не деформировались окончательно в памяти его земляков.

Викарий Уорд был человеком добросовестным. Он сделал в своем дневнике пометку: «Запомнить, что надо почитать пьесы Шекспира и знать их так, чтобы не оказаться неосведомленным по этой части». Возможно (но не обязательно) это означает, что он до этого их не читал, хотя упоминание им — между прочим — имен Джонсона и Дрейтона свидетельствует о некотором знакомстве образованного священника с литературой его времени. Записав себе для памяти задание почитать пьесы Шекспира, Уорд, очевидно, предвидел дальнейшие разговоры о нем со своими прихожанами, хотел продолжить расспросы и поиски сведений — ведь не мог же он совсем не понимать их значение.

Однако имя Шекспира встречается только в одной из шестнадцати сохранившихся тетрадей дневников Уорда — в самом начале его стратфордского служения. Больше ничего о Шекспире Уорд не пишет, хотя живет в Стратфорде еще долгие годы и продолжает вести дневник. Неужели он не узнал о нем абсолютно ничего нового? Перестал совер-

шенно интересоваться им? Или узнал о нем нечто такое, что его обескуражило, внесло смятение в душу честного пастыря? Или часть его дневников — именно тех, где говорится о Шекспире, — утрачена, исчезла? Ответа на эти недоуменные вопросы нет. Но все-таки Уорд — почти из первых рук — узнал об отсутствии образования у Шакспера, что согласуется с тем, что известно сейчас; заслуживает пристального внимания и рассказ о веселом застолье с лондонскими знакомыми, послужившем причиной болезни и смерти Шакспера, — здесь определенно содержится какое-то зерно истины, ибо свидетелей такой встречи с приезжими гостями должно было быть немало, а значит, немало было разговоров и пересудов, когда она обернулась смертью хозяина.

Но дневник Уорда был найден только много лет спустя, так же как и сочинение Джона Обри (1627—1697) о знаменитых людях Англии; неоконченная книга при жизни Обри не публиковалась. О Шекспире он писал то, что узнал от разных людей, в том числе кое-что со слов актера Уильяма Бистона, который, как считают, слышал о Шекспире от своего отца, тоже актера, бывшего в труппе лорда-камергера в 1598 году. Возможно, что Обри побывал в Стратфорде в 1681 году. Обри записал порядочно анекдотов о Шекспире, многие из которых только впоследствии были признаны явной выдумкой. От него, в частности, пошло предание, что Шекспир был сыном мясника и, помогая отцу забивать скотину, любил при этом декламировать трагические монологи. Он же пишет, что Шекспир одно время был школьным учителем, а поэт и драматург — не из крупных — Уильям Давенант поведал ему, что Шекспир, проезжая через Оксфорд, часто останавливался в гостинице его отца и был неравнодушен к его матери; Давенант намекал, что его фактическим отцом был Шекспир, — и эта выдумка сама по себе свидетельствует, что имя Шекспира уже значит в Англии многое.

В 1668 году выходит в свет «Опыт о драматической поэзии» Джона Драйдена, где «божественный Шекспир» ставится выше всех современных и античных поэтов. Но — «те, кто обвинял его в недостатке учености, воздавали ему тем самым наибольшую похвалу, ибо он учился у самой Природы и не нуждался в очках книг, чтобы читать в Ней». Тезис о малой учености Шекспира, пришедший из Стратфорда, как будто бы согласующийся со смутными словами Бена Джонсона насчет шекспировской плохой латыни и греческого, получал теперь и «теоретически обоснованное» право на сосуществование с творческим наследием гения.

В 1663, 1664 и 1685 годах выходят новые переиздания шекспировского Фолио; последние два — с добавлением семи пьес, считающихся теперь «сомнительными» и не входящими в канон. Шекспира читают все больше и больше, но никакой связной его биографии в XVII веке еще не создано.

Первая такая биография появляется только в 1709 году. Ее автор — драматург и поэт Николас Роу — поместил в виде предисловия

к своему шеститомному изданию пьес Шекспира биографический очерк, вместе с гравюрой, изображающей стратфордский памятник почти так же, как он выглядел в книге Дагдейла, — пожилой худощавый мужчина с отвислыми усами, без пера и бумаги, прижимающий к животу бесформенный мешок; есть и гравюра с чандосского портрета, считавшегося очень авторитетным в течение всего XVIII века. В этой биографии впервые говорится, что год рождения Шекспира — 1564-й и что отец его был торговцем шерстью, но не смог дать своему сыну лучшего образования, чем получил сам. Роу сообщает также о женитьбе Шекспира на Анне Хэтеуэй; в первый раз появляется легенда о его браконьерстве в имении сэра Томаса Люси, перекочевавшая потом во все шекспировские биографии; называется возраст, в котором Шекспир умер, и приводится часть надписи под стратфордским бюстом. Роу пересказывает переданные ему слова Уильяма Давенанта (того самого, который, не жалея репутации своей матери, распространял слух о том, что он является незаконным сыном Шекспира*), будто Шекспир получил от графа Саутгемптона в подарок тысячу фунтов стерлингов — явный домысел.

В работе Роу, наряду со слухами и легендами, сообщаются и некоторые фактические данные об Уильяме Шакспере, хотя сам Роу в Стратфорде не был, а получил интересовавшие его сведения от актера Томаса Беттертона (1635—1710), который совершил паломничество в Стратфорд и, конечно, видел там настенный памятник в церкви св.Троицы. Есть в приводимых им фактических данных и неточности: например, вместо двух дочерей и сына Роу приписывает Шакспер трех дочерей, причем старшей якобы была не Сьюзен, а Джудит. Подлинное написание имени Шакспера в стратфордских документах Роу не сообщает, называя его везде Шекспиром — возможно, не зная о существенной разнице между двумя именами или просто не придавая ей значения — как и многие биографы после него. Но главным в этой первой шекспировской биографии было добросовестное смешение в одно — пусть и не очень «складное» — жизнеописание фактов и слухов о Шакспере и Шекспире. Связующим же материалом для такого смешения и соединения стали не только стратфордский памятник и Великое фолио (неоднократно переизданное за прошедшее столетие), но и позднейшие легенды, анекдоты, домыслы.

Роу проделал и определенную редакторскую работу: он разделил на сцены и акты тексты тех шекспировских пьес, которые в Фолио печатались без такого деления, дал перед каждой пьесой полный список всех действующих лиц, обозначил, исходя из текста, места действия. Но нас, конечно, он больше интересует как шекспировский биограф,

---

* Этот слух, переходя из биографии в биографию, через два с половиной столетия дошел до нашего писателя Ю.Домбровского, который отвел ему — наряду с другими легендами — заметное место в своей книге «Смуглая леди».

завершающий первый — и очень важный — период построения единой биографии Великого Барда. Мы видим, как она начала создаваться — через 50—70 лет после смерти Шекспера, по намекам в Великом фолио и в надписи под стратфордским бюстом, по слухам, легендам и непроверенным данным, окружавшим и раскрашивавшим сначала совсем немногочисленные достоверные факты о жизни предприимчивого члена актерской труппы и откупщика церковной десятины.

Происхождение многих слухов и анекдотов, вошедших постепенно в шекспировские биографии, не всегда легко установить, но ясно, что они возникли параллельно росту известности и славы произведений и самого имени Шекспира. Что же касается наивной доверчивости первых биографов, о которой часто говорят сегодняшние нестратфордианцы, то не забудем, что век научной истории тогда еще не наступил, к тому же самые удивительные подлинные документы об Уильяме Шакспере, такие, как знаменитое завещание, ростовщические судебные дела и т.п., еще не найдены — они начнут попадать в руки исследователей лишь с середины XVIII века, а их осмыслением займутся только следующие поколения.

После Роу полные издания шекспировских пьес осуществили в том же веке Александр Поп (1725), Льюис Теоболд (1733), Томас Ханмер (1744), Уильям Уорбертон (1747), Сэмюэл Джонсон (1765), Эдуард Кейпел (1768), Джордж Стивенс (1773, 1778, 1785, 1793), Эдмонд Мэлон (1790). А всего с 1709 по 1799 год в Англии вышло не менее шестидесяти различного объема изданий пьес Шекспира. Он признан классиком, более того — первым среди классиков мировой литературы. С XVIII столетия начинается кропотливая научная работа над текстами шекспировских пьес, и в этой области было сделано немало. Несколько хуже обстояло дело с шекспировской поэзией: даже такой крупный ученый, как Джордж Стивенс, много сделавший для изучения и переиздания пьес Шекспира, категорически отказывался включать в свои издания его поэмы, заявляя, что и самый строгий закон парламента не сможет заставить англичан читать их.

Что касается шекспировских жизнеописаний, то почти до конца XVIII века главным источником сведений для них, Шекспировым евангелием, остается очерк Роу (о дневнике Уорда и неоконченной книге Обри еще не знают). Выдающиеся шекспироведы этого века А.Поп, Л.Теоболд, С.Джонсон продолжали развивать мысль Драйдена о величии Шекспира как Поэта, через которого говорила сама Природа и поэтому не нуждавшегося в книжном знании, чтобы творить подобно Ей. При этом систематизация и осмысление новых биографических данных о стратфордце занимали их несравненно меньше, чем кропотливая работа над шекспировскими текстами при их переизданиях и литературная критика. А тем временем стратфордские «реликвии» и «предания» множились в числе, подпитывая и укрепляя постепенно набиравший силу культ.

Юбилей

Заметным событием в становлении стратфордского культа стал так называемый «шекспировский юбилей». Собственно говоря, двухсотлетие Шекспира (т. е. Шакспера) приходилось на апрель 1764 года, но отпраздновать его собрались только через пять с лишним лет, в сентябре 1769 года. Руководил торжеством знаменитый актер Дэвид Гаррик, относившийся к Шекспиру и его произведениям с молитвенным преклонением; в своем поместье он построил часовню, где поместил бюст Шекспира работы французского скульптора Рубильяка.

На берегу Эйвона в Стратфорде был сооружен специальный деревянный амфитеатр («Ротонда»), сцена которого могла вместить сотню участников представления, а бальная площадка — тысячу танцоров. И вот 5 сентября 1769 года залп тридцати пушек и колокольный звон возвестили начало празднества. Хор пестро разодетых актеров под аккомпанемент кларнетов, флейт и гитар запел: «Пусть прекрасное солнце поднимается, чтобы отдать дань Шекспиру!». В городской ратуше (таун-холле) состоялся публичный завтрак, во время которого хор выводил: «Из всех Уиллов Уилл — это наш уорикширский Уилл», и даже: «Вор (thief) из всех воров — это уорикширский вор» — имелся в виду пресловутый эпизод с «браконьерством Шекспира» в парке сэра Люси. В церкви св. Троицы бюст Великого Барда утопал в цветах, а хор и оркестр театра Друри Лэйн исполнял ораторию «Юдифь». Затем почитатели Барда, украшенные лентами всех цветов радуги (символизировавшими универсальность шекспировского гения), в сопровождении музыкантов отправились на Хенли-стрит, к «дому, в котором родился Шекспир», где распевали песню, сочиненную для этого случая Гарриком, прославляющую город, подаривший миру несравненного гения: «Здесь Природа пестовала своего любимого мальчика...» Вечером — пение, танцы, фейерверки.

На следующий день началось шествие шекспировских героев с триумфальной колесницей. В колеснице, влекомой сатирами, восседали Мельпомена, Талия и Грации. Сильный дождь спутал планы устроителей праздника, и его участники были вынуждены искать убежища в «Ротонде», не рассчитанной на такую массу людей; пришлось отменить и задуманное «коронование Шекспира». Величавая «Ода к Шекспиру», тоже написанная Гарриком, была все-таки исполнена, причем когда певица пела о «плавно струящихся водах Эйвона», двери амфитеатра были распахнуты, и голосу певицы вторил шум низвергавшихся с неба потоков воды. Гаррик произнес торжественную речь, закончив ее словами, являвшимися девизом всего юбилея: «Мы никогда не увидим подобного ему»; затем знаменитый актер надел перчатки, которые, как его уверили, надевал, выходя на сцену, сам Шекспир. Несмотря на непрекращающийся ливень, и этот вечер завершился маскарадом и танцами. В последний день количество участников заметно сократилось; главным событием были скачки, победитель которых получил ценный

приз — кубок с шекспировским гербом. Заключительный бал — и шекспировский юбилей завершен.

Хотя проливной дождь существенно подпортил празднество, этот «юбилей» вошел в историю как первое национального уровня чествование Великого Барда и городка, теперь неразрывно связанного с его именем. Правда, немало было и насмешек в печати над безвкусицей и примитивным идолопоклонничеством, проявленными организаторами и участниками торжества, но голоса чересчур утонченных наблюдателей (тогдашние ведущие британские шекспироведы участия в «юбилее» не приняли) серьезного сдерживающего влияния на дальнейшее развитие стратфордского культа, на его характер не оказали.

Производство «реликвий» во время и после юбилея заметно возросло. Не только сам Гаррик, но и его брат Джордж обзавелся «перчатками Шекспира»; в доме, который уже определился как дом Анны Хэтеуэй, Джорджу удалось купить — подумать только! — шекспировскую чернильницу. Уже нашлись шекспирово кресло, а также отдельные его части, рожок для обуви, кольцо-печатка, скамейка — на ней Бард особенно любил посидеть, и большая пивная кружка, из которой он любил потягивать свой любимый эль; не была забыта и расшитая золотом скатерть — «подаренная Барду его другом и обожателем — королевой Елизаветой I».

Не повезло только дому, действительно приобретенному Шакспером в 1597 году («Нью Плейс»), где жила его семья и где он провел последние годы жизни, и где умер. Дом этот потом был куплен потомками прежних хозяев — Клоптонами — и в 1702 году основательно перестроен. В 1753 году его приобрел некто Фрэнсис Гастрелл — удалившийся на покой священник из другого городка, человек грубый и капризный. Приезжавшие все чаще поклонники Великого Барда, и особенно охотники за шекспировскими реликвиями, действовали отставному пастырю на нервы. Сначала он нанял плотника и велел ему спилить и разрубить на дрова столь почитаемое пилигримами шелковичное дерево, по преданию — посаженное самим Бардом. Часовщик Томас Шарп, сообразив, сколь ценными эти дрова могут оказаться, купил их, и в течение добрых сорока лет любители могли приобретать за достойную цену различные сувениры из «шекспировского дерева». В 1759 году Гастрелл решил избавиться от надоедливых визитеров еще более радикальным образом: он уехал из Стратфорда, приказав снести здание, за что его справедливо порицали и будут порицать до скончания веков.

Параллельно с реликвиями росло и собрание «преданий» и анекдотов, выдаваемых за предания, где Шекспир представал этаким находчивым разбитным остроумцем, всегда готовым немудреной шуткой привлечь симпатии любой компании, будь то компания лордов, товарищей-актеров или соседей-стратфордцев...

Систематизацией и научным анализом всех накопившихся к концу XVIII века материалов о Шекспире (и поисками новых) занялся только Эдмонд Мэлон — адвокат, писатель, театрал. Сначала он по-

могал Стивенсу в издании 1778 года, написав к нему обширный комментарий, потом работал самостоятельно. Его десятитомное издание сочинений Шекспира в 1790 году подвело итог работы многих шекспироведов XVIII века и создало серьезный задел для будущих исследователей. Можно считать, что именно его труды положили начало науке о Шекспире, не ограниченной лишь текстологией. Изыскания Мэлона и его последователей начали приоткрывать завесу над личностью Великого Барда и многих заставили задуматься над стратфордскими документами. Полностью завершить проделанную огромную работу Мэлону помешала смерть.

В начале XIX века появился новый тип издания, знаменующий собой прогресс шекспироведческой науки, — вариорум; такое издание содержит все варианты текста, разночтения и их объяснения учеными, предельно полный комментарий (у нас подобные издания принято называть «академическими»). Первый шекспировский вариорум выпустил в 1803 году А.Рид; в 1813 году его переиздали. Над третьим вариорумом работал Э.Мэлон; после его смерти издание было завершено Джеймзом Босуэлом (1821 год — 21-й том), оно включало и шекспировские поэмы. Среди вступительных материалов, занявших три тома, была и новая биография Шекспира. Мэлон первым попытался создать обоснованную хронологию шекспировских произведений. По сравнению с очерком Роу новая биография стала более полной, содержала больше фактов, были устранены некоторые неточности. Но странное дело: ни один вновь открытый, найденный с большим трудом стратфордский документ, запись или подпись не имели никакого отношения к шекспировскому творчеству, никакой связи с ним; наоборот, многие факты как будто бы прямо исключали такую связь.

Сундуки рукописей

Шло время, но ни рукописи, ни письма, ни документы о какой-то литературной деятельности или литературных связях Шакспера (или даже просто о его умении читать и писать) упорно не желали обнаруживаться, несмотря на все усилия и поиски тогдашних шекспироведов и многочисленных поклонников Великого Барда. Это не могло не быть замечено некоторыми находчивыми и умелыми людьми. И вот в конце XVIII века на свет стали появляться не только новые интересные предания и реликвии из «шекспировского дерева», но и вожделенные «старинные бумаги».

Первым из тех, кто действовал тогда на поприще обеспечения биографов Шекспира недостающими свидетельствами, следует упомянуть Джона Джордана, колесника из Стратфорда. Не преуспев в своей профессии, он подрабатывал тем, что служил гидом по Стратфорду и окрестностям для интересующихся Шекспиром путешественников. Не чужд он был и некоторого подобия стихотворства, что, как он счи-

тал, роднило его с великим земляком. В историю шекспироведения он вошел как сочинитель нескольких «преданий» и изготовитель фальшивок. Иногда ему удавалось обмануть и самого Мэлона. Что-то он выдумывал сам, что-то заимствовал из уже имевших хождение анекдотов.

Наибольшую известность из творений Джордана получило так называемое духовное завещание отца Шекспира. В 1784 году Джордан предложил лондонскому «Журналу для джентльменов» снятую им копию с документа, якобы найденного более четверти века назад, во время ремонта крыши дома на Хенли-стрит — того самого, где, как считают, родился Шакспер и где в то время жили потомки его сестры Джоанны Харт. Находка, обнаруженная между стропилами и черепицей, представляла шесть сшитых вместе листов бумаги с католическим исповеданием веры и именем Джона Шакспера, вписанным в начале каждого раздела. В копии, присланной Джорданом, отсутствовал первый лист. Как сообщал Джордан, оригинал написан «красивым и разборчивым почерком». Журнал печатать присланную копию Джордана не стал, но слухи о найденном документе дошли до тогдашних шекспироведов, и они добились, что оригинал документа был послан из Стратфорда Мэлону. Сначала Мэлон поверил в его подлинность и решил опубликовать (в отрывках) в готовившемся в 1790 году к изданию «Историческом описании английского театра». Уже во время печатания книги ученый попытался уточнить обстоятельства появления находки; ему прислали небольшую записную книжку, где рукой Джордана был написан весь текст «духовного завещания». Откуда вдруг взялся отсутствовавший ранее первый лист? Ответы Джордана на вопросы Мэлона были уклончивы и противоречивы, авторитетные антиквары считали документ фальшивкой, но Мэлон все-таки опубликовал весь текст, включая и вдруг появившееся начало. Потом ученый пришел к окончательному выводу, что «завещание» не имеет отношения к Джону Шакспер у.

После смерти Мэлона документ не нашли и вопрос о его подлинности долгое время оставался открытым. Картина прояснилась уже в нашем веке. Оказалось, что текст «завещания» — «Последняя воля души» — был написан Карло Борромео, архиепископом Миланским, в конце 1570-х годов, во время страшной эпидемии чумы. Эта исполненная страстной веры «Последняя воля» была взята на вооружение католической церковью в ее борьбе с протестантизмом в Европе. В 1580 году группа английских иезуитов, отправлявшаяся из Рима в смертельно опасную миссию — проповедовать католицизм в Англии, некоторое время гостила у миланского архиепископа. Покидая его дом, они взяли с собой переведенный на английский язык текст «Последней воли»; есть данные, что позже им посылалось большое количество экземпляров этого документа. Миссионеры странствовали по Англии, служили тайные мессы, вписывали имена новообращенных в тексты «Последней воли». Страх казни, которая ждала тех, кто давал прибежище католическим миссионерам, обеспечивал сохранение тайны. Скорее всего,

в руки Джордана попал один из этих экземпляров «Последней воли», он его скопировал, вписав туда имя Джона Шакспера, но потом, запутавшись в деталях, уничтожил следы своей «находки».

«Последняя воля» кардинала Борромео пользовалась популярностью не только у английских католиков; есть и испанский перевод документа, напечатанный в 1661 году в Мексике (найден в нашем веке). Об этом сообщается и в «Документальной биографии Шекспира» С. Шенбаума. После «находки» Джордана многие шекспироведы стали подозревать Джона Шакспера в тайном католицизме (некоторые и сейчас так думают, видя в этом объяснение явно терпимому отношению Шекспира к гонимой тогда в Англии католической вере). А вот у нас недавно один литературовед, прочитав в книге Шенбаума об испанском тексте «Последней воли», сделал вывод, что «отец Шекспира» был не просто католиком, но «выдающимся католическим публицистом», разрешившим перевести свой труд на испанский язык. Так иногда рождаются легенды...

Что касается самого Джордана, то его нередко подводила память. Например, поссорившись с тогдашними владельцами дома на Хенли-стрит, он стал утверждать, что Бард родился совсем в другом доме, забыв, видимо, что, представляя «Последнюю волю Джона Шакспера», сообщал о документе как о «найденном под крышей дома на Хенли-стрит, где родился его (Джона. — *И. Г.*) сын Уильям»...

Летом 1793 года Джордан встретился с двумя прибывшими из Лондона любознательными туристами. Это были гравер Сэмюэл Айрленд и его сын — 18 (или 20-ти) -летний Уильям-Генри. Сэмюэл Айрленд (Ireland) был довольно известен своими гравюрами с изображением английских пейзажей и старинных зданий; он, в частности, был первым, кто зарисовал сторожку, где, как полагали, когда-то был заперт и высечен уличенный в браконьерстве молодой Шекспир. Отличительной чертой старшего Айрленда была его безграничная любовь к Шекспиру, пьесы которого семья часто разучивала и декламировала, собираясь за вечерним столом; главные роли, естественно, исполнял отец семейства. Другой его страстью были книги и предметы антиквариата, приобретаемые по случаю (и потом выгодно перепродаваемые); попадали к нему и действительно редкие книги и документы. Он мог показать гостю экземпляр шекспировского Первого фолио, несколько картин старых мастеров, предметы одежды и безделушки, принадлежавшие когда-то королям Генриху VIII, Карлу I, Иакову II, а также Филипу Сидни, Оливеру Кромвелю и т. п. Но его заветной мечтой было заиметь раритет, непосредственно связанный с Великим Бардом; он говорил, что отдал бы половину своих сокровищ за клочок бумаги с подписью гения.

Сын, которого отец не баловал чрезмерным вниманием и заботой, рос послушным и склонным к мечтательности; его любимым чтением был эпистолярный роман «Любовь и безумие», из которого он узнал о поэте Томасе Четтертоне, выдававшем свои поэмы за старинные,

якобы найденные в неких таинственных, всеми забытых сундуках, и это произвело на него сильное впечатление. Айрленд-старший готовил сына к юридической карьере и для начала устроил его клерком в транспортную контору. Работа не была чересчур обременительной, и у юноши оставалось достаточно свободного времени для других, более соответствовавших его характеру и складу ума занятий...

... Находясь в Стратфорде, Айрленды вместе с Джорданом посетили лавочку, хозяин которой неплохо зарабатывал на жизнь, продавая сувениры, изготовленные из того самого «шекспировского шелковичного дерева»; гости купили кубок и кое-что по мелочи. Побывали они и в соседнем Шоттери, в «доме Анны Хэтеуэй», где гравер приобрел старое дубовое кресло, «в котором любил сидеть Шекспир, когда ухаживал за своей будущей женой». Приглянулась ему и кровать, явно служившая не одному поколению фермеров, но престарелая хозяйка ни за какие блага не захотела с ней расстаться. Сэмюэл Айрленд зарисовал этот фермерский дом с соломенной крышей, и вскоре гравюра с его изображением была напечатана — так читающая публика впервые увидела «дом Анны Хэтеуэй», ныне одну из главных стратфордских достопримечательностей. Разумеется, Айрленд расспрашивал всех, не слышал ли кто про какие-нибудь рукописи или документы, имеющие отношение к Великому Барду? Лондонцу рассказали, что очень давно, во время пожара, все бумаги из бывшего шекспировского дома были перевезены в другой дом Клоптонов, в миле от Стратфорда. Айрленды немедленно ринулись туда, но хозяин дома, фермер Уильямс, заявил, что они опоздали: всего две недели назад он решил освободить комнату, где стояло несколько корзин с какими-то старыми бумагами, на некоторых он видел имя Шекспира. Бумаги были ему не нужны, лишь занимали место, поэтому он их спалил! Горе Айрленда было безутешным. Правда, один уважаемый стратфордский антиквар записал в дневнике, что Уильямс потом поведал ему, как хорошо он подшутил над столичными охотниками за шекспировскими рукописями...

Итак, отец и сын Айрленды распрощались с Джоном Джорданом и вернулись в Лондон, обогатив свою коллекцию достопримечательностей «шекспировским креслом» и кубком из шелковичного дерева. Но в голове молодого клерка уже созревал план куда как более существенных обретений. Начал он со сборника молитв, посвященного королеве Елизавете, переплетенного в пергамент с королевским гербом; Уильям-Генри приобрел книгу у знакомого букиниста. Приготовив с помощью знатоков специальные чернила, Уильям-Генри написал на листе старинной бумаги посвятительное послание королеве и вклеил этот лист в молитвенник перед обложкой; высохшие чернила приобрели ржавый оттенок и не вызывали подозрений. Обогащенный таким образом раритет был преподнесен в подарок отцу, принявшему его благосклонно.

Просматривая взятую с книжной полки отца книгу Мэлона, Уильям-Генри обратил особое внимание на факсимиле подписей Шекс-



Карикатура конца XVIII в. на айрлендовские фальсификации (после их разоблачения)

пира (то есть Шакспера) и потренировался в их воспроизведении; также постарался он запомнить, как писались частные письма и составлялись юридические документы во времена Шекспира. И вот на куске старого пергамента возникло соглашение, датированное 14 июля 1610 года, между Уильямом Шекспиром из Стратфорда-на-Эйвоне, джентльменом, ныне проживающим в Лондоне, и Джоном Хемингом, Майклом Фрезером и женой последнего Елизаветой. Применив орфографию, по его понятиям близкую к той, что была принята во времена Шекспира, Уильям-Генри поставил (чередуя правую и левую руки) подписи участников соглашения. Раскаленным лезвием он срезал восковую печать с приобретенного по случаю малозначительного хозяйственного документа эпохи Иакова I и затем, используя свежий воск, золу и пепел, «заверил» старой печатью произведение своих рук. Документ был вручен отцу, который сердечно поблагодарил сына за столь ценный дар.

Для ответа на естественный вопрос о происхождении документа Уильям-Генри сочинил шитую белыми нитками историю о некоем юном джентльмене, в роду которого в течение полутора веков хранилось множество старинных неразобранных бумаг. Сей джентльмен отдал этот документ (а потом и другие, по мере их «обнаружения») младшему Айрленду, но со строгим условием, что его (джентльмена) имя и адрес ни при каких обстоятельствах не должны разглашаться. Неизвестно, поверил ли Айрленд-отец этой басне, но вслух он никаких сомнений не высказывал ни вначале, ни потом, когда «находки» посыпались одна за другой. Подписанное Великим Бардом «соглашение» он показал в Герольдии, и официальные герольды удостоверили его подлинность. А один уважаемый специалист по старинным печатям обнаружил в айрлендовской печати изображение столба-мишени, воздвигавшегося при рыцарских состязаниях с копьем; это уже можно было ассоциировать с именем Великого Барда («Потрясающий Копьем»), что немало удивило и ободрило начинающего специалиста по шекспировским подписям и рукописям — молодого Айрленда.

В дом на Норфолк-стрит, где проживала семья гравера, зачастили антиквары и литераторы, влекомые надеждой узнать, наконец, что-то определенное о Великом Барде. Ведь Шекспир, рассуждали они, жил в самом сердце Англии, он не мог не быть в контакте с самыми заметными личностями эпохи, от каждого из этих людей остались какие-то письменные свидетельства — от одних больше, от других меньше; не может же самый великий человек эпохи быть странным и необъяснимым исключением! Значит, вожделенные рукописи, письма, документы где-то притаились и только ждут своего часа, чтобы предстать перед английским народом. И сердца множества любящих Шекспира англичан дрогнули, когда им показалось, что этот час, наконец, пробил... Даже осторожный Мэлон выражал надежду, что драгоценные, долго разыскивавшиеся документы, письма, рукописи расскажут теперь многое о Шекспире, его отношениях с другими литераторами и с его

покровителями, о том, как создавались великие произведения. Мэлон обращался с просьбой к таинственному владельцу (о котором поведал младший Айрленд) драгоценных бумаг привлечь к их изучению знающих людей — имея, конечно, в виду и себя самого.

Такое внимание просвещенной публики, такие трепетные ожидания обязывали молодого «открывателя рукописей» не останавливаться на полпути. Следующий документ, датированный 1589 годом, должен был показать благородство Шекспира и его щепетильность в денежных расчетах. Шекспир обязывался выплатить Джону Хемингу 5 фунтов и 5 шиллингов «за его усилия и помощь мне в театре «Глобус» и при посещении меня в Стратфорде». К этому была прикреплена расписка Хеминга, начертанная Уильямом-Генри левой рукой. Сегодня мы бы удивились, как мог кто-то писать в 1589 году о театре «Глобус», который будет воздвигнут только через десятилетие? Но тогда этого не знали, следовательно, не знал и Уильям-Генри, иначе ему ничего бы не стоило поставить подходящую дату. Но явные несуразицы в орфографии, полное пренебрежение пунктуацией можно было при желании заметить и тогда.

Предание о громадной сумме, якобы подаренной Шекспиру графом Саутгемптоном, а также горячее желание одного уважаемого друга Айрлендов (гордившегося тем, что ему удалось удачно приобрести перекладину от кресла, на котором когда-то сиживал Шекспир) узнать подробней про обстоятельства богатого дара, побудили Уильяма-Генри обнародовать благодарственное письмо Великого Барда и теплый ответ Саутгемптона. Письма демонстрировали не только дружеские отношения графа с Шекспиром, но и благородство последнего, так как он соглашался принять только половину от предлагаемого щедрого подарка! Предупреждая возможные вопросы о том, каким образом письмо, посланное Саутгемптону, могло остаться у Шекспира, Уильям-Генри сделал на нем пометку («рукой Барда»), что это лишь копия. Другая — левая — рука понадобилась «первооткрывателю» для импровизации почерка и подписи Саутгемптона. Он не знал тогда, что существуют подлинные письма, действительно написанные этим лордом...

Фантазия молодого клерка не знала отдыха. Он сообщил отцу, что в загородном доме того самого таинственного джентльмена хранятся невообразимые сокровища: оправленная в золото печатка из редкого камня с вырезанным изображением столба-мишени для состязаний с копьем, два неразрезанных шекспировских Первых фолио и прижизненный портрет Барда на сцене — в черном одеянии и длинных красивых перчатках... Теперь уже отец теребил его, желая поскорее увидеть эти сокровища. Сначала отцу был показан грубый набросок пером, явно навеянный дройсхутовским портретом из Первого фолио; старший Айрленд рисунок высмеял. Тогда появилось письмо Шекспира актеру Ричарду Каули, в котором Бард предлагал вниманию коллеги некий «причудливый образ». Для изготовления «причудливого образа»

Уильям-Генри использовал купленный у букиниста лист старой бумаги с цветными рисунками. На одной стороне его было изображение пожилого голландца, на другой — молодого кавалера в костюме эпохи Иакова I. Уильяму-Генри не составило труда придать лицу молодого кавалера некоторое сходство с дройсхутовским портретом; на заднем плане появились шекспировские инициалы, названия нескольких пьес и подобие его герба. Знатоки Шекспира тут же определили, что это портрет Барда в роли Бассанио в «Венецианском купце». Голландец обрел весы и нож, и каждый мог понять, что перед ним — никто иной, как сам кровожадный Шейлок. Обнаружили на рисунке и слабые «следы» подписи одного известного живописца начала XVII века. Многих порадовало письмо, подтверждавшее приверженность Шекспира англиканской церкви. Волнение в обществе нарастало, и всеобщие ожидания не остались неудовлетворенными.

На свет появляются соглашение между Шекспиром и актерами Конделом и Лоуином о распределении доходов, записка об уплате Шекспиру целых 50 фунтов за представление, данное перед графом Лейстером в его доме. Последний документ был, однако, датирован 1590 годом, и тут Айрленд-старший вспомнил, что графа в этом году уже не было в живых. Сын запаниковал и хотел злополучную записку сжечь, но отец предположил, что здесь могло иметь место какое-то недоразумение двухвековой давности, поэтому решено было дату просто отрезать. Этот эпизод порождает иногда сомнение в том, был ли Айрленд-старший таким уж безнадежным простаком, слепо принимавшим на веру басни и не блещущую грамотностью «антикварную» продукцию своего предприимчивого отпрыска.

Не прошли мимо внимания публики и заметки Шекспира на полях нескольких старых, но не очень ценных (купленных у букиниста) книг; таким образом, подтверждалось существование у Барда собственной библиотеки. Вскоре нашелся и каталог этой библиотеки, составленный лично Шекспиром; запись о двух книгах, изданных в 1613 году, свидетельствовала, что каталог делался в конце жизни, надо полагать — в Стратфорде, куда книги были перевезены из Лондона. Кое-кто удивлялся, что до сих пор не найдено никаких писем Шекспиру от коронованных особ, и, естественно, вскоре желающие могли лицезреть личное письмо Елизаветы I «доброму мастеру Уильяму Шекспиру в театр «Глобус» на Темзе» с благодарностью за присланные «милые стихи» и с напоминанием: привести во дворец лучших актеров, «чтобы доставить удовольствие мне и лорду Лейстеру, который будет с нами». По мнению некоторых тогдашних ученых, такая теплая, почти дружеская переписка с королевой доказывала, что слухи, будто Шекспир начинал театральную карьеру с присмотра за лошадьми зрителей и тому подобных низких занятий — нелепость и что он с самого начала получил признание и был обласкан сильными мира сего. Не знавшие года постройки «Глобуса» ученые не заметили очередного (на целых 11 лет) хронологического ляпсуса (опять этот Лейстер и этот «Глобус»!). Да и

времени на размышления и дотошные анализы не хватало: надо было переваривать еще более ошеломляющую находку — любовное письмо Шекспира с приложением пряди его собственных волос! Любовные клятвы Барда, его просьба «поцеловать мой бедный локон» не могли оставить его поклонников равнодушными. Были в письме и два десятка поэтических строк; о каких-то художественных качествах этого стихотворения говорить не приходится, но будет справедливо отдать должное смелости молодого клерка, не побоявшегося вступить в состязание с самим Великим Бардом! Несколько волосков из драгоценной пряди были оправлены в золото и стали частью памятных колец, украсивших пальцы самых верных поклонников Барда.

Старший Айрленд тем временем работает над изданием своего альбома гравюр «Уорикширский Эйвон», где собирается подробно сообщить о найденных его сыном шекспировских рукописях. Но прежде он хочет, чтобы текст этого сообщения был просмотрен их таинственным владельцем — «мистером Х», как обозначил его сын. Завязалась переписка; забавно, что, сочиняя письма отцу от имени таинственного благодетеля, Уильям-Генри не потрудился даже изменить свой почерк! Мистер Х особенно обращал внимание Сэмюэла Айрленда на выдающиеся интеллектуальные и нравственные качества его сына, на его несомненный литературный дар, на сочиненную им пьесу (монолог из этой пьесы прилагался), не уступающую по стилю и глубине мысли любой из шекспировских. «Ваш сын — брат по гениальности Шекспиру, и он единственный человек, который всегда идет рука об руку с Шекспиром». Право же, молодому Айрленду нельзя отказать в остроумии и некоторых литературных способностях. Но ему не хватало чувства меры, хотя успех такого дерзкого розыгрыша мог бы вскружить голову и более осторожному и зрелому человеку.

Разоблачение иногда казалось почти неизбежным, хотя и не со стороны эрудитов, знатоков истории и старинных рукописей. То посетитель случайно уронил документ, «заверенный» восковой печатью, и она развалилась на две половинки, из которых ее смастерил фальсификатор, то горничная увидела, как он пишет письмо от имени королевы Елизаветы, то обнаружилась подлинная подпись Хеминга, нисколько не похожая на закорючку Айрленда. Кое-как удавалось выкручиваться...

Публично никто пока не обвинял Уильяма-Генри в подлоге, и работа по изготовлению шекспировских раритетов продолжалась; коллекция Айрленда-старшего пополнялась. Появилась «очищенная от темных мест и вставок, сделанных актерами» версия «Короля Лира», а также несколько страниц «самого авторского из всех вариантов «Гамлета». Более того, обозначились контуры совершенно нового шекспировского произведения, о котором до этого никто никогда не слышал — исторической трагедии «Вортигерн и Ровена». За нехваткой времени отцу показывались листы с текстом трагедии, написанным рукою сына, с объяснением, что «"мистер Х" не желает расставаться с оригиналом, пока он не будет полностью скопирован...».

Наконец, в феврале 1795 года, решив, что его коллекция обрела достаточную полноту и убедительность, Сэмюэл Айрленд открыл ее для публичного обозрения. Наверное, в этот день он и его сын совершили свою самую серьезную ошибку. Если бы вместо этой амбициозной затеи они просто объявили, что драгоценные рукописи пропали, исчезли, украдены или где-то сгорели, положение в шекспироведении сегодня выглядело бы несколько иначе...

Сначала все шло гладко. Желающих ознакомиться с раритетами было больше, чем ожидалось. Прославленный историк литературы Джеймс Босуэл-старший, друг Мэлона, не ограничившись словами одобрения и восторга, опустился на колени и поцеловал один из выставленных экспонатов: «Слава Богу, я дожил до того, что увидел эти бесценные реликвии нашего Барда». Секретарь Геральдической палаты Фрэнсис Уэбб восторгался не менее бурно: «Эти документы содержат в себе не только подписи, начертанные его рукой, но и отпечаток его души, его гения... Эти документы показывают его исполненным благородства, дружелюбия, милосердия, благодарности и любви. Здесь мы увидели не только поэта, но и человека».

Некоторые посетители, однако, с сомнением покачивали головой. Историк Джозеф Ритсон внимательно все осмотрел, задал Уильяму-Генри несколько конкретных вопросов и удалился, не сказав ни слова. Своему другу он написал, что «шекспировские бумаги, о которых так много говорят, — это набор подделок, рассчитанный на обман публики». Однако вслух собственного мнения он почему-то не высказал, и большинство продолжало верить Айрлендам; список подписчиков на готовящееся издание айрлендовских «рукописей» продолжал пополняться новыми именами, в том числе и весьма почтенными.

Кое-кто высказал мысль, что если существуют какие-то законные наследники Шекспира, они могут потребовать передачи им найденных документов. Это встревожило Уильяма-Генри, и в результате вскоре появился новый документ, написанный лично Уильямом Шекспиром еще в октябре 1604 года! Этим документом Шекспир оставлял некоему Уильяму-Генри Айрленду рукописи своих пьес и при этом объяснял, почему он так поступает. Оказывается, Бард, по вине подгулявшей компании, опрокинувшей лодку, в которой он переправлялся через Темзу, оказался в воде, и несомненно утонул бы, но отважный Уильям-Генри Айрленд с риском для жизни вытащил его на берег. К акту дарения прилагался даже эскиз строения в Блэкфрайерсе, «где живет мистер Айрленд». Еще был лист пергамента с изображением гербов Шекспира и Айрленда, связанных цепью, а под этим рисунком — трогательные благодарственные вирши Великого Барда.

Надо сказать, что (по причуде истории) человек по имени Уильям Айрленд действительно жил в одно время с Шекспиром и с Шакспером! В декабре 1604 года он арендовал у лондонца Генри Уолкера строение (привратницкую), ту самую, которую в марте 1613 года купит у Уолкера Уильям Шакспер. Купчая на это строение, где упоминается и

имя арендатора Айрленда, вместе с закладной на эти строения была найдена в конце XVIII столетия; оба документа получили известность, потому что содержат две из шести найденных подписей Шакспера. Можно представить себе радость нашего клерка, когда он увидел почти что свое имя в факсимильном воспроизведении *подлинного* шекспировского документа!

«Уточнить» Уильяма Айрленда в Уильяма-Генри Айрленда (при уже накопленном опыте и наличии нескольких чистых листов старинной бумаги) являлось делом несложным. Отцу было сказано, что у «мистера Х» имеются документы, подтверждающие происхождение их семьи от того самого, жившего в шекспировские времена Айрленда. У отца от таких как с неба свалившихся новостей голова шла кругом. К тому же некоторые влиятельные друзья полагали, что Герольдия не будет возражать, если Сэмюэл Айрленд захочет соединить свой герб с шекспировским!

Но все было превзойдено «Актом от 23 февраля 1611 года» — это было нечто вроде предварительного шекспировского завещания. В отличие от подлинного завещания Шакспера, найденного в 1747 году, произведение Уильяма-Генри Айрленда не должно было оставить ни малейшего сомнения, что судьба литературного наследия заботила Шакспера не меньше, чем судьба серебряной чаши и второй по качеству кровати. Джону Хемингу предписывалось открыть большой дубовый сундук в театре «Глобус», достать оттуда рукописи нескольких пьес, в том числе «Тит Андроник», «Два веронца», «Генрих VIII» (!) и передать их Бербеджу и еще двоим актерам, себе же взять пять пьес, в том числе «никогда не печатавшуюся пьесу "Генрих VII"». Жене возвращались писанные ей когда-то любовные письма Барда, — также она получала его небольшой портрет, несколько колец и приличную сумму в 180 фунтов, что, конечно, объясняло, почему ей ничего не оставлялось в завещании 1616 года.

Дочери (имя не названо — очевидно, младший Айрленд торопился или забыл, что дочерей у Шакспера было две) завещалась сумма поменьше, но зато она получала его «любимое кольцо, подаренное Саутгемптоном». Самое деликатное и волнующее поручение давалось другу Хемингу, оно касалось некоего не названного по имени ребенка. Этому ребенку, по достижению им 15 лет, Хеминг должен вручить солидную сумму; ему же надлежит передать из заветного сундука 18 пьес, никогда еще не печатавшихся, и еще 8 других, вместе с пьесой «Король Вортигерн». Все эти пьесы (а также те, которые Бог еще сподобит драматурга написать) и все доходы от их печатания и постановок в силу данного документа становились навечно собственностью этого таинственного ребенка и его потомков! Наметились контуры потрясающей коллизии — проживавший в конце XVIII столетия на Норфолк-стрит в Лондоне клерк Уильям-Генри Айрленд вот-вот должен был превратиться в прямого потомка, а стало быть и наследника Великого Барда!

Все, казалось, шло к этому. Был издан роскошный том с воспроизведением «писем, документов и рукописей, включая трагедию о короле Лире и фрагмент трагедии о Гамлете, находящихся во владении Сэмюэла Айрленда». В театре готовилась премьера неизвестной доселе драмы Шекспира «Король Вортигерн»... Но издание «рукописей» позволило, наконец, вмешаться самому Мэлону. Осматривать собрание Айрленда в его доме Мэлон не хотел, от встречи же где-нибудь в другом месте Айрленд уклонялся. Теперь факсимильное воспроизведение «документов», «писем» и «рукописей» было в руках Мэлона, и ознакомление с ними сразу подтвердило его самые худшие опасения. В отличие от Ритсона Мэлон не стал скрывать, что все бумаги Айрленда — топорные подделки. Его книга «Исследование некоторых рукописей и документов, опубликованных 24 декабря 1795 года и приписываемых Шекспиру, королеве Елизавете и графу Саутгемптону...» появилась в конце марта 1796 года. Содержание, орфография, обстоятельства появления сенсационных «документов» неоспоримо свидетельствовали о грубой фальсификации, и Мэлону с его эрудицией не составило большого труда доказать это. Пункт за пунктом он разобрал все признаки подделки: незнание фальсификатором даты смерти Лейстера и даже ориентировочной даты постройки «Глобуса»; не имеющие ничего общего с подлинными «подписи» королевы Елизаветы, графа Саутгемптона, актера Хеминга; смехотворная орфография (удвоение согласных для придания транскрипции слов «староанглийского» вида) и т. п. Вывод о грубой фальсификации был неоспорим, и Мэлон сожалел об уроне, который эта история нанесла доброму имени и славе Великого Барда во всем мире.

Выступление Мэлона не оставило от айрлендовских «раритетов» камня на камне. Наступило всеобщее отрезвление. Люди удивлялись, как они умудрились попасться на удочку малообразованного юнца; многие, в том числе и поверившие Айрленду ученые, оправдываясь, ссылались на то обстоятельство, что бумага, пергамент, печати на документах и письмах были подлинными, и они не могли догадаться, что на старинной бумаге специальными чернилами писались, а потом срезанными с подлинных документов печатями удостоверялись поддельные письма и юридические акты.

Айрленд-старший пытался защищать свои сокровища, но у публики уже спала пелена с глаз. «Король Вортигерн» был с позором изгнан со сцены. В газетах появились ядовитые пародии и карикатуры на содержимое айрлендовского сундука, и, наконец, сам главный герой — Уильям-Генри Айрленд опубликовал «Правдивый отчет о шекспировских рукописях», где откровенно, подчас рисуясь и любуясь своей изобретательностью, но изображая раскаяние, поведал, как он изготовлял свою наделавшую столько шума продукцию. Он утверждал, что отец до конца не подозревал о действительном положении дел. Не исключено, что так оно и было и что этот ограниченный обыватель стал жертвой своей излишней доверчивости и владевшей его сердцем пылкой, но

слепой Любви к Великому Барду из Стратфорда. Он умер в 1800 году, ненадолго пережив позорное крушение собственных надежд и амбиций; мнения ученых-историков о его роли и степени вовлеченности в фальсификации расходятся и сегодня. Его сын до конца жизни с трудом сводил концы с концами, утешаясь лишь тем, что его имя будет навсегда связано с Шекспиром, — пусть и таким необыкновенным и нелестным образом.

Всю эту нашумевшую в конце XVIII века историю часто рассматривают как забавный анекдот или досадный курьез: не отягченный знаниями двадцатилетний клерк, чье душевное здоровье остается под вопросом, в течение нескольких лет морочил головы и наставлял нос чуть ли не всему британскому литературному истеблишменту, не говоря уже о простых англичанах. Но если даже относиться к успеху Уильяма-Генри Айрленда как к курьезу, его причины нельзя свести только к странным наклонностям начитавшегося исторических романов юнца, тупости и амбициям его родителя. Свою роль здесь сыграл уже ощущавшийся (пусть и смутно) разрыв между поднимаемым на небывалую высоту стратфордским культом и отсутствием каких-либо документов, подтверждающих достоверность лежащих в его основе представлений о Великом Барде. Таких документов, таких фактов нет и сегодня.

Трудно, конечно, представить, чтобы история, подобная успеху айрлендовских фабрикаций, могла произойти сегодня, когда наука располагает техническими возможностями для их распознавания уже в самом начале. Однако попытки как-то заполнить пропасть, отделяющую Шакспера от Шекспира, случаются и в наши дни, и некоторые домыслы по своей фантастичности недалеко уходят от кустарных поделок младшего Айрленда. Вот совсем недавно один западный шекспировед повторил старую и давно забытую выдумку, что Шакспер-де был в молодости школьным учителем; другой утверждает, что в «потерянные» годы он был секретарем у самого Фрэнсиса Бэкона! Разумеется, никаких научных, основанных на фактах доводов авторы таких домыслов привести не могут, но некоторое время они обсуждаются публично, оставляя кое у кого впечатление, будто «что-то в этом, наверное, есть».

Первая по времени и самая масштабная фальсификация «шекспировских» документов обнажила самое уязвимое звено в стратфордской легенде — отсутствие достоверных документальных подтверждений не только каких-то писательских занятий Уильяма Шакспера, каких-то его связей с выдающимися личностями эпохи, но даже и его элементарной грамотности.

На стратфордских реликвиях крах Айрлендов почти не отразился, ведь никаких «шекспировских рукописей» в Стратфорде, слава Богу, не демонстрировали, остальные же «экспонаты» выглядели сравнительно безобидно. В своей книге очерков, изданной в 1820 году, американский писатель Вашингтон Ирвинг рассказывает, как во время посещения Стратфорда он видел детали ружья, из которого Шекспир

убил оленя в парке сэра Люси, шпагу, с которой он играл Гамлета (!) и тому подобное. А в нескольких милях от Стратфорда американцу показали «ту самую» дикую яблоню, под которой, как ему объяснили, когда-то заснул, не добравшись домой после пивного состязания с соседями-бедфордцами, молодой Шекспир...

В XIX веке Стратфорд постепенно стал превращаться в культовый город-реликвию. Специально созданный «Шекспировский Трест» постепенно скупил основные строения, в той или иной степени связанные (или привязанные позже) с Шакспером и его семейством, привел их в порядок и сделал доступными для посетителей. Посетители, количество которых росло с каждым годом, заходя в эти дома, за понятным отсутствием там книг, принадлежностей для письма и вообще каких-либо признаков интеллектуальных занятий бывших обитателей, могут осматривать богатое собрание старинных кроватей, одеял, подушек, чугунных и глиняных горшков, тарелок и других нехитрых принадлежностей провинциального быта Англии XVI—XVII веков...

Первые сомнения. Бэконианская ересь

С наступлением XIX века статус Великого Барда, по мере постижения глубин его творчества, продолжал неуклонно расти. Для Колриджа и Карлейла Шекспир — уже не только великий английский драматург, но пророк и гений, богоподобная фигура, олицетворяющая духовную силу английской нации. На этом фоне как стратфордские «предания», так и извлекаемые из архивов документы выглядели странно. Рисуемый биографами образ провинциального полуобразованного парня, ставшего вдруг величайшим писателем, поэтом, мыслителем и эрудитом, начал вызывать недоумение. «Он был титаном в вакууме — без всяких связей со своим временем, местом и современниками»[24], — скажет уже в нашем веке шекспировед Дж. Гаррисон. Он говорит о прошлом, но ведь убедительно заполнить этот вакуум стратфордским биографам не удается и сегодня...

Самые первые сомнения в истинности общепринятых представлений о личности Шекспира были высказаны еще в конце XVIII века Г.Лоуренсом и Дж.Уилмотом, хотя об их работах было тогда известно лишь немногим.

Знаменитый английский поэт С.Колридж (1772—1834), для которого Шекспир был более чем полубогом, первым высказал сомнения открыто и громогласно. Его сомнения, однако, касались не авторства стратфордца, которое, базируясь на стратфордском монументе и других реликвиях уже функционировавшего культа, представлялось тогда бесспорным. Колридж усомнился в правильности и полноте биографических фактов, из которых состояли тогдашние жизнеописания Великого Барда, хотя эти жизнеописания пытались — добросовестно и с большим трудом — соединить, сплавить воедино столь несовмести-

мый материал, как шекспировские произведения и стратфордские документы и «предания». Заслуга Колриджа в том, что он первый обратил внимание всех на их несовместимость: «Спросите ваш здравый смысл, возможно ли, чтобы автором таких пьес был невежественный, беспутный гений, каким его рисует современная литературная критика?».

Однако знаменитое завещание и другие стратфордские документы не были сочинены или сфабрикованы бесхитростными шекспировскими биографами, против которых ополчился Колридж. Просто эти биографы (впрочем, и сам Колридж тоже) принимали как само собой разумеющуюся данность, что человек, похороненный в стратфордской церкви св.Троицы, к которому эти документы относились, и был Великим Бардом Уильямом Шекспиром. Перемешивая факты из двух совершенно различных биографий, они оказывались в тупике, которого (в отличие от поэта и мыслителя Колриджа) не ощущали.

Свидетельства о человеке из Стратфорда были многочисленны и в своем большинстве вполне достоверны, а их чудовищная несовместимость с шекспировскими творениями могла означать только одно: Уильям Шакспер не был ни поэтом, ни драматургом; под именем Уильяма Шекспира — Потрясающего Копьем писал кто-то другой.

Джозеф Харт в своем «Романе о прогулке на яхте» (1848) первый четко и недвусмысленно сформулировал эту мысль. С тех пор споры о проблеме шекспировского авторства — о «шекспировском вопросе» — не прекращались ни на минуту, лишь росло количество предлагаемых решений, менялись имена оппонентов и пополнялся арсенал приводимых ими аргументов и контраргументов, да колебалась степень интереса к дискуссии со стороны читательских масс.

Первые критики обращали внимание на несуразности традиционных, «солидных» по своему возрасту и авторитету авторов биографий Шекспира, на полное несоответствие рисуемого ими образа Барда и его произведений, на отсутствие каких-либо достоверных подтверждений писательских занятий стратфордца, на немыслимое для титана мысли и слова убогое завещание. Первые нестратфордианцы еще не могли знать о многих фактах, которые будут открыты только позже и которые подкрепят — и уточнят — их аргументацию. Идя неизведанными путями, они прибегали к догадкам и предположениям, не всегда достаточно обоснованным, часто проявляли излишнюю торопливость в выводах, недооценивая всей беспрецедентной сложности проблемы, гениальной предусмотрительности тех, кто когда-то стоял у истоков легенды.

И конечно, на долю этих первопроходцев выпали все трудности и препятствия, которые всегда вставали перед критиками традиционных, пришедших из далекого прошлого и на этом основывающих свой авторитет мифов и догм. Но, с другой стороны, и противник перед ними сначала был довольно слабый, коль скоро тема дискуссий выходила за пределы текстологических тонкостей, «темных мест» и разночтений. Наивные «предания» и анекдоты, наполнявшие тогдашние шек-

спировские биографии, носили заметные черты позднейшего происхождения и были легко уязвимы для рациональной критики.

Сегодня эти биографии, подвергшиеся атакам первых нестратфордианцев, уже не переиздаются, не читаются, представляя интерес только для специалистов, изучающих историю шекспироведения, да для исследователей-нестратфордианцев. Сегодня эти старые биографии считаются безнадежно устаревшими. Но ведь их основные постулаты перешли в шекспироведение XX века, странно соседствуя в нем с позднейшими открытиями и результатами исследовательской работы нескольких поколений текстологов, историков литературы, театра и других ученых, дающих широкую картину политической и культурной жизни Англии второй половины XVI — первой половины XVII века.

В XIX веке сомнения в том, что Уильям Шакспер из Стратфорда, каким его рисуют шекспировские биографии — и сохранившиеся документы, — мог писать пьесы, поэмы, сонеты, что он действительно был Великим Бардом, высказывали уже многие, в том числе и знаменитые, люди — писатели, историки, философы, государственные деятели; можно назвать такие имена, как Чарлз Диккенс, Марк Твен, Ралф Уолдо Эмерсон, Бисмарк, Дизраэли, Палмерстон, поэты Уолт Уитмен и Джон Уайттир... Последний признавался: «Я не знаю, написал ли эти дивные пьесы Бэкон или нет, но я совершенно убежден, что человек по имени Шакспер их не писал и не мог написать». Диккенс — еще в 1847 году: «Это какая-то прекрасная тайна, и я каждый день трепещу, что она окажется открытой»[25]. Несравненно менее деликатную формулировку (характеристику тех, кто верит, что Шакспер мог написать «Гамлета» и «Лира»), данную Джоном Брайтом, я уже приводил в начале главы.

Однако для многих из тех, кого волновала и мучала дразнящая близость «шекспировской тайны», одни сомнения и недоумение не могли утолить жажду истины. Если Уильям Шакспер из Стратфорда не был и не мог быть Великим Бардом, писавшим под именем Уильяма Шекспира — Потрясающего Копьем, так кто же тогда был им, кто и почему скрывался за такой странной маской? И что все это значит?

В 1856 году американская писательница Делия Бэкон опубликовала статью о результатах своих исследований, а в следующем году — книгу «Раскрытая философия пьес Шекспира»[26]. В этих пьесах она видела много признаков конфронтации с режимом королевы Елизаветы, борьбы за утверждение идеалов высокой культуры и политической свободы. Проблема авторства пьес не была для нее главной, но она считала невозможным постигнуть их смысл, пока мы «будем обречены приписывать их происхождение неграмотному театральному дельцу». Пьесы, как она доказывала, были плодом коллективного творчества ряда выдающихся умов той эпохи: в первую очередь авторство принадлежало великому философу, оратору и государственному деятелю

Фрэнсису Бэкону* (1561—1626) и поэту, писателю и флотоводцу Уолтеру Рэли (1552—1618) при участии других поэтов и драматургов.

Подтверждение своей гипотезы Делия Бэкон видела в огромной эрудиции великого философа, близости многих его идей шекспировскому мировоззрению; ряд двусмысленных намеков современников как будто бы тоже указывал в эту сторону. Причиной столь тщательного сохранения тайны авторства Делия Бэкон считала политическую конспирацию. Более того, она решила, что под могильным камнем в стратфордской церкви (с надписью-заклинанием не тревожить погребенный под ним прах) спрятаны документы, которые могут открыть тайну. Это стало ее навязчивой идеей, и однажды она попыталась отодвинуть камень и проникнуть в могилу, но была задержана. Не имея возможности доказать другим то, в чем она была глубоко убеждена, измученная многолетними исследованиями сложнейшей проблемы, она тяжело заболела и умерла в психиатрической лечебнице в 1859 году. В ожесточенных полемических схватках последующих лет даже болезнь и смерть Делии Бэкон нередко использовались как аргументы против ее гипотезы — на войне, как на войне.

Прямых доказательств своей правоты исследовательница представить не смогла, но ее гипотеза явилась подлинным откровением для всех, кто и до этого испытывал сильные сомнения, читая шекспировские «жизнеописания». Она получила поддержку со стороны самого Эмерсона и ряда историков литературы. В том же году писатель и драматург У.Г.Смит направил письмо английскому Шекспировскому обществу и издал свою книгу «Бэкон и Шекспир», где утверждал, что именно Бэкон творил под псевдонимом-маской «Уильям Шекспир». Количество работ по проблеме шекспировского авторства, шекспировской личности быстро росло — к концу XIX века оно исчислялось уже сотнями. Временами в интеллектуальных кругах бэконианство становилось чуть ли не модой. Дискуссия велась на разных уровнях и растянулась на многие годы; она вызвала невиданное повышение интереса к творчеству Шекспира и его личности, способствовала расширению круга исторических и литературоведческих исследований елизаветинской Англии. Были открыты многие доселе неизвестные факты, документы, хранившиеся в архивах и частных собраниях, переизданы с научными комментариями многие редчайшие книги — современницы Шекспира (в том числе и честеровский сборник «Жертва Любви»). Сумма знаний о шекспировской Англии возросла чрезвычайно, и, конечно, добавилось много новых фактов о Шакспере из Стратфорда, не противоречащих, а хорошо дополняющих то, что было известно о нем раньше; образ его приобрел бóльшую определенность, стал еще более несовместимым с образом Великого Барда.

---

* Делия Бэкон — однофамилица великого философа; между ними нет родственных связей.

Научный анализ текстов шекспировских произведений показал, наконец, слепоту и наивность переходивших от одного поколения биографов к другому представлений о Барде как человеке природного ума, но малообразованном самоучке; было доказано с несомненностью, что шекспировские произведения написаны образованнейшим человеком, обладателем колоссального лексикона (истина, которая и сегодня еще продолжает замалчиваться или софистически оспариваться теми, кто видит в ней — и не зря — серьезную угрозу системе традиционных представлений). Великий Бард был человеком того же уровня образования и культуры, что и Фрэнсис Бэкон, а его активный словарный запас даже превышал бэконовский более чем вдвое.

Кстати, существует ходячее мнение о якобы сухом, схоластическом, чуть ли не канцелярском стиле, органически присущем Бэкону. А вот послушаем, как он рисует свое зависимое положение в одном из посланий королеве Елизавете: «Я сейчас, как сокол в ярости, вижу случай послужить, но не могу летать, так как я привязан к кулаку другого». Так сказать мог бы и один из героев Шекспира! Примеров подобной яркой образности, иносказательной художественной речи в произведениях Бэкона множество. Известен восторженный отзыв Бена Джонсона об ораторском искусстве Бэкона. Философские сочинения Бэкона отличаются ясностью и глубиной мысли, оригинальностью и афористичностью изложения. Известен, например, его знаменитый афоризм, который с успехом может быть отнесен и к предмету настоящей работы: «Истина — дочь Времени, а не Авторитета». Он знал замечательные возможности слова и умело их использовал; в зависимости от характера своих произведений и писем он мастерски применял как отвлеченные понятия, так и все виды образности. Представление о несовершенстве бэконовского стиля, вероятно, ведет свое происхождение от Дэвида Юма, характеризовавшего его как неловкий и грубый; интересно, что почти теми же словами Юм говорит и о стиле Шекспира!

Все сказанное не означает отсутствия разницы между стилем философских сочинений Бэкона и художественной манерой Шекспира, но нельзя забывать и о том, что здесь нам приходится сравнивать элементы явлений разного порядка, — что касается художественной литературы, то от Бэкона до нас дошло лишь несколько стихотворений.

Бэкон являлся таким человеком, который, вероятно, мог быть автором — или соавтором — каких-то шекспировских произведений. За это говорили и некоторые открытия прошлого века. Например, в 1867 году был найден так называемый нортумберлендский манускрипт — 22 листа и обложка. На обложке рукой родственника Бэкона написаны названия содержавшихся в манускрипте работ Бэкона (пьеса-маска, несколько речей) и Шекспира («Ричард II» и «Ричард III»); здесь же несколько раз — имена «Уильям Шекспир» и «Фрэнсис Бэкон» как вместе, так и порознь, строка из «Лукреции» и забавное словечко из «Бесплодных усилий любви» — honorificabilitudino. Раз-



Фрэнсис Бэкон

личные исследователи по-разному объясняют этот удивительный манускрипт, но он, безусловно, свидетельствует о какой-то связи Бэкона с Шекспиром, который, однако, является одним из немногих заметных современников, чье имя Бэкон ни в своих сочинениях, ни в многочисленных письмах не назвал ни разу... Почему?

Но все-таки фактов для утверждения, что Фрэнсис Бэкон и был Уильямом Шекспиром, набиралось явно недостаточно. Тогда наиболее нетерпеливые бэконианцы стали искать подтверждения своей гипотезы прямо в текстах произведений Бэкона и Шекспира, применяя специально изобретаемые для этого ключи и шифры. Возможно, для первых «дешифровщиков» отправным пунктом явились смутные намеки Джонсона на какие-то скрытые сообщения о подлинном авторе, имеющиеся в шекспировских произведениях. Но эти намеки были поняты слишком прямолинейно: искомая секретная информация стала вычитываться при помощи сложных (часто произвольных) «систем дешифровки». Например, пытались «прочитать» тайные сообщения Бэкона по изменениям типографского шрифта в изданиях его сочинений (в том числе и посмертных) и т.п.

Надо сказать, что Фрэнсис Бэкон интересовался многим, в том числе и шифрами, и даже написал о них специальное исследование[27]. Поэтому саму по себе возможность существования каких-то зашифрованных сообщений в его — или шекспировских — сочинениях нельзя исключить. Однако произвольные псевдоматематические операции (да еще в отрыве от исторического и литературного контекста) к убедительному прочтению предлагаемых бэконовских сообщений не привели. В то же время кажущаяся доступность подобных вычислений плодила многочисленных подражателей, подчас терявших в своем неофитском рвении всякое чувство меры. Поэтому можно понять негодование дороживших шекспировским наследием людей против бэконианских «дешифровщиков». В глазах тогдашних солидных ученых-литературоведов применяемые этой категорией бэконианцев методы дискредитировали не только самих рьяных их изобретателей, но заодно и всякие критические исследования традиционных представлений о личности Шекспира вообще, попытки трезвого осмысления странностей и непреодолимых противоречий шекспировских биографий.

Тогда осью развернувшейся дискуссии была альтернатива: либо Шакспер из Стратфорда, либо Фрэнсис Бэкон, то есть каждый, кто отрицал авторство стратфордца (или даже сомневался в нем), почти автоматически рассматривался как бэконианец — приверженец гипотезы об авторстве Бэкона. Такая жесткая постановка вопроса, сведение его возможного решения к подобной альтернативе были неправомерны, мешали дальнейшим исследованиям. Критическое отношение к стратфордской традиции не означает, что человеком, писавшим под псевдонимом «Потрясающий Копьем», мог быть только Фрэнсис Бэкон. Таких людей в шекспировскую эпоху было если и не особенно много,

то, во всяком случае, не один и не два. Нужны были тщательные научные поиски и исследования реалий, анализ многих аспектов социальной, культурной и политической жизни эпохи; надежды на быстрое и легкое решение сложнейшей историко-литературной проблемы оказались эфемерными.

Бэконианцы, и особенно те, кто все надежды возложил на «дешифровку», стали объектом жестокой критики. Ненаучные методы, торопливость, ажиотаж, наивное убеждение, что все средства хороши в споре, была бы уверенность в своей правоте, неоднократно подводили тех, кто к ним прибегал, — и не только в шекспироведении.

Примером раздраженной реакции на безответственные декларации и антинаучные приемы бэконианцев-«дешифровщиков» является статья «Шекспир — бэконовский вопрос»[28] известного русского ученого Н.И.Стороженко (того самого, кто отмечал разительное несоответствие между тем, что известно о Шекспире, и его произведениями) в превосходном издании сочинений Шекспира Брокгауза и Ефрона. Можно заметить, как в этой статье Стороженко, справедливо критикуя антинаучные приемы некоторых бэконианцев, отбрасывает, однако, вместе с их необоснованными утверждениями и саму проблему шекспировского авторства, «шекспировскую тайну», существование которой он сам косвенно признавал ранее. Защищая, как он полагал, Великого Барда от его недоброжелателей, Стороженко не жалел полемических стрел в адрес давно уже ушедшей из жизни Делии Бэкон и ее последователей. Аргументы, схожие с теми, что тогда выдвигал московский профессор, повторятся, как увидим, и потом, когда речь пойдет уже не о пресловутых «дешифровщиках», а об историко-литературоведческих исследованиях, о научном анализе большого фактического материала, новых открытиях. Этих исследователей также будут обвинять в пренебрежении художественной стороной шекспировского наследия, в нечестивости, отсутствии пиетета перед именем великого гения и т.п.

Итак, сторонникам и последователям Делии Бэкон не удалось доказать, что под псевдонимом «Уильям Шекспир» скрывался именно великий философ. Несмотря на множество фактов, говорящих о причастности Фрэнсиса Бэкона к «шекспировской тайне», бэконианцы не смогли отвести ряд серьезных возражений против своей гипотезы. Прежде всего это относится к изданию в 1623 году Великого фолио. Бэкон был тогда жив и здоров (он умер 6 апреля 1626 года, простудившись во время опыта по замораживанию), в то время, как все в Великом фолио говорит о посмертном характере издания, особенно стихотворения Джонсона, Диггза и Анонима, а также посвящение братьям Герберт. Против кандидатуры Бэкона на роль автора шекспировских пьес (где обнаруживается явная симпатия к Эссексу) говорит и поведение королевского обвинителя на процессе несчастного фаворита — именно Бэкон приложил наибольшие усилия, чтобы отправить его на эшафот. Но и это не все — уже после того, как голова Эссекса скати-

лась, Бэкон не побрезговал выступить в качестве официального литератора, написав «Декларацию об изменах, совершенных Робертом, графом Эссексом», чернившую память о казненном.

Были и другие возражения, менее серьезные. Например, в «Двух веронцах» герой отправляется из Вероны в Милан на корабле. Мог ли Бэкон не знать, что оба города не являются приморскими, мог ли такой образованный человек так ошибаться? — спрашивали оппоненты бэконианцев. Бэконианцы установили, что в те времена Милан был соединен каналом с Адриатическим морем, каналы связывали между собой и другие города Северной Италии, так что ошибки не было. К тому же в другом акте герои идут из Милана в Верону через лес, который тогда существовал; при этом упоминается поворот на Мантую — значит, не только географические, но и топографические реалии Северной Италии были автору пьесы известны. В «Зимней сказке» Богемия оказывается морским государством — в этом тоже видели ошибку, невозможную для Бэкона. Но в XIII веке Богемия простиралась до Адриатического моря — и в этом, как и в некоторых других случаях, возражения стратфордианцев («Шакспер мог допустить такие ошибки, а образованный Бэкон не мог») безосновательны, что, конечно, само по себе не доказывает и авторство Бэкона.

Первые атаки нестратфордианцев застали тогдашних шекспироведов врасплох. Привыкшим доверчиво пересказывать «историю жизни Шекспира из Стратфорда», как она сложилась в XVIII веке, погруженным с головой в текстологические проблемы ученым было трудно и непривычно дискутировать с людьми, которые не просто сомневались в том или ином частном факте или «предании», но — подумать только — утверждали, что Шекспир не был Шекспиром! По этому главному пункту — был ли Шакспер Шекспиром — ученые, надежно прикрытые стратфордским культом и традицией, в серьезные дискуссии вступали редко; обнаружив, что фактическая база в ее позитивной части (то есть в утверждении авторства Бэкона) у еретиков довольно слабая и уязвимая, они именно ее сделали основной мишенью своей критики. Очень помогли им в дискредитации оппонентов ляпсусы «дешифровщиков».

Многие считают, что бэконианцы потерпели полное поражение. Это не совсем так. Последователи бэконианской гипотезы активно действуют и сегодня. Хотя им и не удалось доказать, что Фрэнсис Бэкон был автором (тем более — единственным) шекспировских пьес, поэм, сонетов, после их открытий и исследований какую-то причастность — и, похоже, достаточно серьезную — Бэкона к «шекспировской тайне» трудно отрицать. Но характер этой причастности продолжает оставаться неясным... История (незаконченная) первой нестратфордианской гипотезы во многом поучительна: она свидетельствует об инерционной устойчивости сложившихся традиций и культов даже сомнительного происхождения и предостерегает, что в дискуссии с ними должны применяться только научные методы. Несмотря ни на что.

Становление исторической науки. Появляется Рэтленд — совпадения, совпадения...

Академическому шекспироведению бэконианская критика помогла избавиться от наиболее сомнительных и одиозных «преданий» и легенд, от образа неученого провинциального подмастерья, вдруг превратившегося в Титана знания, мысли и искусства. Его эрудиция, высокая культура теперь частично признавались, хотя оставалось необъясненным — и даже стало труднее объяснимым, — где и когда он мог их обрести, как произошла такая метаморфоза? Развязавшаяся, пусть и специфическая, дискуссия стимулировала с обеих сторон поиски и изучение документов в архивах и частных собраниях, изучение биографий многочисленных современников Шекспира — государственных деятелей, литераторов, людей театра. К тому же переживавшая период своего становления научная история распространяла присущие ей методы научно-исторического анализа на всю семью исторических наук. Огромное количество новых фактов, пришедших в шекспироведение, не укладывалось ни в прокрустово ложе донаучных «преданий», ни в скороспелые схемы «дешифровщиков». Противоречие между стратфордскими реалиями и творениями Великого Барда по мере их научного изучения делалось еще заметней, еще неустранимей.

Знаменитый писатель Генри Джеймс, измученный попытками проникнуть в «шекспировскую тайну», не удовлетворенный ни бэконианской гипотезой, ни тем более стратфордским евангелием, писал после посещения Стратфорда: «Меня неотступно преследует мысль, что божественный Уильям является величайшим мистификатором, когда-либо существовавшим в этом мире...»[29].

В XIX веке продолжалась интенсивная работа ученых над шекспировскими текстами, заново сличались тексты прижизненных кварто и посмертных фолио. В 1860-х годах появилось девятитомное издание произведений Шекспира, считавшееся самым авторитетным, — кембриджское, включавшее все основные разночтения. В 1871 году в США О.Х.Фэрнес начал выпускать Новый вариорум — каждому произведению посвящен отдельный большой том. Колоссальное издание, в котором позже приняли участие и другие ученые (в том числе Х.Э.Роллинз), не закончено и сегодня. Многое было сделано для изучения и переиздания произведений современников Шекспира; была начата работа над полным комментированным изданием сочинений Бена Джонсона, появившимся лишь в XX столетии. Стали выходить тома фундаментального британского Национального биографического словаря, включавшего жизнеописания многих современников Шекспира. Вакуум заполнялся реальными елизаветинцами с их реальными творческими и бытовыми заботами, но центральная фигура эпохи, называемой «шекспировской», — сам Потрясающий Копьем, Титан, Бард упорно продолжал жить лишь в своих творениях, словно отделенный

ото всех современников магической завесой умолчания и стратфордскими реликвиями.

Говоря об изданиях Шекспира в XIX веке и работе над его текстами, нельзя не упомянуть — хотя бы в нескольких словах — о такой курьезной странице истории английского шекспироведения, как бурная деятельность Джона Пейна Кольера (1789—1883). Обладая репутацией большого знатока старой английской литературы, Кольер издал немало книг, в том числе сочинения Шекспира, Сидни, Спенсера, Марло, Манди, Четла. Позже, однако, выяснилось, что при этом он постоянно использовал сфабрикованные или фальсифицированные им документы эпохи. Подделывая почерк и чернила под старинные, он изготовлял нужные ему «письма» с упоминанием имени Шекспира или вписывал это имя в подлинные документы XVI — XVII веков. Особенно скандальную известность приобрели его махинации с попавшим в его руки экземпляром Второго фолио 1632 года, куда он вписал огромное количество «поправок», объявив на весь мир, что нашел подлинные корректорские правки, современные книге. Эти «поправки» он стал вносить в тексты шекспировских пьес в своих изданиях (1842—1853), широко их рекламируя; газетные и журнальные обозреватели приветствовали «великие открытия ученейшего шекспироведа».

Прошло немало времени, пока подделки Кольера были разоблачены (и то благодаря тому, что, войдя во вкус, он стал забывать про осторожность). Но многие сочиненные им «факты» и «поправки» в шекспировских текстах успели разойтись по миру (особенно в переводах) и еще долго принимались за чистую монету и оказывали влияние на представления о Великом Барде и его творениях среди читателей в разных странах, в том числе и в России... Этот эпизод показывает, что странное «белое пятно» (или «черная дыра») в самом сердце елизаветинско-якобианской культуры было замечено и оперативно использовано не только «открывателями шекспировских портретов», но и «литературными экспертами» определенного толка.

В XIX веке шекспировские биографии стали изобиловать фактами, выгодно отличаясь в этом от своих предшественниц: данные о постановках и изданиях шекспировских пьес, литературоведческий и театроведческий их анализ, отклики на них современников и, конечно, больше всего — документы и «предания» об Уильяме Шакспере, его денежных и имущественных операциях, его родне — близкой и дальней, судьбе приобретенных им в Стратфорде участков и строений и т.п. Много места стали занимать и рассказы о лондонских театрах, театральных труппах и отдельных актерах. Связать воедино весь этот обширный и разнородный материал было непросто, но помогала традиция.

Из тех, кто в XIX веке внес наиболее значительный вклад в становление шекспировской биографии, следует отметить Джеймса Холлиуэл-Филлипса. В своих многочисленных работах он уделял особое внимание не только поискам, но и тщательному воспроизведению и анализу документальных свидетельств. Он показал несостоятель-

ность некоторых преданий, уточнил ряд важных фактов. Можно напомнить, что он был первым, кто заметил честеровский сборник и задумался над этой удивительной книгой. Прискорбно, однако, что углубленные научные изыскания соседствовали у Холлиуэл-Филлипса с сомнительной привычкой красть книжные и рукописные раритеты из университетских книгохранилищ или варварски выдирать из них интересовавшие его страницы.

Трудились в биографическом жанре и многие шекспироведы, объединившиеся в 1874 году в Новое Шекспировское общество (New Shakspere Society), — Ф.Фарниваль, Ф.Флей, Э.Дауден и другие. Основатель Общества Фарниваль специально отмечал, что английские знатоки шекспировского творчества, погруженные в текстологические проблемы, и через два с половиной столетия после смерти Великого Барда не могут воссоздать его образ, и призывал восполнить этот досадный пробел, используя научные методы, присущие просвещенному XIX веку...

К значительнейшим из нового поколения шекспировских биографий принадлежит появившаяся в 1898 году книга «Жизнь Уильяма Шекспира»[30] историка и литературоведа Сидни Ли (инициатора и редактора Национального биографического словаря), неоднократно потом переиздававшаяся и дополнявшаяся. Это серьезная работа эрудированного знатока эпохи, обобщившая много новых фактов, найденных во второй половине XIX века. Интересно отметить, что, хотя сам Ли никогда не высказывал сомнений в истинности стратфордианской биографической традиции или сочувствия бэконианцам, его книга — а точнее, излагаемые им факты — способствовала дальнейшему распространению сомнений. Его естественные для историка попытки увязать, рационально согласовать результаты изучения шекспировского наследия со стратфордскими документами обнажали — вопреки намерениям Ли — разнополюсность, несовместимость этих элементов, и неудивительно, что книга вызвала сдержанное к себе отношение уже со стороны следующего поколения шекспироведов. Читатель, наверное, смог убедиться, что биографический аспект — сложнейший в шекспироведении, и не биографы Шекспира в этом виноваты, а сам Шекспир...

Следующая важная работа появилась уже в нашем столетии, в 1930 году, и принадлежала перу крупнейшего шекспироведа сэра Эдмунда Чемберса (1866—1953); книга заметно отличалась от того, что принято называть биографией, то есть связным и последовательным жизнеописанием, — это скорее монументальное собрание всех документов и фактов, имеющих отношение к Шекспиру, что подчеркивается и осторожным названием книги «Уильям Шекспир. Исследование фактов и проблем»[31]. В отличие от Ли, Чемберс не делает попыток нарисовать какой-то рельефный образ Великого Барда в свете всех имеющихся о нем свидетельств — литературных, с одной стороны, и стратфордских документов, «преданий» и реликвий — с другой. Такой «стерильный» подход к изложению фактов позволяет отодви-

гать в сторону квинтэссенцию дискуссии о личности Шекспира, ее подлинные причины. Хотя Чемберс создавал свой главный труд в течение десятилетий, окрашенных острой полемикой именно вокруг этой проблемы, он обычно не дискутирует с нестратфордианцами и старается не упоминать о их гипотезах и трактовках фактов. Такое принципиальное игнорирование основных оппонентов характерно не только для Чемберса.

При развернувшихся по всей Англии поисках много важных бумаг было найдено в поместьях и замках отпрысков аристократических семейств, не всегда представлявших себе огромной ценности оставшихся от предков писем, дневников и даже заурядных хозяйственных записей. Бóльшая часть этих документов в течение нескольких столетий лежала неразобранной и даже непрочитанной; немало бесценных рукописных материалов погибло от пожаров и небрежного хранения. Для целенаправленных поисков и исследований была создана специальная Комиссия по историческим рукописям, занимались этим и несколько научных обществ.

Имя Шекспира в этих старых манускриптах, записях и письмах встречалось редко (реже, чем имя Шакспера в стратфордских документах), поэтому каждое такое упоминание требовало тщательного изучения. Посвящение первых шекспировских поэм графу Саутгемптону, а посмертного Великого фолио — графу Пембруку и графу Монтгомери с упоминанием о поддержке, оказывавшейся ими Шекспиру, бесспорно свидетельствовало о какой-то близости Барда к этому аристократическому кругу. Об этом же говорила реплика Хора в «Генрихе V», неожиданно сравнивавшая возвращение победоносного короля, сокрушившего когда-то враждебную Францию, с ожидавшимся в 1599 году возвращением из Ирландии Эссекса («дай Бог, чтобы скорее»), которому автор желает «поднять ирландский бунт на острие меча» и предвидит толпы ликующих лондонцев, встречающих победителя. Сравнение в исторической пьесе совсем необязательное и даже натянутое (а для Шекспира и уникальное) и тем более выдающее личные симпатии Барда. Поиски следов Шекспира в этом кругу обещали успех, хотя некоторые из этих следов и были утрачены уже в XIX веке.

Как сообщает Сидни Ли, историк У.Кори записал в своем дневнике в 1865 году, что во время его визита в Уилтон Хауз в Уилтшире, где когда-то жила поэтесса Мэри Сидни-Пембрук, хозяева показали (или хотели показать) ему никогда не публиковавшееся письмо, написанное графиней Пембрук сыну в 1603 году. В этом письме она просит сына уговорить короля Иакова приехать в Уилтон и посмотреть представление пьесы «Как вам это понравится»; и она приписывает: «We have the man Shakespeare with us» — «С нами находится Шекспир»*. Трудно представить, что графиня Пембрук надеялась заинтересовать

---

* Смысл этой фразы, и особенно выражения «the man Shakespeare» — «мужчина Шекспир», — может пониматься (и переводиться) неоднозначно.

самого монарха перспективой встречи с членом актерской труппы, да и нет ни одного свидетельства, что кто-то когда-то видел Шакспера у Пембруков (так же, как и у Саутгемптонов), где писатели и поэты были частыми гостями. Как можно понять, в записке шла речь о человеке, который был своим в этом чрезвычайно высокопоставленном кругу; его знал сам король и он был Шекспиром! Есть в письме упоминание о попавшем тогда в немилость Уолтере Рэли, чьим защитником графиня Пембрук хотела выступить перед королем, который действительно находился в Уэльсе осенью 1603 года; все это говорит о подлинности письма. Однако ценнейшая реалия, очевидно, утеряна, во всяком случае, Э.Чемберс сообщает, что местонахождение ее неизвестно. Она не была факсимилирована, вообще не была объявлена публично — хозяева, вероятно, показывали ее иногда заезжим гостям, пока она не затерялась. Хорошо еще, что У.Кори переписал содержание записки в свой дневник и тем самым в какой-то степени спас ее от полного забвения! Впрочем, содержащееся в письме указание о представлении в Уилтон Хаузе «Как вам это понравится» (текст пьесы появился впервые только в Великом фолио) принимается обычно как достоверное.

Сидни Ли сообщил также, что в 1897 году тогдашний граф Пембрук приобрел в Лондоне у торговца картинами старинный портрет своего предка — Уильяма Герберта, 3-го графа Пембрука, того самого, которому его мать послала в 1603 году записку с предложением пригласить короля в Уилтон Хауз, где среди гостей находился и «мужчина Шекспир». С задней стороны картины был обнаружен наклеенный листок бумаги с написанными на нем несколькими строками из шекспировского сонета 81:

«Твой памятник — восторженный мой стих.
Кто не рожден еще, его услышит.
И мир повторит повесть дней твоих,
Когда умрут все те, кто ныне дышит.

Ты будешь жить, земной покинув прах,
Там, где живет дыханье, — на устах!»

Под строками сонета подпись: «Шекспир — графу Пембруку, 1603 г.». Продавец сообщил покупателю, что записка — подлинная, современная портрету. В следующем году покупатель пригласил нескольких экспертов, которые, признав портрет подлинным, отказали в таком признании наклеенной к холсту записке, найдя почерк и сами чернила слишком современными. Безусловно, экспертам, так же как и сообщавшему об этом эпизоде Сидни Ли, трудно было представить себе, что незнатный Уильям Шакспер из Стратфорда мог дарить высокородному аристократу — как равный равному — его портрет, да еще с такой сопроводительной запиской: строки из сонета обещали графу бессмертие только путем приобщения к поэзии Шекспира, а лаконичная подпись не содержала и следов приличествовавшего низкому социальному положению актера и драмодела подобострастия. К тому же время было особенно урожайным на всякого рода фальшивки, связан-

ные с именем Великого Барда; записка не была факсимилирована, нет сведений о ее местонахождении — вероятно, она тоже утеряна. Учитывая несовершенство тогдашних экспертиз, было бы интересно послушать и несомненно технически более вооруженных экспертов конца XX века...

Известно также, что большое количество документов, книг и рукописей погибло в Уилтон Хаузе при пожаре в 1627 году, через шесть лет после смерти хозяйки дома. Если к этому добавить пожар театра «Глобус» в 1613 году, сгоревшие в 1623 году кабинет и библиотеку Бена Джонсона и, наконец, Великий лондонский пожар 1666 года, то список невозвратимо утраченных исторических свидетельств, вероятно, займет немало места.

В конце XIX века Комиссия по историческим рукописям исследовала старинные документы, сохранившиеся в замке Бельвуар в графстве Лейстер. Замок в течение четырех предшествующих веков являлся резиденцией графов Рэтлендов из рода Мэннерсов. Было обнаружено много чрезвычайно важных документов и записей различного рода, особый интерес представляли документы елизаветинско-якобианской эпохи. И вот среди хозяйственных записей дворецкого, учитывавшего произведенные расходы, оказалась и такая: «31 марта 1613 года Мистеру Шекспиру* за импрессу моего Лорда золотом 44 шиллинга; Ричарду Бербеджу за раскрашивание и изготовление ее золотом 44 шиллинга. — Всего 3 фунта 16 шиллингов». Ричард Бербедж — ведущий актер, трагик и пайщик труппы «слуг Его Величества»; случай выполнения им и Шакспером подобной, не имеющей отношения к театру работы, да еще далеко от Лондона — уникальный. К тому же Шакспер к этому времени был уже довольно состоятельным человеком**...

Как и каждая находка, имеющая отношение к Шекспиру и Шакспер, эта запись привлекла к себе внимание, была воспроизведена в отчете Комиссии и прокомментирована в статье Сидни Ли, опубликованной в 1906 году. Полагают, что речь шла об изготовлении актерами красочного щита в связи с предстоявшим при дворе рыцарским турниром, в котором хозяин Бельвуара Фрэнсис Мэннерс, граф Рэтленд, собирался принять участие. Фрэнсис стал 6-м графом Рэтлендом за восемь месяцев до этого, после смерти старшего брата, Роджера, 5-го графа Рэтленда. По мнению Ли, именно Роджер Мэннерс в свое

---

* Дворецкий пишет: Shakspeare — среднее между «Шекспир» и «Шакспер».

** Интересно, что дворецкий Томас Скревен, говоря о Шакспере, употребляет предлог about («*about* my Lord's impress»), а говоря о работе, за которую заплачено Бербеджу, пользуется более определенным предлогом for («for painting and making it»). В русском переводе различие исчезает, так как в обоих случаях мы применяем предлог «за», но в английском оригинале смысловое различие есть, и остается неясным, за что же, за какую конкретную работу заплатили Шакспер.

время выхлопотал через Герольдию герб для Шекспира (то есть Шакспера из Стратфорда).

Первым связал имя Роджера Мэннерса с «шекспировским вопросом» нью-йоркский адвокат Глисон Цейглер, опубликовавший в 1893 году статью, в которой обратился к этой странной фигуре, всегда оказывавшейся там, где мог бы оказаться и Великий Бард, и вместе с тем всегда старавшейся оставаться в тени. Родство и дружба с Эссексом, Саутгемптоном, активное участие в неудачном эссексовском мятеже и суровое наказание, понесенное за это, учеба в Кембридже, Оксфорде и Падуанском университете в Италии, туманные намеки Бена Джонсона, хорошо его знавшего, смерть в 1612 году, точно совпадающая с прекращением шекспировского творчества, и другие открытые к концу прошлого века факты привели Цейглера к заключению, что именно Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд, был тем человеком, который скрывался за псевдонимом-маской «Уильям Шекспир». Эта гипотеза не осталась незамеченной — она была подхвачена в Америке и Германии Л.Бостельманом, Петером Альвором, К.Блейбтреем.

Особенно много сделал для изучения биографии Роджера Мэннерса, для обоснования и развития рэтлендианской гипотезы бельгийский историк Селестен Демблон. Сам Демблон связывал начало своих изысканий со статьей Сидни Ли относительно записи дворецкого Бельвуара. До этого в поисках следов Шекспира Демблон изучал жизнь графа Саутгемптона, Уолтера Рэли, поэта Ричарда Барнфилда и других современников шекспировского творчества; эти исследования расширили и углубили его знание истории и литературы эпохи. Выдающимся открытием Демблона было обнаружение в архиве Падуанского университета в Италии старых списков студентов, где вместе с графом Рэтлендом значились студенты из Дании Розенкранц и Гильденстерн. Демблон исследовал также обстоятельства почетной миссии Рэтленда в Данию в 1603 году и их отражение во втором издании (второе кварто) «Гамлета», появившемся в 1604—1605 годах. Книги Демблона[32], опубликованные перед первой мировой войной во Франции, знаменовали собой новый этап в развитии шекспироведения. В дальнейшем Демблон ожидал найти окончательные документальные доказательства авторства Рэтленда, но таких материалов, которые бы могли триумфально завершить проделанную им огромную работу, исследователь тогда не обнаружил. Доводы Демблона и открытые им факты доказывали безусловную причастность Рэтленда к «шекспировской тайне» и к созданию шекспировских произведений, но характер и степень этой причастности могли оспариваться; кроме того, существовало много трудных вопросов (в основном связанных с датировкой первых шекспировских пьес), на которые еще надо было дать обоснованные ответы. Нужны были новые и новые исследования; на все это требовалось время.

Рэтлендианская гипотеза после Демблона получила развитие в работах К.Шнейдера (Германия), К.Сайкса (Англия) и русского

профессора П.Пороховщикова, эмигрировавшего после гражданской войны в США. Исследуя обнаруженный еще в конце прошлого века в Бельвуаре рукописный вариант песни из «Двенадцатой ночи», Пороховщиков определил, что он является первоначальным и написан рукой Рэтленда.

В 20-х годах рэтлендианская гипотеза получает распространение в нашей стране (в отличие от бэконианства, которое, похоже, никогда в России не имело сторонников). В 1924 году вышла в свет книга Ф.Шипулинского «Шекспир — маска Рэтленда. Трехвековая конспиративная тайна истории». Шипулинский изложил историю «шекспировского вопроса» и основные положения рэтлендианской гипотезы (почерпнутые у Демблона), убежденным сторонником и пропагандистом которой он был. Однако автор увлекательно написанной книги отдал в ней дань вульгарному социологизму в духе того — перенасыщенного революционной идеологией — времени. Шипулинский относился к графу Рэтленду как к революционеру, борцу с самодержавием (нечто вроде русских декабристов) и даже отстаивал свое право называть его «товарищем Рэтлендом». Такая «модернизация» приносила только вред самой же защищаемой автором гипотезе, запутывая и ослабляя серьезную, основанную на большом фактическом материале аргументацию. Впрочем, как мы увидим дальше, и со стороны его оппонентов, наших сторонников стратфордианской традиции, и в те годы и позже не было недостатка в вульгарно-социологических вывихах и упрощениях.

Шипулинский не жалел резких слов в адрес Шакспера из Стратфорда и авторов стратфордианских биографий: «Чтобы отождествлять неграмотного мясника, торговца, кулака и ростовщика с автором «Гамлета» и «Бури», мало быть слепым: надо еще не понимать, не чувствовать Шекспира».

Видный тогда литературовед-марксист В.Фриче поддержал рэтлендианскую гипотезу, так как «она удовлетворительнее традиционной, ортодоксальной точки зрения позволяет истолковать происхождение и дух шекспировских творений... в ней нет того зияющего противоречия...». В своей небольшой книге о Шекспире Фриче почти не приводит новых по сравнению с Шипулинским данных фактического порядка, но отмечает многочисленные элементы аристократического мировосприятия в произведениях Великого Барда.

А.В.Луначарский, чей авторитет в вопросах культуры в 20-е годы был еще высок, считал рэтлендианскую гипотезу наиболее вероятным решением вопроса о личности Уильяма Шекспира. В статье «Шекспир и его век», являющейся шестой лекцией из курса по истории западноевропейской литературы, читавшегося Луначарским в те годы, он отмечал чрезвычайно странные и многочисленные совпадения биографических данных Рэтленда с «жизнью автора пьес, как мы могли бы ее представить... Это совпадение необычайно велико». Луначарский отмечал также, что рэтлендианская гипотеза дает наконец объяснение

казавшихся ранее непонятными социальных воззрений Шекспира, а также выбора им среды, в которой происходит действие всех его произведений.

«Так много совпадений нельзя объяснить иначе, как тем, что автором являлся Рэтленд... тут почти невозможно спорить», — считал Луначарский. Отвечая некоторым своим оппонентам, уже тогда высказывавшим «недовольство» аристократическим происхождением Роджера Мэннерса, красный нарком просвещения писал: «Нам было бы приятнее, может быть, чтобы этот величайший в мире писатель был не из аристократии, а из низов... Но приходится признать, что Шекспир и Рэтленд, по-видимому, одно и то же лицо»[33].

Анализируя «Юлия Цезаря» и «Кориолана», Луначарский отмечал в них следы сочувствия автора взглядам проэссексовской феодально-аристократической фронды. С этими замечаниями Луначарского можно согласиться и сегодня, ибо, независимо от очередности создания «римских» драм, в них определенно нашли свое отражение проблематика эссексовского бунта, оценки (или позднейшие переоценки) его вождя и окружения, атмосфера споров и чаяний участников плохо продуманного выступления.

Впоследствии Луначарский, подвергавшийся идеологическим нападкам и вытесняемый из кремлевского ареопага (хотя он и успел умереть своей смертью), от публичной поддержки рэтлендианской гипотезы отказался, но свою статью «Шекспир и его век» в позднейших переизданиях оставил почти без изменений.

Идеологическое табу

В 30-х годах в советском шекспироведении произошел пересмотр отношения к нестратфордианским гипотезам. Здесь сыграло роль как ослабление позиций Луначарского в Кремле, так и появление на Западе новых нестратфордианских гипотез (дербианской и оксфордианской) и новых направлений в английском академическом шекспироведении (школа Флея — Робертсона), отрицавших — на основании анализа текстов — единоличное авторство Шекспира и отводивших ему главным образом роль литературного правщика чужих текстов. Не могло не оказать влияние и резко отрицательное отношение ведущего английского ученого Э.Чемберса ко всем этим (и нестратфордианским и стратфордианским) новациям. Оказалось, что до окончательного, признаваемого всеми решения проблемы шекспировской личности и шекспировского авторства на Западе еще далеко, а значит, и для «официального» пересмотра (а какой другой мог быть тогда в сфере, относящейся к идеологической) у нас традиционных, пусть даже сомнительных, но все же освященных временем верований необходимости — тем более срочности — не было. Сегодня можно заметить, что

«официальные» взгляды по подобным специальным проблемам вообще вряд ли желательны. Это дело науки...

Известный тогда литературовед И.А.Аксенов в биографическом очерке о Шекспире в Большой Советской Энциклопедии писал в 1932 году о нестратфордианских гипотезах: «Все эти гипотезы представляют собой занимательное и остроумное чтение, входя в состав литературы «исторических загадок». Решения вопроса об авторе текстов они не дают и дать не могут».

Сам Аксенов в основном придерживался популярных в то время на Западе взглядов школы Флея — Робертсона и в книге «Шекспир» (1937 — издана посмертно) так сформулировал свои (и их) взгляды на роль Шекспира в создании носящих его имя пьес: «Его работа была театральной прежде всего. Сам от себя он писал немного... Шекспировский театр не является делом одного лица. Он составной. В основе... лежит старый текст... Степень обработки его Шекспиром и его сотрудниками повышается до 1608 года, после чего участие Шекспира в работе над самим текстом ослабевает»[34].

Как видим, ученые этой школы констатировали, что шекспировские тексты написаны не одной рукой, хотя многие из них и носят следы вторичной доработки; однако эти ученые не затрагивали вопрос о личности Шекспира и тем более не посягали на стратфордский культ.

Некоторые отголоски споров о «шекспировском вопросе» еще слышались в начале 1930-х годов, но уже довольно приглушенно. В книге тогдашнего плодовитого литературного критика П.Когана говорится о «таинственном авторе, имени которого до сих пор с полной точностью не может установить наука, несмотря на все колоссальные усилия ученых». Коган называет «основательными» доводы сторонников рэтлендианской гипотезы, но определенно уже не высказывается в ее пользу. Однако он все-таки пишет (не забывая о марксистской терминологии): «...кто бы ни был автором шекспировских произведений, они вышли из английской аристократической среды и при том из той группы аристократов, которая своеобразно переживала всю сложность исторического процесса, приведшего к возвышению буржуазии и к упадку феодального дворянства»[35].

Воспользовавшись ослаблением позиций Луначарского, консервативно (то есть традиционно) настроенные советские шекспироведы вскоре заставили своих оппонентов (включая самого Луначарского) замолчать, пустив в ход не только доводы фактического порядка, но и обычные приемы идеологического отлучения. Основные положения о неприемлемости для советского шекспироведения всех вообще нетрадиционных — нестратфордианских — гипотез были сформулированы А.А.Смирновым в его предисловии к изданию пьесы М.Жижмора «Шекспир. (Маска Рэтленда)» (1932). Название пьесы, не отличавшейся особыми художественными достоинствами, раскрывало ее содержание, но предисловие профессора Смирнова содержало полное

отвержение любой критики традиционных представлений о личности Шекспира (сама пьеса, очевидно, писалась за несколько лет до издания).

Смирнов обвинял нестратфордианцев (он называл их антишекспиристами) в том, что они исходят из «упрощенных позиций старого биографического метода истории литературы» — то есть немарксистского, внеклассового — и потому их версии методологически порочны и антинаучны. Далее Смирнов утверждал, что «сама фактическая база антишекспировских версий слаба, так как обличает недостаточное знакомство их авторов с литературными условиями эпохи... В отношении рукописей и скудной биографии судьба Шекспира ничем не отличается от судьбы подавляющего большинства драматургов той эпохи, когда драмы, написанные для сцены, считались жанром весьма низкопробным». Утверждения Смирнова неверны, ибо от каждого драматурга и поэта той эпохи дошли или рукописи, или письма, дневниковые записи о них их современников, свидетельствующие, что они действительно были писателями. Биография Уильяма Шакспера — отнюдь не скудная: по количеству фактов она превосходит большинство биографий его современников. Вот только о том, что этот человек, от которого не осталось ни клочка бумаги, написанного его рукой, никакого подтверждения, что он владел хотя бы элементарной грамотой, — что этот человек (не Шекспир, а Шакспер!) был или даже мог быть писателем, поэтом, драматургом — таких фактов нет. Зато фактов, противоречащих такому допущению, — множество.

Смирнов утверждал (оставляя позади даже самых консервативных британских шекспироведов), что малограмотность актера (Шакспера) ничем не доказывается, а универсальность знаний автора (Шекспира) якобы чрезвычайно преувеличивается. «Вся его ученость... покрывается десятком популярных «энциклопедических» книжек полуобразовательного, полуразвлекательного характера, весьма распространенных в ту эпоху». И такое писалось, когда уже давно были опубликованы — и общеизвестны — результаты многочисленных исследований, показавших высочайшую эрудицию Шекспира, использование им множества самых серьезных, авторитетных источников на различных языках...

Но кроме аргументов фактического порядка, которые все-таки могли быть предметом дискуссии, Смирнов жестко формулирует в этой статье тезис об «идеологической враждебности» всех нестратфордианских гипотез: «Подводя итоги всем этим «теориям», мы должны решительно подчеркнуть то, что делает их не только неприемлемыми для нас, но и идеологически враждебными». Здесь указываются два пункта. Первое — «построение на базе антинаучного психолого-биографического метода в манере Брандеса, стремившегося объяснять все содержание творчества писателя (вплоть до отдельных его образов) узколичными обстоятельствами его жизни, интимными его переживаниями и впечатлениями... Вторая черта — господствующая в анти-

шекспировской литературе аристократическая тенденция (не случайно все серьезные кандидаты в Шекспиры — титулованные лица)».

И Смирнов заключает: «Думаем, что этих двух моментов достаточно, чтобы признать проникновение «Рэтлендской гипотезы» в нашу учебную литературу досадным недоразумением. Вообще же, весь этот долгий и запутанный спор по поводу шекспировского авторства представляет лишь анекдотический интерес и не имеет ничего общего с научным изучением творчества Шекспира. Нам важно не имя автора и не бытовая личность его, а классовый субъект тех 34 пьес, которые — надо полагать, с достаточным основанием, — современники и потомство приписывали Вильяму Шекспиру»[36].

В дальнейшем аргументы, приведенные Смирновым в 1932 году, стали рассматриваться как «руководящие», переходили с незначительными изменениями в статьи и диссертации шекспироведов следующих поколений. Сегодня, однако, мы можем отметить, что «фактическая база» этой аргументации весьма и весьма слабая, а существо проблемы, причины ее возникновения подменяются обвинениями в адрес некоего одиозного «психолого-биографического метода в манере Брандеса»; кстати, сам Георг Брандес никогда никаких сомнений в истинности стратфордианской традиции не высказывал. Впрочем, поскольку Смирнова не интересовало ни имя автора, ни его «бытовая личность», а только «классовый субъект», вся напряженная многолетняя дискуссия вокруг «шекспировского вопроса» имела в его глазах лишь анекдотический характер.

Что же касается вердикта об идеологической неприемлемости «для нас» всех нестратфордианских сомнений и гипотез, то в специфических условиях 30-х годов такое предупреждение звучало достаточно зловеще, и его поняли.

Конечно, проблемы шекспироведения не сводятся лишь к вопросу о личности Шекспира, но и пренебрежение этим вопросом, слепое следование традиции несовместимо с подлинно научным изучением творчества Великого Барда. Если вопрос этот не запутывать безмерным теоретизированием, то задача, стоящая перед исследователями, ясна: создание научно-полноценной биографии Шекспира, дающей удовлетворительное объяснение многочисленным несоответствиям и устраняющей поразительное противоречие, лежащее в основе традиционных представлений. И если в конце концов будет установлено, что Великий Бард был аристократом по происхождению и воспитанию (а многое говорит именно за это), то такой факт окажется не более реакционным, чем аристократическое происхождение Байрона, Пушкина, Лермонтова, многих других гениальных писателей. Ведь именно их дворянство, их независимое положение и дали им возможность с детства приобщиться к сокровищнице мировой культуры, развить до высочайшей степени свои природные способности.

Дискуссия должна сосредоточиваться не на каких-то теоретических, тем более идеологических постулатах, а на конкретных биографических и литературных фактах, требующих объективного, то есть

беспристрастного, научно-исторического подхода и исследований. Некритическая же вера в предания и традиции характерна для донаучной истории, в том числе и истории литературы.

Научно-исторические исследования и дискуссии не только не мешают, но, наоборот, стимулируют и углубляют процессы изучения шекспировского наследия. Это полезно повторить и сегодня, спустя шестьдесят лет после смирновского «отлучения» нестратфордианцев, ибо сторонники подобного обращения с оппонентами — пусть и под соусом других «идеологий» — отнюдь не перевелись как у нас, так и на Западе.

Шекспиру — кто бы он ни был — изучение (в том числе и критическое) биографических проблем не опасно — его великие творения навсегда останутся достоянием человечества; не опасны и неизбежные в таком сложном процессе издержки — мыльные пузыри рано или поздно лопаются, а серьезные исследования и гипотезы обогащают научную сокровищницу, приближают нас к истине.

...Однако идеологическое табу сработало: в 30-е годы из нашей научной литературы исчезли дискуссионные выступления по «шекспировскому вопросу», проблема не изучалась даже в гуманитарных вузах, вопрос считался «закрытым». В дальнейшем это отразилось в преобладании театроведческого и литературно-критического, теоретического подхода к Шекспиру. И хотя в этой области появились интересные и ценные работы, а в театре и кино осуществлен ряд выдающихся новаторских постановок, была заметна утрата вкуса к конкретным исследованиям историко-биографического характера — это как бы считалось прерогативой западных ученых-шекспироведов. Наши шекспироведы научились — подобно некоторым своим западным коллегам, хотя и под более жестким давлением, — писать о Шекспире и его произведениях, не выходя при этом за пределы стратфордианских представлений о его личности.

Но подрастали новые поколения, читали Шекспира, и у них тоже появлялись недоумения и сомнения. Кое-что доходило и с Запада, где дискуссия продолжалась. Поэтому время от времени, в порядке профилактики, для широкой публики давались разъяснения в духе аргументов А.А.Смирнова. Так, в начале 1960-х годов, накануне юбилейных торжеств — четырехсотлетия Шекспира — появились статьи, в которых повторялся тезис о идеологической неприемлемости «для нас» всех нестратфордианских гипотез, об их аристократически-снобистском происхождении, о том, что «антишекспиристов», мол, совершенно не интересует эстетический аспект шекспировского наследия. «Антишекспиристы» также обвиняются в том, что они видят в Шекспире только писателя, тогда как он был прежде всего деятелем театра.

Последний аргумент встречается довольно часто, поэтому на нем можно немного задержаться. Безусловно, не следует игнорировать ни драматургическое наследие Шекспира, ни поэтическое (а о том, что он был не только драматург, но и утонченный поэт, Бард, забывают гораз-

до чаще). Довод, что Шекспир был прежде всего деятелем театра, сопровождается и заявлением, что шекспировские пьесы мог написать только актер, хорошо знавший театр; утверждение явно натянутое и даже наивное. Конечно, человек (если это везде один человек), написавший эти пьесы, знал и глубоко любил театр. Но делать отсюда вывод, что так знать театр мог только актер-профессионал, особенно учитывая несложность сцены в тогдашних публичных (и домашних) театрах, — никак нельзя. И вообще, многие ли из великих драматургов, прекрасно знавших театр — и гораздо более сложный технически, — были при этом профессиональными актерами?

Довод этот, вероятно, не случайно повторяется довольно часто, несмотря на его натянутость и наивность. Ведь сегодня, как и завтра, Шекспир живет и будет жить прежде всего на подмостках и экранах, и люди, размышляющие и работающие над его пьесами и образами его героев, — это прежде всего люди театра — режиссеры, актеры, театральные и кино-критики; к ним, надо полагать, и направлен этот — могущий кому-то показаться лестным — довод. Но кроме несостоятельности этого довода как такового можно еще раз подчеркнуть, что никому не известно, какие роли играл на сцене Уильям Шакспер и играл ли вообще. Он был в составе актерской труппы, был одним из главных ее пайщиков — и это все, что можно сказать определенно и доказательно о его роли в театре, о его «профессиональном актерстве». Вполне вероятно, конечно, что он вместе с другими членами труппы участвовал в массовых сценах или даже исполнял какие-то эпизодические роли, но основные его функции в театре, как и его друзей Хеминга и Кондела, были не артистические, а хозяйственные — выживать тогда актерским труппам было непросто.

Стратфордианцы утверждают, что основной обязанностью Шакспера в труппе было создание новых и переделка старых пьес — это, мол, и был его вклад в общее дело. Нестратфордианцы такое утверждение отвергают по уже известным нам основаниям, считая, что малограмотный человек никаких пьес или поэм не писал и писать не мог; но некоторые предполагают, что в ряде случаев пьесы действительно попадали в труппу через него, и он таким образом выполнял какую-то посредническую функцию между подлинным автором (или кем-то из его окружения) и труппой, что и послужило основой для его быстрого обогащения. За это говорят факты о какой-то его близости к Пембрукам и Рэтлендам.

Но в любом случае нельзя вычитывать из шекспировских пьес сообщение о том, что их автором мог быть только профессиональный актер, ибо для этого придется игнорировать и характер елизаветинского театра, и роль Шакспера в его труппе, и весь опыт мировой драматургии в лице ее наиболее выдающихся представителей — от Софокла до Бернарда Шоу — и подавляющей части сегодняшних драматургов.

Идеологическое табу довлело над нашим шекспироведением почти шесть десятилетий и, конечно, не могло не принести вреда развитию этой науки — в вопросах, связанных с личностью Великого Барда,

произошло определенное упрощение и окостенение взглядов и аргументов. Нарушителей табу, правда, к следователям не вызывали, но и печатать их опусы не было принято; для воспитательной работы с наиболее упорными «еретиками» еще сравнительно недавно ревнители чистоты советского шекспироведения пытались все-таки привлечь партийные органы...

Прекращение цензуры, свобода слова привели к появлению у нас информации о Великом Споре, над которым больше не довлеет идеологическое отлучение. Стали появляться пересказы некоторых гипотез и догадок прошлого, не всегда обремененные научной аргументацией, телевидение показало фильм о «шекспировском вопросе», поставленный американскими оксфордианцами, пропагандирующими свою гипотезу. Все это создает условия для нормальной научной дискуссии, хотя сомнения в том, что в стратфордской церкви св.Троицы действительно покоятся останки автора «Гамлета», продолжают рассматриваться многими как рецидив исторической неблагодарности потомков по отношению к Великому Барду, а не как этап на пути научного постижения истины о нем. Но идеологическое табу, слава Богу, осталось позади в непростой истории русского шекспироведения.

Дискуссия усложняется. Новые кандидаты, новые эволюции неуловимого образа

На Западе все это время дискуссия продолжалась. Серьезная научная полемика вокруг рэтлендианской гипотезы не успела еще развернуться в Англии, когда началась первая мировая война, а в 1918 году французский ученый А.Лефран опубликовал книгу, в которой доказывал, что под маской-псевдонимом «Уильям Шекспир» скрывался Уильям Стэнли, 6-й граф Дерби (1561—1642); предположения об этом высказывались и раньше.

Старший брат Уильяма Стэнли, Фердинандо (лорд Стрендж), содержал актерскую труппу, в которой, как считают некоторые, и начал свою карьеру Уильям Шакспер. Известно, что Фердинандо писал стихи и был воспет Эдмундом Спенсером под именем Аминта. Неожиданная смерть в 1594 году старшего брата сделала Уильяма Стэнли графом Дерби. Он был женат на дочери графа Оксфорда, входил в число приближенных Эссекса, но участия в его мятеже не принял и избежал кары.

Имеется свидетельство (письмо испанского агента от 1599 года) о том, что Дерби «занят писанием комедий для публичных театров». Инициалы «W.S.» (Уильям Стэнли) совпадают с инициалами, которыми были подписаны некоторые шекспировские издания. Известный разговор королевы Елизаветы с хранителем архива Ломбардом, когда королева, имея в виду автора «Ричарда II», сказала: «Кто готов забыть Бога, забудет и своих благодетелей», также, по мнению дербианцев, относится к Уильяму Стэнли и подтверждает, что трагедия «Ричард II»

написана им. Театр, устроенный ремесленниками в «Сне в летнюю ночь», напоминает народные представления, устраивавшиеся в городе Честере, покровителем которого были графы Дерби.

Дербианской гипотезе, содержащей ряд интересных догадок и исследующей некоторые — в любом случае важные — факты и обстоятельства, до этого обойденные вниманием, недостает более определенных доказательств. Как и в случае с Бэконом, дербианцам трудно объяснить выход в свет шекспировского Великого фолио — явно посмертного — в 1623 году, когда Дерби был еще жив и здоров. Какая-то связь Дерби с «шекспировской тайной» вполне вероятна, но здесь необходимы дополнительные конкретные исследования. Имеет, вероятно, Дерби отношение и к появлению честеровского сборника. Урсула, жена Джона Солсбэри, памяти которого (якобы) посвящен сборник, была сводной сестрой Уильяма Стэнли, графа Дерби (она появилась от внебрачной связи его отца); Дерби нередко посещал эту семью и был в курсе их дел и занятий. О честеровском сборнике он мог знать.

В 1920 году английский профессор Томас Луни опубликовал, приняв предварительно особые меры предосторожности, результаты своих длительных исследований проблемы шекспировского авторства[37]. Изучая «Венецианского купца», Луни пришел к твердому убеждению, что автором пьесы мог быть только человек, который знал Италию не по чужим рассказам и книгам, а по личным впечатлениям, то есть Уильям Шекспир был в Италии. Изучение других произведений Шекспира укрепило его сомнения в истинности стратфордского евангелия.

В поисках действительного автора Луни тщательно изучал литературу елизаветинской Англии. Поэзия Эдуарда де Вера, графа Оксфорда (чьи стихи несколько раз публиковались под его собственным именем), привлекла внимание Луни сходством с «Венерой и Адонисом». Статья о графе Оксфорде, написанная Сидни Ли для Национального биографического словаря, рисовала образ человека, соответствующего представлению об авторе шекспировских произведений, которое к тому времени сложилось у Луни.

Так Томас Луни подошел к идентификации Уильяма Шекспира с Эдуардом де Вером, 17-м графом Оксфордом (1550—1604). К первоначальным доводам добавились и другие. Оксфорд был близок к королевскому двору, он был зятем всесильного лорда Берли, черты которого исследователи-шекспироведы видят в образе Полония; это объясняло хорошее знание Шекспиром мира дворцовых тайн и интриг, мира власти. Гербовый щит Оксфорда венчало изображение льва, потрясающего сломанным копьем. В 1578 году Гэбриэл Харви в своем выступлении в Кембриджском университете превозносит литературные успехи графа, но просит его отложить на время перо и обратить свои таланты и мужество на защиту Англии от ее врагов. При этом Харви употребляет латинское выражение: «Vultus tela vibrat» — «Облик потрясающего копьем», что по-английски звучит как «Shake-speare» — Шекспир.



Ушльям Стэнли, граф Дерби

Луни приводит также свидетельство Ф.Мереза (1598) о том, что граф Оксфорд относится к лучшим английским авторам комедий; многие писатели посвящали ему свои книги, Джон Лили и Энтони Манди были его секретарями; он покровительствовал нескольким актерским труппам. Его активное участие в литературной и театральной жизни елизаветинской Англии, таким образом, не вызывает сомнений.

В начале своей книги Луни, как и основатели других нестратфордианских гипотез, подвергает резкой критике традиционные биографии Шекспира, подчеркивая их несоответствия и противоречия. Тщательно изучив все шекспировское творческое наследие, Луни обрисовал главные черты, присущие подлинному автору, подлинному Шекспиру, нашедшие явное отражение в его произведениях:

— гениальность, творческая зрелость,
— эксцентричность, склонность к таинственности,
— необыкновенная чувствительность,
— высоко развитый литературный вкус, превосходное знание драмы,
— глубокая образованность (классическое образование того времени — ни в коем случае не самоучка!).

Кроме этих главных черт Луни сформулировал и «специальные характеристики» Шекспира, также проявившиеся в его произведениях:

— принадлежность к кругу высшей аристократии,
— сочувствие сторонникам Ланкастеров в войне Алой и Белой розы,
— любовь к Италии и знание ее,
— хорошее знание многих видов спорта и развлечений, доступных только самым знатным и богатым лендлордам, в том числе редкой и дорогой соколиной охоты,
— знание музыки и любовь к ней,
— неуверенность, сомнения там, где дело касается женщин,
— человек, далекий от меркантилизма, щедрый и великодушный,
— вероятно, доброжелательно относившийся к католицизму, но в общем державшийся в стороне от религиозных конфликтов и споров своего времени.

Всем этим главным чертам и специальным характеристикам Шекспира, по мнению Луни, граф Оксфорд полностью соответствовал. Сегодня я могу с этими тестами — отпечатками личности Шекспира в его произведениях — согласиться (хотя и не считаю их полными и исчерпывающими), но хотелось бы заметить, что им соответствует не только Оксфорд, но и некоторые другие современники Шекспира, в первую очередь — и в большей степени — Рэтленд. Особенно это относится к таким «чертам и характеристикам», как склонность к таинственности и неуверенность в отношениях с женщинами. Оксфорд, как мы видим, иногда печатался под собственным именем, не скрывал своего покровительства писателям и актерским труппам. Рэтленд такую деятельность тщательно скрывал, в последнее десятилетие вооб-



Эдуард де Вер, граф Оксфорд

ще не разрешал писателям и поэтам называть его имя (демонстративный обрыв Джонсоном стихотворения XII в «Лесе» подтверждает это). Необходимо отметить и такой потрясающий факт, как тайные похороны Рэтленда и его жены.

Что касается женщин... Оксфорд имел семью, законных детей, любовниц и детей от них — непохоже, чтобы он чувствовал себя неуверенно с женщинами. А вот Рэтленд состоял в странном браке, который до конца его жизни оставался платоническим, — это прямо подтверждено Беном Джонсоном и Фрэнсисом Бомонтом, а также — как мы теперь знаем — честеровским сборником. Странный брак Рэтленда и прямой намек Бомонта на его неспособность — или нежелание — выполнять супружеские обязанности (каковы бы ни были тому причины), несравненно более соответствуют шекспировской «неуверенности там, где дело касается женщин», чем семейная жизнь, дети, внуки и любовные связи Оксфорда. Но эти замечания я делаю здесь между прочим, ибо не уверен, что Луни изучал биографию Рэтленда и его спутницы жизни.

Наверное, правильно было бы выделить отдельной «главной чертой» не имеющий равных словарь Шекспира, говорящий в пользу участия в его творениях и «других перьев»; такой тест был бы весьма полезен в исследованиях тайны шекспировского псевдонима.

Луни опубликовал также томик поэм и стихотворений Оксфорда, в котором оказались, однако, произведения, принадлежащие перу и неизвестных авторов, и таких известных, как У.Рэли, Ф.Гревил, Р.Барнфилд.

В 1922 году Б.Р.Уорд основал в Англии специальное шекспировское общество, чьей задачей было «бороться со стратфордской ортодоксией путем применения к проблеме шекспировского авторства принципов научно-исторического критицизма». Его сын, Б.М.Уорд, в 1928 году опубликовал подробную биографию Оксфорда; он допускал, что в ряде случаев имело место сотрудничество Оксфорда и Дерби.

Оксфордианская гипотеза получила в Англии и США довольно широкое распространение; в настоящее время к ней примыкает там большинство нестратфордианцев, так что в Англии и США всякий, кто не разделяет традиционных представлений о личности Великого Барда, чуть ли не автоматически именуется оксфордианцем. Многое сделал для пропаганды этой гипотезы американский писатель Чарлтон Огбурн; в 1984 году он выпустил свой главный труд — «Таинственный Уильям Шекспир»[38] — настоящую энциклопедию оксфордианцев. Сравнительно недавно (1987—1988) оксфордианцам удалось организовать на самом высоком уровне судебные (игровые, но с соблюдением всех внешних атрибутов юридических процедур) разбирательства «претензий» графа Оксфорда на авторство шекспировских пьес. Эти процессы в Вашингтоне и Лондоне снова привлекли внимание широкой публики к «шекспировскому вопросу», хотя высокие судьи (среди которых были члены Верховных судов обеих стран) и не признали доводы адвокатов Оксфорда о его авторстве достаточно убедительными.

Слабым местом оксфордианской гипотезы является как отсутствие прямых доказательств авторства Оксфорда (например, рукописей, но, как мы знаем, ими не располагают и сторонники стратфордского Шакспера), так и — особенно — очень раняя дата смерти Оксфорда — 1604 год, тогда как значительная часть шекспировских пьес была явно создана позднее. Оксфордианцам приходится предполагать, что пьесы, появившиеся после этого времени, созданы до 1604 года, но публиковались позже, хотя содержащиеся в них аллюзии на события 1605—1610 годов определенно говорят против такого допущения. Предпринимались попытки отождествлять ставившиеся различными актерскими труппами в 1576—1590 годах пьесы с шекспировскими («Тимон Афинский», «Тит Андроник», «Цимбелин»), чтобы сблизить их датировку с годами жизни Оксфорда.

Не находят убедительного объяснения в оксфордианской гипотезе такие важные факты, как посвящение Великого фолио 1623 года Пембруку и Монтгомери и активное участие в издании Бена Джонсона. Последние годы много споров среди оксфордианцев вызвало поддержанное некоторыми из них предположение, что Оксфорд одно время был не только фаворитом, но и любовником королевы Елизаветы и что тайным плодом их связи был Саутгемптон. Доказать реальность всех этих построений их авторам — за отсутствием документальных подтверждений — не удалось, решения «шекспировского вопроса» они не продвинули, но работу защитникам стратфордианского культа, несомненно, облегчили.

В оксфордианской гипотезе ее вводная часть — критический разбор стратфордианского биографического канона с использованием всех ставших теперь известными фактов об Уильяме Шакспере из Стратфорда — гораздо убедительнее, чем доводы в пользу авторства Оксфорда. Однако изучение биографии Оксфорда, как и других «претендентов», их связей с литературой и театром, безусловно способствует накоплению знаний о шекспировской эпохе.

Кроме Бэкона, Рэтленда, Дерби, Оксфорда в нашем веке в качестве «претендентов» на авторство были названы граф Эссекс, Уолтер Рэли, Роберт Сесил, ряд других известных деятелей и литераторов елизаветинско-якобианской Англии, включая самих монархов — королеву Елизавету I и короля Иакова I.

В 50-е годы получила распространение и известность гипотеза о том, что за псевдонимом «Потрясающий Копьем» скрывался выдающийся драматург Кристофер Марло, в последних произведениях которого много общего в творческой манере и языке с шекспировскими хрониками. Прекращение творчества Марло, его убийство в 1593 году совпадают с началом творческой деятельности Шекспира. В обстоятельствах убийства Марло, ставших известными не так давно, много странного и двусмысленного. Сам молодой поэт и драматург, бунтарский характер и вольнодумство которого были известны, в то же



Кристофер Марло

время, оказывается, выполнял какие-то тайные поручения руководителя елизаветинской разведки Уолсингема.

Американец Калвин Гоффман высказал сомнение в том, что Марло действительно был убит 30 мая 1593 года. В своей книге «Человек, который был Шекспиром»(1955)[39] Гоффман утверждал, что в Дептфорде убили не Марло, а неизвестного человека, сам же драматург после мнимого убийства якобы скрывался в имении Уолсингема и через него (или через его кузена) передавал актерским труппам и издателям свои произведения, печатавшиеся под псевдонимом «Уильям Шекспир». В 1956 году Гоффман предпринял раскопки склепа Уолсингемов, где надеялся (по неясным для меня соображениям) найти рукописи Марло. Как и следовало ожидать, в склепе никаких рукописей не обнаружили.

Другие сторонники этой гипотезы высказывали предположение, что живший после 1593 года под чужим именем Кристофер Марло был связан с кругом графини Мэри Сидни-Пембрук и с самим королем Иаковом.

Очевидно, что из действительно странных обстоятельств убийства Марло и близости даты убийства ко времени появления в литературе имени Уильяма Шекспира, а также из того общего, что есть в первых шекспировских хрониках и последних пьесах Марло, Гоффманом были созданы слишком далеко идущие версии, не подкрепленные фактами. Очень многие ученые в разное время высказывали мнение (и я согласен с ними), что первые исторические хроники Шекспира, особенно три части «Генриха VI», являются разной степени переделками материала, оставшегося после Марло, Грина, Пиля или кого-то еще из «университетских умов». Что касается всего остального — фиктивного убийства Кристофера Марло, его «посмертной» жизни, творчества под именем Уильяма Шекспира и т.п., — то эти интересные версии не могут рассматриваться как научные гипотезы: это — домыслы.

Кроме нестратфордианских гипотез, отстаивающих того или иного — отдельного — кандидата, были высказаны предположения о групповом авторстве. Еще Делия Бэкон в прошлом веке приводила кроме Фрэнсиса Бэкона имена Рэли и Спенсера. В 1925 году Мускат называл в качестве возможных соавторов Бэкона, Оксфорда, графа и графиню Рэтленд. Г.Слэтер (1931) доказывал[40], что имеются свидетельства в пользу частичного авторства Марло («Генрих VI»), Бэкона (Ричард II» и «Ричард III»), Дерби («Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь»), Оксфорда («Гамлет»), Мэри Сидни-Пембрук («Как вам это понравится»), Рэли и Рэтленда. Основной фигурой в таком созвездии Слэтер, следуя в этом вопросе за Томасом Луни, считал графа Оксфорда. Конкретных исследований по этим предположениям проведено, однако, недостаточно.

Сторонники нестратфордианских гипотез о групповом авторстве опираются на поражающий своим объемом активный лексикон Шекспира — таким лексиконом не мог обладать один человек, как бы гениален и образован он ни был. Кроме того, в некоторых пьесах явно чувст-

вуется другая рука — с этим согласны и большинство стратфордианцев, разногласия между ними касаются лишь количества таких произведений и характера сотрудничества Шекспира с другими авторами в каждом отдельном случае. Д.М.Робертсон и его школа (а у нас — И.А.Аксенов) заходили в признании такого сотрудничества достаточно далеко. Коллективное творчество в различных формах в ту эпоху отнюдь не было редкостью; наиболее известный пример тому — пьеса «Томас Мор», к которой «приложила руку» целая группа опытных драматургов!

Ряд нестратфордианцев, не выдвигая собственного кандидата, ограничивается критикой стратфордских биографий, опираясь на документальные свидетельства об Уильяме Шакспере. Эти исследователи, следуя за писавшим в начале XX века Дж.Гринвудом и доказывая непричастность Шакспера к какому-либо литературному творчеству и явную преднамеренную сотворенность мифа о том, что этот человек якобы был Великим Бардом, в то же время не высказывают предположений относительно того, кто в действительности прятался за такой странной маской. Они считают, что для определенных утверждений в этом смысле необходимо дальнейшее накопление и исследование конкретных фактов, на что может потребоваться немало времени.

Объем и характер данной работы, посвященной нескольким таким важнейшим фактам, которые являются ключами к «шекспировской тайне», не позволяют мне подробнее остановиться даже на главных трудах исследователей-нестратфордианцев и их оппонентов — ведь только простое библиографическое перечисление всех относящихся к проблеме личности Шекспира книг и статей занимает целый том[41]. История Великого Спора, вероятно, будет написана уже после его окончательного завершения...

Множественность нестратфордианских гипотез и предлагаемых ими кандидатов своеобразно изменила в 20-х годах нашего столетия картину дискуссии вокруг «шекспировского вопроса». Отныне единой — несмотря на несовпадение взглядов по некоторым частным проблемам — и опирающейся на почти четырехвековую традицию, школьные учебники, процветающий культ стратфордских реликвий «официальной» биографической версии стали противостоять разрозненные, спорящие между собой школы и группы нестратфордианцев, отстаивающие каждая «своего» кандидата в Шекспиры. Это, безусловно, облегчает положение их оппонентов, хотя, как уже ясно читателю, в критике традиционных представлений аргументация всех нестратфордианцев в основном совпадает. Совпадает и главный вывод: Шакспер не был и не мог быть Великим Бардом.

Конечно, за это время наряду с серьезными, научно анализирующими исторические и литературные факты работами появилось немало и легковесных, разоблачительных, рассчитанных на сенсацию, а то и просто пародийных сочинений, полных домыслов и фантазий, еще более запутывающих в глазах широких читательских кругов сложнейшую проблему. Авторы таких сочинений, похоже, мало считаются

с тем значением, которое приобрела эта проблема для мирового литературоведения, для всей человеческой культуры.

Впрочем, и среди тех, кто, придерживаясь с детства усвоенной традиции, не сомневается в авторстве стратфордского Шакспера, было высказано немало «догадок» подобного сорта. Так, Д.Форбис, отмечая, что сам Шекспир всегда почему-то оказывается вне поля зрения (очевидно, имеется в виду отсутствие фигуры Шакспера среди литераторов его времени, отсутствие какой-либо видимой его связи с шекспировскими творениями), приходит к выводу, что причина такого явления может заключаться в застенчивости, вызванной... алкоголизмом. Сравнительно недавно некоторые английские авторы пытались объяснить «шекспировскую тайну» тем, что Шекспир (то есть Шакспер из Стратфорда) был шпионом, тайным агентом и т.п. Все это уже скорее относится к области литературных развлечений*.

Сегодня даже профессиональным шекспироведам нелегко ориентироваться во всех деталях многолетнего и многоголосого спора вокруг Шекспира, в огромном клубке фактов и предположений, доводов и контрдоводов, высказанных сотнями участников дискуссии на ее различных этапах. Сегодня проблема шекспировской личности, шекспировского авторства и история дискуссии вокруг него является, без преувеличения, особой дисциплиной, требующей специального изучения; тем более удивительными выглядят попытки попросту отмахнуться от нее, объявив надуманной и несуществующей или предав, после несложных идеологических выкладок той или иной окраски, всех оппонентов групповому отлучению от Шекспира.

В академическом стане — накопление фактов

Огромное количество новых исследований и публикаций, появившихся в первой четверти нашего столетия, касавшихся не только Шекспира, но и почти всех его литературных современников, сама дискуссия по проблеме шекспировского авторства не могли не вызвать новых подходов к шекспировским текстам в академическом страт-

---

* Публично высказывалось мнение, что в вопросе о личности Шекспира можно сочинять какие угодно версии, «ибо через четыре столетия ни доказать, ни опровергнуть их все равно невозможно». Суждение глубоко ошибочное, свидетельствующее о слабом знакомстве как с историей «шекспировского вопроса», так и с немалыми возможностями современной исторической науки. К тому же четыре столетия — не такой уж большой срок, и Англия XVII века — не первобытная пустыня.

Впрочем, пародировать и смеяться можно надо всем, и непростые поиски решения загадки Шекспира не защищены в этом отношении никаким табу. Тем более что раблезианский смех — один из важных компонентов шекспировской легенды.

фордианском шекспироведении. Я уже упомянул о кембриджской школе — Д.Робертсоне и его учениках, которые пришли к выводу, что бóльшая часть шекспировских пьес или является переделками текстов его предшественников (Грин, Марло, Пиль, Кид), или же написана в сотрудничестве с такими писателями, как Чапмен, Мессенджер, Флетчер, причем роль самого Шекспира часто сводилась к окончательной литературной правке текста. Таким образом эти ученые, не посягая на стратфордский культ, давали какое-то рациональное объяснение явному присутствию «других перьев», а заодно и огромному объему шекспировского лексикона.

Подход Робертсона к шекспировским текстам как к плодам коллективного творчества вел к попыткам при помощи стилистического и лексического анализа дробить эти тексты, связывая ту или иную сцену или даже монолог с именем определенного литературного современника Шекспира. Это вызвало возражения со стороны ряда влиятельных английских шекспироведов, обеспокоенных «вольностями» Робертсона и его последователей на фоне непрекращающихся нестратфордианских атак на устои традиционного представления о личности великого драматурга и поэта. В мае 1924 года Британская академия на специальном заседании заслушала доклад сэра Эдмунда Чемберса, в котором он критиковал взгляды Робертсона, хотя и признавал обоснованными доводы о нешекспировском характере части «Тимона Афинского», «Троила и Крессиды», «Перикла», «Генриха VIII». Взгляды Робертсона были осуждены как «большевистская национализация Шекспира»; сегодня сторонников этой школы немного, но сотрудничество Шекспира с другими авторами уже не исключается большинством ученых, хотя допускается с заметной осторожностью и оговорками в весьма ограниченном количестве случаев. Таким образом, нельзя считать, что взгляды Робертсона были научно опровергнуты, можно лишь говорить о несовершенстве тогдашних методов сравнительного анализа текстов. Сейчас применение в этих целях компьютеров открывает возможности для более уверенных выводов в каждом отдельном случае, в частности использование текстов Марло в шекспировских хрониках уже получило новые аналитические подтверждения.

Другую группу кембриджских ученых называют «библиографической школой», хотя ее, наверное, точнее было бы называть «текстолого-книговедческой». Эти ученые (А.У.Поллард, Р.Б.МакКерро, У.У.Грег и их последователи) изучали тексты в тесной связи с условиями их появления. Они начали глубоко и систематически знакомиться с постановкой печатного и издательского дела в шекспировское время, выработали научные методы реконструкции оригинальных текстов; с помощью этих методов был решен ряд трудных текстологических проблем, проведен научный анализ таких литературных памятников, как шекспировское Великое фолио, шекспировские кварто, ранние издания произведений Бена Джонсона, Бомонта и Флетчера, других елизаветинцев. Можно заметить, что ни одна другая эпоха не требовала столь специальных и сложных методов исследования конкретных

обстоятельств издания литературных произведений, как шекспировская. И прежде всего это относится к самому Шекспиру — появление текстов чуть ли не каждого его произведения представляет сложную проблему; мы убедились в этом на примере «Голубя и Феникс». Многое говорит за то, что эти трудности — не случайны, а органически связаны с «шекспировским вопросом», которого, однако, ученые респектабельной «библиографической школы» предпочитали напрямую не касаться. Особенное значение имели — и продолжают иметь — такие фундаментальные работы ученых этой школы, как «Краткий каталог титульных листов книг, отпечатанных в Англии, Шотландии и Ирландии, а также английских книг, напечатанных за границей в 1475—1640 гг.» (А.У.Поллард и Г.Р.Рэдгрейв); «Словарь типографов и книготорговцев Англии, Шотландии и Ирландии в 1557—1640 гг.» (Р.Б.МакКерро); «Эмблемы типографов и книгоиздателей Англии и Шотландии в 1485—1640 гг.» (Р.Б.МакКерро); «Первое фолио Шекспира» (У.У.Грег). «Краткий каталог титульных листов...», выпущенный Поллардом и Рэдгрейвом в 1926 году, переиздавался с дополнениями в 1948, 1976, 1986 годах; последний том каталога, где книги сгруппированы по издателям и типографам, составленный К.Пантцер, вышел в свет в 1991 году; номера, присвоенные каждому старинному изданию этим «Кратким каталогом», применяются всеми научными библиотеками мира.

Широкий резонанс в английском шекспироведении второй четверти нашего века получили идеи Джона Довера Уилсона, также относящегося к «библиографической школе». Имя этого ученого читатель уже встречал ранее в связи с его высказываниями о стратфордском бюсте и графтонском портрете. Уилсон в своих трудах, особенно в небольшой книге «Подлинный Шекспир» (1932) и в осуществленном под его редакцией издании ряда пьес Шекспира (New Shakespeare) продемонстрировал новый подход не только к конкретным текстологическим проблемам, но и к некоторым принятым среди биографов-стратфордианцев представлениям о личности Великого Барда. Являясь сам правоверным стратфордианцем, Уилсон в то же время резко протестует против того образа удачливого дельца, который вставал со страниц биографии, написанной Сидни Ли. Уилсон не жалеет сильных выражений в адрес стратфордского бюста, который он считает едва ли не главной причиной того, что образ великого поэта приобрел ненавистные ему черты «преуспевшего мясника». Не только книга Сидни Ли, но даже гравюра Дройсхута оказывается, по Уилсону, созданной под влиянием этого злополучного творения скульптора-ремесленника; и эти два изображения стоят между нами и подлинным Шекспиром, вызывая отвращение всех, кто понимает и глубоко чувствует Великого Барда. Отсюда и неприятие Уилсоном неоднократно переиздававшейся, долгое время считавшейся классической работы Сидни Ли: «Короче говоря, созданная С.Ли шекспировская биография — это жизнеописание не Уильяма Шекспира — человека и поэта, а другого «Уилья-

ма Шекспира» — бюста в стратфордской церкви, если представить, что он существовал когда-то во плоти и крови».

И далее Уилсон в своей борьбе за подлинного, поэтического Шекспира поднимает «знамя крестового похода» против Янсена, Дройсхута и викторианских биографов Барда. Уилсон категорически не согласен с распространенным (и сегодня) утверждением, что Шекспир якобы «отсутствует» в своих произведениях, и требует, чтобы биографы и исследователи неустанно искали «живого Шекспира». «Если мы будем исходить из того, что он всегда отсутствует в своих произведениях, что он стоял всегда в стороне от жизни своего времени, мы никогда не сможем увидеть его. Наоборот, мы должны искать его в самом сердце той жизни. Жизнь дворца Елизаветы и Иакова, личности и дела выдающихся людей, общественные и политические события его времени — это реальная атмосфера его пьес»[42]. При этом Уилсон справедливо предостерегает, что Шекспир был не репортером, а поэтом.

В плане связей Шекспира с событиями его времени Уилсон придает большое значение тому влиянию, которое оказала на поэта яркая личность графа Эссекса и его трагическая судьба. В «Генрихе V» и особенно в «Гамлете» Уилсон почувствовал тревогу Шекспира за Эссекса, его обожание, его неизбывную боль. «Тайна Гамлета — это тайна Эссекса, тайна его сердца», — писал Уилсон.

Стремление Уилсона пробиться к «живому» Шекспиру, преодолеть то, что он называет «викторианскими представлениями» о великом драматическом поэте, его яростное неприятие стратфордского бюста не могли не вызвать интереса. Но ведь нельзя забывать, что «бюст»*, который для Уилсона является символом темного, несовместимого с шекспировским творчеством начала, мешающего людям пробиться к Барду, — только один из элементов в целом комплексе стратфордских реалий, хорошо согласующихся между собой и обрисовывающих контуры одного и того же человека — Уильяма Шакспера из Стратфорда.

Уилсон же как будто отрывает стратфордский бюст от всего остального — от неграмотных родителей, жены и детей Шакспера, от его ростовщической деятельности, от пресловутого завещания. Эти реалии Уилсон почти игнорирует, несмотря на их бесспорный, документальный характер. Он слишком глубоко чувствует Шекспира — художника, поэта, чтобы принять или попытаться как-то объяснить эти ужасные бумаги. Но он не может и совсем отмежеваться от них, как он отмежевался от настенного бюста, ибо, в отличие от произведения скульптора, эти бумаги неразрывно, неотделимо привязаны к человеку, чей прах покоится в стратфордской церкви св. Троицы.

---

* Уилсон, как и многие другие, не обращает никакого внимания на то, что при своем появлении стратфордский бюст выглядел еще более непоэтичным, чем сейчас, — без красивой подушечки, пера и бумаги, но с прижатым к животу бесформенным мешком.

Сосредоточивая все свое неприятие, весь сарказм на «бюсте» и связанном с ним викторианском, бескрыло-бюргерском представлении о Шекспире, Уилсон обходит то важнейшее обстоятельство, что эти представления выросли не на пустом месте и отнюдь не из одного «бюста». Атаки Уилсона на «викторианских» шекспироведов, и в первую очередь — на книгу Сидни Ли, несправедливы, ибо биографу не дано право игнорировать или затушевывать факты, как бы он к ним ни относился. Подлинный, то есть основанный на научном анализе всех свидетельств и источников, историзм не мешает и не противоречит постижению творческого наследия художника, когда речь идет о биографии одного и того же человека. Жизнеописание великого писателя, поэта содержит сведения о его происхождении, воспитании, образовании, его семье и окружении, о его делах и поступках, рассказывает о событиях, происходивших на его глазах в его стране и мире. И этот — социальный и личностно-бытовой — аспект жизнеописания переплетается с биографией творческой, то есть с историей создания его произведений, с рассказом о поэтическом мире, рожденном его гением. Эти два аспекта научной биографии не только не исключают, но и хорошо дополняют и обогащают один другой, хотя связь между ними подчас может оказаться совсем не простой и не прямолинейной. Все это справедливо в том случае, когда оба аспекта относятся к одной и той же личности.

В случае с Шекспиром дело обстоит иначе. Хочет того Уилсон или нет, он фактически защищает биографию поэта Уильяма Шекспира от биографии Шакспера из Стратфорда и пытается очистить первую от проникших в нее элементов второй, но не порывая при этом с основами стратфордской традиции. Сделать это ему, конечно, не удалось.

«Викторианский» образ расчетливого и благополучного приобретателя, для которого работа в театре и литературные занятия были прежде всего способом обеспечить себе материальную независимость, появился не в результате отсутствия воображения у Сидни Ли и других атакуемых Уилсоном стратфордианских биографов; такой «умеренный» образ великого драматурга представлял из себя осторожный компромисс, попытку по возможности сгладить несовместимость двух шекспировских биографий, свести все литературные и историко-документальные свидетельства в один непротиворечивый, пусть даже не очень «поэтичный» портрет.

Резко критикуя своих викторианских учителей, защищая горячо чтимого им Барда от ненавистных ему черт стратфордского «бюста»*, Уилсон подрывает основу «мирного сосуществования» двух шекспи-

---

* Уилсон даже возлагал на стратфордский «бюст» — вместе с написанной «под влиянием бюста» биографией С.Ли — главную ответственность за «компанию против человека из Стратфорда», то есть за возникновение нестратфордианских гипотез! Подобные представления о причинах возникновения «шекспировского вопроса» нередки даже среди ученых-шекспироведов.

ровских биографий и до опасной для стратфордианского канона и культа степени обнажает разделяющую их пропасть.

Смелые попытки Уилсона увидеть «живого» стратфордского Шекспира (то есть Шакспера) вызвали сопротивление видных англо-американских шекспироведов, называвших его подходы «романтическими», а сделанные им в ряде случаев выводы — «произвольными». Действительно, своеобразное и не лишенное заметных элементов модернизации отношение Уилсона к историческим фактам, как видно на примере его интерпретации истории сооружения стратфордского бюста или предпочтения, отдававшегося им графтонскому портрету, изображающему неизвестного молодого человека, весьма уязвимо для критики.

Несмотря на это, многие созданные в последние десятилетия шекспировские биографии и исследования биографического характера носят следы влияния идей Довера Уилсона (он умер в 1970 году) или по крайней мере знакомства с ними. Это часто проявляется в отходе от характерной для Э.Чемберса и его учеников сухой «протокольности» к более свободному рассказу, не чуждому предположений и догадок, особенно когда речь заходит о чудесном превращении подмастерья Шакспера в величайшего драматического поэта и эрудита.

В 1938 году двухтомный труд «Шекспир. Человек и художник», обобщавший ставшие к тому времени известными факты, относящиеся к биографии Шекспира, в том числе некоторые сообщенные впервые, опубликовал Эдгар Фрипп[43]. Интересны книги такого неутомимого исследователя, как Лесли Хотсон, много работавшего с архивными материалами и с портретной живописью шекспировской эпохи. Хотя ряд произведенных им идентификаций недостаточно обоснован, его исследования в конечном счете способствуют устранению некоторых «белых пятен» вокруг Шакспера и вокруг Шекспира, прояснению тех черт Великого Барда, которые позволяли литературным современникам сравнивать его с хитроумным и неуловимым Меркурием, с текучим Протеем древних легенд.

Последними крупными биографическими трудами являются книги С.Шенбаума «Шекспировские биографии» (1970)[44], а также «Шекспир. Краткая документальная биография» (1977), на которую я уже несколько раз ссылался. В первой, фундаментальной по объему и характеру, работе описывается длительная эволюция шекспировских биографий (в стратфордианской интерпретации, разумеется). Нестратфордианских гипотез Шенбаум касается весьма поверхностно, причины их возникновения представляет себе довольно смутно, но относится к ним (без особого разбора) с подчеркнутой враждебностью. С рэтлендианской гипотезой он, судя по этой книге, вообще незнаком.

Шенбаум довольно подробно рассказывает биографии самих шекспировских биографов, и надо сказать, что они выглядят у него значительно достоверней, чем традиционное жизнеописание Велико-

го Барда. Весьма показательно: свой капитальный труд Шенбаум завершил меланхолической констатацией, что, хотя каждое поколение ученых применяло на этом мало благодарном поприще свои подходы и методы и мы постепенно узнали о Шекспире так много, убедительного жизнеописания Великого Барда почему-то никому создать не удалось; остается лишь уповать на будущее.

Вторая книга Шенбаума, рассчитанная на более широкую читательскую аудиторию, перечисляет связно и в хронологическом порядке документально подтвержденные факты биографии Уильяма Шекспера. Говорится и о некоторых преданиях, анализируется возможная степень их достоверности. Подробно описывается театральная жизнь и актерские труппы елизаветинского Лондона, при этом шекспировское творчество затрагивается лишь от случая к случаю, так как связь с ним Шекспера никак не установлена (но, разумеется, не ставится биографом под сомнение). В результате биография, содержащая огромное количество фактов — и превосходящая в этом отношении жизнеописание любого другого поэта или драматурга той эпохи, — производит странное впечатление даже на людей, воспитанных на стратфордианской традиции: какое отношение все это имеет к автору «Гамлета» и «Лира»? Еще раз подтверждается: если исключить домыслы и оставить только документально доказанные факты, то стратфордианская биография Шекспира (то есть Шекспера) превращается в историю жизни заурядного, цепкого приобретателя не из крупных. И чем больше ученые узнают, чем научно состоятельнее становятся шекспировские биографии, тем этот эффект заметнее.

Недаром в своем предисловии к русскому переводу этой книги А.А.Аникст писал: «Боюсь, что книга С.Шенбаума может укрепить мнение скептиков и не верящих в авторство Шекспира (то есть Шекспера. — *И.Г.*). Автор все время имеет дело с документацией, а она в основном не связана с творческой деятельностью Шекспира».

Важнейшим результатом интенсивного изучения шекспировской Англии и ее культуры в последние два столетия является колоссальное накопление и постепенное осмысление новых фактов. И этот интереснейший, продолжающийся и сегодня процесс показывает не только трудности, но и возможности научного восстановления по крупицам сложной, отделенной от нас многими столетиями исторической эпохи; в этот процесс вносят свой вклад тысячи ученых и исследователей, придерживающихся самых различных взглядов на те или иные проблемы, в том числе и на проблемы шекспировского авторства и личности. Ежегодно появляются тысячи шекспироведческих работ — книг и статей почти на всех языках мира, и какая-то часть из них содержит новые открытия, поступающие в научный обиход. Сумма сегодняшних знаний о шекспировской Англии, ее культуре, ее людях даже отдаленно несравнима с тем, чем располагали ученые еще полтора столетия назад, когда Великий Спор о Шекспире только начинался.

Наряду с научной литературой, исследованиями, комментированными переизданиями многих елизаветинских и якобианских писателей и поэтов выходят бесчисленные — научные и массовые — издания произведений Шекспира, и к ним приобщаются новые поколения человечества. Будет уместно упомянуть здесь самые заметные издания полных собраний сочинений Шекспира на русском языке. Первое такое собрание выпустил Н.Кетчер (1841—1850 и 1858—1879), это почти подстрочник. Полное собрание со стихотворными переводами было издано в 1865 году Н.А.Некрасовым и Н.В.Гербелем; потом оно несколько раз переиздавалось. В 1894—1898 годы появились все шекспировские пьесы в переводах А.Л.Соколовского. Великолепно оформленное и прокомментированное русскими литературоведами собрание сочинений Шекспира было издано в 1902—1904 годах под редакцией С.А.Венгерова. Из полных собраний сочинений, появившихся в советское время, самым авторитетным является восьмитомное издание под редакцией А.А.Смирнова и А.А.Аникста (1957—1960), где представлены лучшие переводы трех предшествующих десятилетий, включая принадлежащие М.Лозинскому, А.Радловой, Б.Пастернаку.

В освещении биографических проблем российские и советские шекспироведы обычно (за исключением краткого периода проникновения в Россию рэтлендианской гипотезы) полагались на своих англо-американских коллег. Сегодня благодаря совершенствованию и распространению техники микрокопирования первоисточники и вспомогательная литература стали более доступными и для нас, появились возможности для проведения оригинальных, независимых исследований. Эти возможности пока используются недостаточно.

В биографиях Шекспира на русском языке наиболее полное отражение традиционные представления о личности Великого Барда нашли в книге А.А.Аникста «Шекспир», изданной в серии «Жизнь замечательных людей» в 1964 году. Крупный литературовед и искусствовед, внесший весомый вклад в изучение и пропаганду шекспировского творчества, А.А.Аникст (1910—1988) в вопросе об авторстве, о личности Шекспира придерживался стратфордианской традиции, отвергая всякие сомнения в ее истинности.

Час Голубя и Феникс пришел

С каждым годом на воображаемой карте политической, социальной, культурной жизни Англии XVI — XVII веков остается все меньше «белых пятен», где первые шекспировские биографы могли свободно развешивать лубочные картинки наивных легенд о Великом Барде из Стратфорда. По мере заполнения этих «белых пятен» становится все труднее убедительно объяснить отсутствие каких-либо следов, каких-либо нитей, связывающих стратфордца с литературной действительностью того времени. Его по-прежнему нет ни в кругу Пембруков или

Эссекса, ни около Саутгемптона, ни среди студентов Кембриджа или лондонских юридических корпораций — то есть там, куда прямо указывают шекспировские произведения. Нет его возле Джонсона, Донна, Дрейтона, Дэниела, Чапмена, Марстона, Бомонта, Флетчера и других писателей и драматургов, о жизни и круге знакомых которых постепенно стало известно немало. Фигура Великого Барда, словно отделенная от всех его литературных современников таинственной завесой, по-прежнему кажется обитающей в некоем четвертом измерении. Документы о жизни, занятиях и интересах Уильяма Шакспера свидетельствуют — чем дальше, тем убедительнее, — что никаким литературным творчеством этот человек не занимался и заниматься не мог.

«Шекспировская тайна» продолжает существовать, элементы двух разных биографий упорно не складываются в одно жизнеописание — искусственная склейка столь несовместимого материала не может не бросаться в глаза. Сегодняшние авторы шекспировских биографий стараются преодолеть эту несовместимость, густо насыщая свои книги картинами жизни эпохи, рассказами о выдающихся людях, о театрах и театральных труппах, синхронизируя события с каноническими (хотя часто — спорными) датировками появления шекспировских произведений и с нехитрыми занятиями Уильяма Шакспера. Как мы видим на примере С.Шенбаума, в научных биографиях привлечение (и соответствующая подача) такого дополнительного материала может только затенить, но никак не устранить разительное несоответствие Уильяма Шакспера приписываемой ему роли Великого Барда.

Но научные шекспировские биографии читают не все и не тогда, когда у человека только начинают складываться представления об истории литературы и о великих писателях. Такие представления формируются еще на школьной — в крайнем случае на университетской — скамье на основе информации, содержащейся в учебниках и хрестоматиях, в рассказах преподавателей, в художественных произведениях на исторические темы, в рекламных буклетах о стратфордских реликвиях, из личных впечатлений от посещения Стратфорда.

В литературе околобиографического характера о Шекспире, не претендующей на научность, можно подчас прочитать немало интересного. Так, в книге Р.Сиссон «Юный Шекспир» (переизданной у нас на английском языке) повествуется о том, как юный Уильям учится в стратфордской грамматической школе, откуда ему приходится уйти из-за тяжелого материального положения семьи, как он начинает писать стихи, как становится пажем у Фулка Гревила. Последний знакомит его с самим Филипом Сидни, с поэтом Генри Гудиа и его пажем юным Майклом Дрейтоном; он соревнуется с ними в сочинении стихов в честь прекрасных дам, изумляя их своим искусством, и т.п. Поскольку нигде не оговаривается, что все эти наивные выдумки — плоды авторской фантазии, многие читатели воспринимают их всерьез. И таких книг немало.

В сегодняшнем академическом (университетском) шекспироведении на Западе различимы две противоречивые тенденции. С одной

стороны, продолжающееся внедрение методов научной истории, накопление фактов, среди которых стратфордианская традиция чувствует себя все более неуютно, ибо ни одно из открытий не обогатило арсенал ее защитников. С другой стороны, бесспорно имеет место негативная реакция на неостановимый — хотя и не всегда заметный — процесс размывания основ стратфордианской традиции и стратфордского культа, с которыми официальная наука о Шекспире связана неразрывно.

За полтора века нестратфордианцы смогли указать миру на непримиримые противоречия традиционных представлений о личности Великого Барда, поставить их под вопрос, сделать предметом научной дискуссии. Это немало.

В дальнейших поисках нестратфордианцы подошли к труднейшему вопросу: «Если не Шакспер, то кто?» — и предложили много (даже слишком много) вариантов ответа на него. Множественность гипотез — нормальное явление в науках, когда они сталкиваются со сложными проблемами. Однако разрозненные нестратфордианские школы, отстаивающие каждая своего кандидата, не могли, конечно, серьезно потеснить оппонентов, опирающихся на единую четырехвековую традицию и привычный культ стратфордских реликвий, с господствующих позиций в шекспироведческой науке. Воспитанные на традиционных представлениях о Шекспире, ученые продолжают в них верить, защищая, как они полагают, Великого Барда от нечестивых нападок его критиков и хулителей. Главные аргументы «еретиков» обычно просто игнорируются, зато все, даже мелкие фактические неточности, не говоря уже о бездоказательных утверждениях, используются для дискредитации всякой критики основ стратфордианской традиции вообще, вплоть до непризнания «шекспировского вопроса» как научной проблемы. Но полуторавековая дискуссия возникла не случайно и не в результате происков любителей сенсаций или высокомерных английских аристократов — речь идет об объективно существующей научной проблеме фундаментального значения для всей истории мировой культуры. И отгородиться от этой проблемы официальному, привязанному к стратфордскому культу англо-американскому шекспироведению не удается. «Шекспировский вопрос» возрождается в каждом новом поколении, и только поверхностному взгляду этот интереснейший и поучительный процесс обретения истины может показаться безрезультатным.

Знакомясь с трудами маститых английских и американских ученых, посвятивших свою жизнь изучению творчества Шекспира и его современников, часто задаешься вопросом: неужели они действительно не замечают странное, необъяснимое отсутствие малейших свидетельств этих современников о своем великом товарище как о конкретном живом человеке, не обращают внимания на подчеркнутые странности дройсхутовского портрета и стратфордского «монумента», на удручающий характер стратфордских документов, на множество дру-



Скульптура шута. Стратфорд-на-Эйвоне

гих свидетельств подобного рода, вызвавших неприятие у тысячи образованных и глубоко чтивших шекспировские творения людей, в том числе выдающихся писателей и поэтов? Неужели эти ученые действительно считают всю аргументацию нескольких поколений критиков праздными домыслами, происками аристократов и т.п.? Неужели они сами — перед лицом всей этой массы установленных фактов — никогда не усомнились в истинности традиционного биографического канона: ведь им-то не может не быть известно, когда и как он создавался? Думаю, что это не всегда так. Однако не только усвоенные с детства представления, но и официальный статус (нечто вроде жрецов-толкователей стратфордско-шекспировского культа) ставят этих ученых в затруднительное положение, даже если у них и возникают какие-то сомнения относительно центральной фигуры культа, а поскольку сегодня все-таки нет надежных способов ограничить циркуляцию каких-либо идей в гуманитарных науках только узким кругом специалистов, такие ученые, как правило, стараются не преступать пределов и ограничений, накладываемых на них стратфордским символом веры, от чего, безусловно, страдают их собственные труды и исследования. Что касается нестратфордианских гипотез, то жесткое неприятие их официальным шекспироведением в известном смысле приносит даже пользу: испытание временем и непризнанием способствует селекции перспективных идей, отметанию домыслов, которых расплодилось немало.

Полуторавековая дискуссия о «шекспировском вопросе» не имеет прецедентов в истории, как, впрочем, и многое другое, связанное с Великим Бардом и его творениями. Но неправильно говорить об этой дискуссии в прошедшем времени — она только вступает в решающую стадию. Сегодня уже можно говорить о двух конкурирующих между собой, но нацеленных на один и тот же уникальнейший объект — на Великого Барда Уильяма Шекспира — науках. Две шекспирологии. И конечный исход этого поучительного противоборства идей и методов не вызывает сомнения — Истина о Прекрасной Тайне, завещанной человечеству, станет его драгоценным достоянием.

Даже если великий художник и его соратники специально позаботились о том, чтобы его подлинное лицо было сокрыто от современников и потомков, даже если он хотел остаться жить только в своих творениях, превратить их в свой единственный памятник, без надгробия и эпитафии, — мы можем узнать об этом, лишь найдя его и поняв его помыслы. Этот поиск ни в коей мере не свидетельствует об отсутствии пиетета перед творениями великого человека, уважения к его памяти. Смешно и наивно видеть в научных исследованиях и гипотезах лишь погоню за историческими сенсациями, попытки кого-то «разоблачить». И надо быть уже совсем лишенным воображения, чтобы опасаться, что такие исследования могут нанести ущерб чьему бы то ни было престижу — будь то престиж Англии, мировой литературы и театра или славного города Стратфорда-на-Эйвоне. Как бы ни складывал-

ся спор вокруг Шекспира, авторитет великого писателя незыблем, ибо он основывается на его несравненных творениях, а не на документах стратфордского прихода и судебных протоколах о преследованиях несостоятельных должников.

Речь идет не о «разоблачении» Шекспира, а о его постижении. Множество фактов указывает на то, что перед нами — Великая Игра, самое блестящее создание гениального драматурга, сценой для которого стало само Время, а роль не только зрителей, но и участников отведена сменяющим друг друга поколениям смертных. И те, кто сегодня, подобно старательным библейским евнухам, охраняют запечатанные входы в святая святых этого Театра Времени, не зная, что скрывается за ними, тоже исполняют предназначенную им роль.

Постижение Великой Игры об Уильяме Шекспире — не потеря, как опасаются «стерегущие порог», а неизмеримое обогащение. Что же касается Уильяма Шакспера, то когда — как и предвидели создатели Первого фолио — «время размоет стратфордский монумент», то есть будет понято, что Шакспер не был Великим Бардом, но несколько столетий исправно выполнял роль его маски, «импрессы», мир не только не отвернется от старых реликвий, но будет чтить их по-новому. Ибо он как один из главных актеров Великой Игры займет достойное место в ее истории — на удивление и назидание человечеству!

Конечно, придет день, когда различия в позициях оппонентов в Споре отойдут на задний план и будут казаться несущественными — ведь каждый отстаивал свое представление, свое ви́дение Потрясающего Копьем, каждый был активным участником задуманного им Театра.

Но сегодня говорить об этом еще рано. Сегодня не так важна сама общая дискуссия, где основные аргументы и контраргументы уже давно начали повторяться, как конкретные исследования фактов, которые могут являться ключами к тайне Великого Барда, к святая святых его Театра. И честеровский сборник «Жертва Любви» — один из таких важнейших ключей.

Человечество непременно обретет истину о Великой Игре, коль скоро у нас хватит сил и ума пробиться к ней через все препятствия и лабиринты, нагроможденные не только всепожирающим Временем, но и гениальным умыслом тех, кто стоит всегда так близко от нас, — мы ощущаем биение их высокой мысли, — однако невидимые, неузнанные, они словно смеются над нашими трудностями, над попытками соединить разбросанные там и сям обрывки ариадниной нити.

Но час Голубя и Феникс пришел...

Глава третья

ЦЕЛОМУДРЕННЫЕ ХОЗЯЕВА ШЕРВУДСКОГО ЛЕСА

Следы ведут в Бельвуар. — Дитя государства. — О, Падуя, Падуя... Разгаданный портрет. — Феникс, дочь Феникса — Розалинда. Жак-меланхолик жаждет быть шутом. — Кембриджские игры вокруг обители муз. — Фаворит на эшафоте. Крушение. — Корабль плывет в Эльсинор. Два кварто «Гамлета». — Поэты Бельвуарской долины. — Графиня Пембрук — хозяйка поэтической Аркадии туманного Альбиона. — Преображение жены капитана Лэньера

Следы ведут в Бельвуар

Теперь вернемся к Рэтлендам, платонической чете, чьи необычные отношения и занятия, а также странные обстоятельства почти одновременного ухода из жизни в точности совпадают с тем, что рассказывают о Голубе и Феникс Роберт Честер и другие поэты — авторы сборника «Жертва Любви».

Даже если бы Роджера Мэннерса, 5-го графа Рэтленда, не подозревали серьезно в том, что именно он скрывался за псевдонимом-маской «Потрясающий Копьем», обнаруженных в нашем столетии фактов достаточно, чтобы привлечь пристальное внимание к этой странной личности, всегда оказывающейся там, где мог бы находиться и Великий Бард, и нередко там, где находился Уильям Шакспер из Стратфорда; чтобы постараться узнать все о Рэтленде и его жене-поэтессе, бывших, как постепенно выясняется, одним из подлинных центров литературной жизни тогдашней Англии.

Исследования Г.Цейглера, К.Блейбтрея, С.Демблона, П.Пороховщикова[1], К.Сайкса[2], публикации подлинных документов, найденных в Бельвуаре и других местах, пролили наконец некоторый свет на эту загадочную пару, ранее почти полностью скрытую завесой, созданной ими самими и их верными друзьями. Сегодня, несмотря на то что внимание западных нестратфордианцев по ряду причин больше обращено к таким фигурам, как Оксфорд и Марло, рэтлендианская гипотеза в своей основе остается непоколебленной; наоборот, в ходе моих исследований добавились факты, связанные с Елизаветой Сидни-Рэтленд и ее ролью в литературном процессе, а также с грандиозным

раблезианским фарсом вокруг «Величайшего Путешественника и Князя Поэтов» Томаса Кориэта. Значение всех этих фактов для осмысления загадочных явлений в литературе елизаветинско-якобианской Англии — включая и «шекспировскую тайну» — видно на примере не только честеровского сборника, но и других книг, о которых я буду говорить дальше.

Потребуется еще немало усилий, чтобы отчетливо увидеть этих необыкновенных людей, понять их помыслы, постигнуть высокую трагедию их служения искусству, их жизни и смерти. Но главное ясно уже сегодня — путь к разгадке тайны Великого Барда лежит через проникновение в тайну Рэтлендов, тайну Голубя и Феникс.

Роджер Мэннерс родился 6 октября 1576 года в замке Бельвуар, расположенном в графстве Лейстер, в конце небольшой Бельвуарской долины, недалеко от исторического Шервудского леса, где когда-то совершал свои подвиги легендарный Робин Худ.

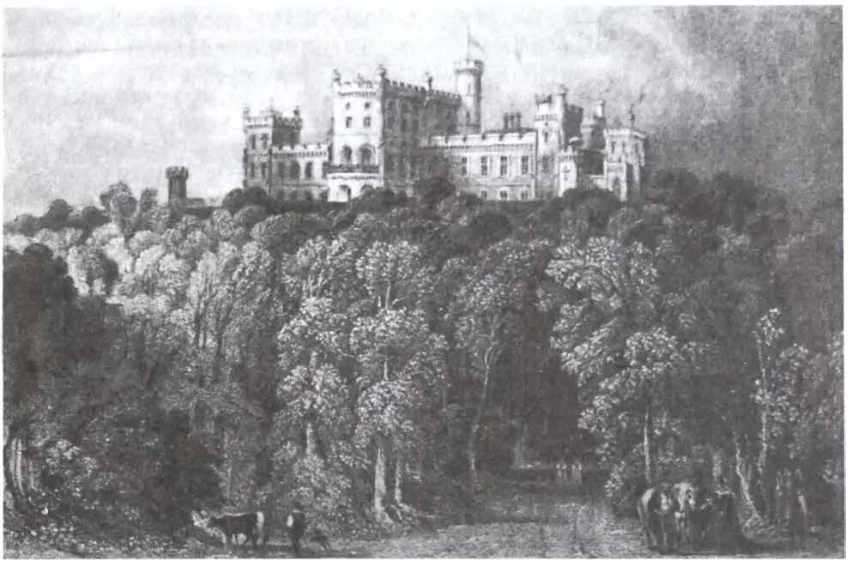
Мэннерсы, как и многие другие английские аристократические роды, были потомками норманнских рыцарей, осевших в Англии после победы Вильгельма Завоевателя над англосаксами. В войне Алой и Белой розы, которой посвящена трилогия «Генрих VI», один из предков Роджера сражался на стороне этого короля, другой был сподвижником графа Уорика. Прадед Роджера, Томас Мэннерс, пользовался расположением короля Генриха VIII и в 1525 году получил от него титул графа Рэтленда (последний граф Рэтленд — юный сын Ричарда Йорка — был убит в битве при Уэкфилде в 1460 году). Внук Томаса, 3-й граф Рэтленд — Эдуард, был человеком высокообразованным (он был магистром искусств Кембриджского и Оксфордского университетов), знатоком юриспруденции, что подтверждает такой авторитет, как Уильям Кэмден. Эдуард пользовался доверием королевы Елизаветы, посетившей Бельвуар во время одной из своих поездок по стране. Интересно, что, хотя он считался вполне лояльным подданным королевы, иезуиты включили его в список аристократов, на которых испанский король может опереться в случае своего вторжения в Англию (письмо иезуита Парсонса с такой информацией было обнаружено в испанских архивах в прошлом веке); возможно, он каким-то образом проявлял симпатии к гонимому католицизму.

После смерти Эдуарда в 1587 году титул перешел к его младшему брату, Джону, умершему уже в следующем году, и 5-м графом Рэтлендом стал одиннадцатилетний Роджер Мэннерс. Историки отмечают, что кроме любви к знаниям и искусствам многим Мэннерсам была свойственна и необычность поведения, эксцентричность.

О стоящем на высоком холме замечательном замке Бельвуар мы уже упоминали в связи с его описанием в поэме Честера. Но он заслуживает и более подробного рассказа. Я был там и могу свидетельствовать: ничего прекраснее Бельвуара я в Англии не видел. Из небольшого селения внизу в замок ведут каменные ступени. Дорога к замку обса-



Роджер Мэннерс, граф Рэтленд. (Из книги С.Демблона)



Замок Бельвуар. С рисунка XIX в.

жена рядами кедров и рододендронов, а вход в него охранялся пушками, поставленными на бастионе. Перед стенами замка — эспланада, прогуливаясь по которой можно наслаждаться поэтическим видом окрестностей; в ясную погоду видимость доходит до тридцати миль, и можно различить крыши Ноттингема и колокольни Линкольнского собора... Эспланада находится над отвесной стеной обрыва, в которой проделан вход в огромный погреб, составляющий подземную часть замка. Замок обустраивался и украшался всеми предшественниками Роджера; картинная галерея Бельвуара насчитывала сотни полотен, в том числе французских, итальянских, фламандских мастеров, к услугам хозяев и гостей была богатейшая библиотека, постоянно пополнявшаяся новыми изданиями. Хозяйственные записи дворецкого фиксируют значительные и частые расходы на приобретение книг[3]. Так, в сентябре 1585 года 20 шиллингов затрачено на покупку вышедшего в Париже на французском языке сочинения Бельфоре «Трагические истории», послужившего, как известно, источником для «Гамлета». Были в библиотеке «Хроники» и Холла, и Холиншеда, ставшие источниками для шекспировских исторических пьес, и другие использованные Шекспиром книги. Особенно много книг начали приобретать, когда хозяином Бельвуара стал Роджер. Забегая вперед, скажу, что через несколько десятилетий после его смерти, в 1643—1645 годы, Бельвуар окажется ареной жестоких сражений между сторонниками короля и армией парламента, а в начале XIX века здание сильно пострадало от пожара, погибло много ценных картин и документов. Потом оно было построено заново.

Ближайшим другом Джона Мэннерса, отца Роджера, был Генри Герберт, 2-й граф Пембрук, муж Мэри Сидни; с его сыновьями Уильямом и Филипом — особенно с первым — Роджер Мэннерс сохранит дружбу до конца жизни, им же, как мы знаем, будет посвящено посмертное издание шекспировских пьес с указанием на внимание, которое они оказывали Шекспиру при жизни.

Джон Мэннерс оставил жену и восемь детей: четырех сыновей — Роджера, Фрэнсиса, Джорджа, Оливера и четырех дочерей — Бриджет, Елизавету, Анну и Франсис (можно отметить такую курьезную деталь: у Уильяма Шакспера из Стратфорда тоже было три брата и четыре сестры). Интересно также, что из четырех братьев двое — Роджер и Джордж — принадлежали к англиканской церкви, а Фрэнсис и Оливер были католиками; это определенным образом характеризует атмосферу веротерпимости, в которой воспитывались в семье дети, свидетельствует о терпимом — и, может быть, даже сочувственном — отношении к католицизму. Следов неприязненного отношения к католикам в произведениях Шекспира — это давно заметили исследователи — нет, а францисканский монах в «Ромео и Джульетте» — бесспорно положительный герой, самоотверженно и бескорыстно помогающий влюбленным.

Памятник на могиле Джона Мэннерса, 4-го графа Рэтленда, был выполнен Герардом Янсеном-старшим (отцом Николаса и Герарда-

младшего, которые позже создадут памятники Роджеру Мэннерсу и Уильяму Шексперу); он является выдающимся произведением монументального искусства; изображение этого памятника, установленного в боттесфордской церкви, воспроизведено в английской энциклопедии Чемберса, в статье о скульптуре. Это целая театральная сцена из камня. Вокруг надгробия — лежащих статуй отца и матери — их коленопреклоненные дети с молитвенно сложенными руками. Замысел такого памятника отцу и матери, безусловно, обсуждался скульптором с новым графом, а возможно, он вообще принадлежит Роджеру.

После смерти Роджера в 1612 году титул перешел к его брату Фрэнсису, ставшему 6-м графом Рэтлендом. Это он через несколько месяцев распорядился выплатить деньги Шексперу и Бербеджу, и, как считают некоторые историки, именно он спустя десятилетие оплатил Янсенам настенный памятник Шексперу в стратфордской церкви — вместе с памятником Роджеру в Боттесфорде. Сохранилось семейное предание о некой удивительной речи, произнесенной Фрэнсисом на смертном одре (по выражению историка Арчболда, речь эта была в духе «мэннерсовских чудачеств»). Дочь Фрэнсиса, Екатерина, со временем вышла замуж за герцога Бэкингема, столь известного ныне по историческим романам.

Сестра Роджера, Бриджет, в 1593 году последовательно отвергла предложения руки и сердца двух молодых аристократов (друзей Роджера) — графа Саутгемптона и графа Бедфорда (Эдуарда Рассела), так как считала их обоих «фантазерами». Эдуард Рассел вскоре утешился, сочетавшись браком с Люси Харрингтон, а граф Саутгемптон через несколько лет женился на родственнице Эссекса, Елизавете Вернон.

Другая сестра Рэтленда, Франсис, вышла замуж за Уильяма Уиллоуби, родственника Генри Уиллоуби, оксфордца, уже упоминавшегося нами в связи с загадочной поэмой, появившейся в 1594 году под названием «Уиллоуби и его Авиза, или Правдивый портрет скромной девы и целомудренной и верной жены». Видя любовные страдания Уиллоуби, его друг, обозначенный как W.S., стал нарочно возбуждать и растравлять его надежды, ибо хотел убедиться, не сумеет ли «другой актер сыграть эту роль лучше, чем он играл ее сам, и понаблюдать, не закончится ли эта любовная комедия более счастливым финалом для нового актера, чем она завершилась для старого». Однокашник Уиллоуби, скрывшийся под псевдонимом «Адриан Дорелл», якобы нашел эту поэму среди его бумаг и решил издать. Через два года появилась поэма «Жалоба Пенелопы», подписанная неким Питером Колзом, где упоминается «неизвестный автор», опубликовавший «поэму Уиллоуби». Впоследствии «Уиллоуби и его Авиза» была переиздана с добавлениями, одно из которых подписано «Адриан Дорелл» и датировано «30 июня 1596 г., Оксфорд». Другое, подписанное Томасом Уиллоуби, — «Победа английского целомудрия» — извещает, что соперничество Пенелопы и Авизы закончилось в пользу последней, причем судьей в этом соперничестве выступал некий *Роджеро* (то есть

Роджер; имя Генри Уиллоуби тоже итальянизировано — Энрико). Адриан Дорелл (Демблон полагает, что это — анаграмма имени Роджера Рэтленда) насмехается над Питером Колзом (вероятно, тоже псевдоним), который не мог не знать автора, «чье подлинное имя открыто на каждой странице».

Что касается имени «Авиза», то его происхождение трактуется Адрианом Дореллом в разных изданиях поэмы по-разному. В одном случае «объясняется», что имя образовано из первых букв латинских слов: любящая жена, незапятнанная, всегда достойная любви; позже, однако, Дорелл сообщил, что имя «Авиза» составлено из греческого отрицания «а» и латинского visa (видимая), но, возможно, образовано от латинского avis — птица, и таким образом, это имя означает невиданную или невидимую птицу.

Ясно, что все эти издания и контриздания являются розыгрышем, игрой в масках, понятной только посвященным. Однако аббревиатура «W.S.» (подходящая как для Уильяма Шекспира, так и для графа Саутгемптона*), анаграмма «Адриан Дорелл» и Роджеро — Роджер помогают уточнить круг этих авторов и посвященных — круг аристократической университетской молодежи — Рэтлендов, Саутгемптонов, Бедфордов. Вероятно, имеет отношение к этой литературной игре и неудачное сватовство к Бриджет Мэннерс двух ее незадачливых поклонников. Можно добавить, что имя Франсис Уиллоуби встречается в акростихах странной поэтической книги Роберта Парри «Синеты», связанной с кругом Р.Честера — Дж.Солсбэри, то есть имеющей какое-то отношение и к честеровскому сборнику.

Поскольку в предварительных хвалебных стихах к «Авизе» содержался первый по времени отклик на появление в литературе имени Потрясающего Копьем (напечатано через дефис), редкая биография Шекспира обходится без какого-то рассказа об этой поэме. А известный в шекспироведении исследователь Лесли Хотсон докопался, что жена старшего брата Генри Уиллоуби имела сестру, и мужем этой самой сестры был некто Томас Рассел, бывший, как и Шакспер, родом из Стратфорда. Для Хотсона такое «родство» подтверждает, что поэма и история вокруг нее возникли где-то «в кругу личных знакомств и литературных интересов Уильяма Шекспира» (то есть для Хотсона — Шакспера). О каком конкретно «круге» идет речь, шекспироведы обычно предпочитают не уточнять, ибо давно уже убедились, какова может быть степень определенности в вопросах связей стратфордца с литературной действительностью его времени.

Но вот то обстоятельство, что Роджер Мэннерс, граф Рэтленд, был родственником Генри Уиллоуби, до сих пор особого внимания шекспироведов не привлекало, так же, как не заметили они *Роджера*, рассудившего соперничество Авизы и Пенелопы. Дело, конечно, не в степе-

---

*Wriothesley Southampton.

ни родства, и нельзя совсем исключить, что Генри Уиллоуби был менее близок к своему родственнику, чем к земляку мужа сестры жены своего старшего брата...

Но от братьев и сестер молодого графа вернемся к нему самому.

Дитя государства

Как и другие оставшиеся без отцов юные отпрыски знатных родов, Роджер Мэннерс находился под опекой первого королевского министра лорда Берли, считался «ребенком государства»*. Ранее через эти же строгие руки прошли графы Оксфорд, Эссекс, Саутгемптон, Бедфорд. Лорд Берли, обремененный многими государственными заботами, перепоручил повседневное наблюдение за воспитанием юного Рэтленда своему родственнику Фрэнсису Бэкону — философу, юристу, писателю; такому воспитателю, конечно, было что передать способному подопечному. То, что Шекспир был хорошо знаком с идеями Бэкона, сегодня трудно оспаривать...

В 1587 году Роджера отправляют в Кембридж и зачисляют в колледж Королевы, где его главным ментором был Джон Джегон, впоследствии ставший епископом Норичским. Через два года Джегон перешел в колледж Тела Христова и перевел туда же Рэтленда. Связи со своими однокашниками по обоим колледжам Рэтленд поддерживал как во время пребывания в Кембридже в студенческие годы, так и потом. В Кембридже у него был кабинет, где он останавливался, посещая свою alma mater и работая там. В Кембридже он и умер в 1612 году, предусмотрев в завещании средства на помощь кембриджским ученым.

В 1589 году лорд Берли вытребовал Роджера в Лондон, чтобы представить королеве, которая (как явствует из его сохранившегося письма матери) обошлась с ним приветливо и сказала, что знала его отца как честного человека и слышала много хорошего о его матери. В это время Рэтленд близко сходится с другим воспитанником Берли — юным графом Саутгемптоном; позже им обоим покровительствует королевский фаворит — блестящий граф Эссекс, и они становятся его верными поклонниками и соратниками. Так под крылом первого министра Уильяма Сесила, лорда Берли, зародилась дружба трех графов, которой предстояло выдержать грозные испытания, когда Эссекс бросит свой трагический и театральный вызов власти семейства Сесилов и самой Елизавете.

---

* Первая строка шекспировского сонета 124 многим кажется непонятной: «If my dear love were but the child of state». Откуда у Шекспира этот образ, это выражение, бывшее в обиходе у столь немногих, «the child of state» — «дитя государства»?

Сохранилось письмо от 1591 года, посланное матери Роджера состоявшим при нем доверенным слугой о том, что «Саутгемптон сообщил, что он собирается посетить моего господина»; в июне этого года Рэтленд проводит несколько дней в доме Саутгемптона.

А через два года выходит «Венера и Адонис» с изысканным и теплым посвящением Саутгемптону, подписанным Уильямом Шекспиром (Shakespeare). Это первое напечатанное произведение Шекспира и первое появление этого имени в литературе. На следующий год издается «Обесчещенная Лукреция» с новым посвящением Саутгемптону. Раньше уже говорилось, что оба посвящения написаны свободным языком, не скованным раболепием и самоуничижением, в них — и это отмечалось так или иначе многими шекспироведами — не чувствуется огромной разницы в социальном положении (мог ли простой актер из провинциального городка так обращаться к титулованному аристократу, приближенному к королевскому двору?). Так мог писать некто, равный Саутгемптону, находившийся с ним в дружеских отношениях. И если перебрать всех друзей Саутгемптона в этот период, чья близость к нему документально подтверждена, то окажется, что скорее всего адресоваться к двадцатилетнему Саутгемптону в 1593 году с таким посвящением мог именно семнадцатилетний Рэтленд — равный по положению (и тоже «дитя государства») обращался под псевдонимом к своему старшему и почитаемому другу.

Дружба Рэтленда с Саутгемптоном, очевидно, должна была выявить и различия в их характерах. Если последний, при обширных интеллектуальных интересах, не упускал при этом возможностей пользоваться всеми мимолетными радостями жизни, то Роджер Рэтленд уже тогда проявлял склонность к духовному уединению, к углублению в науки и искусства, сторонясь пустоты светской жизни, открытой перед ним в силу его происхождения. Об этом говорят долголетние связи Рэтленда с английскими и континентальными учеными, переписка с которыми частично сохранилась, редкие появления при дворе. Возможно, что и физически Роджер уступал своему старшему другу — он часто болел, особенно после путешествия по Европе.

Занятия в колледже были достаточно напряженными — студенты изучали латынь, древнегреческий, древнееврейский, богословие, юриспруденцию, медицину, философию, логику, риторику. В программу также входило чтение и представление пьес латинских классиков. Постановки пьес были любимым времяпрепровождением студентов. Очень многие преподаватели и старшие студенты сами сочиняли пьесы, некоторые из них разыгрывались в актовых залах колледжей по торжественным дням. Вот и Полоний в «Гамлете» вспоминает, как он исполнял роль Цезаря в какой-то пьесе, когда учился в университете. Пьесы, написанные преподавателями и студентами, ставились, как правило, один раз и не публиковались. Имя «своего» автора обычно не скрывалось, но бывали и исключения. Так, в день присуждения университетских степеней магистра искусств в начале 1595 года исполня-



Юный Роджер Мэннерс. Скульптура на памятнике его отца, 4-го графа Рэтленда (около 1591)



Уилъям Сесил, лорд Берли



Генри Ризли, граф Саутгемптон

лась пьеса неизвестного автора «Лелия», сюжет которой был взят из французской переделки итальянской комедии. Исследователи нашли в тексте этой превосходной пьесы немало общего с некоторыми шекспировскими комедиями, особенно с «Двенадцатой ночью», и высказывали предположение, что Шекспир, вероятно, читал «Лелию» и кое-что из нее использовал.

Пороховщиков считает, что «Лелия» и еще несколько анонимных пьес, ставившихся в Кембридже в середине 1590-х годов, были написаны заканчивавшим курс обучения Рэтлендом. Во всяком случае, среди выпускников университета, получивших в феврале 1595 года степень магистра и смотревших «Лелию» (а возможно, и среди исполнявших в пьесе роли), был молодой Роджер Мэннерс, граф Рэтленд. А среди почетных гостей — сам Эссекс.

Письма Джегона матери Роджера свидетельствуют о блестящих успехах Рэтленда в учебе. Но годы, проведенные в Кембридже, не были только безоблачным временем занятий и развлечений. Дядя и отец Роджера оставили его матери немало долгов, и ей не всегда удавалось вовремя посылать в Кембридж все необходимое. Хотя Джегон был им доволен, родственник молодого графа (двоюродный дед, тоже Роджер Мэннерс) сообщал матери полученную от кого-то информацию, что юноша порой неразборчив в знакомствах, и это может неблагоприятно сказаться на его поведении и манерах...

Семь студенческих лет остались позади, но не бесследно. Следы Кембриджа ученые находят во многих шекспировских произведениях. Это не только знания классики, права, риторики, но и особого кембриджского слэнга — выражений и словечек, бывших в ходу только у тамошних студентов; мы слышим их даже из уст короля Лира.

И первые восторженные отклики и оценки Шекспира — поэта и драматурга раздались тоже из университетской, прежде всего кембриджской, среды: авторами этих первых откликов были *однокашники Рэтленда* по колледжу У.Ковел (назвавший в 1595 году Потрясающего Копьем среди писателей — питомцев Кембриджа) и Джон Уивер (1598), а также кембриджцы Р.Барнфилд и Ф.Мерез (1598).

Это были годы становления личности, обретения знаний, первых опытов в поэзии и на сцене. Запомним, что в своем посвящении Саутгемптону Шекспир назвал поэму «Венера и Адонис» на классический, мифологический сюжет «первенцем моей фантазии»*; это очень важное свидетельство. Здесь сам Великий Бард *датирует начало своего творческого пути, и эта дата — 1593 год.* Впоследствии, чтобы как-то согласовать эти слова с тем, что несколько первых шекспировских пьес датируется шекспироведами более ранним периодом, многие из них стали утверждать, что выражение «первенец моей фантазии» следует относить только к поэтическим произведениям: драмы, мол, тогда

---

* «The first heir of my invention».

считались творениями низкого уровня, и Шекспир их якобы не принимал во внимание. Однако такое толкование, какие бы авторитеты его ни придерживались, является вполне произвольным домыслом: сам Шекспир ничего подобного ни в этом посвящении, ни где-либо еще никогда не говорил. Впечатление юношеской восторженности, присутствующей в посвящении «Венеры и Адониса», укрепляется при чтении самой поэмы, где значительное место занимают эротические мотивы; эротизм здесь тоже юношеский, литературный.

Что касается сложных проблем, связанных с первыми (или считающимися первыми) шекспировскими пьесами и временем их появления, то разговор об этом — впереди.

По окончании университета юноши из знатных семей, по обычаю, отправлялись в путешествие по континенту, и граф Рэтленд не стал исключением. В декабре 1594 года лорд Берли сообщил вдовствующей графине Рэтленд, что королева разрешила ее сыну выезд за рубеж. Одновременно королевский министр писал, что из разговора с молодым графом он вынес впечатление, что тот плохо осведомлен о состоянии дел в своих поместьях, и советовал матери восполнить это упущение (а финансовое положение семьи оставляло желать лучшего).

Мать умирает весной 1595 года. Рэтленд находится в Бельвуаре все лето и начало осени, вникая в дела и пытаясь привести их в порядок. И разумеется, по привычке, немало времени проводит в своей библиотеке и за письменным столом; 1595 год — год создания шекспировских пьес «Сон в летнюю ночь» и «Король Иоанн».

В октябре 1595 года путешествие началось. Первым пунктом на континенте был голландский порт Флашинг, сданный в аренду англичанам в обмен на английскую помощь в войне с Испанией. Губернатором Флашинга был сэр Роберт Сидни, брат великого поэта Филипа Сидни и сам (как почти все члены этой удивительной семьи) тоже поэт. В письме, посланном в Англию, Роберт Сидни чрезвычайно высоко оценил интеллектуальные качества Рэтленда.

В багаже молодого путешественника вместе со всякими необходимыми вещами находились и специальные «Полезные наставления», написанные для него многоумным Фрэнсисом Бэконом по поручению графа Эссекса, уже проявлявшего в это время самую теплую заботу о Рэтленде; этот любопытный документ сохранился в рукописи, а в 1613 году был даже напечатан. Кроме того, бдительный ментор Джегон специально предупреждал предтечу Чайлд Гаролда о легкомысленном характере французов и о разных опасностях, подстерегающих путешественника в их стране. Все эти заботливые наставления не были оставлены без внимания обладавшим хорошей памятью путешественником; в «Гамлете» их нехитрое существо оказалось вложенным в уста многоопытного королевского министра Полония, напутствующего своего сына Лаэрта перед отправлением во Францию. Сдобренное авторской иронией сходство речей Полония с «Полезными наставлениями» было замечено биографами Бэкона уже давно, историки же добавили, что

многие черты шекспировского Полония сатирически напоминают дотошного лорда-казначея Берли (которого его подопечный Роджер Мэннерс, граф Рэтленд, знал отнюдь не понаслышке, в отличие от Уильяма Шакспера из Стратфорда).

Из Голландии Рэтленд отправляется в Германию. Сохранившееся письмо показывает, что в начале февраля 1596 года он находился в Гейдельберге, где имел возможность ознакомиться со знаменитым университетом. Повидал он, конечно, и пресловутую гейдельбергскую бочку, изображение и описание которой через полтора десятка лет появится в «Кориэтовых Нелепостях». Но его главной целью является Италия, Падуанский университет. 24 февраля находившийся в Венеции доктор Хоукинс, информируя Энтони Бэкона об англичанах, путешествовавших в это время по Италии, сообщает, что Рэтленд еще не перебрался через Альпы. Энтони, брат Фрэнсиса Бэкона, через своих доверенных лиц следил за событиями на континенте и держал в курсе происходившего там Эссекса, который таким образом имел возможность докладывать об иностранных делах королеве, не завися от лорда Берли и его сына.

Через Бреннерский перевал Рэтленд попадает в Италию, где первым городом, оказавшимся перед ним в долине, была Верона, известная знаменитым римским амфитеатром. Великолепная гравюра с изображением этого древнего сооружения потом появится в книге Кориэта, в Вероне происходит действие пьес «Два веронца» и «Ромео и Джульетта».

О, Падуя, Падуя... Разгаданный портрет

28 марта 1596 года Рэтленд внесен в списки студентов Падуанского университета, связанного с такими именами, как Галилей, Джордано Бруно. В 1574 году в Падуе побывал и Филип Сидни; для образованного англичанина того времени это была подлинная Мекка. Особенно славился этот университет своими учеными в области медицины и права, а также латинистами — «падуанская латынь» ценилась в Европе (об этом говорит и герой пьесы «Возвращение с Парнаса», с которой мы познакомимся позже). Там же учились и студенты из Дании — Розенкранц и Гильденстерн. Кличка «падуанский студент» долго еще сохранится за Рэтлендом после его возвращения в Англию. О Падуе говорится и в шекспировских пьесах, прежде всего — в «Укрощении строптивой». Мы уже знаем, что пьеса, входящая в шекспировский канон, впервые появилась только в Великом фолио 1623 года, а до нее (1594) была напечатана другая, название которой отличается от шекспировской лишь артиклем, и все три сюжетные линии (интродукция с пьяницей Слаем, укрощение Катарины, замужество ее сестры) совпадают. Но в шекспировской комедии — несмотря на то, что развитие действия и чередование эпизодов совпадают с пьесой-предшественни-

цей, — сам текст полностью другой, он написан заново, при этом Шекспир изменил все имена действующих лиц (кроме Катарины) на итальянские и перенес действие из условных Афин в реальную Падую. Есть несколько гипотез, объясняющих удивительную связь между этими двумя столь схожими и одновременно столь различными пьесами. Одни шекспироведы считают, что ранняя пьеса написана другим автором, их оппоненты склоняются к мнению, что она является первым вариантом шекспировской пьесы. Но самое важное заключается в том, что итальянской, а точнее — «падуанской» сценическая история укрощения строптивой Катарины стала сразу после того, как в Падуе побывал Рэтленд.

На слова Люченцио о его сбывшейся мечте — «увидеть Падую, наук питомник», — и на подробное перечисление его слугой Транио основных дисциплин, изучаемых в Падуанском университете, мы уже обращали внимание. Интересно, что герой пьесы «Много шума из ничего» остроумец Бенедикт, сподвижник принца Арагонского (прообраз принца — граф Эссекс) вдруг оказывается падуанцем, а в «Двух веронцах» есть забавная описка: Спид приветствует Ланса с прибытием в Падую (вместо Милана). Падуя, Падуя...

Вероятно, занятия в Падуанском университете не были для Рэтленда продолжительными: в конце мая доктор Хоукинс сообщает Энтони Бэкону, что Рэтленд тяжело болел (какая-то лихорадка), но теперь поправляется. Однако приступы болезни повторились, и в июле Хоукинс даже специально прибыл из Венеции, чтобы засвидетельствовать завещание Рэтленда — настолько серьезным казалось положение больного. Больной выздоровел, и вместо составления завещания Хоукинс перевел на итальянский язык какую-то оду с восхвалением английского флота, полученную от Рэтленда, — очевидно, такие произведения использовались Хоукинсом для борьбы с испанским влиянием и для укрепления британского авторитета в этой республике.

Из другого письма Хоукинса видно, что Рэтленд собирался посетить Рим. Однако, судя по всему, побывать в «вечном городе» ему не пришлось; не исключено, что причиной изменения его планов были придирки папских властей, преследования и даже аресты нескольких англичан-протестантов в Риме как раз в это время. Зато с Венецией он имел возможность познакомиться достаточно близко, и она произвела на него неизгладимое впечатление. Реальная атмосфера кипучей жизни Венеции, яркие краски, смешение религий и рас на базарах и площадях купеческой республики, столь необычное для глаз англичанина, — все это явственно ощущается в «Венецианском купце» и в венецианских сценах «Отелло». При этом в Венеции Шекспиру, оказывается, известны не только главные (описанные многими путешественниками) достопримечательности «жемчужины Адриатики», но и некий глухой переулок Сагитари, известно ему и итальянское слово «трагетто» — венецианский паром... Зато современный ему Рим в шекспировских произведениях полностью отсутствует.

В конце сентября 1596 года Рэтленд находится в Венеции, откуда

через Падую и Милан отправляется во Францию. В Милане путешественник мог видеть знаменитое творение Корреджо «Юпитер и Ио», копия которого, кстати, украшает потолок одного из салонов Бельвуара, о чем, похоже, говорит Лорд очухавшемуся Слаю в интродукции к «Укрощению строптивой». Знакомство с Миланом обнаруживается и в «Двух веронцах»: герои назначают свидание «у стены святого Григория» — в Милане действительно были госпиталь и церковь св.Григория, обнесенные каменной стеной; Шекспиру также известно, что из Милана в Верону через Мантую вели две дороги, и та, которая начиналась у Северных ворот, шла через лес, где водились разбойники (они захватывают Валентина).

Далее маршрут Рэтленда пролегал через Швейцарию — Женеву и Цюрих. В Цюрихе он завязывает дружеские отношения с Гаспаром Вазером, ученым-филологом и полиглотом. Эти отношения, свидетельствующие о какой-то общности интересов, продолжались в последующие годы, поддерживалась переписка, найденная впоследствии в бумагах Вазера. Один из корреспондентов Вазера, посетивший Англию с рекомендательным письмом ученого, сообщает о теплом приеме, который оказал ему граф Рэтленд. Пародийное «письмо» от этого цюрихского профессора оказалось в 1611 году и в книге Томаса Кориэта, хотя в Англии Вазер переписывался только с Рэтлендом.

Через Марсель и Лион Рэтленд движется к Парижу — как явствует из одного письма эссексовского агента, он прибывает туда не позднее середины февраля 1597 года. Самого короля — Генриха IV Наваррского — в это время в Париже не было, но придворная жизнь совсем не замерла. В шекспировской изысканной комедии «Бесплодные усилия любви», написанной (или переработанной) приблизительно в этот период, действие происходит при дворе «наваррского короля», а кроме самого монарха и его первой жены (Маргариты Валуа) героями являются вельможи его свиты. Несмотря на подлинные французские имена этих последних — герцоги Лонгвиль и Дюмен, маршал Бирон, — по многочисленным намекам шекспироведы давно определили, что за этими именами следует искать таких английских лордов, как Эссекс, Саутгемптон и Рэтленд. Особенно интересен, конечно, Бирон (у него немало общего с Бенедиктом из «Много шума из ничего»), в словах которого нередко чувствуется биение авторской мысли. А.А.Смирнов в комментарии к пьесе писал: «Рупором идей Шекспира в этой комедии является самый умный, живой и привлекательный из ее персонажей — Бирон». Между прочим, Бирон, оказывается, тоже пишет сонеты...

Красочен также комический образ школьного учителя, педанта Олоферна, в котором, как согласны многие, автор сатирически изобразил Джона Флорио, итальянца по происхождению, жившего в Англии и учившего итальянскому языку Саутгемптона, Рэтленда, Люси Бедфорд, близкого и к Мэри Сидни-Пембрук. В Лондоне (где его мог бы увидеть кто-то из актеров «Театра» или «Глобуса») он появился только через несколько лет. В 1598 году Э.Блаунт издал англо-итальян-

ский словарь «Мир слов» Джона Флорио с посвящением Саутгемптону, Рэтленду и Люси Бедфорд; во вступительном материале Флорио упоминает «сонет одного из моих друзей, который предпочитает быть истинным поэтом, чем носить это имя», — кого бы из довольно узкого круга своих высокопоставленных друзей и покровителей мог иметь в виду итальянец? В 1603 году он посвящает свой перевод «Опытов» Монтеня шести знатным леди, в том числе Люси Бедфорд и Елизавете Сидни-Рэтленд... Олоферн в 4-м акте декламирует (или поет) итальянское двустишие из словаря Флорио*.

Еще один персонаж из «Бесплодных усилий любви» — дон Адриано де Армадо — тоже оказывается знакомым Рэтленду. Мало кто сомневается, что несуразный испанец — шаржированный портрет Антонио Переса, неудачливого претендента на португальскую корону, носившегося с фантастическими планами достижения своих целей путем создания антииспанской коалиции и активизации участия в ней Англии. Из того же письма эссексовского агента в феврале 1597 года мы узнаем, что Рэтленд получил от Переса какие-то послания для Эссекса и принял меры для доставки их адресату[4]. Итак, дон Антонио после своего знакомства с Рэтлендом очутился в шекспировской комедии...

В середине июня 1597 года Рэтленд пишет из Парижа родственнику, что возвращается в Англию, чтобы успеть принять участие в экспедиции, планируемой графом Эссексом. Речь шла о морском походе к Азорским островам. Сначала Эссекс собирался нанести удар по главным силам испанцев, сосредоточившихся в гавани Ферроля; но английский флот, вышедший из Плимута, был застигнут страшным штормом и через десять дней с большим трудом и потерями вернулся обратно. В августе была предпринята вторая попытка, и опять шторм не подпустил англичан к Ферролю. Тогда Эссекс решил идти к Азорским островам, чтобы перехватить ожидавшийся испанский караван с сокровищами из Вест-Индии. Уолтер Рэли взял штурмом важный город Фаял, не дожидаясь подхода кораблей Эссекса, чем привел графа в ярость, и тот попытался захватить другой опорный пункт испанцев — Сан-Мигель; а тем временем вожделенный караван с сокровищами успел благополучно укрыться в надежно укрепленной гавани Терсейра, оставив английских флотоводцев ни с чем. Мало того, воспользовавшись тем, что английский флот находился в районе Азорских островов, король Филипп послал к берегам Англии новую армаду с большим войском на борту, строя далеко идущие планы захвата ненавистного оплота протестантизма. Опять вмешался шторм, и остатки очередной армады кое-как добрались до родных берегов.

Зимой 1597/98 года Филипп еще раз — последний — двинул свой

---

* «Venegia, Venegia,
Chi non te vede, non te pregia».
(«Венеция, Венеция,/ Кто тебя не видит, не может тебя оценить»).

флот на Англию, но англичане встретили его возле Кале и основательно потрепали.

Особых лавров Азорская экспедиция своим участникам — а среди них кроме Рэтленда были и Саутгемптон, и поэт Джон Донн, и многие другие сподвижники Эссекса, — не принесла, но страшный шторм запомнился надолго. И внимательный читатель шекспировской «Бури» чувствует, что автор знаком с действиями команды терпящего бедствие парусного судна отнюдь не понаслышке...

Через три месяца после возвращения из похода к островам, 2 февраля 1598 года, Рэтленд записывается в Грейс Инн — одну из четырех лондонских юридических корпораций, являвшихся своеобразными высшими учебными заведениями. Студенты Грейс Инн, Линкольн Инн, Миддл Темпл и Иннер Темпл не только изучали законы и практиковались в их толковании и применении, но и традиционно любили и умели развлекаться, поддерживая при этом тесные связи. Театр и литература составляли значительную часть их интересов. Празднования на Рождество включали театральные представления, шуточные процессы, церемонии и шествия по Лондону — все это часто занимало по нескольку недель. Для руководства празднествами в каждой корпорации выбирался Князь (в Иннер Темпл даже Император), происходил обмен «посольствами» и т.п. По крайней мере две шекспировские комедии были исполнены во время таких празднеств в разные годы. В шекспировском «Генрихе IV» обнаруживается знание некоторых обычаев и обрядов, принятых в Грейс Инн, но вряд ли известных широкой публике...

Занимаясь в Грейс Инн, Рэтленд находит время, чтобы сдать экзамены в Оксфорде и получить степень магистра искусств еще и этого университета (10 июля 1598 года).

Годы 1598—1599... У вернувшихся из Азорского похода Эссекса, Саутгемптона, Рэтленда много забот и треволнений — у каждого свои. Эссекс, ставший в декабре 1597 года лордом-маршалом Англии, отчаянно борется в Тайном совете с Берли и его сторонниками, а в свободное время волочится за придворными дамами. Умирает лорд-наместник в Ирландии, и вопрос о его преемнике оказывается в центре споров и интриг; тем временем вождь ирландских мятежников Тирон наносит англичанам чувствительные удары.

Во время одного из споров в Совете о кандидатуре нового наместника обозленный Эссекс демонстративно поворачивается к королеве спиной. Елизавета отвечает пощечиной, потерявший голову граф хватается за меч, другие лорды его удерживают, он выскакивает из зала, скачет в свое поместье. Все ждали грома, но его не последовало, все как будто утряслось, хотя Елизавета, конечно, не забыла немыслимо дерзкой выходки.

Умирает старый верный Берли — опора и надежда королевы; но он оставил достойного преемника — сына, проницательного горбуна Роберта Сесила, постепенно ставшего для Елизаветы незаменимым. Однако в народе популярность рыцарственного Эссекса все еще высока, его избирают на почетный, освободившийся после смерти Берли

пост ректора Кембриджского университета, ему посвящают книги, у него много преданных сторонников, готовых следовать за ним куда угодно... В горячке очередного спора в Тайном совете Эссекс предлагает себя в качестве наместника в Ирландию, и королева, после обычных колебаний, в январе 1599 года неожиданно соглашается. Получившего опасное назначение, от которого не приходится ждать ничего хорошего, Эссекса одолевают мучительные сомнения и предчувствия — но жребий брошен. Внешне его отношения с королевой могут показаться безоблачными: в крещенскую ночь на балу у датского посланника Ее Величество изволила танцевать с графом.

Для Саутгемптона это время было непростым. Его отношения с родственницей Эссекса, Елизаветой Вернон, зашли далеко, и, отправившись посланником в Париж, он узнает, что она ждет ребенка. Он немедленно возвращается — в августе 1598 года — и тайно женится на Елизавете Вернон. Королева, как это бывало в таких случаях и раньше (например, в связи с женитьбой Эссекса и Рэли), пришла в ярость — или разыграла ярость — от такого самовольства и бросила молодоженов в тюрьму. Потом их выпустили, но на придворной карьере Саутгемптона при Елизавете I был поставлен крест.

Рэтленд находится то в Лондоне, то в Оксфорде, то в родном Бельвуаре. Кроме занятий правом и сдачи экзаменов он уделяет время музыке. Хозяйственные записи дворецкого указывают на приобретение виолы-да-гамба (шестиструнная виолончель) — инструмент, упоминаемый в «Двенадцатой ночи». В феврале 1598 года Рэтленд присутствует на ужине в доме Эссекса — об этом сообщает Роберту Сидни его дворецкий и постоянный информатор Р.Уайт; присутствуют также и графиня Эссекс — мать будущей жены Рэтленда, сестра Эссекса — леди Рич, и Люси, графиня Бедфорд. Мы вряд ли ошибемся, если предположим, что там присутствовала и юная падчерица Эссекса — Елизавета Сидни.

В 1598—1599 году Рэтленд и Елизавета Сидни часто оказываются рядом, похоже, об этом кто-то заботится специально. Их встречи превращаются в состязания в остроумии и словесные игры, фейерверк каламбуров и колкостей; это — непрерывные пикировки между Бенедиктом — падуанским сочинителем сонетов — и Беатриче в «Много шума из ничего» — пьесе, появившейся именно в этот период. Не упустим и двусмысленный намек Дона Педро в адрес Бенедикта: не растратил ли на него Купидон все свои стрелы в Венеции — ведь к действию пьесы и ее героям этот город как будто бы отношения не имеет и больше ни разу не упоминается. Зато недавно вернувшийся домой Рэтленд определенно в Венеции был...

О воспитании и круге знакомств Елизаветы Сидни заботились не только ее мать и отчим, но и родственники ее отца, прежде всего ее тетка — поэтесса и покровительница искусств Мэри Сидни-Пембрук. Многие знатные женихи мечтали предложить свою руку и сердце дочери «богоподобного Сидни» (среди них был и сам всесильный секретарь Роберт Сесил), но, похоже, и Эссекс, и Мэри Сидни-Пембрук



Портрет, долгое время считавшийся изображением Филипа Сидни. На самом деле это портрет молодого Рэтленда на фоне падуанской уличной галереи

считали: чтобы удостоиться такой чести, только богатства, знатности и влияния недостаточно — избранником юной Елизаветы не должен стать человек, чуждый служению Аполлону и музам. И не случайно их выбор (и выбор самой Елизаветы) остановился на «падуанском студенте», «предпочитавшем быть поэтом, чем носить это имя», — графе Рэтленде, который, однако, подобно Бенедикту и Бирону, отнюдь не торопился связать себя узами Гименея, — это случилось лишь в конце 1599 года, в трудное время, когда тучи над головами Эссекса и его приближенных стали сгущаться.

Достоверных портретов Рэтленда, как и его избранницы, немного. Но существует интереснейшая, давно интригующая искусствоведов и историков живописная миниатюра работы художника И.Оливера, датируемая теперь второй половиной 90-х годов. На ней изображен молодой человек, сидящий под деревом, прислонившись к нему спиной, на некоем подобии естественного возвышения, образуемого корнями дерева с приставшей к ним комковатой почвой. Одежда молодого человека, а также рыцарский меч с рукоятью и эфесом искусной работы говорят о его знатности. За спиной молодого лорда — длинная, на всю ширину картины крытая галерея итальянского типа* и парк с газонами и дорожками, образующими сложный рисунок, возможно, имеющий какое-то смысловое значение. Еще дальше — верхний этаж барочного здания с башенками.

Долгое время полагали, что это — портрет Филипа Сидни после его путешествия на континент (1574—1575), пока по ряду признаков не стало ясно, что портрет написан значительно позже (да и художнику И.Оливеру в 1575 году было лишь десять лет). Но если это не Филип Сидни, то кто же? Давно уже обращено внимание на рисунок на титульном листе книги Р.Бертона «Анатомия меланхолии» (1621), изображающий Демокрита, сидящего на камне под деревом в позе, сходной с позой молодого лорда на миниатюре Оливера; сходен и рисунок, образуемый газонами и дорожками. Ясно, что рисунок в бертоновской книге специально напоминал осведомленным читателям о человеке, изображенном Оливером. Сходство здесь не случайно, не случайна и философско-художественная близость Бертона Шекспиру — вплоть до многих текстуальных совпадений или полемики...

Бен Джонсон, оказывается, знал эту миниатюру Оливера — он говорит о ней в своем послании Драммонду (1619), вспоминая «изящные ноги того, юного, кто сидит там в тени дерева Аполлона»**, значит, этот знакомый Джонсону молодой аристократ имел отношение к поэзии.

Изучая загадочный «портрет неизвестного молодого человека» —

---

* Такие крытые уличные галереи были в Падуе.

** Вполне вероятно, что речь идет о том самом дереве, которое было посажено родителями Филипа Сидни в день его появления на свет (30 ноября 1554 года) в имении Пензхёрст, — Джонсон писал о нем во втором стихотворении цикла «Лес». Дерево Аполлона, дерево великого Сидни...



Роберт Девере, граф Эссекс

так его именуют после многолетней дискуссии, — я отметил и рисунок в книге Бертона, и стихотворение Бена Джонсона, и падуанскую крытую уличную галерею. После того как эксперты пришли к заключению о датировке миниатюры второй половиной 90-х годов, все эти признаки в своей совокупности указывали в одном и том же направлении: на портрете изображен молодой граф Рэтленд во время или сразу после его пребывания в Италии, в Падуе. Это получило подтверждение и в важном факте биографии Оливера: в 1596 году он был в Италии. На обороте портрета лорда Талбота им собственноручно написано: «Совершено 13 мая 1596 г. французом Исааком Оливером в Венеции»; значит, Оливер был в Венеции и Падуе *в одно время с Рэтлендом* и не мог с ним не встретиться. Оливеру принадлежат портреты и других близких к Рэтленду людей: графа Дорсета, Люси Бедфорд. Позже его приблизили к королевскому двору, он писал портреты королевы Анны, принца Уэльского, но начал он, похоже, с Рэтленда.

Миниатюра является теперь собственностью английской королевы и находится в замке Виндзор. Благодаря любезности сотрудницы королевской картинной коллекции госпожи Ванессы Ремингтон, я и М.Д.Литвинова получили в апреле 1995 года разрешение осмотреть загадочный (как и все, относящееся к владельцу Бельвуара) портрет. Он вправлен в глухую латунную рамку, с задней стороны которой выгравировано (очевидно, в прошлом веке) «Сэр Филип Сидни». Как сообщила госпожа Ремингтон, миниатюра написана на пергаменте, наклеенном на игральную карту!

...Роджер Мэннерс, граф Рэтленд, сидит в тени дерева Аполлона. Позади — Италия, Падуя. Он снова в Англии, в своем Бельвуаре, в Кембридже, среди «университетских умов» и их хитроумных забав, среди друзей блистательного Эссекса, на сцене Театра жизни, где еще продолжает разыгрываться веселая комедия юности... Но на его губах не играет улыбка, его взгляд задумчив, меланхоличен. Впереди — испытания...

Феникс, дочь Феникса — Розалинда. Жак-меланхолик жаждет быть шутом

В конце марта 1599 года Эссекс отплыл в Ирландию во главе сильного войска с целью подавить мятеж, уничтожить Тирона. Верные Эссексу Саутгемптон и Рэтленд последовали за ним. Саутгемптона Эссекс назначил начальником кавалерии, но королева, узнав об этом, разгневалась и назначение отменила. Рэтленду сначала было разрешено отправиться в Ирландию, потом королева передумала и взяла разрешение обратно, но, несмотря на это, в апреле Рэтленд все-таки переплыл Ирландское море и присоединился к своему кумиру, который сделал его полковником пехоты. Однако в июне королева вспомнила о Рэтленде и категорически приказала вернуться. Он успел все-таки

принять участие во взятии крепости Кахир (чуть ли не единственный успех Эссекса за всю кампанию) и был там же возведен Эссексом в рыцарское достоинство.

По возвращении Рэтленда в Англию многие придворные ждали, что он будет наказан, возможно, даже посажен в тюрьму, но королева была настроена милостиво и, узнав, что он болен, соблаговолила послать к нему своего врача. Лечился он (болели ноги) и в Бате, горячие источники которого были известны еще римлянам. Позже, через несколько лет, там лечилась и Елизавета Сидни, ставшая его женой. Можно ли после этого удивляться, что Великий Бард воспел эти источники в своих сонетах 153 и 154? Еще одно из бесчисленных «совпадений»...

Между тем дела у Эссекса в Ирландии шли далеко не блестяще. Королева требовала решительных действий, наместник же терял время и силы во второстепенных стычках, сидел в Дублине, писал королеве многословные и малоубедительные письма. Его верные друзья и сторонники в Лондоне беспокоились о своем патроне, молились о ниспослании ему успеха, победы. В написанном именно в это время напряженных ожиданий и надежд «Генрихе V» Хор говорит о победоносном возвращении этого короля из Франции, о толпах лондонцев, восторженно встречающих его. Неожиданно — и в исторической пьесе не совсем к месту — Хор добавляет:

«Так было бы, хоть и в размерах меньших,
Когда бы полководец королевы
Вернулся из похода в добрый час —
И чем скорее, тем нам всем отрадней! —
Мятеж ирландский поразив мечом.
Какие толпы, город покидая,
Его встречали б!»

В этих строках явственно слышна не только надежда, но и тревога за Эссекса, тревога близкого и преданного человека (хотя, как известно, никто никогда Уильяма Шакспера из Стратфорда возле Эссекса не видал). Мало того, тот, кто писал эти строки, знал ревнивый к чужой славе нрав королевы Елизаветы и вложил в уста Хора специальную тактичную оговорку:

«...Но вполне понятно,
Что многолюдней встреча короля» (V, пролог).

Появляется в этой пьесе и офицер-ирландец, и некоторые другие реалии «Зеленого острова».

Но надежды автора «Генриха V» и других приверженцев Эссекса не оправдались. Завязнув в ирландских болотах и не сумев одержать решающей победы, Эссекс вступил в переговоры с Тироном и заключил с ним перемирие. Фактически Эссекс признал свое поражение. Неожиданно он решает самовольно оставить армию и доверенную ему провинцию и плыть в Англию, толком еще не зная, что он там пред-



Королева Елизавета I

примет. В сопровождении группы офицеров 24 сентября он садится на корабль, и через четыре дня его отряд вступает в Лондон.

Было утро, старая королева с помощью фрейлин совершала непростой ритуал своего туалета, когда граф, в грязных ботфортах и походном плаще, ворвался в ее опочивальню. Она, естественно, была изумлена, испугана, но потом, увидев, что ей ничто не угрожает, и немного послушав его сбивчивые объяснения, велела ему удалиться и привести себя в порядок (да и ей надо было все-таки закончить туалет). Потом разговор продолжился, но собрался и Тайный совет, который заслушал отчет Эссекса; графу было предписано находиться в своем доме. Еще через день его перевели в дом лорда-хранителя печати Эгертона — это уже был арест. Он заболел, чуть ли не умирал, его письма королеве оставались непрочитанными. В ноябре было оглашено заключение о провинностях Эссекса; к нему никого не допускали, даже жену, но с окончательным решением его судьбы королева тянула.

В начале 1600 года королева назначает новым наместником в Ирландию лорда Маунтджоя — человека, близкого к Эссексу, но потом от него отошедшего; дела в Ирландии стали поправляться, а через некоторое время Маунтджой окончательно разгромит Тирона.

Эссекса возвращают в собственный дом, но строгий надзор за ним не ослаблен. Наконец, в июне он предстает перед Тайным советом, где сначала вынужден стоять перед лордами на коленях, лишь потом ему разрешили сесть. Ослушнику припомнили его грехи. Среди выступавших с обвинениями был и Фрэнсис Бэкон, еще недавно всячески выдвигавшийся Эссексом и пользовавшийся его материальной поддержкой, но начавший отдаляться от него после того, как убедился в опасной непредсказуемости поступков вчерашнего королевского фаворита. По указанию Елизаветы Бэкон напомнил об одном, казалось бы незначительном, проступке графа: тот принял посвящение ему Джоном Хейуордом «Истории Генриха IV», где излагались перипетии низложения легитимного монарха Ричарда II. Самого злополучного автора уже давно упекли в тюрьму, дабы и другим неповадно было касаться таких щекотливых тем, да еще писать при этом двусмысленные посвящения... Эссексу пришлось униженно каяться во всех своих прегрешениях и просить прощения. Его вернули домой и приказали ждать решения королевы. И только в конце августа — почти через год после его злосчастной выходки — Эссексу даровали свободу.

Но полученный урок не помог. Отстраненный от двора, от власти, униженный, испытывая серьезные денежные затруднения, Эссекс был обуян мятежным духом, временами он был вне себя, и его друзья не знали, чем все это может кончиться. Он по-прежнему продолжал засыпать королеву письмами-стенаниями, но одновременно в его окружении шли постоянные совещания, составлялись и менялись все новые планы завоевания доверия королевы, противодействия Сесилу, Уолтеру Рэли и прочим недругам...

Верные эссексовские тени — Саутгемптон и Рэтленд — все время после возвращения в Англию своего кумира были в беспокойстве и заботах о его судьбе. Но не только политика волновала и занимала их. 13 октября 1599 года, то есть тогда, когда Эссекс уже вернулся и находился под арестом, вездесущий Роуланд Уайт пишет своему патрону Роберту Сидни: «Лорд Саутгемптон и лорд Рэтленд не появляются при дворе; они проводят все время в Лондоне, каждый день находятся в театре»[5]. Это чрезвычайно важное свидетельство как тесной дружбы Рэтленда с Саутгемптоном (если только нужны еще дополнительные свидетельства на этот счет), так и их особых интересов в театре — каждый день они там! — в мире пьес*. Однако стратфордианские шекспировские биографы фиксируют в этом важнейшем документе внимание лишь на имени Саутгемптона (коль скоро «ему Шекспир дружески посвятил свои первые поэмы»); о Рэтленде они, как правило, мало что знают.

В эти же дни в жизни Рэтленда происходит важное изменение — он становится мужем Елизаветы Сидни. Судя по письмам Роуланда Уайта, это происходит где-то между 1 сентября и 16 октября 1599 года**. Данных о каких-то торжествах по случаю свадьбы, бракосочетания столь заметной четы нет, возможно, это связано с арестом Эссекса и тучами, нависшими над ним и его семьей, к которой теперь, вслед за Саутгемптоном, стал причастен и Рэтленд.

Дочь Филипа Сидни родилась в 1585 году (данные о точном дне и месяце противоречивы) и получила имя Елизаветы от своей венценосной крестной матери. В 1590 году, через четыре года после смерти Филипа Сидни от ран, полученных на поле боя, его молодая вдова (ей было всего 22 года) стала женой графа Эссекса. За воспитанием дочери Филипа Сидни и падчерицы графа Эссекса внимательно следила ее тетка, Мэри Сидни, графиня Пембрук. В 1595 году Джервиз Маркхэм (впоследствии автор «Английской Аркадии») посвятил десятилетней девочке свою «Поэму Поэм». Елизавета росла в атмосфере культа своего великого отца, культа искусства и поэзии и, как мы уже знаем по свидетельству Джонсона и Бомонта, сама была одаренной поэтессой. Став графиней Рэтленд, Елизавета постепенно вступает в тот же полумрак, который всегда скрывал от любопытных глаз жизнь ее супруга;

---

* Заметим, что летом 1599 года труппа лорда-камергера спешно соорудила для себя новое театральное здание, самое большое в столице. Новый театр назвали с большой претензией — «Глобус» (в смысле — земной шар). Осенью там уже шли спектакли, в том числе в сентябре поставили шекспировского «Юлия Цезаря» (есть запись в дневнике швейцарского путешественника Томаса Платтера от 21 сентября). Время точно совпадает, и ясно, где и над чем хлопотали Рэтленд и Саутгемптон. Мы не ошибемся, предположив, что при быстром возведении «Глобуса» они не только оказывали актерам-пайщикам необходимое покровительство, но и прямо помогали им деньгами.

** Другие источники указывают более раннюю дату.



Филип Сидни

так же, как и он, она не оставила ни одной поэтической или драматургической строки, подписанной своим именем, и нам еще предстоит найти и обрести их заново.

Хотя Рэтленд и был признан наиболее достойным кандидатом для соискания руки дочери Филипа Сидни, сам он долго колебался. И даже после того как брак был заключен, он так и остался платоническим. Мы не знаем, когда написаны те или иные из шекспировских сонетов, опубликованные лишь в 1609 году. Однако первые полтора десятка сонетов обращены поэтом к другу, которого он снова и снова убеждает в необходимости продолжить себя в потомстве. Исследователи не исключают, что эти и некоторые другие сонеты обращены поэтом к самому себе. В любом случае их содержание точно соответствует ситуации, в которой находился Рэтленд перед вступлением в брак (или после того, как неполнота этого брака перестала быть тайной для окружающих).

В поэтическом сборнике «Английский Геликон», изданном в 1600 году, есть стихотворение, названное «Пастораль графини Пембрук». Автор пасторали (подписанной «Пастушок Тони» — возможно, это близкий к окружению графини Пембрук Энтони Манди, но стихотворение могло быть написано, судя по названию, — или отредактировано — и ею самой) рассказывает о молодых обрученных, «пастухе и пастушке», то есть на языке пасторальной поэзии того времени — поэте и поэтессе. «Его вид свидетельствует о благородном происхождении, ее красота недоступна шутам; в их взглядах открываются их души. Чудная пара, что будет с вами? Бедные любящие сердца, Господь знает, в каком они были замешательстве! Теперь надежда осеняет начало их любви и утверждает обоюдный союз, который будет неподвластен времени».

О какой молодой поэтической чете могли так говорить в окружении Мэри Сидни-Пембрук в 1599 году? По ощущаемой в этих строках тревожной близости к этой молодой чете, к этому союзу родственных поэтических душ, можно заключить, что речь идет именно о них, о Роджере и Елизавете, о союзе Голубя и Феникс, обернувшемся через тринадцать лет единением в смерти и бессмертии...

В октябрьском (1599) письме Уайт сообщает, что в Бельвуаре ждут приезда Уильяма Герберта — это уже знакомый нам сын Мэри Сидни-Пембрук, будущий граф Пембрук. Он близкий и верный друг Рэтлендов до конца, покровитель Джонсона и многих других поэтов и драматургов.

В июне 1600 года Рэтленд в Нидерландах, сражается там против испанцев. Через месяц военные действия прекратились, и он собирался ехать во Францию, но потом изменил планы и вернулся в Англию. Но еще до отъезда в Нидерланды Рэтленд принял участие в одном почти заурядном событии великосветской жизни, оставившем, однако, после себя удивительный и загадочный след.

11 июня 1600 года в Лондоне происходила церемония бракосочетания сына и наследника графа Уорчестера с леди Анной Рассел, кузи-

ной Роберта Сесила. В торжественных церемониях участвовали многие видные аристократы и их жены, а также все фрейлины королевы, благословившей этот союз. Рэтленд и будущий граф Пембрук сопровождали невесту в церковь и из церкви.

А спустя какое-то время (вероятно, не раньше, чем через год) художник Роберт Пик начал писать*, по заказу графа Уорчестера, назначенного на освободившийся после Эссекса пост конюшего ее величества, большую (2,3×1,6 м) картину, где изобразил графа, его сына и новобрачную, а также большую группу лиц, участвовавших в церемонии бракосочетания. Но центральное место на этом полотне занимает королева Елизавета, выглядящая здесь гораздо моложе своих лет. Королева восседает в роскошном паланкине, который несут дворцовые слуги. А впереди попарно шествуют шесть рыцарей ордена Подвязки. На заднем плане — королевская стража, горожане.

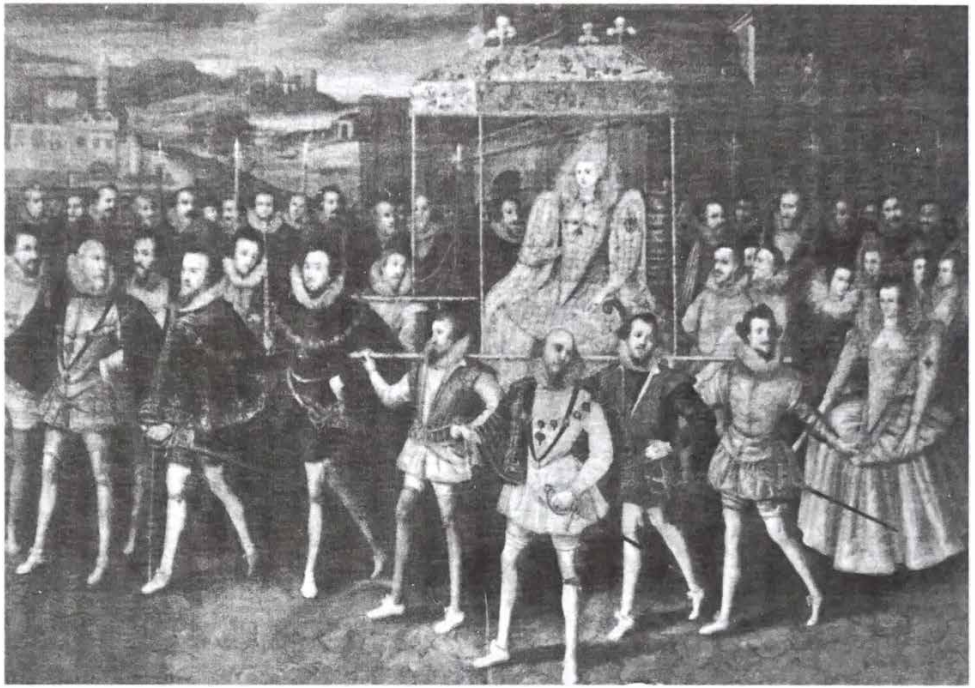
Картина находилась в Колсхилле (графство Уорикшир) — в имении лорда Дигби и долгое время мало кому была известна. Только в середине XVIII века ее заметили, заинтересовались ею и высоко оценили знатоки и коллекционеры. Действительно, она производила — и производит сегодня — неизгладимое впечатление. Художнику удалось запечатлеть не только конкретно происходившее событие, но и передать облик и дух целой эпохи, которую принято называть елизаветинской; это красочное театральное шествие — один из лучших и художественно убедительных памятников владычице Британии и ее времени. Семейное предание рода Дигби гласило, что на картине якобы изображена торжественная процессия по случаю победы над «Испанской армадой» в 1588 году. Но когда и каким образом эта картина попала в дом Дигби, никто не знал (и сегодня не знает). Многие десятилетия английские искусствоведы бились над загадочным полотном, выдвигали различные гипотезы, пытаясь установить действительное время его создания, определить участников шествия.

Помогли найденные письма современников и участников брачных торжеств июня 1600 года, пролившие наконец свет на сюжет картины. Определились и получили подтверждение по другим портретам основные фигуры в процессии: сам граф Уорчестер, новобрачные, а потом постепенно и все лорды. За исключением одного — пятого слева — молодого человека с небольшой, похоже впервые отпускаемой, бородкой, выделявшегося своим задумчивым, отрешенным от происходящего видом. Предлагалось несколько кандидатур, но все они не подходили по ряду признаков и по несходству своих известных портретов с человеком, которого вписал в картину художник Роберт Пик.

П.Пороховщиков считал, что задумчивый молодой лорд на карти-

---

* Некоторые портреты в картине, вероятно, дописывались уже после воцарения Иакова Стюарта.



Процессия с королевой Елизаветой по случаю великосветской свадьбы. Пятый слева — граф Рэтленд. С картины Р. Пика

не Пика — Рэтленд и даже воспроизвел это изображение на фронтисписе своей книги (1955). В связи с тем, что Рэтленд действительно участвовал в церемонии этого бракосочетания, его имя фигурировало в дискуссии вокруг картины и до Пороховщикова, но искусствоведов Рэтленд мало интересовал, отсутствовали и относящиеся приблизительно к тому же периоду его портреты, которые могли бы помочь идентификации. Поскольку Пороховщиков дополнительных доказательств в пользу своей точки зрения не привел, на нее особого внимания не обратили, и задумчивый молодой лорд продолжал оставаться «загадочным Неизвестным» (по словам Р.Стронга*).

Теперь, после того как мы определили, что знатный юноша Исаака Оливера, сидящий под деревом Аполлона на фоне падуанской уличной галереи, — это двадцатилетний Рэтленд, появились необходимые дополнительные подтверждения правильности гипотезы Пороховщикова относительно личности пятого лорда на картине Пика. Ибо в обоих случаях перед нами лицо одного и того же человека — Роджера Мэннерса, графа Рэтленда. Правда, на картине Пика он старше на четыре-пять лет, начал отпускать бороду, но характерные черты лица (особенно нос, разрез глаз, губы), его меланхолическое, отрешенное выражение исключают случайное сходство. Это — один и тот же человек, и все, кому я показывал оба изображения — в России и Англии, — в той или иной степени с этим соглашались. Можно добавить еще одно важное обстоятельство: как и Исаак Оливер, его друг художник Роберт Пик хорошо знал Рэтленда, и записи дворецкого фиксируют выплату Пику денег за «портреты моего Лорда и моей Леди» (лето 1599 года)! О каких именно портретах в этих записях идет речь, сегодня, после четырех столетий, пожаров и войн, сказать трудно; сохранившийся в Бельвуаре портрет показывает Рэтленда в профиль, уже с бородой и усами, и относится приблизительно к 1610 году. Но загадка двух самых замечательных произведений английской портретной живописи решена — и ключом к ней оказался Рэтленд...

Обстановку и настроения в кругу Эссекса, его друзей и близких можно почувствовать в пьесе «Как вам это понравится», зарегистрированной в том же, 1600 году, но напечатанной только в Великом фолио 1623 года, хотя в 1603 году ее показывали новому королю Иакову в доме Пемброков — в Уилтон Хаузе, и это говорит о значении, которое придавали пьесе близкие к Эссексу и Рэтлендам Пемброки... Сюжет пьесы взят в основном у Томаса Лоджа («Золотое наследие Эвфуэса», 1590), но имена действующих лиц изменены, за исключением Розалинды. Кроме того, появились такие важные персонажи, как Жак-меланхолик и шут Оселок. Главные герои пьесы стали сыновьями некоего сеньора Роланда дю Буа (то есть Роланда Лесного). Роланды

---

* Р.Стронг — видный американский специалист в области английской портретной живописи XVI — XVII вв.

дю Буа — это, несомненно, Рэтленды из Шервудского леса. Только имя «Оливер» дано старшему брату, в то время как в семье Мэннерсов — Рэтлендов так звали младшего, католика, обделенного наследством (судьба младших сыновей в знатных семьях) и интриговавшего против Роджера, унаследовавшего от отца титул, родовой замок и основные поместья.

У Лоджа — традиционный пасторальный роман, воспевающий прелесть идиллической жизни на лоне природы, вдали от суеты городов и интриг королевских дворцов. У Шекспира появились аллюзии на конкретные ситуации того периода. Изгнанный герцог (у Лоджа — французский король) приобрел черты отстраненного от двора, находящегося в опале Эссекса — с этим соглашаются многие шекспироведы. Но лишь несколько ученых пытались определить его соратников, разделяющих его изгнание, хотя это не такая уж сложная задача. Ибо Амьен и Жак — это, несомненно, верные Саутгемптон и Рэтленд, следующие за Эссексом, как показывают бесспорные документы, и в радости и в беде все эти годы.

Особую роль играет в шекспировской пьесе один из них — Жак-меланхолик, образ, отсутствующий у Лоджа. Являясь часто рупором авторской мысли, он с грустной иронией наблюдает за суетой и безумствами мира. У него много общего с Бироном в «Бесплодных усилиях любви» и Бенедиктом в «Много шума из ничего». Ипполит Тэн писал, что Жак-меланхолик — один из самых дорогих Шекспиру героев — «прозрачная маска, за которой видно лицо поэта». Это — неотступно следующий за Эссексом Рэтленд, вернувшийся из своих странствий и, как говорит Жак, вынесший из них «опыт, внушающий ему какое-то шутливое уныние». И еще Жак многозначительно добавляет: «Я дорого заплатил за мой опыт». Задорная Розалинда советует ему продолжать носить иностранное платье и ругать все отечественное, иначе она не поверит, что он действительно «плавал в гондолах» — то есть был в Венеции. Но именно Рэтленд, как мы знаем, был в Венеции незадолго до того. Автор пьесы отделяет Жака-меланхолика от троих сыновей сэра Роланда Лесного (троих братьев Рэтленда) и от Розалинды — дочери изгнанного герцога (падчерицы Эссекса — Елизаветы Сидни), хотя пикировки Жака и Розалинды, схожие с состязаниями в остроумии между Бенедиктом и Беатриче, в пьесу введены. Итак, Жак-меланхолик — это нарисованный с мягкой иронией портрет молодого Роджера Мэннерса, графа Рэтленда, дополняющий миниатюру Исаака Оливера и картину Роберта Пика. И читатели пьесы «Как вам это понравится» многое выиграли бы, если бы при ее переизданиях издатели сопровождали текст репродукцией изображения молодого лорда, раздумывающего, как и Жак, «под дубом, чьи вековые корни обнажились», над преходящей суетой земной... Возможно, выиграли бы и шекспироведы-редакторы.

Все-таки не простой это вельможа — Жак-меланхолик, очень странный вельможа.

Вот что он говорит своему патрону, Старому герцогу:

«... О! Будь я шутом!
Я жду как чести пестрого камзола!

Старый герцог

И ты его получишь.

Жак Он к лицу мне:
Но только с тем, чтоб вырвали вы с корнем
Из головы засевшее в ней мненье,
Что я умен, и дали мне притом
Свободу, чтоб я мог, как вольный ветер,
Дуть на кого хочу — как все шуты,
А те, кого сильнее я царапну,
Пускай сильней смеются...»

Жак просит разрешить ему говорить людям все, что он о них думает:

«Оденьте в пестрый плащ меня! Позвольте
Всю правду говорить — и постепенно
Прочищу я желудок грязный мира,
Пусть лишь мое лекарство он глотает».

Но Старый герцог резонно замечает ему, что, преследуя зло в людях, Жак несправедлив:

«Фу! Я скажу, что стал бы делать ты...
Творил бы тяжкий грех, грехи карая.
Ведь ты же сам когда-то был развратным
И чувственным, как похотливый зверь:
Все язвы, все назревшие нарывы,
Что ты схватил, гуляя без помехи,
Ты все бы изрыгнул в широкий мир»(II, 7).

Эти слова Старого герцога как будто согласуются с признанием самого Жака о дорогой цене, которую ему пришлось заплатить за свой опыт, с болезненным состоянием Рэтленда во время и после его пребывания в Италии и, наконец, с его ранней смертью.

Ответ Жака Старому герцогу лучше всего привести в точном прозаическом переводе, чтобы ничего в нем не упустить и не исказить:

«Что же, если кто-нибудь восстанет против гордыни, разве он указывает этим на кого-либо в частности? Разве она не воздымается так же высоко, как море, пока сама крайность этого не вызовет отлива? Какую именно женщину разумею я, если говорю, что иная горожанка носит на недостойных плечах целые королевские достояния? Которая из них может прийти сказать, что я подразумеваю именно ее, когда ее соседка совершенно подобна ей? Или кто, занимающийся подлым ремеслом, скажет, что его пышный наряд добыт не за мой счет, полагая, что я указываю именно на него, и тем самым признает свои пороки предметом моей речи? Но посмотрим тогда, в чем обидел его мой язык:

если я отозвался о нем справедливо, он сам вредит себе, если же он свободен от нарекания, то моя оценка улетает прочь, как дикий гусь, никем не окликнутый...»

Здесь Жак говорит о социальной функции писателя и поэта, обличающего несправедливость и пороки; и говорит он это о себе!

И наконец, Жак-меланхолик произносит знаменитый, раскрывающий сущность шекспировского видения мира монолог:

«Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль...»(II, 7)*.

Возможно, правы те, кто видит в образе Жака прозрачную маску, за которой кроется лицо самого автора. Но мне кажется, что молодой странный вельможа, мечтающий быть шутом, увиден в пьесе внимательными и доброжелательными глазами близкого человека и вылеплен дружеской и нежной женской рукой. За это говорит и эпилог, произносимый Розалиндой. Вспомним и подзаголовок честеровской поэмы в сборнике «Жертва Любви» — этот подзаголовок — «Жалоба Розалинды»...

В романе Лоджа законный король сражается с братом-узурпатором и после его гибели восстанавливает свои права. В шекспировской пьесе эпилог, конечно, иной. Узурпатор собирает войско, чтобы окончательно расправиться со Старым герцогом и собравшимися вокруг него приверженцами, но вдруг, побеседовав с неким отшельником, отказывается от своих злостных намерений и «вообще от мира», возвращает брату все его права и владения. Так — не очень убедительно — представлен в пьесе исход «первого дела Эссекса». Эссекс не победил — его, после долгих колебаний, лишь простили. Но его окружению, куда входил и автор пьесы «Как вам это понравится», будущее стало представляться уже не столь мрачным. Появилась новая надежда...

Кембриджские игры вокруг обители муз

Приблизительно в тот же период, что и «Как вам это понравится», в кембриджской университетской среде появились одна за другой три пьесы, образующие трилогию, имеющую, как показывают мои послед-

---

* У входа в открывшийся незадолго до создания этой пьесы театр «Глобус» (где так часто видели Рэтленда и Саутгемптона) поместили изображение Геркулеса, державшего на плечах земной шар. В латинской надписи под изображением — та же мысль о театральной, преходящей сущности человеческой жизни и всего окружающего нас мира, что и в монологе Жака: «Totus mundus agit histrionem».

ние исследования, прямое отношение к тем странным личностям, которые всем пышным одеяниям предпочитали пестрый камзол шута.

В 1598 году кем-то из кембриджских студентов или близких к университету выпускников прежних лет была написана бурлескная пьеса «Паломничество на Парнас», разыгранная в том же году студентами колледжа св. Джона. Через год появилось ее продолжение — «Возвращение с Парнаса» — 1-я часть, а еще через два года — 2-я часть «Возвращения». Из всех трех пьес только последняя была зарегистрирована в Регистре Компании печатников и книгоиздателей и напечатана в 1606 году. Первые две сохранились в рукописных списках.

Сюжет «парнасских» пьес несложен. Несколько студентов решают достичь обители муз — горы Парнас. По дороге им приходится преодолевать области, именуемые Риторикой и Философией, их пытаются отвлечь от поставленной цели распутник Аморетто, пьяница Мадидо и лентяй Инженьозо, который сжег свои книги и отказался лезть на Парнас. Но упорные пилигримы Филомузус и Студиозо преодолевают все препятствия и соблазны и достигают заветной обители муз.

На обратном пути («Возвращение с Парнаса») героев ждут новые приключения. Они вынуждены добывать себе пропитание самыми разнообразными способами, включая мошенничество. Пробуют они подработать немного и в театре, а расчетливые актеры труппы лорда-камергера Бербедж и Кемп хотят при этом на них нажиться. Об этом эпизоде, особенно о репликах Кемпа, мы уже немного знаем.

Обе части «Возвращения с Парнаса» содержат множество как открытых, так и завуалированных аллюзий на литературную и театральную жизнь того времени; пьеса приобретает черты сатирического обозрения, автор (или авторы) которого не слишком церемонятся с теми, о ком у них заходит разговор. Особенно достается писателям и драматургам. Бен Джонсон охарактеризован как «смелый ублюдок, самый остроумный каменщик в Англии»*. О Марстоне, который тогда был известен только как сатирик, сказано, что он «задирает ногу и обделывает весь мир». Томас Нэш (он закончил колледж св.Джона за полтора десятилетия до того) объявлен литературным поденщиком. И наконец, действующие лица, столь фамильярно и непочтительно отзывающиеся обо всех писателях, оказывается, не только прекрасно знают творчество Шекспира, но и высоко его чтут.

В первой части «Возвращения» появляется новый, неожиданный и чрезвычайно интригующий персонаж. Инженьозо специально предупреждает всех: сейчас они увидят шута! И действительно, новый персонаж носит имя Галлио (от английского gull) — т.е. шут, паяц, обманщик. Он играет роль некоего аристократа. Особенно он любит распространяться насчет своих собственных дел и интересов. Он хвастает мечом, купленным не где-нибудь, но в Италии, в Падуе! «Это чистая

---

* Бен Джонсон в молодости помогал в работе своему отчиму — каменщику.

толедская сталь, и немало поляков, немцев и фламандцев нашли от него свою смерть...» Оказывается, вернувшись домой — всего полгода назад, — он уже отправил на тот свет одного непочтительного кембриджца. А до этого успел побывать в Космополисе (вероятно — Венеция), участвовал в морских экспедициях в Испанию и Португалию, в Ирландской экспедиции (то есть под началом Эссекса).

Слушая рассказы Галлио, его собеседник Инжениозо все время отпускает — в сторону, для зрителей — насмешливые ремарки и выспрашивает Галлио о предмете его любви — некой Лесбии. Галлио сообщает, что он написал сонет о белочке, принадлежащей Лесбии, а также эпитафию на смерть ее любимой обезьянки; когда он этим занимался, то на нем был надет роскошный камзол, расшитый золотом, и это одеяние обошлось ему в 200 фунтов (сумма тогда огромная). Инжениозо усмехается — опять-таки в сторону: какой-де утонченный ум надо иметь, чтобы писать стихи о таких пустяках, как белки и обезьянки, ведь это значит «создавать нечто из ничего».

А Галлио продолжает рассказывать о себе и своих привычках: когда он при дворе, то в течение дня переодевает платье дважды — «иначе я чувствую себя завшивевшим», — а обувь меняет каждые два часа! Инжениозо, впрочем, обращаясь к зрителям, выражает сомнение, что вся эта дорогая одежда и обувь придворным кавалером уже оплачена.

Разговор переходит на литературные темы. Инжениозо хвалит изысканный литературный стиль своего собеседника, сравнивает его со стилем речей Цицерона. Галлио отвечает, что, как подлинный джентльмен, он всегда будет первым — и в поэзии, и на рыцарском турнире. И в подкрепление этого заявления цитирует строки из шекспировской поэмы «Обесчещенная Лукреция»!

«За мошкою следить никто не станет,
А на полет орлиный каждый взглянет».

Галлио утверждает, что у него много сходства с Филипом Сидни, с той разницей, что «у меня приятнее лицо и крепче ноги». Но Галлио явно имеет в виду не только — и не столько — внешнее, физическое сходство: «Его «Аркадия» превосходна, так же как и мои сонеты. Он был в Париже, а я — в Падуе, и он и я участвовали в сражениях. Он погиб в бою в Нидерландах — полагаю, что то же произойдет и со мной. Он любил общество ученых людей; я тоже помогаю им, и примером тому являешься ты сам, ибо без моей поддержки и помощи ты давно бы пропал... Я помогаю и другим ученым и писателям; когда я появляюсь в своих комнатах в Оксфорде, меня уже ждет дюжина приветственных речей всех этих гениев и их оборванных компаньонов. Я, конечно, обхожусь с этими беднягами милостиво и затем отправляю их по домам».

Таким образом, Галлио не только поэт, но и известный (не под этим именем, разумеется) меценат, покровитель ученых и писателей. Он продолжает: «Недавно меня восславил в своей эпиграмме один

кембриджец, Уивер, мой однокашник (fellow). Я велел ему больше не пытаться толковать о моих достоинствах, но я оценил его старание и удостою своей благодарности, когда встречу». Очень важная реалия — Галлио (точнее — тот, кто скрывается за этой шутовской маской) является однокашником поэта Джона Уивера (1576—1632)!

Инженьозо возвращает Галлио к разговору о предмете его любви, и тот предлагает Инженьозо изображать его прекрасную леди («как иногда деревянная статуя изображает богиню»), чтобы Галлио мог поупражняться в произнесении любовных, куртуазных речей. Далее идет интереснейший и чрезвычайно важный для нашего исследования диалог:

«*Галлио.* Прости, прекрасная леди, что теряющий рассудок Галлио обращается к тебе, как смелый кавалер.

Инженьозо (в сторону). Сейчас мы получим не иначе как чистого Шекспира и обрывки поэзии, которые он подобрал в театрах».

Итак, Галлио еще только открыл рот, но Инженьозо уже знает, что мы услышим «чистого Шекспира»! Хотя он и здесь не упускает случая показать Галлио язык за спиной, ясно, что шекспировские поэмы, которые странный шут-аристократ свободно цитирует по памяти, не могли быть «подобраны им по отрывкам» в театрах. Инженьозо просто подыгрывает Галлио, подмигивая при этом тем немногим зрителям (и читателям), которые знают, о ком и о чем здесь идет речь. Диалог продолжается:

«*Галлио.* Прости меня, моя возлюбленная, поскольку я — джентльмен. Луна по сравнению с твоей яркой красотой — просто шлюха, Антониева Клеопатра всего лишь черномазая доярка, а Елена Троянская — уродка.

Инженьозо. Видите — «Ромео и Джульетта»! Какой чудовищный плагиат. Пожалуй, он еще преподнесет нам целую книгу Сэмюэла Дэниела.

Галлио. О ты, кто для меня всего милей,
Цветок полей и воплощенье грезы,
Ты лучше нимф, ты краше всех людей,
Белее голубка, алее розы!
Одарена такою красотой,
Что мир погибнет, разлучась с тобой».

Как и предупреждал Инженьозо, Галлио говорит словами Шекспира — это вторая строфа из «Венеры и Адониса», лишь слегка измененная им в одном месте. И Инженьозо реагирует адекватно: «О, сладостный мистер Шекспир!» Что именно он имеет в виду? Выражает ли он удовольствие, услышав знакомые шекспировские строки, или он так обращается к Галлио? Или — и то и другое? Далее Галлио демонстрирует нешуточную начитанность в английской поэзии, цитируя строки Спенсера, Кида, Марло, объясняя восхищенному Инженьозо: «В то время, как другие кавалеры дарят своим дамам сердца драгоценные камни и золото, я предлагаю им бриллианты моего ума, моего воображения, ценность которых воистину неизмерима».

Галлио торопится на званый обед, где его ожидают друзья — некая графиня и лорды. Поэтому он поручает Инженьозо набросать для него любовное стихотворение.

«*Инженьозо.* Мое перо — ваш верный вассал — ждет ваших приказаний. В каком роде надо для вас написать?

Галлио. Не в одном роде... напиши в двух или трех разных родах, как у Чосера, как у Гауэра, как у Спенсера и как у мистера Шекспира. Мне бы очень понравились стихи, которые звучали бы так:

Как только диска солнечного пламя

Швырнул в пространство плачущий восход... и т.д.».

Эти строки — начало шекспировской поэмы «Венера и Адонис», а пометка «и т.д.» в тексте пьесы означает, что исполнитель роли Галлио должен продекламировать всю строфу, а может быть, и более того. Но Галлио не успокаивается: «О, сладостный мистер Шекспир! Я повешу его портрет в моем кабинете при дворе!»

Похоже, что Галлио смеется: как известно, ни одного достоверного прижизненного портрета Шекспира нет и никогда не было. Где же он вознамерился раздобыть шекспировский портрет для своего кабинета при дворе?

Инженьозо декламирует стихи из «Троила и Крессиды» Чосера (с некоторыми собственными добавлениями), но Галлио бранит и его и Чосера, отвергает Спенсера и настойчиво требует поэзии «в духе мистера Шекспира». Только когда Инженьозо читает свои стихи, имитирующие шекспировские, Галлио удостаивает его похвалы: «Достаточно, я из тех, кто может судить по достоинству, как в поговорке: «Узнаю быка по когтям»*. Хвалю тебя, в этих стихах есть подлинная искра. Пусть другие хвалят Спенсера и Чосера, я же буду поклоняться сладостному мистеру Шекспиру и, дабы почтить его, буду класть его «Венеру и Адониса» под свою подушку, как это делал, как говорят, какой-то король, который спал, положив книги Гомера в изголовье».

Галлио произносит длинные тирады со ссылками на Цицерона и Ронсара, дает свой перевод малоизвестной итальянской поговорки, свободно цитирует по памяти Вергилия, замечая при этом, что правильную латынь, такую, как у него, можно услышать только в Реймсе или в Падуе: «Это мой обычай использовать в разговоре знание латинских, греческих, французских, итальянских, испанских поэтов». Неоднократно Галлио говорит и о собственной поэзии, слава о которой, оказывается, уже разнеслась по всей стране! Но — «наши английские профаны кое в чем извратили благородный дух моей поэзии».

Хотя Инженьозо часто отпускает в сторону саркастические реплики в адрес Галлио, его поэтических занятий он не осмеивает. Более того, он выполняет распоряжение Галлио (ибо тот действительно не

---

* Галлио пародирует известную латинскую поговорку: «Узнаю льва по когтям».

просит, а распоряжается) написать (набросать) для него стихи о его даме сердца и диалог между ней и Галлио. «Потом я вернусь, — говорит Галлио, — и просмотрю эти стихи, подправлю и доведу до совершенства». Вот какая интересная форма творческого содружества: один делает литературные заготовки, а другой их корректирует и доводит до совершенства. И в таких литературных подмастерьях у Галлио, судя по всему, ходит не один Инженьозо, но и другие, окружающие эксцентричного мецената, «гении и их компаньоны». Постоянные восхваления Шекспира, декламация шекспировских стихов (не так уж широко тогда распространенных) заставляют внимательно приглядеться к фигуре Галлио. Ведь таких шумных восторгов и такого знания шекспировских текстов мы больше не встретим в эту эпоху нигде! Даже Фрэнсис Мерез — тоже «университетский ум» — примерно в это же время, высоко оценивая шекспировские произведения, делает это в несомненно более сдержанной манере.

Поскольку большинство героев «парнасских» пьес явно имеют реальных протагонистов, исследователи XX века неоднократно пытались их определить; особенно хотелось им узнать, кто же скрывается за маской Галлио. Как бы он ни изощрялся, ясно, что Галлио не простой студент (или бывший студент) Кембриджа. Он — аристократ, его друзья — графы и лорды, он был недавно в других странах, в том числе в Италии, участвовал в походах Эссекса, собирается в Нидерланды, он — кембриджец, но у него есть кабинет и в Оксфорде и при дворе, он покровительствует бедным студентам, писателям, ученым. Мы узнаем также, что он учился в университете в Падуе и приобрел там драгоценный меч из толедской стали, что некий граф хотел бы выдать за него свою дочь. И при этом он, оказывается, известный, даже прославленный поэт, для которого университетская пишущая братия делает поэтические и драматургические заготовки! Его речи насыщены нешуточной эрудицией; и все время он сворачивает на «сладостного мистера Шекспира» — без его портрета и без его книг под подушкой Галлио прямо жить не может; и похоже, что когда он говорит все это, то как-то странно посмеивается...

Инженьозо представил молодого эксцентричного лорда как шута, и это именно такой — а может, и тот самый шут, каким хочет быть Жак-меланхолик, вельможа из окружения опального Герцога в шекспировской пьесе «Как вам это понравится»:

«Я жду как чести пестрого камзола!»

Традиционный шут — слуга низшей категории, парий, почти что живая кукла, игрушка и забава для своего господина и его гостей. Но для выполнения этой функции шуту, при всей его социальной ничтожности, разрешается делать то, что не дозволяется никому другому: смеяться надо всем и говорить правду, даже неприятную. Вот этой-то единственной привилегией шута и хочет обладать Жак. Галлио, странный персонаж «парнасской» пьесы, — это Жак, осуществивший свою

мечту, скрывающий свое лицо и подлинное имя под маской шута и под шутовским именем.

Высказывалось предположение, что под личиной Галлио кембриджские остроумцы вывели графа Саутгемптона, который закончил колледж св.Джона за десятилетие до того, участвовал в походах Эссекса, покровительствовал нескольким писателям (в том числе, как принято считать, — Шекспиру). Его Лесбией могла быть Елизавета Вернон, на которой он тайно женился в 1598 году. «Точки совпадения» у Саутгемптона с Галлио действительно есть, но есть и серьезные несоответствия. Это и десятилетний разрыв между временем окончания Саутгемптоном университета и временем (пусть даже приблизительным) действия пьесы, и то, что Саутгемптон никогда не был в Падуе, и то, что по своему характеру и интересам он мало был склонен к шутовству. Еще более веские возражения связаны с именем поэта Джона Уивера, о котором Галлио говорит как о своем прославившем его однокашнике. Джон Уивер учился в колледже Королевы с 1594 по 1598 год и ни по колледжу, ни по времени пребывания в Кембридже никак не может считаться однокашником Саутгемптона. Профессор Д.Б.Лейшман[6], издавший и прокомментировавший в 1949 году «парнасские» пьесы, и другие исследователи так и не смогли назвать подходящего однокашника Уивера, который мог бы послужить прототипом Галлио, или того аристократа, которого шут пародирует.

Однако такой подходящий по всем параметрам воспитанник колледжа Королевы (и даже одногодка Джона Уивера) есть, и я могу наконец назвать его имя — это Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд.

Он занимался в Кембридже с 1587 по 1595 год, причем первые два года именно в колледже Королевы, со студентами которого продолжал поддерживать тесные связи и после перехода в другой кембриджский колледж; потом, закончив курс обучения, часто бывал в Кембридже и провел там последние месяцы своей жизни. Уивер знал Рэтленда, и это подтверждается тем, что одна из первых эпиграмм в его книге «Эпиграммы старого покроя, а также новейшей моды»[7] посвящена Рэтленду; а вообще в книге всего несколько знатных адресатов, не считая королевы Елизаветы. Зато там присутствуют Джонсон и Марстон*!

Джона Уивера мы уже упоминали ранее, это имя можно встретить почти во всех шекспировских биографиях: именно он одним из первых высоко отозвался о творениях Великого Барда в этой же самой книге эпиграмм. Причем высочайшая оценка дается как поэтическим произведениям Шекспира — «Венере и Адонису», «Лукреции», так и драматическим — «Ромео и Джульетте», «Ричарду III»; поэт намекает, что существуют и другие произведения, с которыми он еще незнаком:

---

* Которые, как читатель уже знает, позже оплачут Рэтленда в честеровском сборнике.

«Медоточивый Шекспир, когда я увидел твои стихи,
Я поклялся, что их мог написать только сам Аполлон...»

Галлио говорит, что Уивер в своей эпиграмме восславил его. И действительно, в той же книге эпиграмм среди стихотворений, обращенных к университетским товарищам (к некоторым — под их студенческими прозвищами), мы находим «Эпитафию для покойного Галлио»[8]!

«Здесь покоится упитанный Галлио, который до небес
Дрыгался на веревке всем своим огромным весом.
Его приятели остались на Тайбурне*
В году тысяча пятьсот девяносто восьмом.
Ту его часть, что не успела сожрать французская болезнь,
Теперь уплетают земляные черви».

Из этой «эпитафии», во-первых, ясно, что личность под кембриджской студенческой кличкой «Галлио» была Джону Уиверу хорошо известна. Во-вторых, эта бесцеремонная раблезианская шутовская эпитафия, которая вполне подходила бы для Фальстафа, никак не могла восприниматься Галлио как его прославление, разве что в издевательском смысле.

Раблезианская эпитафия — органическая часть розыгрыша, в центре которого — молодой лорд, кембриджец, однокашник Джона Уивера и собрат Жака-меланхолика; Галлио — его шутовское имя и *шутовская личина*, над которой посмеивается и он сам, и подыгрывающий ему Инжениозо. Но больше всего они смеются над теми непосвященными зрителями и читателями, кто принимает эту игру за чистую монету, хотя авторы и персонажи «парнасских» пьес дразнят их чуть ли не в каждой строке.

Молодой знатный воспитанник колледжа Королевы, однокашник Джона Уивера, посвятившего ему одну из своих первых эпиграмм, — это Рэтленд, недавно вернувшийся из Падуи, где он некоторое время занимался в знаменитом университете, участвовавший в морских экспедициях и Ирландском походе Эссекса, покровительствовавший кембриджским ученым и писателям, ухаживавший как раз летом 1599 года за падчерицей графа Эссекса — и вскоре женившийся на ней; все, что рассказывает о себе Галлио, точно совпадает с тем, что известно о жизни Рэтленда в этот период. Рэтленда — и никого другого, так же однозначно, как и то, что прототипом Жака-меланхолика, одного из двух неразлучных молодых вельмож, преданно последовавших за опальным Герцогом (Эссексом) в его изгнание, мог являться только он — граф Рэтленд, падуанский студент, воин и поэт. Можно отметить еще, что языки, знание которых демонстрирует Галлио, — те самые, которыми владел Рэтленд, также к нему относится намек на больные

---

*Тайбурн — место казней в тогдашнем Лондоне.

ноги, на комнаты в Оксфорде (где он в это время сдавал экзамены для получения степени магистра искусств и этого университета). За маской и шутовским именем Галлио скрывается Рэтленд — об этом говорит множество фактов. И одновременно — это аллюзия на его живую маску, на Шакспера.

С языка Галлио не сходят безмерные дифирамбы в адрес Шекспира, само его имя повторяется неоднократно. Но Галлио, говоря, что Уивер прославил его в своей книге эпиграмм, почему-то ни словом не касается того, что в другой эпиграмме, в той же книге, Уивер прославил — действительно прославил — Шекспира!

Галлио — вернее, тот, кто прячется за этой личиной, — имеет какое-то отношение к Шекспиру. Недаром Инженьозо предупреждает, что, внимая Галлио, мы слышим «чистого Шекспира», — и действительно, Галлио говорит строками Шекспира! Когда он обещает обзавестись портретом Шекспира в своем кабинете при дворе, он не может не смеяться; и не только потому, что портретов Шекспира тогда еще не существовало. Чтобы увидеть главного автора шекспировских поэм и пьес, Рэтленду достаточно было повесить в своем кабинете зеркало. Или положить на стол миниатюру Оливера — молодой лорд, сидящий в раздумье под могучим деревом, придерживая рукой свой меч (не тот ли самый, толедский, который Галлио приобрел в Падуе?).

«Эпитафия для покойного Галлио», написанная Уивером, вероятней всего, намекает на шекспировского Фальстафа, которого — вместе с его дружками и собутыльниками — принц Гарри, став королем, отдает в руки правосудия. С этим согласуется и переданный одним современником Шекспира слух о том, что именно Шекспиру принадлежит кличка «сэр Джон Фальстаф». Фальстаф — ипостась Галлио.

За что же признателен Галлио поэту Джону Уиверу? За то, что тот в своей эпиграмме-эпитафии заживо похоронил его, отправил на виселицу, обозвал сифилитиком? Нет, за это он Уивера благодарить никак не мог, и имеет он в виду другую эпиграмму, помещенную Уивером *в той же книге*, — ту, что прославляет творения Уильяма Шекспира. Как я уже говорил, Галлио, без устали повторяющий имя Шекспира, напрямую, открыто об этой важной эпиграмме, соседствующей с адресованной ему издевательской «эпитафией», никак не упоминает, хотя не заметить ее, не обратить на нее внимание он не мог. Но благодарит он Уивера именно за нее, за высочайшую оценку появившихся под именем Уильяма Шекспира произведений — больше ему Уивера благодарить не за что! Ибо «парнасский» персонаж Галлио знает, что эта высочайшая оценка, это прославление относятся к тому, кто выступает — и всегда будет выступать — под шутовской личиной и именем-кличкой, одна из которых — «Галлио из Кембриджа».

Неоднократно в пьесе Галлио подчеркивает собственные поэтические занятия, говорит о своих сонетах, называет имена античных и современных ему английских поэтов. Многих поэтов и писателей перечисляют и другие герои «парнасских» пьес, отзываясь о них иног-



Поэт Джон Уивер — кембриджский однокашник Рэтленда.
Первый, кто высоко отозвался о поэзии Шекспира

The firſt weeke.

*Epig.*13. *In Rogerum Manners Rut-landiæ Comitem.*

It's not the ſea which doth our land incloſe,
That makes vs mightie to withſtand our foes:
Nor farmes, nor mannours, but where manners be
There ſtands the citie, from foes danger free;
If *Manners* then make vs our foes withſtand,
MANNERS may wel be cald ROOT of the LAND.

*Epig.*14. *In Craſſum.*

Craſſus will ſay the dogge faunes with his taile,
To men of worth he writes for's beſt auaile:
Craſſus thou lyeſt, dogs write not deedes of men,
Then thou the dog that ſnarleſt at my pen.

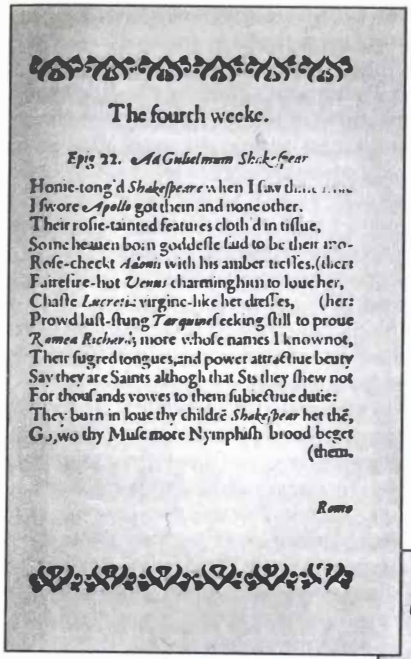
The ſecond weeke.

*Epig.*21 *In obitum ſepulcrum Gullionis.*

Here lies fat *Gullio*, who caperd in a cord
To hugheſt heau'n for all his huge great weight,
His friends left at *Tiburne* in the yere of our Lord
1 5 9 and 8
What part of his body French men did not eate,
That part he giues freely to worms for their meat

*Epig.*22 *In Cæcum.*

A nor Ω will *Cæcus* pie,
Till ſhe aſcend vp to the corner'd Π.

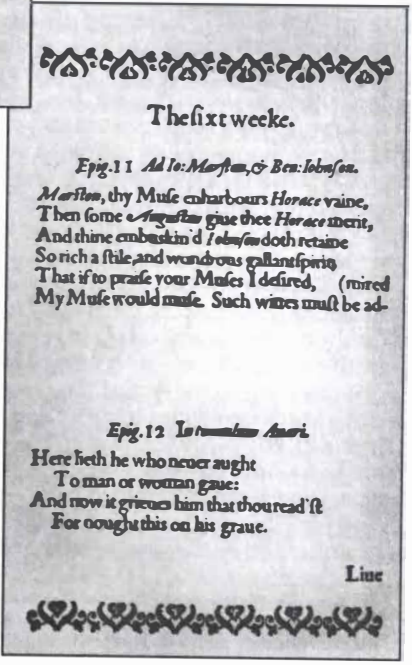


The fourth weeke.

Epig 22. *Ad Gulielmum Shake-ſpear*

Honie-tong'd *Shakeſpeare* when I ſaw thine name
I ſwore *Apollo* got them and none other.
Their roſie-tainted features cloth'd in tiſſue,
Some heauen born goddeſſe ſaid to be their nurſe:
Roſe-checkt *Adonis* with his amber trefſes,(there
Faire fire-hot *Venus* charming him to loue her,
Chaſte *Lucrece* virgine-like her dreſſes, (her:
Prowd luſt-ſtung *Tarquine* ſeeking ſtill to proue
Romeo Richard; more whoſe names I know not,
Their ſugred tongues,and power attractiue beuty
Say they are Saints althogh that Sts they ſhew not
For thouſands vowes to them ſubiectiue dutie:
They burn in loue thy childrē *Shakeſpear* het thē,
Go,wo thy Muſe more Nymphish brood beget
(them.

Ramo



The ſixt weeke.

*Epig.*11 *Ad Io: Marſton,& Ben: Iohnſon.*

Marſton, thy Muſe enharbours *Horace* vaine,
Then ſome *Auguſtus* giue thee *Horace* merit,
And thine embuskin'd *Iohnſon* doth retaine
So rich a ſtile,and wondrous gallant ſpirit,
That if to praiſe your Muſes I deſired, (mired
My Muſe would muſe. Such wittes muſt be ad-

*Epig.*12 *In [illegible] Amori.*

Here lieth he who neuer aught
To man or woman gaue:
And now it grieues him that thou read'ſt
For nought this on his graue.

Liue

Страницы из «Эпиграмм» Уивера (1599) с именами Рэтленда, Галлио, Шекспира, Марстона, Джонсона

да весьма нелицеприятно. Эти же имена мы встречаем и в книге эпиграмм Уивера (кстати, она не регистрировалась и, несмотря на дату 1598 год на титульном листе, вышла в свет, по ряду признаков, в 1599-м — не раньше): он обращается к Бену Джонсону, Марстону, Дрейтону, Дэниелу — к тем, кто именно в этот период образует поэтическое окружение Рэтлендов. А кроме Рэтленда среди однокашников Уивера по колледжу Королевы в книге эпиграмм упомянут и его учитель Уильям Ковел — тот самый, что еще в 1595 году включил Шекспира в число поэтов и писателей — воспитанников университета. Без большого преувеличения можно сказать, что воспитанники и преподаватели кембриджского колледжа Королевы были первыми, кто заметил и приветствовал появление в литературе имени Потрясающего Копьем.

Конечно, Галлио мог благодарить Уивера и за эпиграмму, которую тот адресовал своему однокашнику по колледжу и одногодке, графу Рэтленду. Это стихотворение почтительно, комплиментарно — так и надлежит обращаться бедному стихотворцу-сайзеру* к молодому графу, случайно оказавшемуся в одном с ним колледже. При этом Уивер обыгрывает смысловое значение его имени и титула и называет «корнем страны» («root of Land»). Что же касается эпиграммы, восхваляющей произведения Шекспира, то из слов Галлио видно: его однокашник по колледжу порекомендовал Уиверу не лезть больше сюда со своими восторгами. Ибо граф Рэтленд избегает любопытных — пусть и восторженных — глаз; он предпочитает держать свои литературные и театральные занятия, свои хитроумные игры в тайне. К миру же всегда будут обращены его маски, его игровые ипостаси.

Поэт Джон Уивер, его книга эпиграмм, его связь с героями «Возвращения с Парнаса», особенно с Галлио — Рэтлендом — важнейший литературный факт, который до сих пор оставался неисследованным и непонятым. Между тем его значение для открытия Шекспира трудно переоценить, так же как значение честеровского сборника и других удивительных книг, о которых мы будем говорить дальше.

В «Возвращении с Парнаса» есть еще одна аллюзия, направленная, как полагают исследователи, в сторону Шекспира. Когда Галлио, наговорившись, уже ушел, Инженьозо пускает ему вслед (для зрителей и читателей): «Прощай, мужлан, обернутый в атласные одеяния!» Д.Лейшман и другие исследователи «парнасских» пьес не могли не увидеть здесь перекличку со знаменитой метафорой из третьей части «Генриха VI» — «сердце тигра, завернутое в шкуру женщины», перефразированной Грином («сердце тигра в шкуре актера, ворона-выскочка, украшенная нашими перьями») и направленной, как считается, против Шекспира (то есть Шакспера). Однако каким образом Галлио связан с Шекспиром, этим шекспироведам (ничего о Рэтленде не

---

* Сайзер — бедный студент, получавший от университета стипендию и за это выполнявший разные хозяйственные работы и поручения.

знающим) понять трудно, и вопрос остается для них открытым. Только понимание того, что Галлио — это дружеский, хотя и не безобидный *шарж* и на Рэтленда, и на его живую маску*, проясняет смысл этой реплики Инженьозо и ставит все на свои места.

Часто можно слышать мнение, что идентификация реальных прототипов героев драматических произведений — дело неблагодарное, и ее результаты не всегда надежны; с этим можно согласиться. Но в «парнасских» пьесах, написанных для очень узкой кембриджской аудитории, *почти все герои имеют конкретных прототипов*, которых аудитория узнавала так же, как она понимала многочисленные рассеянные в тексте намеки (хотя, вероятно, далеко не всем было понятно все). Не забудем также, что Галлио появляется только в первой части «Возвращения с Парнаса», которая не печаталась и, судя по всему, вообще мало кому была известна.

Теперь еще раз вчитаемся в сцену встречи студентов с Бербеджем и Кемпом — актерами труппы лорда-камергера, пайщиком которой был и Шакспер. Актеры невежественны и жадны, они хотят задешево нанять голодных студентов. Кемп не верит в их способности — однажды он видел, как они разыгрывали в Кембридже какую-то комедию и делали это плохо: «... они не умеют говорить на ходу, а только стоя на одном месте». Бербедж надеется, что их можно будет подучить, а кроме того, они смогут написать для актеров пьесу. Но Кемп настаивает на своем: «Мало кто из университетских перьев умеет писать хорошие пьесы, они слишком пропахли этим писателем Овидием и этим писателем Метаморфозием и слишком много болтают о Прозерпине и Юпитере. Наш друг (fellow**) Шекспир всех их побивает, и Бена Джонсона в придачу. О, этот Бен Джонсон — зловредный тип. Он вывел на сцене Горация, который дает поэтам пилюли***, но наш друг (fellow) Шекспир устроил ему самому такую чистку, что он потерял всякое доверие». Невежество клоуна и танцора Кемпа, принимающего название знаменитой античной книги за имя автора, проявляется и в других его высказываниях перед студентами. Что касается «университетских перьев», чьи писания «пропахли» латинской классикой, то подсчитано, что Шекспир в своих произведениях упоминает Юпитера 30 раз, Диану — 50, Аполлона — 42, Венеру — 17, а запомнившуюся Кемпу Прозерпину (жену Плутона, богиню подземного мира) — 6 раз. Следовательно, танцор Кемп имел все основания относить насквозь «пропахшего» классикой и именами античных богов Шекспира к «университетским перьям».

Конечно, пьесу — в том числе и вторую часть «Возвращения с Парнаса», писали не Бербедж и Кемп, а кто-то из «университетских

---

* Шарж, но не портрет (не портреты).

** О различных значениях этого слова читатель уже знает.

*** От недержания слов.



Уильям Комп — комический актер, клоун

умов и перьев»; актеры же могли вообще не знать, что кембриджские остряки «вставили» их в пьесу.

Нет никаких документальных указаний на то, что кто-то из актеров труппы считал Шакспера при его жизни писателем, драматургом. Впервые несколько пьес с именем Шекспира на титульных листах были напечатаны лишь в 1598 году, в списках же для разучивания ролей актерами имя автора тем более не указывалось и рядовых актеров вообще вряд ли интересовало. И не только актеров. «Ричард II» игрался на лондонских сценах неоднократно, но печатали пьесу без имени автора, и даже через несколько лет, при расследовании на самом высоком уровне дела Эссекса, где злоумышленная постановка этой пьесы инкриминировалась заговорщикам, именем автора никто даже не поинтересовался.

Как я уже говорил, не исключено (но и ничем не доказывается), что в отдельных случаях пьесы попадали в труппу через Шакспера, от него требовалось лишь помалкивать о своих доверителях, за что он получал время от времени кошелек с золотыми монетами, которые предприимчивый стратфордец расчетливо пускал в оборот. Но это еще не значит — в любом случае, — что хорошо его знавшие сотоварищи по труппе принимали его за писателя и драматурга. В какой-то степени об игре вокруг сходства имени Потрясающего Копьем и Шакспера мог быть осведомлен Ричард Бербедж, знакомый Рэтленду, Саутгемптону и Пемброку и пользовавшийся их доверием (недаром после смерти Рэтлендов именно Бербедж появляется в Бельвуаре вместе с Шакспером накануне окончательного выдворения последнего из Лондона).

Но кембриджские авторы «Возвращения с Парнаса», судя по сочиненным ими откровениям Галлио и речам Кемпа, знали и о тайне шекспировского псевдонима, и о роли, отведенной в этой игре Шакспер из Стратфорда, и не упустили случая потешиться на этот счет. Они продолжают потешаться над своими учеными толкователями и сегодня.

Исследователями XIX и XX веков были высказаны различные предположения о том, кто мог быть авторами «парнасских» пьес (все три явно написаны не одной и той же рукой), но вопрос остается открытым. В прологе к первой части «Возвращения» есть прозрачная аллюзия на имя автора, которое-де напоминает о сыре, изготовляемом в Чешире (то есть возможно это имя — Честер или Чешир). Студента с таким подходящим именем в университетских списках второй половины 90-х годов XVI века найти не удалось. Но ведь автор (один из авторов) мог учиться в Кембридже и раньше, сохранив связи с университетом и после его окончания (случай совсем не редкий). Тогда нам следует вспомнить о главном авторе честеровского сборника «Жертва Любви» — о самом Роберте Честере. Он учился в Кембридже (в колледже св.Троицы) в середине 1580-х годов. Его имение в Ройстоне находилось в нескольких милях от Кембриджа, и поддерживать связь с университетской публикой и после завершения курса обучения было для

него несложно. В 1600 году его имя значится в списках студентов Миддл Темпл, тесно связанной с Грейс Инн, где занимался Рэтленд; в начале февраля 1602 года в Миддл Темпл была исполнена шекспировская «Двенадцатая ночь». Честеровская поэма в «Жертве Любви» свидетельствует о том, что Честер знал тайну своего молодого знатного родственника Рэтленда и его супруги и вполне мог быть автором хотя бы одной из частей «Возвращения с Парнаса». Впрочем, это лишь предположение, требующее дальнейших изысканий. Тем более, что сравнительно недавно английскими учеными Ф.Хантли и Е.Хонигманом[9] на роль автора первой парнасской пьесы («Паломничество на Парнас») выдвинута кандидатура поэта Джона Уивера. Имя «Уивер» (Weever) совпадает с названием самой большой реки в Чешире, и сам поэт в одной из своих поэм подчеркивал это. Совпадают и некоторые другие факты и обстоятельства, кроме такой бесспорной связи имени поэта-сатириста с Чеширом, делающие гипотезу об его авторстве убедительной.

Но однокашник Рэтленда Джон Уивер связан с Великим Бардом еще одним интригующим звеном. Долгое время ученые считали, что надпись на стратфордском настенном памятнике Шакспер впервые в общих чертах была зафиксирована Дагдейлом в 1656 году. Но оказалось, что эта надпись содержится в сохранившейся рукописи Уивера, датируемой тремя десятилетиями раньше! Хонигман считает, что Уивер переписал эту надпись со стратфордского памятника вскоре после его сооружения. Однако в тексте, написанном рукой Уивера, мы видим некоторое различие с текстом на памятнике. Например, у Уивера отсутствует орфографическая ошибка, бросающаяся в глаза на памятнике. Хонигман предполагает, что Уивер, копируя текст, исправил ошибку каменщика; возможно, так оно и было. Но вот другое различие объяснить подобным образом гораздо труднее. Дата смерти Шакспера в тексте Уивера — 24 апреля 1616 года, в то время как на памятнике — 23 апреля. Вряд ли Уивер мог допустить такую ошибку, списывая текст с памятника; дело, скорей всего, обстояло иначе. Уивер не списывал текст, он был его автором, а рабочий (мастер), перенося текст на камень, не только допустил орфографические искажения, но и исправил дату смерти Шакспера (по совету священника или кого-то другого, знавшего точную дату — 23 апреля). Таким образом, есть серьезные основания считать, что Джон Уивер был не только первым поэтом, приветствовавшим Шекспира, но и первым, кто через десять лет после смерти Рэтленда почтил память Шакспера, отождествив его при этом с Уильямом Потрясающим Копьем.

Парнасские пьесы, Кембридж, поэт Джон Уивер, его эпиграммы, его рукописи — чрезвычайно перспективные направления для дальнейших исследований «шекспировского вопроса», для поисков ключей к его решению.

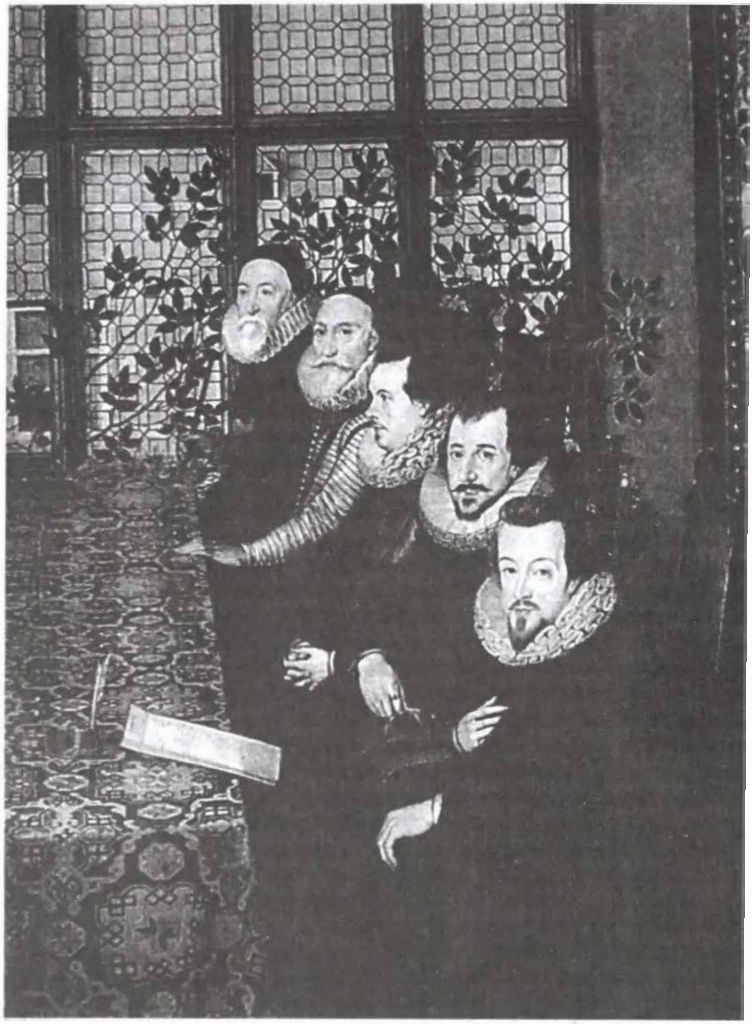
Фаворит на эшафоте. Крушение

Эссекс и его сторонники строили разные планы, как вернуть ему расположение королевы, устранить ненавистных Роберта Сесила и Уолтера Рэли. Происходили тайные совещания, прощупывалось отношение к этим планам шотландского короля и нового лорда-наместника в Ирландии; их ответы были не слишком обнадеживающими — ввязываться в опасную авантюру они не собирались. Сильный удар не только по самолюбию, но и по финансовому положению Эссекса нанес отказ Елизаветы продлить истекший срок пожалованного ему десять лет назад права на откуп ввозимых в страну сладких вин — это был основной источник его доходов, без которого ему грозило почти разорение. Эссекс метался, не знал, на что решиться, позволял себе непочтительные замечания не только о политике королевы, но и о ее внешности — конечно же, находились люди, не упускавшие случая довести эти замечания до высочайшего слуха.

От правительства не укрылось, что в Лондоне слоняются группы подозрительных личностей, что в городе распускаются возмутительные слухи о том, что Сесил якобы обещал английскую корону испанской инфанте, что Рэли замыслил убить любимого народом Эссекса... Нетрудно было догадаться, откуда идут эти слухи, нетрудно было получить некоторую информацию о том, какие разговоры велись на тайных совещаниях у Эссекса и Саутгемптона. Возможно, Сесил, оценив ситуацию, решил ускорить события, спровоцировать Эссекса на неподготовленное выступление, но возможно, что все произошло спонтанно.

В субботу 7 февраля 1601 года к Эссексу явился посланец королевы с повелением явиться в Тайный совет. Заговорщики подумали, что это ловушка, и решили действовать немедленно, хотя их действия носили характер плохо продуманной театральной импровизации. Посланцу королевы Эссекс ответил, что он болен, не встает с постели. Выступление было назначено на следующий день, а вечером в ту же субботу ближайший соратник Эссекса, Меррик, с несколькими друзьями отправился в театр «Глобус» и попросил актеров срочно представить «Ричарда II» (как он объяснял потом — «чтобы показать народу, что и монарх может быть низложен»). Актеры отказывались: пьеса старая и сборов не даст, но Меррик выложил сорок шиллингов, и пьесу сыграли. Вряд ли идея поднять народ на восстание с помощью театральной постановки принадлежала сэру Гилли Меррику, человеку от муз весьма далекому; скорее, она могла осенить таких приближенных Эссекса, как Саутгемптон и Рэтленд. Однако, посмотрев пьесу о событиях двухсотлетней давности, основная масса лондонцев не воспламенилась.

Утром в воскресенье 8 февраля во дворе дома Эссекса собрались его вооруженные сторонники — человек триста, — весьма воинственно настроенные. Но правительство уже приняло меры: стражу королевского дворца удвоили, в дом Эссекса были направлены четыре выс-



Роберт Сесил (первый справа)

ших сановника — получить объяснения, что означает это скопление людей. Их не стали слушать, заперли в доме, толпа хлынула на улицу, громко призывая народ следовать за ними. Сначала хотели идти к королевскому дворцу, но Эссекс решил направиться в Сити, где рассчитывал получить поддержку. Впереди, рядом с Эссексом шли с обнаженными шпагами Саутгемптон и Рэтленд. Поддержки в Сити эссексовцы не получили: пока они туда добирались, с амвонов было оглашено королевское повеление населению вооружиться и оставаться по домам в ожидании дальнейших приказов; граф был объявлен изменником. Часть сторонников Эссекса рассеялась, оставшимся преградили дорогу правительственные войска. Попытка прорваться была отбита, появились убитые и раненые. С трудом Эссекс и самые верные из его людей смогли вернуться туда, откуда несколько часов назад они начали свое сумбурное шествие. Они стали готовиться к обороне, но вскоре дом был окружен правительственными войсками; подвезли пушки. Осознав безнадежность сопротивления, осажденные сдались на милость победителей, по-рыцарски выговорив только одно условие — беспрепятственный пропуск из здания нескольких находившихся там женщин.

Суд был скорым и суровым. Специально назначенная коллегия в составе 9 судей и 25 видных лордов рассмотрела дело заговорщиков. Эссекс отрицал, что злоумышлял против самой королевы; он утверждал, что хотел только устранить ее дурных советчиков, но обвинителю — Фрэнсису Бэкону — не представило большого труда доказать, что его действия являлись мятежом, государственной изменой.

Рэтленд во время следствия и на суде выглядел растерянным, возбужденным. Он объяснял свои действия лояльностью, благодарностью, родственными чувствами к Эссексу. Судя по всему, заговорщики не очень полагались на него или хотели уменьшить его ответственность в случае провала, — они не посвящали его в свои сокровенные замыслы, и он искренне полагал, что идет защищать Эссекса от его недругов при дворе. Но то, что ему было известно, он рассказал судьям, — его откровенные показания оказались крайне неблагоприятными для Эссекса и Саутгемптона, и это не было забыто потом их уцелевшими сторонниками.

Пять главных заговорщиков — сам Эссекс, Кристофер Блант, Чарлз Дэнверс, Гилли Меррик и Генри Каф были приговорены к смерти.

25 февраля 1601 года тридцатитрехлетний Роберт Девере, 2-й граф Эссекс, фаворит и родственник королевы, взошел на эшафот, сопровождаемый тремя священниками. Покаявшись в своих грехах и препоручив себя милости Божьей, простив ставшего перед ним на колени палача, он опустился на эшафот и положил голову на плаху. Первый удар топора пришелся по голове, второй — в плечо, и только третьим ударом палач отрубил голову, упавшую на помост. Театральный мятеж закончился для главного героя кровавой расправой.

Саутгемптон, сначала тоже приговоренный к смертной казни, был спасен после ходатайства его близких перед Робертом Сесилом. Смерть ему заменили пожизненным заключением.

После казни Эссекса Рэтленд продолжал находиться в заключении в Тауэре. Оба его младших брата — Фрэнсис и Джордж, принимавшие вместе с ним участие в февральских событиях, также находились в тюрьме. Подавленное состояние графа Рэтленда было настолько заметным, что Тайный совет особо предписал коменданту Тауэра не оставлять этого заключенного без постоянного присмотра и выделить специального человека для ухода за ним. На стене помещения, где он содержался, еще недавно можно было прочитать надпись на итальянском языке: «О, я несчастнейший человек!» Записи Тауэра показывают, что в этой камере никогда не содержался итальянец, и вполне возможно, что надпись сделана именно Рэтлендом, свободно владевшим этим языком...

Ходатайства влиятельных родственников и друзей, а также самого Роберта Сесила, после казни Эссекса старавшегося расположить к себе тех его бывших сподвижников, кто представлялся не очень опасными, помогли смягчить участь Рэтленда. Но все-таки он был приговорен к уплате колоссального штрафа в 30 000 фунтов стерлингов и сослан под надзор своего двоюродного деда в его поместье Аффингтон.

Это было падение. Разоренный, опозоренный, морально раздавленный и униженный, Рэтленд провел в Тауэре и Аффингтоне более года. Чудовищное видение окровавленной головы его друга, родственника и покровителя, зверски зарубленного на эшафоте, неотступно преследовало его. Вероятно, его мучило и сознание тех несчастий, в которые он вовлек своих младших братьев и всю семью, а также роль, которую сыграли его откровенные показания в судьбе Эссекса и других участников мятежа.

Наконец в начале 1602 года Роберт Сесил выхлопотал для ссыльного разрешение перебраться в Бельвуар, штраф был скошен на треть. Рождество Рэтленды смогли провести с друзьями — поэтом Джоном Харрингтоном и Уильямом, графом Пембруком. Но положение продолжало оставаться отчаянным...

Именно это время — годы поражения, тюрьмы и ссылки Рэтленда — совпадает с резким переломом в творчестве Шекспира, уходом Барда от беззаботного смеха его ранних комедий к трагическому восприятию мира в великих трагедиях первого десятилетия XVII века. Эти настроения аффингтонского пленника нашли выражение в знаменитом сонете 66:

«Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,

И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.

Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но жаль тебя покинуть, милый друг!»*.

В пьесе «Тимон Афинский», написанной через несколько лет, но начатой, вероятно, раньше и не оконченной, на первом плане — отчаяние и ярость разоренного Тимона, от которого отвернулись его бывшие друзья и клиенты. Только из глубины своего падения смог он увидеть и постигнуть всю меру человеческой низости, подлую натуру тех, кого раньше беспечно считал своими друзьями. Отсюда его отвращение к людям, его мизантропия.

Отзвуки трагической истории Эссекса слышатся в «Юлии Цезаре» и «Кориолане». К 1601—1602 годам относится создание такой непростой пьесы, как «Троил и Крессида». Зарегистрированная в начале 1603-го, она была издана лишь в 1609 году с указанием на титульном листе, что исполнялась «слугами Его Величества» в «Глобусе» и написана Уильямом Шекспиром. Однако часть тиража имела другой титульный лист, без упоминания об исполнении пьесы на сцене, зато здесь есть анонимное предисловие — «от того, кто никогда не был писателем, — тем, кто всегда будут читателями». Это — очень важное — предисловие написано чрезвычайно изощренным эвфуистическим языком; дважды подчеркивается, что пьеса не исполнялась на сцене (вопреки тому, что сообщается на альтернативном титульном листе), что она «не замызгана хлопками ладоней черни», «ее не замарало нечистое дыхание толпы». Здесь сквозит не совсем обычное даже для чистопородных аристократов высокомерие и презрение к простой публике, но при этом автор предисловия дает исключительно высокую оценку уму автора пьесы. Этот ум настолько острый, «что у тяжелодумов и тупиц, приходивших на его пьесы, не хватило бы мозгов притупить его». Автор предисловия считает «Троила и Крессиду» самой остроумной из комедий Шекспира. «Поверьте мне, когда автора не станет, а его комедий не останется в продаже, вы начнете рыскать, чтобы найти их, и учредите для этого инквизицию в Англии». Высокомерное презрение к толпе, эвфуистически усложненная, не очень понятная рядовому читателю речь автора предисловия не позволяют мне согла-

---

* В этом прекрасном переводе С.Маршака, однако, как и во многих других переводах сонета на русский язык, тот, кого поэт боится покинуть в отвратительном, лживом мире, назван «другом». Но у Шекспира здесь — «my love» — «моя любовь»!

ситься с расхожим утверждением некоторых западных шекспироведов, что это послание к читателям имело целью убедить их купить книгу и было написано кем-то по заказу издателя. Случай явно не тот, и об этом же свидетельствует указание на неких «Великих Владетелей» пьес, от которых зависит их появление.

Сама комедия (помещенная, однако, в Первом фолио 1623 года в разделе трагедий) содержит резко сатирическое изображение классических героев Троянской войны, безрассудных и упрямых, готовых по любому нелепому поводу лить кровь и убивать друг друга. Женщины — Крессида и Елена — неверны, легкомысленны, лживы. Можно согласиться с А.А.Аникстом, что в «Троиле и Крессиде» много мыслей, сходных с теми, которые звучат в «Гамлете»: «Это драма о крахе идеалов... Видно, что автором владеет то же настроение, какое нашло выражение в словах Гамлета: «Из людей меня не радует ни один, нет, также и ни одна»[10]. Горечь, разочарование, презрение к суете и ничтожности человеческих помыслов сближают «Троила и Крессиду» с «Тимоном Афинским» и «Гамлетом». Можно заметить также, что большинство западных шекспироведов согласны с тем, что к некоторым частям «Троила и Крессиды» явно приложили руку Деккер, Марстон, Чапмен.

Примерно этим же периодом датируются и другие пьесы, относящиеся к группе «мрачных» (или «циинических») комедий, — «Конец — делу венец» и «Мера за меру». Несправедливость, насилие, обман, господство порока над добродетелью, суд и тюрьма, куда попадают невинные люди, составляют атмосферу этих пьес.

Корабль плывет в Эльсинор. Два кварто «Гамлета»

26 июля 1602 года в Регистр Компании печатников и книгоиздателей была занесена запись: «Месть Гамлета, Принца Датского, как она была недавно представлена слугами лорда-камергера». В 1603 году пьеса вышла из печати. Титульный лист книги гласил: «Трагическая история Гамлета, Принца Датского; Уильяма Шекспира*; как она была несколько раз играна слугами Его Величества в городе Лондоне, а также в двух университетах: Кембриджском и Оксфордском и в других местах».

Это было уже после смерти королевы Елизаветы, последовавшей 24 марта 1603 года, и воцарения Иакова, восшедшего на английский престол при содействии Роберта Сесила и других царедворцев. Ну что стоило Эссексу подождать, потерпеть каких-то два года...

---

* William Shake-speare.

В «Гамлете» великий драматург предстает перед нами трагически перерожденным в купели страданий. Но несомненная связь этого перелома с крушением Эссекса всегда являлась для стратфордианских биографов весьма трудным пунктом. Ибо чем был для Шекспера граф Эссекс и что он был для Эссекса? Почему его так больно — на всю жизнь — могла ударить гибель бесконечно далекого от него королевского фаворита? Биографам остается только ссылаться на то, что граф Саутгемптон, которому посвящены две шекспировские поэмы, тоже серьезно пострадал за свое участие в мятеже, — это могло, мол, отразиться и на актере-драматурге. Но факты говорят, что Уильям Шекспер в это время — после крушения Эссекса — занимается своими обычными делами: в 1602 году он приобрел большой участок земли возле Стратфорда и строение в самом городе. Не могли особенно переживать крушение Эссекса и такие нестратфордианские «кандидаты в Шекспиры», как Бэкон или Оксфорд, принимавшие активное участие в процессе по делу мятежного графа и его сообщников и приложившие руку к его осуждению. Трагический перелом в мироощущении Великого Барда после 1601 года полностью соответствует фактам биографии Рэтленда — испытаниям и страданиям, выпавшим на долю недавнего падуанского студента, активного участника мятежа, друга и близкого родственника Эссекса.

Мы видели, что название актерской труппы, которая играла «Гамлета», на титульном листе издания 1603 года отличается от того, как она названа в Регистре в 1602 году, где актеры, выступавшие в театре «Глобус», именовались «слугами лорда-камергера». Теперь они превратились в «слуг Его Величества». Дело в том, что одним из первых актов нового короля было упорядочение протежирования актерских трупп. Отныне это считалось привилегией лиц королевской крови. Труппа лорда-адмирала стала именоваться «слугами Принца Уэльского», труппа, игравшая в театре «Куртина», — «слугами Королевы». Наивысшее королевское расположение снискала, однако, труппа «Глобуса», пайщиком которой был Уильям Шекспер и где за год-полтора до трагических событий февраля 1601 года немало времени провели молодые графы Саутгемптон и Рэтленд.

Уже через десять дней после своего вступления в столицу новый монарх приказал лорду-хранителю печати приготовить для этой труппы, ставшей «слугами Его Величества», специальный патент и скрепить его большой королевской печатью; королевский приказ, датированный 17 мая 1603 года, содержал даже *полный текст этого патента* — ничего подобного история Англии не знала! Не приходится удивляться, что, получив такое предписание, королевские чиновники в рекордно короткий — два дня! — срок изготовили уникальный патент и скрепили его большой королевской печатью, предназначенной для важнейших государственных актов. Пришедший от самого монарха текст патента был написан слогом Полония (в сцене представления принцу Гамлету прибывших актеров), он давал право «нашим слугам Лоуренсу Флетчеру, Уильяму Шекспиру, Ричарду Бербеджу, Огастину

Филиппсу, Генри Конделу, Уильяму Слаю, Роберту Армину, Ричарду Каули и их партнерам свободно заниматься своим искусством, применяя свое умение представлять комедии, трагедии, хроники, интерлюдии, моралите, пасторали, драмы и прочее в этом роде из уже разученного ими или из того, что они разучат впоследствии как для развлечения наших верных подданных, так и для нашего увеселения и удовольствия, когда мы почтем за благо видеть их в часы нашего досуга...». Было указано также, что когда «слуги Его Величества» будут показывать свое умение «в их нынешнем доме, именуемом «Глобус», или в любом университетском или ином городе королевства, то все судьи, мэры и другие чиновники и все прочие подданные короля обязаны «принимать их с обходительностью, какая раньше была принята по отношению к людям их положения и ремесла, и со всяким благорасположением к слугам нашим ради нас...»[11].

Чем объяснить такой необычайный интерес нового короля к театральным делам вообще и к этой труппе в особенности через несколько дней после вступления в свою столицу, когда у него было более чем достаточно срочных и важных для его царствования государственных дел? Ясно, что это не могло быть случайностью — кто-то в ближайшем окружении нового монарха принимал театральные дела весьма и весьма близко к сердцу! И это, конечно, были те же нобльмены — или кто-то из них, — которые пытались воздействовать на ход английской истории постановкой пьесы «Ричард II», а до этого проводили в «Глобусе» уйму времени. Они не забыли о своих подопечных актерах несмотря на то, что всякие скопления народа, включая театральные представления, были запрещены в это время из-за эпидемии чумы; даже торжественную процессию через Лондон по случаю коронации отложили почти на год. С прекращением эпидемии «слуги Его Величества» стали вызываться во дворец для представлений в среднем не реже одного раза в месяц. Так, с ноября 1604 по октябрь 1605 года королю было показано труппой 11 пьес, в том числе 7 — шекспировских, 2 — Бена Джонсона и по одной — Чапмена и Хейвуда. Такой репертуар говорит сам за себя, но напрасно историки искали какие-то другие следы внимания короля к драматургу, чьи пьесы он так любил смотреть — иногда по нескольку раз одни и те же. Таких следов не обнаружено, хотя уже в следующем столетии был пущен слух о якобы существовавшем собственноручном одобрительном письме короля Великому Барду...

Зато при своем следовании из Шотландии в Лондон новый король, хотя и торопился в столицу, не преминул остановиться в Бельвуаре; он был чрезвычайно милостив к Рэтленду, пожаловав ему почетные посты смотрителя еще одного королевского лесного парка и лорда-лейтенанта Линкольншира. Рэтленд был полностью восстановлен во всех правах, избавлен от уплаты разорительного штрафа. Король возвел в рыцарское достоинство младших братьев Рэтленда и других близких ему людей, в том числе уже знакомых нам Генри Уиллоуби и Роберта Честера из Ройстона. Был выпущен из Тауэра



Король Иаков I

и реабилитирован Саутгемптон (но прежние дружеские отношения его с Рэтлендом не возобновились). Зато стал жертвой сложной интриги Сесила и оказался в Тауэре Уолтер Рэли, наблюдавший роковым февральским утром 1601 года за казнью Эссекса.

Смерть Елизаветы I была оплакана многими поэтами Англии, но поэт Уильям Потрясающий Копьем никак не откликнулся на это событие. Генри Четл в своей поэме «Траурные одежды Англии» прямо упрекнул его за молчание и призвал «вспомнить нашу Елизавету», которая при жизни «открывала свой монарший слух для его песен». Но «среброязычный» Шекспир промолчал и после этого призыва. Для графа Рэтленда смерть королевы означала конец ссылки и разорения, появление какой-то надежды на лучшее будущее; вряд ли он мог простить ей казнь своего кумира.

«Свое затменье смертная луна
Пережила назло пророкам лживым.
Надежда вновь на трон возведена,
И долгий мир сулит расцвет оливам.

Разлукой смерть не угрожает нам...» (Сонет 107).

С воцарением Иакова, всегда хорошо к нему относившегося, перед Рэтлендом открывалась блестящая карьера, но он предпочитал в основном находиться вдали от двора. Его финансовое положение продолжает оставаться — несмотря на отмену штрафа — напряженным, временами просто отчаянным: похоже, этот щедрый, отзывчивый человек никогда не был осмотрительным накопителем. И знакомство с записями в расходной книге его дворецкого очень хорошо это подтверждает.

Вскоре после вступления на английский престол король дает графу Рэтленду почетное поручение — отправиться в Данию во главе официальной миссии, чтобы поздравить его шурина — датского короля Христиана* с рождением сына. От имени короля Иакова Рэтленд должен был вручить Христиану знаки ордена Подвязки. 28 июня 1603 года миссия отбыла из Англии и после девятидневного плавания вступила на землю королевства Датского.

Посол английского короля был принят в датской столице Эльсиноре с выдающимися почестями. К нему приставили свиту из датских вельмож, его принимали в личных покоях короля в замке Кронборг; король беседовал с ним на итальянском языке. Празднествам, пирам, возлияниям, тостам не было конца. 10 июля во дворце дали банкет по случаю крещения новорожденного принца. По тогдашнему северному обычаю, пили много.

В составе посольства был королевский герольд Уильям Сегар; он вел подробный дневник, который потом использовал историк Джон

---

* Королева Анна, супруга Иакова I, была родной сестрой Христиана IV.

Стоу, включивший этот материал во второе издание своих «Анналов», появившееся в 1605 году. Сегар записывал в дневнике по поводу дворцового банкета: «Человек может заболеть, отвечая на все их тосты. Обычай сделал их обязательными, а обязательность превратила в привычку, подражать которой мало подходит для нашего организма. Было бы долго рассказывать о всех имевших тут место излишествах, и тошно было слушать эти пьяные застольные речи»[12].

Через четыре дня в замке Кронборг Рэтленд поднес королю Христиану знаки ордена Подвязки, а вечером на английском корабле был дан ответный банкет — столы накрыли на верхней палубе. Каждый тост сопровождался шестью, восемью и десятью пушечными выстрелами, а всего выстрелов сделали 160 — можно подсчитать, какое огромное количество вина было выпито. Утомленный, как записал Сегар, «этим вакхическим времяпрепровождением», Рэтленд 19 июля отправился в обратный путь — возможно, сократив ранее намечавшуюся продолжительность своего пребывания в чересчур гостеприимном датском королевстве.

На обратном пути в открытом море корабль застигла ужасная буря. Четырнадцать дней волны носили судно по бушующему морю, пока наконец уже отчаявшихся в спасении пассажиров и моряков не выбросило к скалистому берегу Йоркского графства, около утеса Скарборо. Морской опыт Рэтленда пополнился еще одной бурей.

В следующем, 1604 году появилось новое издание «Гамлета». Как было указано на титульном листе, пьеса «заново отпечатана и вдвое увеличена против того, какой она была, согласно подлинной и точной рукописи». Издание это называют вторым кварто (в отличие от издания 1603 года — первого кварто). Эти издания существенно отличаются одно от другого. Если в кварто 1603 года было 2143 строки, то в 1604 году стало уже 3719, но дело не только в резком увеличении объема. Изменилась вся пьеса, многие герои получили новые имена. Так, доверенный королевский министр Корамбис превратился в знакомого всем нам Полония, королева Герута получила датское имя Гертруда, неразлучные Розенкрафт и Гильдерстон «уточнились» в Розенкранца и Гильденстерна. Изменилась авторская трактовка многих персонажей, в том числе короля Клавдия, королевы, Корамбиса-Полония. Если последний выглядел раньше не лишенным слабостей и недостатков, но, в сущности, безвредным стариком, то во втором кварто мы видим хитрого, но недалекого и беспринципного старого царедворца, вполне заслужившего тот сарказм, с которым относится к нему Гамлет.

Королева в первом кварто совершенно недвусмысленно заявляла о своей непричастности к убийству первого мужа и, узнав об этом преступлении от Гамлета, с готовностью бралась помогать ему в его мщении. Во втором кварто ее поведение более двусмысленно, она стала гораздо ближе к Клавдию и отдалилась от Гамлета, который с презрением клеймит ее кровосмесительный брак: «Ничтожество, твое имя — женщина!».

Но самое интересное: только во втором кварто появился реальный датский колорит, по которому вместо условной Дании первого кварто можно узнать реальную Данию начала XVII века. Это и датское имя Гертруда, и простонародное имя Йоген («Сходи к Йогену», — говорит могильщик), и словечко «dansker», и многое другое. По поводу Йогена некоторые британские шекспироведы считают, что Шекспир, по-видимому, хотел в шутку передать датское расхожее произношение имени, соответствующего английскому «Джон»: вблизи театра «Глобус» находился тогда кабачок некоего «глухого Джона». Во втором кварто появились указания на знакомство автора с датским обычаем хоронить королей в полном воинском облачении и особенно на знакомство с прискорбным пристрастием датских королей и вельмож к «вакхическому времяпрепровождению» — к попойкам. Гамлет так объясняет Горацио значение трубных звуков и пушечных залпов, которые сопровождают каждый осушенный королем кубок: «Король не спит сегодня и пьет из кубка, он бражничает и кружится в буйной пляске. И когда король осушает кубки с рейнским, литавры и труба торжественно извещают об этом. Да, таков обычай. Но, по моему мнению, хотя я родился здесь и с рождения к этому привык, более почетно нарушать этот обычай, чем соблюдать его*. За этот пьяный разгул, тяжелящий головы, нас порицают другие народы на востоке и на западе: они называют нас пьяницами и другими свинскими прозвищами...» Как видим, описание попойки в королевском дворце, появившееся во втором кварто, точно соответствует свидетельству очевидца таких банкетов Сегара**, сопровождавшего Рэтленда, хотя записи Сегара были опубликованы в 1605 году, то есть на год позже этого издания «Гамлета».

Во время объяснения Гамлета с матерью Полоний с ее согласия прячется за висячим ковром. Гамлет показывает матери на портреты (pictures) своего отца и дяди: «Это твой муж! Теперь смотри, что идет после него. Вот это — теперешний твой муж». Где же находятся эти портреты, куда показывает Гамлет?

В Кронборгском замке, где Рэтленд был принят королем Христианом, в парадном зале стены до потолка были завешаны гобеленами, на которых по приказу короля Фредерика (отца Христиана IV) были изображены более 100 его предшественников в хронологическом порядке, а также он сам с сыном***. Впоследствии большая часть гобеленов сго-

---

* Интересно, что в Первом фолио 1623 года следующая сразу за этими словами часть монолога Гамлета с резким осуждением пьяного разгула при датском королевском дворе была изъята. Тот, кто это сделал, несомненно исходил из того, что английскому королю Иакову I и особенно его жене — сестре датского короля — такие инвективы вряд ли могли нравиться.

** Однако замечено это «совпадение» было только через два с половиной столетия (1874) шекспироведом Фарнивалем.

*** Детали интерьера Кронборгского королевского замка сообщены мне А.Данюшевской.

рела (до наших дней сохранилось лишь полтора десятка), но Рэтленд, безусловно, видел все эти последовательно расположенные портреты датских королей.. Оказывается, знал о них и автор «Гамлета»! И знание это он получил *только после миссии Рэтленда в Данию* и посещения им королевского замка. В записках Сегара этим изображениям отведено несколько строк, но, как мы уже знаем, они увидели свет после «Гамлета» (второго кварто).

В XIX веке ученые-шекспироведы считали первое кварто «Гамлета» (оно было найдено только в 1821 году) первой редакцией великой трагедии, затем переработанной и расширенной самим автором.

Уже в нашем веке среди западных историков литературы получила распространение гипотеза, согласно которой первое кварто содержит «пиратский», сокращенный и испорченный стенографом текст пьесы. Однако новые имена героев, эволюция главных персонажей, появление конкретных датских реалий говорят против этой гипотезы, по крайней мере в случае с «Гамлетом».

Вообще же гипотеза о «пиратском» происхождении изданий шекспировских пьес — это лишь попытка как-то объяснить целый ряд странностей в их текстах и обстоятельствах появления, и ее нельзя рассматривать как некий универсальный ключ для решения всех трудных вопросов шекспировской текстологии. Пиратский характер тех или иных изданий — о краденых и искалеченных текстах говорится и в обращении к читателям в Первом фолио — не означает, что так же обстоит дело во всех сложных случаях, и никак не исключает вторичную авторскую переработку ранних вариантов, как это явно произошло с «Гамлетом». Можно еще добавить, что все шекспировские кварто подтверждают странный характер отношений Потрясающего Копьем с издателями, вернее — отсутствие каких-либо отношений; в отличие от других поэтов и драматургов. Шекспир не интересовался изданием своих произведений; о надуманности предположений, что все они якобы сразу становились собственностью актерской труппы, мы уже писали.

Итак, все говорит о том, что после миссии Рэтленда в Данию текст «Гамлета» был переработан, увеличен по объему почти вдвое и в нем появились конкретные датские реалии. Догадки по поводу происхождения этих реалий — с тех пор, как на них обратили внимание, — высказывались самые различные, предполагали даже, что Шекспир сопровождал Рэтленда в его поездке в Данию в 1603 году. Я думаю, что это предположение ближе к истине, чем другие, хотя искать имя Уильяма Шекспира в списках пассажиров рэтлендовского корабля вряд ли стоит...

Только знание подлинных фактов биографии Рэтленда открывает возможность понять, каким образом автор «Гамлета» между первой и второй редакциями пьесы узнал так много об обычаях и малоизвестных деталях жизни датского королевского двора. Розенкранца и Гиль-

денстерна*, своих однокашников по Падуе, Рэтленд наверняка снова встретил в Эльсиноре, попутно уточнив правильную транскрипцию этих датских имен. С.Демблон, проанализировав все эти и другие факты, связанные с появлением двух кварто «Гамлета» и их текстами, пришел к выводу, что эта пьеса могла быть написана только Рэтлендом. Если говорить более осторожно — «Гамлета» мог написать только сам Рэтленд или чрезвычайно близкий к нему человек, его духовный и интеллектуальный поверенный.

Существенная деталь: на титульном листе первого кварто указано, что пьеса исполнялась в Кембриджском и Оксфордском университетах. Известно, что в университетах игрались только латинские пьесы, сочиненные преподавателями и питомцами университетов. Актеры в стены университетов не допускались. Выходит, для Шекспира было сделано исключение? Но когда и кем? Иногда предполагают, что пьесу играли любители-студенты, хотя непонятно, где они могли взять текст пьесы, которая еще не печаталась. Как бы то ни было, никаких точных данных о том, что пьеса действительно исполнялась в Кембридже и Оксфорде, нет, и само упоминание знаменитых университетов на титульном листе первого кварто свидетельствует лишь о том, что автор пьесы, Уильям Потрясающий Копьем, связан с ними обоими.

Поэты Бельвуарской долины

После своего возвращения из Дании Роджер Мэннерс, граф Рэтленд, бывший кембриджский, оксфордский и падуанский студент, в основном живет в родном Бельвуаре, уклоняясь по возможности от пребывания при дворе. Он часто болеет и лишь изредка «совершает набеги на берега Темзы» или посещает университеты, с которыми продолжает поддерживать постоянные контакты.

В декабре 1603 года Рэтленд находится в Уилтон Хаузе — имении графини Пемброк, куда приезжает король, которому показали «Как вам это понравится». Вспомним, что незадолго до этого графиня писала своему сыну, прося его привезти короля в Уилтон Хауз: «С нами здесь — Шекспир». Опять совпадение — и какое!

В 1604 году в Оксфорде Рэтленд участвует в проходившей в присутствии короля церемонии присвоения принцу Уэльскому — юному

---

* Малоизвестный факт: имя «Гильденстерн» имеет отношение не только к «Гамлету», но и к русской истории! Осенью 1602 г. в Москву прибыл с большой свитой герцог Иоганн Шлезвиг-Голштинский, брат датского короля Христиана IV. Царь Борис Годунов собирался женить герцога на своей дочери Ксении. И вот в свите герцога мы находим датских дворян Акселя и Лаксмана Гильденстернов. Вскоре после своего приезда в Москву герцог Иоганн заболел и умер, а свита возвратилась в Данию. Сохранились записки Акселя Гильденстерна об этой миссии (изданы на русском языке в 1911 г. Ю.Н.Щербачевым).

наследнику престола — степени магистра искусств; со многими воспитателями и учителями наследника его связывает тесная дружба.

Кроме болезни и финансовых трудностей немало неприятностей доставляют ему братья-католики, особенно младший — Оливер, который оказался косвенно вовлеченным в пресловутый Пороховой заговор. Заговорщики сделали подкоп под здание парламента и заложили там в подвале несколько десятков бочек пороха, который они планировали взорвать 5 ноября 1605 года, когда король будет открывать сессию парламента. Одновременно они хотели спасти жизнь нескольким лордам, сделав так, чтобы те держались подальше от парламента в день взрыва; на этом они и попались. Интересно, что среди тех, кому они хотели сохранить жизнь, был и Рэтленд, ни мало к их злоумышлению не причастный.

В том же году он собирался на несколько лет покинуть Англию и отправиться путешествовать, но состояние здоровья не позволило ему сделать это. Годы 1605—1606 — время, когда созданы «Король Лир» и «Макбет»...

Характер отношений Рэтленда с женой постепенно перестал быть тайной для их друзей, а потом и для остальных. Естественно, это порождало слухи и кривотолки, малоприятные для хозяина Бельвуара и не способствовавшие его хорошему настроению и общительности. Несмотря на это и на то, что Елизавета часто живет вне Бельвуара, вокруг них образуется интимный поэтический кружок, членами которого были такие поэты и драматурги, как Бен Джонсон, Джордж Чапмен, Джон Харрингтон, Сэмюэл Дэниел, Джон Марстон, Майкл Дрейтон, Томас Овербери, Томас Кэмпион, Фрэнсис Бомонт, Джон Флетчер, и такие близкие к Елизавете Сидни-Рэтленд женщины — поэтессы и покровительницы искусств, как ее тетка Мэри Сидни-Пемброк, кузина Мэри Рот, ее подруги Люси Харрингтон, графиня Бедфорд, и Анна Клиффорд, графиня Дорсет. Разумеется, нельзя пропустить и постоянного и верного друга Рэтлендов — старшего сына Мэри, Уильяма Герберта, графа Пембрука.

Бен Джонсон бывал у Рэтлендов, особенно когда они жили в своем лондонском доме. Его отношения с Рэтлендом, судя по всему, были непростыми. С одной стороны, он боготворил дочь Филипа Сидни, развлекал ее, старался быть полезным в ее литературных занятиях. С другой стороны, Рэтленд не очень доверял ему, зная его пристрастие к дарам Бахуса и неумение придерживать язык за зубами после добрых возлияний. Об этом свидетельствует эпизод, о котором Джонсон поведал поэту Драммонду много лет спустя, уже после смерти бельвуарской четы.

Джонсон сидел за столом у графини Рэтленд, когда вошел ее супруг. Потом Елизавета сообщила Джонсону, что муж сделал ей замечание за то, что она «принимает за своим столом поэтов» — так впоследствии изложил это замечание сам Джонсон, явно обиженный. Получив записку Елизаветы, Джонсон послал ей ответную, которая, однако, каким-то образом оказалась у Рэтленда. Эпизод этот никакого продолжения, насколько известно, не имел, но Джонсон его не забыл. В своих

многочисленных эпиграммах, обращениях и других «стихах по случаю», где можно встретить имена всех знакомых ему людей, он ни разу не обратился открыто к Рэтленду, не назвал это имя. Когда же в обращении к Елизавете Сидни-Рэтленд он начал говорить о нем, то демонстративно оборвал строфу на полуфразе при печатании — хотя это было уже через несколько лет после смерти Рэтленда; упоминание о какой-то зловещей клятве показывает, что причина умолчания заключается не в нежелании Джонсона — и других поэтов и писателей — открыто обращаться к Рэтленду, а в том, что на этом имени для них стояло табу, по крайней мере с начала 1600-х годов. Молчали они и тогда, когда необыкновенные супруги ушли из жизни.

Теперь, зная, кого оплакивали авторы честеровского сборника, мы можем увидеть всегда прячущихся Рэтлендов и их поэтических друзей и под другими, интересными и неожиданными масками в пасторальной пьесе Джонсона «Печальный пастух, или Сказка о Робин-Худе»[13] — произведении, всегда считавшемся «темным», к тому же неоконченном или не полностью дошедшем до своих первых издателей в 1640 году (то есть уже после смерти Джонсона).

Действие пьесы происходит в Шервудском лесу, хозяева которого Робин-Худ и дева Мариан приглашают к себе на празднество гостей — их Джонсон несколько раз называет «пастухами (то есть поэтами. — *И.Г.*) Бельвуарской долины». Имя Robin Hood естественно вызывает у читателей джонсоновской пасторали привычные ассоциации с «добрым разбойником Шервудского леса», героем народных легенд Робином Гудом (как традиционно, но неверно транскрибируется его имя по-русски). Однако при изучении пьесы сам образ жизни джонсоновского Робина, его занятия, все его окружение заставляют отказаться от привычных ассоциаций*. Герой Джонсона — не традиционный разбойник (нет ни малейшего намека на его «разбойничьи» подвиги), а владетельный лорд, окруженный многочисленной свитой. Здесь и капеллан, и бейлиф, и дворецкий, специальные слуги в лесной резиденции; его гости — утонченные поэты и поэтессы, живущие в мире своих особых забот и интересов.

Известный английский историк литературы Ф.Г.Флей еще девяносто лет назад показал наивность и несостоятельность трактовки «Печального пастуха» как сугубо пасторального произведения на мо-

---

* Робин-Худ назван «Главным человеком Леса, Хозяином Празднества», его имя транскрибировано через дефис — Robin-hood. Это имя, включающее слово hood (капюшон или скрывающийся под капюшоном) может быть переведено буквально, как «Робин-под-маской» или «Маска Робина». В пьесе «Королевское представление в Уэлбеке» Джонсон дает целый список масок (hoods) Робин-Худа: красная, зеленая, голубая, бурая, оранжевая, пестрая. Существует несколько гипотез о степени историчности фигуры Робин-Худа и о происхождении этого имени. Здесь я обращаю внимание на то значение этого имени, которое подчеркивал Бен Джонсон.

тивы робингудовской легенды, персонажи которого якобы не имеют современных автору прототипов. По ряду убедительных признаков Флей идентифицировал главных героев пьесы с графом и графиней Рэтленд — Роджером и Елизаветой. Он отмечал, что определение Робина как «главного человека Шервудского леса, его хозяина» вместе с кажущимся многим непонятным упоминанием о Бельвуаре, *прямо указывает на Рэтленда* (управляющий королевским Шервудским лесом — его почетная официальная должность, а расположенный в нескольких десятках километров от леса замок Бельвуар — его родной дом)*. Имя его «Леди, его Хозяйки» — дева Мариан — не могло быть отнесено Джонсоном к следующей (после 1612 года) графине Рэтленд, жене Фрэнсиса, имевшей нормальную семью и детей.

Сегодня нам ясно и более того: отношения джонсоновских Робина и девы Мариан**, хозяев Бельвуара и Шервудского леса, — это платонические отношения Голубя и Феникс, героев поэтического сборника Роберта Честера. И приглашенные хозяевами Леса относятся к ним с трепетным поклонением, ибо они — «чудо мира, его прославленный голос». Поэт Кларион говорит: «Робин и его дева Мариан являются венцом и предметом удивления всего, что живет и дышит в этом зеленом уголке». И другие поэты добавляют: «В Бельвуарской долине! Голуби Леса! Невинная пара!» Кларион также упоминает об их возвышенных занятиях, об их писаниях, которые можно сравнить с лучшими античными образцами, и эти слова, не имеющие никакой связи с робингудовскими преданиями, перекликаются с тем, что писал Джонсон в своих посланиях Елизавете Рэтленд, и со словами, сказанными им Драммонду о ее поэтическом даре в 1619 году.

Но, кроме этого, Джонсон сообщил тогда Драммонду, что им написана «пастораль» под названием «May Lord» (это довольно странное название*** может быть переведено и как «Майский лорд» и как «Лорд-дева»). Джонсон поведал еще, что в этой пасторали он вывел себя под

---

* Существенная топографическая деталь: Бельвуар и маленькая долина, которой он дал имя, расположен не на территории тогдашнего Шервудского леса, а в графстве Лейстер, за рекой Трент. И единственное, что связывает Шервуд и Бельвуар, — это Рэтленды, владельцы Бельвуара и управители Шервудского леса. Поэтому указание на «поэтов Бельвуарской долины» (где старинный замок был единственным очагом культуры) в пьесе, действие которой происходит в Шервудском лесу, может относиться *только к Рэтлендам* и их друзьям.

** Мэйд-Мариан (дева Мариан) теперь считается традиционным персонажем ряда робингудовских легенд. Но можно напомнить, что впервые она оказалась рядом с Робином незадолго до джонсоновского «Печального пастуха» в пьесе драматургов Манди и Четла.

*** Некоторые ученые предполагают, что Драммонд, записывая название пасторали, ошибся, но это же имя — May Lord — мы встречаем в джонсоновской пьесе «Королевское представление в Уэлбеке», где воспевается Шервудский лес; то есть Драммонд записал название правильно.

именем Элкин, а также целую группу личностей, включая Елизавету, графиню Рэтленд, ее кузин Люси, графиню Бедфорд, и Мэри Рот, ее тетку Мэри, графиню Пембрук, и Томаса Овербери (все — поэты), а также старую графиню Сэффолк (в образе колдуньи) и ее дочь Франсис, интриговавших против Елизаветы Рэтленд. Этот довольно длинный список важен и сам по себе: здесь устами автора прямо подтверждено присутствие в его произведениях (даже «пасторальных») актуального для своего времени содержания и реальных, хорошо знакомых автору прототипов, а значит, и возможность их идентификации.

Пастораль (пьеса или поэма) под таким названием неизвестна; вероятно, Джонсон впоследствии дал ей другое название и внес какие-то второстепенные изменения. Тогда этим искомым произведением может быть лишь «Печальный пастух» (теперь мы могли бы перевести ее название как «Печальный поэт») — единственная пасторальная пьеса Джонсона. Ибо именно в этой — и только в этой — пьесе Джонсона среди большой группы «поэтов Бельвуарской долины» мы действительно встречаем мудрого Элкина, к которому все почтительно обращаются за советами, а также колдунью из Пэпплуика и ее интриганку-дочь; повторяю, эти персонажи больше нигде у Джонсона не встречаются. Крупный английский текстолог и шекспировед Грег, дискутируя в 1905 году с Флеем, признавал, что «если Джонсон в «Печальном пастухе», создавая образы Робина и Мариан, имел в виду определенные личности, то мы без труда можем идентифицировать их с четой Рэтлендов...»[14]. Следует отметить, что более уверенная идентификация затруднялась тогда для Грега неясной датировкой смерти Елизаветы Рэтленд, и сам он придерживался указанной в Национальном биографическом словаре ошибочной даты — 1615 год. Таким образом, в период работы над джонсоновской пасторалью он ничего не знал о почти одновременной смерти Рэтлендов, проливающей особый, трагический свет на эти загадочные фигуры, столь близкие к Шекспиру и Джонсону; не были тогда известны Грегу и другие связанные с ними факты, открытые только в ходе позднейших исследований.

Сегодня мы наконец располагаем дополнительными основаниями для того, чтобы с уверенностью назвать джонсоновских героев, основаниями, о недостатке которых сожалел в свое время Грег, известный своей научной осторожностью. Содержание «Печального пастуха» вместе с записями Драммонда, джонсоновскими посланиями к Елизавете Рэтленд и особенно — с честеровским сборником свидетельствует, что под масками Робина и девы Мариан, так же как и под масками Голубя и Феникс, выведены друзья и покровители «поэтов Бельвуарской долины» — хозяева Шервудского леса, чей удивительный союз так неожиданно для всех обернулся летом 1612 года мистическим союзом в смерти.

В поэтическом цикле «Подлесок», опубликованном в 1640 году, уже после смерти Бена Джонсона, есть поэма «Прославление Чарис в десяти лирических отрывках»[15]. Джонсон рассказывает об изуми-

тельной женщине, чья красота и ум облагораживают и возвышают все, с чем она соприкасается; он называет ее своей звездой, своей богиней. «Но ее красота скрывает больше, чем открывается нашим глазам». Несмотря на ряд перспективных аллюзий, прототип и этой героини Джонсона оставался не установленным комментаторами изданий его произведений. Сделать это помог мне анализ шестой части поэмы, где поэт вспоминает, как он удостоился поцелуя Чарис «за то, что было создано им и его Музой», а произошло это после какого-то представления в королевском дворце, «когда сама невеста не выглядела и наполовину такой прекрасной, как Чарис...». «Все разговоры, все внимание было приковано к Вам больше, чем ко всему, что сияло и сверкало тогда в Уайтхолле».

О каком же празднестве в королевском дворце в Уайтхолле, связанном с творчеством Бена Джонсона и некой невестой, которую Чарис затмевала, говорит здесь автор? Бесспорно, речь идет о представлении в Уайтхолле одной из его пьес-масок*; указание же на невесту позволяет безошибочно определить, что Джонсон вспоминает не что иное, как пышное придворное празднество 5 января 1606 года, когда вся английская знать во главе с королевским семейством разыгрывала пьесу-маску «Гименей», специально написанную Беном Джонсоном по случаю бракосочетания юного Роберта, графа Эссекса (сын казненного в 1601 году мятежника и единоутробный брат Елизаветы Рэтленд) и столь же юной Франсис, дочери графа Сэффолка. Костюмы и машинерия для пьесы-маски были разработаны знаменитым архитектором Иниго Джонсом, музыка написана композитором Альфонсо Феррабоско.

Сразу же после торжественных церемоний четырнадцатилетний новобрачный был отправлен для продолжения образования на континент, а юная Франсис осталась дома, под присмотром своей матери — графини Сэффолк. Присмотр оказался не слишком стеснительным, и Франсис не устояла перед соблазнами великосветской и придворной жизни. Среди ее поклонников был и сам наследный принц, но объектом ее подлинной страсти стал королевский фаворит шотландец Роберт Карр. Вернувшийся через несколько лет в Англию молодой Эссекс пытался вступить в супружеские права, но Франсис ушла от него и навсегда связала свою жизнь с Карром. После скандального бракоразводного процесса с пикантными эпизодами (Франсис и ее покровители объявили молодого Эссекса импотентом; для «проверки» этого утверждения была создана специальная комиссия из придворных дам, обследовавшая Франсис), король, которому обычно было трудно отказать в чем-либо своим фаворитам, санкционировал расторжение союза, заключенного под его же эгидой; Франсис стала свободной и могла выйти замуж за Карра.

---

* Пьесы-маски — нечто вроде балета-пантомимы — ставились при дворе с участием высшей знати королевства.

Поэт Томас Овербери, давнишний друг Карра, был не в восторге от намерения последнего жениться на разведенной Франсис, которую считал легкомысленной и опасной особой. Все это имело непосредственное отношение к джонсоновской пасторали «Печальный пастух». Мы уже знаем, что среди личностей, выведенных им в пасторали, Джонсон назвал поэта Овербери, а также графиню Сэффолк и ее дочь. Считают, что поэму «Жена», где описывается идеальная женщина, Овербери написал специально, чтобы удержать своего друга от рискованной, как он считал, женитьбы. Что касается самого образа идеальной женщины, то он очень похож на поэтическое описание Елизаветы Рэтленд, в которую, по словам Джонсона, Овербери был влюблен. По просьбе Овербери Джонсон прочитал (или передал) Елизавете поэму «Жена» и с похвалой отозвался об авторе; несколько строк из поэмы Елизавета запомнила. Таким образом, предприимчивая подруга Карра имела основания считать Овербери своим личным врагом, не испытывала она теплых чувств и к своей золовке, чьи добродетели воспевались Овербери в противовес ее (Франсис) видам. Ясно также, что в перипетиях отношений в треугольнике Эссекс — Франсис — Карр симпатии Елизаветы Рэтленд были на стороне брата, и Сэффолки, понимая это, плели какие-то интриги против Рэтлендов и окружавших их «поэтов Бельвуарской долины». Теперь становятся понятными образы старой колдуньи и ее дочери, злоумышляющих против девы Мариан.

Уже после смерти бельвуарской четы, в 1613 году, по наговору Карра, Овербери был упрятан в Тауэр и здесь, при прямом участии Франсис, отравлен, причем (как выяснилось потом) яд ему давали в пище в течение длительного времени, а потом под видом лечебных процедур, предписанных врачами, вводили новые, еще более сильные дозы. Поэт, скончавшийся в страшных мучениях, был похоронен, но убийцам не удалось сохранить свое преступление в тайне. Все новые и новые подробности убийства становились достоянием гласности, и даже влияния королевского фаворита оказалось недостаточно, чтобы заглушить голоса друзей убитого поэта, требовавших расследования мрачного преступления и наказания виновных. В 1614 году Карр и Франсис стали графом и графиней Сомерсет, но уже в 1616 году они были осуждены и провели следующие шесть лет там, где до этого томилась их жертва, — в Тауэре. Непосредственные — нетитулованные — исполнители злодеяния были повешены. Многое в этой страшноватой истории остается неясным, в том числе позиция короля Иакова и его отношения с Карром, замешанность в отравлении таких людей, как Томас Кэмпион — врач, известный поэт и композитор, близкий к Рэтлендам.

В 1614 году были изданы сочинения Овербери, потом неоднократно переиздававшиеся; кроме «Жены» в собрание включались его «Характеры» и другие произведения, многочисленные стихотворения друзей покойного поэта, оплакивающих его безвременную гибель и требующих возмездия убийцам. За девять лет вышло десять изданий книги. И вот в 1622 году появляется одиннадцатое издание, в которое оказалась включенной никогда прежде не публиковавшаяся элегия Фрэнси-

са Бомонта на смерть графини Рэтленд! То, что эта элегия появилась в десятую годовщину смерти бельвуарской четы и именно в этой книге, бесспорно подтверждает, что знамснитое дело Овербери — одно из продолжений истории «поэтов Бельвуарской долины», трагической истории Рэтлендов*...

Празднество 5 января 1606 года в Уайтхолле надолго осталось в памяти его участников. Но не только в памяти. Сохранились письма современников, описывающие его, и, главное, — книжка формата кварто, отпечатанная в этом же году типографом Симмзом для издателя Томаса Торпа. В этом первом издании пьесы-маски «Гименей» мы находим ряд важных деталей (в последующих изданиях, после обнаружившегося непостоянства новобрачной и скандального развода, опущенных Джонсоном). Там есть и имена восьми знатных леди; имена напечатаны в том порядке, в каком эти дамы попарно располагались на сцене по обе стороны от королевы. Одна из этих пар — Елизавета, графиня Рэтленд, и ее кузина и ближайшая подруга Люси, графиня Бедфорд.

Мы знаем, что в 1936 году исследователь Б.Ньюдигейт, обнаружив рукописную копию джонсоновской «Оды вдохновенной» с надписью «Люси, графине Бедфорд», решил, что именно она и является прототипом Феникс в честеровском сборнике. В том же году он издал шекспировскую поэму «Феникс и Голубь» с репродукцией старинного, так называемого уборнского портрета Люси Бедфорд в костюме участницы представления маски «Гименей».

Но кроме уборнского существует и другой — уэлбекский** — портрет, изображающий другую участницу представления. То, что эти дамы представлены в костюмах участниц «Гименея», бесспорно подтверждается сохранившимися описаниями декораций и костюмов. На уэлбекском портрете мы видим молодую красивую женщину со слегка удлиненным лицом, золотисто-каштановыми волосами в мелких локонах и пристальным взглядом темных глаз. Она стоит на фоне декорации — несущееся облако, пронизанное светом, льющимся из правого верхнего угла. Левая рука упирается в бедро. Волосы заколоты драгоценным украшением в виде маленькой короны, с которой ниспадает прозрачная вуаль. С левой стороны в волосах закреплена белая эгретка. Прекрасный ансамбль включает белый жакет с отложным воротни-

---

* По иронии судьбы злосчастный поэт Томас Овербери оказался потом приобщенным к шекспировской биографии еще одним необычным образом. Его портрет (так называемый янсеновский) был в XVIII в. каким-то фальсификатором «превращен» (удлинен лоб и т.п.) в «портрет Шекспира» и в качестве такового долго фигурировал в изданиях сочинений Великого Барда. В нашем веке портрет приобрела Библиотека Фолджера в Вашингтоне, а через несколько десятилетий эксперты установили фальсификацию.

** Свои названия — уборнский и уэлбекский — эти портреты получили по поместьям, где они находились в прошлом веке.

ком, обрамленным кружевами и золотым шитьем, корсаж земляничного цвета, короткую красную верхнюю и длинную голубовато-зеленую нижнюю юбки. Красные чулки с золотыми стрелками и голубые туфли с красными розетками завершают туалет. На шее — жемчужное ожерелье с бриллиантами; драгоценными камнями и золотой вышивкой украшены многие детали костюма и обувь молодой дамы.

Одежда уэлбекской и уборнской дам имеет немало сходства, что послужило в свое время причиной ошибочного определения уэлбекского портрета как второго портрета Люси Бедфорд*. Но лица молодых дам на этих картинах настолько несхожи, что не может быть сомнений: перед нами — разные женщины. Кроме того, — и это очень важно — уэлбекская леди повернута слегка вправо, и ее эгретка укреплена в волосах с левой стороны, а уборнская повернута слегка влево, и эгретка у нее — справа. Ясно, что они находились по разные стороны от королевы, как это и было предусмотрено джонсоновским сценарием. Люси Бедфорд стояла с правой стороны от королевы — и это соответствует уборнскому портрету. Существуют и другие ее изображения, облегчающие идентификацию. Что касается уэлбекского портрета, то запечатленная на нем дама стояла от королевы по другую сторону. Крупнейшие исследователи творчества Джонсона Ч.Херфорд, Э.Симпсон и П.Симпсон пришли к заключению, что дама на уэлбекском полотне — Елизавета Рэтленд[16]. Эти ученые сожалели об отсутствии других живописных изображений графини Рэтленд, с которыми можно было бы сопоставить уэлбекский портрет. Но я обнаружил явное сходство лица на этой картине с изображением матери Елизаветы, Франсис Уолсингем, на известном портрете работы У.Сегара**, который относится к 1590 году, когда Франсис Уолсингем было 20 лет, то есть столько же, сколько будет ее дочери в дни свадьбы юного Эссекса в 1606 году. Лицо на уэлбекском портрете также имеет заметное сходство с лицом скульптурного изображения Елизаветы Рэтленд на надгробном памятнике в Боттесфорде.

В уэлбекском портрете есть еще одна интригующая особенность — бриллианты, украшающие Елизавету Рэтленд, выглядят на картине темными, почти черными. Специалисты затрудняются делать определенное заключение о причине столь странного явления: то ли лак, то ли пигмент оказался в этом единственном случае некачественным и не выдержал испытание временем, то ли художник специально,

---

* Принимали этот портрет и за изображение Мэри Фиттон, любовницы Пембрука, которую некоторые шекспироведы считали таинственной «Смуглой леди» сонетов, и даже представили не так давно в таком качестве портрет в иллюстрированном молодежном календаре. Но Мэри Фиттон в показе маски «Гименей» участия не принимала.

** Интересна судьба этого портрета, ныне находящегося в США. В прошлом веке его посчитали портретом Марии Стюарт и даже позаботились снабдить соответствующей надписью[17].

по желанию заказчиков, изобразил бриллианты этой необыкновенной женщины черными, скрывающими свое сияние!

«Прославление Чарис» и маска «Гименей» во многом являются продолжением появившейся еще в 1600—1601 годах джонсоновской пьесы «Развлечения Синтии», полной намеков в адрес Елизаветы Сидни, только что ставшей графиней Рэтленд. В очень интересном посвящении, как и в ряде других случаев, Джонсон обыгрывает смысловое значение фамилии Рэтлендов — «Manners». Упоминание об Аполлоне, «который теперь направляет Синтию», — прямая аллюзия на недавно заключенный брак Елизаветы; ей адресована и подпись автора: «Твой слуга, но не раб». Сохранился экземпляр пьесы с дарственной надписью Джонсона Люси Бедфорд — «ярчайшей из звезд Синтии». О тесной дружбе Елизаветы с Люси знали все. Другая джонсоновская надпись — на рукописной копии «Оды восторженной», опубликованной потом в честеровском сборнике, когда Джонсона не было в Англии, — свидетельствует, что появление этой книги не обошлось без участия Люси.

Джонсоновская Чарис — это Елизавета Рэтленд, бывшая центральной фигурой празднества в Уайтхолле по случаю бракосочетания ее юного брата. Люси Бедфорд после воцарения Иакова была непременной участницей дворцовых увеселений, особенно джонсоновских масок, и ее присутствие возле королевы никого не могло особенно поразить. А вот появление во дворце и участие в театрализованном празднестве дочери Филипа Сидни, о необычных отношениях которой с мужем к тому времени, наверное, уже знали все (а кое-кто знал о бельвуарской чете и более того), действительно было событием, и неудивительно, что взоры собравшихся устремились на нее, и молодая поэтесса затмевала всех, в том числе и девочку-невесту.

Для Елизаветы это первое — и последнее — участие в придворном представлении стало, наверное, самым ярким, надолго запомнившимся событием в ее небогатой внешними эффектами жизни книжницы и лесной затворницы. Хозяйственные записи дворецкого отражают значительные расходы — более тысячи фунтов стерлингов — не только на наряды и обувь для пьесы-маски, но и на трехнедельное пребывание в Уайтхолле (с 16 декабря 1605 до 8 января 1606 года*); отсюда можно судить о продолжительности репетиций. Скорей всего, портреты Люси Бедфорд и Елизаветы Рэтленд написаны именно в эти дни, и можно представить, сколько забот и волнений было у молодой женщины (всего лишь двадцати лет от роду) и ее верного поэтического оруженосца Бена Джонсона, — об этих днях он вспоминал со светлой и печальной улыбкой через много лет, когда Елизавета Рэтленд, его Муза, его Чарис, несравненная Феникс, уже давно была в Элизиуме,

---

* Все даты в книге даются по грегорианскому календарю, который был введен в Англии только в середине XVIII столетия. До этого (а значит, и в шекспировские времена) новый год начинался 25 марта.



Люси Харрингтон, графиня Бедфорд — ближайшая подруга Елизаветы Сидни-Рэтленд, в костюме участницы пьесы-маски «Гименей»



Елизавета Сидни, графиня Рэтленд,
в костюме участницы пьесы-маски «Гименей»

а после отгремевших в 1606 году празднеств осталась лишь тоненькая книжка — первое кварто «Гименея» да эхо последовавших трагических событий.

В одной из своих элегий[18], которая, как я считаю по ряду аллюзий, тоже обращена к Елизавете Рэтленд (уже после ее смерти), Джонсон подчеркивает, что он связан клятвой не называть ее имени:

«Я — ваш слуга, который клянется сохранять
Бриллиант вашего имени скрытым так же прочно,
Как сон замыкает наши чувства, а сердце — мысли».

И в той же элегии:

«... но иногда украдкой, тайно от других,
Под другим именем, я обращаюсь к вам...»

Графиня Пембрук — хозяйка поэтической Аркадии туманного Альбиона

В рассказе о Рэтлендах, о честеровском сборнике, о «Печальном пастухе» я несколько раз упоминал имя Мэри Сидни, в замужестве — графини Пембрук. Пора читателю ближе познакомиться с той, чья роль в истории английской литературы — и в становлении Шекспира — начинает проясняться только теперь.

Вряд ли сегодня мы знали бы много об этой замечательной женщине без биографов ее брата, крупнейшего поэта английского Возрождения Филипа Сидни; изучая его жизнь и творчество, они неизбежно и неоднократно выходят на нее. Парадокс, однако, заключается в том, что только благодаря таланту, труду и самоотверженной любви Мэри Сидни-Пембрук последующие поколения (в том числе и упомянутые биографы) вообще получили возможность прочитать произведения Филипа Сидни. О посмертной же судьбе собственного имени и своих произведений она, как ни странно, совсем не беспокоилась; более того, похоже, она заботилась скорее о том, чтобы ее имя всегда оставалось — и навсегда осталось — в тени. Поэтому лишь с начала нашего века исследователи стали задумываться над характером отзывов о ней современников, над обнаруженными рукописями и списками ее произведений и писем — и постепенно проступали контуры удивительной, многосторонне одаренной личности и открывался ее великий вклад в сокровищницу художественной культуры не только шекспировской Англии, но и всего человечества.

Известна эпитафия, написанная на смерть Мэри Сидни поэтом Уильямом Брауном из Тэвистока, автором «Британских пасторалей»:

«Под этим надгробием
Покоится источник всей поэзии,
Сестра Сидни, мать Пембрука.



Мэри Сидни, графиня Пембрук

О, Смерть, прежде, чем тебе встретится другая, как она,
Столь же исполненная добра, мудрости и знаний, —
Тебя саму успеет сразить бесконечное время»[19].

В таком же духе говорили о ней и другие писатели и поэты — ее современники. Для Спенсера она была «сестра Астрофила, Урания, чей высокий разум, подобно золотому сосуду, содержит в себе все дары и драгоценности небес». Сэмюэл Дэниел восславил ее за то, что именно она высвободила английскую поэзию из «плена этих отвратительных монстров — беспамятства и варварства». Габриэль Харви в своем памфлете, направленном против Нэша, говорит, что «графиня Пембрук, если бы только захотела, могла за месяц продемонстрировать больше своих работ, чем Нэш написал за всю жизнь». Натаниэль Бакстер называет ее поэтическое искусство божественным и уподобляет гомеровскому. Ф.Мерез в уже известной нам «Сокровищнице Умов» говорит, что она превосходит античную Сафо. В книге Эмилии Лэньер (мы еще встретимся с этим именем дальше) упоминается «множество созданных графиней Пембрук мудрых и прекрасных книг». Уолтер Свипер называет ее дом маленьким университетом, а спустя поколение Джон Обри напишет, что «дом графини Пембрук был подобен целому колледжу, так много было в нем выдающихся личностей». Эти восторженные отзывы (список можно продолжить) никак нельзя отнести в разряд преувеличенных комплиментов — Мэри Сидни превозносят не только как покровительницу искусств и литературы, но прежде всего как автора, выдающегося писателя и поэта.

Однако эти свидетельства, рассеянные по различным, долго не переиздававшимся, часто забытым книгам ее современников начали собираться и осмысливаться в своей совокупности только в нашем столетии. Первая посвященная Мэри Сидни работа Франсис Юнг, собравшей биографические сведения и значительную часть отзывов о ней, вышла в свет в 1912 году. Следующие большие работы о ней появились уже в наше время (Ринглер, Рэтмел, Уоллер)[20], когда были исследованы найденные манускрипты ее переводов библейских псалмов, показавшие ее многолетнюю неустанную работу над ними, ее творческую лабораторию.

Поэтесса родилась в 1561 году в семье Генри Сидни, принадлежавшего к так называемой новой знати, заполнявшей место старинных феодальных родов, истребивших друг друга в войне Алой и Белой розы. Но мать ее была из славного рода Дадли (фаворит королевы Елизаветы граф Лейстер приходился матери родным братом). Детство Мэри прошло в Кенте, в имении Пензхёрст, воспетом впоследствии Беном Джонсоном в том же поэтическом цикле «Лес», где он поместил и два стихотворения из честеровского сборника и послание Елизавете Рэтленд.

Если братья Мэри были посланы в высшую школу, то ее учили дома, и учение попало на благодатную почву: девочка жадно впитывала знания, проявив очень рано не только интерес к литературе, но и незаурядный поэтический дар, способности к музыке и иностранным

языкам (французский, итальянский, латынь, греческий). Уже в 14 лет она в качестве фрейлины вместе со своей матерью встречала королеву Елизавету поэмой собственного сочинения, что и было отмечено свидетелем события Гаскойном:

«Столь юная годами и столь зрелая разумом
. . . . . .
О, если ты продолжишь так же, как и начала,
Кто сможет состязаться с тобою?»

По обычаю того времени, ее рано — в 15 лет — выдали замуж за немолодого, но богатого и влиятельного вдовца Генри Герберта, 2-го графа Пембрука, известного в истории английского театра как покровитель актерской труппы*. Она переезжает в имение Пембруков Уилтон (графство Уилтшир, на реке Эйвон), которое постепенно станет наиболее значительным литературным центром в Англии и заслужит название «маленького университета».

Ее брат Филип Сидни, вернувшийся в 1577 году с континента, подолгу живет в Уилтоне; здесь он создает «Аркадию», ставшую потом известной как «Аркадия графини Пембрук», «Защиту поэзии», другие свои произведения. Интересно, что и другой брат, Роберт, чьи стихотворения были найдены и опубликованы лишь совсем недавно, сделал на рукописной тетради своих стихов надпись: «Для моей сестры графини Пембрук». Здесь, в Уилтоне, Филип Сидни обдумывал нововведения, долженствующие дать толчок к развитию английской поэзии, поднять ее до уровня современной ему итальянской и французской, до уровня Петрарки и Ронсара. В эти планы и идеи он посвящал в первую очередь сестру, ставшую его ученицей и наперсницей. Сидни отмечал, что по сравнению с континентальными гуманистами английские писатели, и особенно поэты, выглядели провинциалами. «Почему Англия, мать множества блестящих умов, могла оказаться столь жестокой мачехой для английских поэтов?» — спрашивал он. О лирической поэзии своих предшественников и части современников он отзывался так: «Если бы я был женщиной, к которой обращаются с такими стихами, то никогда бы не поверил, что эти люди действительно ведают, что такое любовь».

В Уилтон стали приезжать и подолгу жить в нем многие поэты и писатели. Уже в 1590-е годы трудно назвать имя какого-то выдающегося английского поэта или драматурга, который не был бы в той или иной степени связан с уилтонским кружком. Писатели, гостившие в Уилтоне, сочиняли и обсуждали свои произведения, иногда несколь-

---

* Это покровительство относится уже к тому периоду, когда Мэри стала хозяйкой графского дома. Многие западные шекспироведы считают, что Шакспер состоял в труппе графа Пембрука или имел с ней дело в начале 1590-х гг.

ко человек писали произведения на одну тему, происходили своеобразные поэтические состязания. Между членами кружка поддерживалась переписка; в некоторых сохранившихся письмах заметны следы подобия организационной структуры. Позже, уже после смерти Филипа Сидни, от этого «университета» отпочковались «поэты Бельвуарской долины», никогда, впрочем, не порывавшие связей с Уилтоном.

Новаторство, шедшее из Уилтона, касалось как обогащения лексики, усиления образности, выразительности поэтического языка, несравненно более строгих требований к технике стихосложения, так и введения в английскую литературу ренессансных гуманистических идей. Эти нововведения получили распространение, в исторически короткий срок изменив лицо английской литературы позднеелизаветинского и якобианского периодов.

Трагическая смерть Филипа Сидни в 1586 году стала переломным событием в жизни и творчестве его сестры (в этом же году умерли ее отец и мать). Отныне главная задача жизни Мэри — сохранение, редактирование и публикация всего литературного наследия Филипа Сидни и продолжение начатого им дела, — и это был воистину великий подвиг самоотверженности и любви. При жизни Филип Сидни не печатал (и не готовил к печати) своих произведений, большинство из них остались после его смерти незавершенными. Кроме того, умирая, он просил свои рукописи уничтожить.

Но эту его последнюю просьбу она не сочла возможным выполнить, приняв на себя титанический труд по спасению литературного наследия брата. Огромная работа была проделана ею по редактированию и завершению «Аркадии»; многие поэтические вставки и часть прозаического материала принадлежат ее перу. Эта книга, значение которой в истории английской литературы трудно преувеличить, была издана в 1593 году типографом У.Понсонби (тем самым, которого иногда называли «придворным печатником» Мэри Сидни). В 1593 году также выходит «Защита поэзии», а в 1598-м — собрание сочинений Филипа Сидни. Следует отметить вышедший в 1593 году поэтический сборник «Гнездо Феникса», содержащий элегии уилтонского кружка на смерть Филипа Сидни; многие из них обращены к его безутешной сестре. В 1595 году вместе со спенсеровским «Астрофилом» была напечатана траурная поэма «Горестная песнь Хлоринды», написанная, как считают, самой Мэри. Таким образом, ее работа над литературным наследием и увековечиванием памяти Филипа Сидни заняла не менее 12 лет (конечно, были у нее в этой работе и помощники, но основное бремя лежало на ней). И еще в течение многих лет после этого она продолжает начатую им работу по поэтическому переводу библейских псалмов на английский язык.

Так произведения Филипа Сидни дошли до современников и потомков, для многих тогда он сам стал поэтическим полубогом, очень часто к его имени прибавляли эпитеты «божественный» или «великий».

В 1592 году публикуются ее переводы с французского: «Рассуждение о жизни и смерти» Де Морне и «Марк Антоний» Гарнье; оба пере-

вода выполнены на чрезвычайно высоком уровне, не знакомом прежде в изданиях такого рода. В 1593 году она переводит «Триумф смерти» Петрарки с итальянского (найденный рукописный список этого перевода содержит также копию письма поэта Джона Харрингтона к его сестре Люси, графине Бедфорд, где он предлагает ее вниманию несколько переведенных Мэри Сидни-Пембрук псалмов и называет хозяйку Уилтона «зеркалом нашего времени в поэзии»).

Переводчица открывает в английском языке неизвестные доселе поэтические возможности для адекватной передачи глубоко эмоциональных, исполненных внутренней музыки стихов великого итальянского поэта. При этом она вносит в поэму и личные чувства, свою любовь и преданность брату, никогда не утихающую боль от сознания невозвратимости его утраты, которая ничем не может быть облегчена, — лишь поэзия открывает перед ними врата все примиряющей вечности. Она переводила и другие произведения Петрарки, но эти переводы пока не найдены.

Особый интерес и значение представляют обнаруженные в разное время рукописные списки ее переводов библейских псалмов. Анализ этих манускриптов высветил подлинно подвижническую работу Мэри Сидни — Пембрук над поэтическими текстами, постепенный и впечатляющий рост ее мастерства. Филип Сидни успел перевести 43 псалма; его сестра не только перевела остальные 107, но и частично переработала некоторые из переведенных им. Добиваясь большей выразительности, поэтесса все время экспериментирует с поэтической формой, используя чуть ли не все возможные формы строфики — двустишия, трехстишия, четверостишия (наиболее часто) и их сочетания. Чрезвычайно разнообразна рифмовка, включая очень сложные и редкие варианты; одна и та же схема рифмы редко повторяется, применяются как мужские, так и женские рифмы. В метрике она предпочитает ямб, но часто пробует силы и в других размерах. Есть стихотворения алфавитные (первые буквы последовательных строк идут в алфавитном порядке), труднейшие акростихи. Похоже, поэтесса задалась целью продемонстрировать богатейшие неиспользованные возможности, заключенные в английском языке и его просодии, и часто достигает этого с ошеломляющей виртуозностью. Разные манускрипты содержат отличающиеся редакции (до четырех-пяти) одних и тех же псалмов, созданные в разные периоды; последовательные варианты отражают непрерывное редактирование, переделки, вплоть до коренных. Видно, как к концу этой, удивительной не только для своего времени, многолетней (продолжавшейся, вероятно, всю ее жизнь) работы она предстает гораздо более зрелым, уверенным в себе и своем искусстве мастером, подлинно большим поэтом, предшественником Донна и Милтона.

Известен также принадлежащий ей пасторальный диалог, напечатанный в сборнике «Поэтическая рапсодия» (1602), вышедшем, как и сборник «Английский Геликон» (1600), с участием поэтов уилтонского кружка. Оба издания, как и появившийся ранее сборник «Гнездо Феникса», вы-

полнены на высоком полиграфическом уровне. Еще не исследованы до конца связи и влияние Мэри в издательском мире, но ясно, что через своего «придворного типографа» Понсонби, а потом и через его ученика Эдуарда Блаунта она направляла работу по изданию не только «оставшихся сиротами» произведений Филипа Сидни, но и других заметных в истории английской культуры книг. Интересный факт: Мэри Сидни — Пемброк получала определенные доходы от изданий своих (и брата) трудов (в отличие от Шекспира!); для аристократов — явление крайне редкое. На это намекает и Бен Джонсон в комедии «Эписин».

Как и Бен Джонсон, и ее сын Уильям, 3-й граф Пемброк, передавший другу и помощнику Блаунта Торпу шекспировские сонеты, Мэри Сидни-Пемброк хорошо знала подлинного Потрясающего Копьем. Ибо союз Роджера Рэтленда с ее племянницей был заключен с ее благословения и под ее эгидой, и она помогала им в тайном служении Аполлону и музам. И не только при их жизни.

Обстоятельства появления Великого фолио в 1623 году, где впервые были напечатаны 20 из 37 шекспировских пьес, говорят о прямой причастности Мэри Сидни-Пемброк этому феномену мировой культуры.

Сама дата долго не вызывала особого любопытства — никто не мог и даже не пытался объяснить, почему книга вышла именно в 1623 году. Но вот через три века, в 1925 году, один настырный англичанин, перелистывая пожелтевшие страницы каталога, выпущенного типографом Джоном Биллом для Франкфуртской книжной ярмарки, среди списка английских книг, которые предполагалось отпечатать в 1622 году и продавать на осенней ярмарке этого года, наткнулся на такую строку: «Пьесы, написанные М.Уильямом Шекспиром, все в одном томе, отпечатанные Исааком Джаггардом». Так сравнительно недавно стало известно, что книга должна была появиться в 1622 году (хотя мало кто заметил, что эта дата совпадает с десятой годовщиной смерти Рэтлендов). Судя по всему, участники издания очень торопились, чтобы успеть к намеченному сроку, однако в самый разгар работы, в октябре 1621 года, печатание было вдруг и надолго прервано, и книгу смогли выпустить только в конце 1623 года. Убедительного объяснения этому внезапному и длительному перерыву ни биографы-стратфордианцы, ни их оппоненты-оксфордианцы дать не могут, ибо не знают, что работа остановилась буквально через несколько дней после скоропостижной смерти от оспы Мэри Сидни-Пемброк в конце сентября 1621 года.

Ее сын Уильям — граф Пемброк, лорд-камергер и приближенный короля — взял осиротевшее издание под свою опеку и привлек к работе Бена Джонсона, назначив его на должность, дающую возможность распоряжаться судьбами как новых, так и старых пьес; Эдуард Блаунт, вероятно, принимал участие в издании с самого начала. Эти и другие факты (в том числе и посвящение книги ее сыновьям), говорят о том, что в создании Великого фолио Мэри Сидни-Пемброк играла вначале ту же роль, что и в публикации литературного наследия Филипа

Сидни, — роль инициатора, редактора, и частично — соавтора. Именно этим объясняются и столь удивляющие шекспироведов изменения — не только сокращения, но и обширные дополнения авторского характера к текстам в этом издании: ее участие в появлении дорогих ее сердцу книг никогда не сводилось к простой правке чужих текстов — она всегда выступала полноправным — наравне с автором — участником творческого литературного процесса. Такой характер ее работы над наследием Филипа Сидни теперь общепризнан; пришло время признания ее роли в становлении Великого Барда.

В одном из самых «трудных» (для джонсоноведов), но и самом перспективном для исследователей произведении Бена Джонсона — пьесе «Магнетическая леди» (1632), приуроченной к 20-й годовщине смерти Рэтлендов, в аллегорической форме рассказывается о некоем Великом проекте, «генеральный смотритель» которого умирает, не успев довести дело до конца. Характер этого Великого проекта становится понятным из реплики одного из его исполнителей, помощников «генерального смотрителя»: «То, что для вас потом становится предметом чтения и изучения, для меня — лишь обычная работа».

25 сентября 1621 года оспа уносит Мэри из жизни; ее хоронят в соборе города Солсбери, но ее могила не отмечена памятником. Лишь через три с половиной столетия, в 1964 году, в дни Шекспировского юбилея ее земляки прикрепили на стене собора доску с эпитафией, написанной на ее смерть одним из самых молодых поэтов «уилтонского университета», Уильямом Брауном из Тэвистока; с этих строк я и начал рассказ о замечательной женщине Мэри Сидни, в замужестве графине Пембрук.

Писатель Габриэль Харви и другие ее современники утверждали, что она при желании могла бы показать много своих произведений, однако под собственным именем Мэри Сидни опубликовала их сравнительно мало.

В середине XVII века Уилтон сильно пострадал от пожара; сгорели, очевидно, и почти все бумаги его прежней хозяйки, из которых мы могли бы узнать и о других ее произведениях, появившихся в разное время под чужими именами или псевдонимами. Известно также, что значительная часть рукописных материалов была утрачена ее равнодушными к истории литературы потомками (так, одну из рукописей переводов псалмов вместе с другими «старыми бумагами» приобрел некий джентльмен для заворачивания кофе — к счастью, его брат догадался снять с нее копию, которая сохранилась).

Имеется несколько достоверных портретов Мэри Сидни. Самый интересный и значительный из них относится к 1614 году, когда ей было уже 53 года. На картине мы видим женщину с красивым, удивительно одухотворенным лицом; глубокий взгляд открывает напряженную работу мысли, устремленной к нам через века и поколения. В правом верхнем углу картины — интригующая, загадочная надпись: «No Spring till now», что можно перевести и истолковать по-разному, в том числе и как обет сохранения тайны...

Сегодня по-новому звучат обращенные к ее памяти слова хорошо ее знавшего поэта Сэмюэла Дэниела, предсказывавшего, что искусство Мэри Сидни переживет века и откроет грядущим поколениям ее имя.

Преображение жены капитана Лэньера

В 1973 году английский историк и шекспировед Лесли Роуз объявил, что тайна шекспировских сонетов раскрыта им окончательно и что Смуглая леди, доставившая Великому Барду столько огорчений, — это некая Эмилия Лэньер. В хранящемся в Бодлейанской библиотеке дневнике астролога и врачевателя Симона Формана (1552—1611), в записи, относящейся к его клиентке Эмилии Лэньер, Роуз прочел не очень ясно написанное слово «brave» (смелая, красивая) как «brown» (смуглая, темная), и это неверно прочитанное слово стало главным аргументом его идентификации, которая сейчас обычно вспоминается учеными как курьез.

Но кроме попытки голословно отождествлять Эмилию Лэньер со Смуглой леди Лесли Роуз сделал и другое, на мой взгляд, несравненно более полезное дело. В 1978 году он переиздал со своим предисловием (но без научного комментария) чрезвычайно редкую поэтическую книгу, отпечатанную в 1611 году и написанную, как гласит ее титульный лист, «Эмилией Лэньер, женой капитана Альфонсо Лэньера»[21]. Переизданию этого раритета Роуз не преминул дать рекламное заглавие «Поэмы шекспировской Смуглой леди» и в предисловии повторил свои утверждения о тождестве Эмилии Лэньер с прекрасной незнакомкой сонетов*. Но, независимо от гипотезы Роуза, сама старинная книга проливает неожиданный свет на своего автора — противоречивую личность, талантливую поэтессу, эрудита, интеллектуала, чьи идеи часто на целую эпоху опережали современные ей представления, женщину, достойную высокой чести быть литературной современницей Шекспира!

Что касается молчания, которым было окружено появление книги Эмилии Лэньер (ни одного отклика ни в 1611 году, ни позже), то Роуз в качестве причины мог указать лишь на незначительный тираж...

Записи в дневнике Симона Формана (1597 и 1600) характеризуют его клиентку Эмилию Лэньер совсем не так, как можно было ожидать, прочитав ее поэтическую книгу. Эмилия родилась в 1569 году в семье придворного музыканта итальянца Бассано. Юную девушку (если верить дневнику Формана) заметил и сделал своей любовницей старый

---

* Белокурого друга Роуз отождествил с графом Саутгемптоном; все остальные гипотезы о смысле сонетов и их героях он, со свойственной ему горячностью, объявил «полной чепухой».

лорд-камергер Хэнсдон (покровитель актерской труппы), и она имела от него сына. В 1593 году ее «для прикрытия» — так пишет Форман — выдали замуж за Альфонсо Лэньера, подвизавшегося при дворе на самых скромных ролях и сочтенного быть годным в качестве такого «прикрытия». Ни до 1611 года, ни после (а она умерла в 1645 году) нет никаких следов ее связи с литературой, поэзией, ничего об этом не пишет и Форман. Он рисует свою клиентку весьма сомнительной особой, афиширующей перед врачевателем-астрологом свою былую связь с престарелым лордом-камергером (он умер в 1596 году) и допытывающейся, удастся ли ей самой стать когда-нибудь «настоящей леди». Форман, который не брезговал и сводничеством, характеризует ее однозначно — «шлюха». Впоследствии ей выплачивалась пенсия, но кем и за что эта пенсия была дарована — неизвестно.

Тем более удивительно, что в 1611 году такая сомнительная даже в глазах Формана «дама полусвета» вдруг выпускает серьезную поэтическую книгу, где предстает перед читателем как апологет религиозного пиетета и моральной чистоты, нетерпимости к греху во всех его проявлениях. Приходится предположить, что с ней за несколько лет произошла серьезная метаморфоза, нисколько не отразившаяся, впрочем, на ее дальнейшей жизни. При этом в 1611 году она — тоже «вдруг» — оказывается превосходным поэтом, мастером поэтического слова, исполненного глубокого смысла, мысли и знаний, и Роуз с полным основанием считает ее лучшей (наравне с Мэри Сидни-Пембрук) английской поэтессой шекспировской эпохи!

Книга, отпечатанная типографом В.Симмзом для издателя Р.Баньяна (имена, знакомые по первоизданиям нескольких шекспировских пьес), открывается авторскими обращениями к самым высокопоставленным женщинам королевства, начиная с самой королевы Анны и ее дочери принцессы Елизаветы, после них — к Арабелле Стюарт, родственнице короля (вскоре Арабелла вступит в тайный — без согласия монарха — брак и, заключенная за это в Тауэр, сойдет там с ума). Далее следует стихотворение «Ко всем добродетельным леди вообще», затем обращения — тоже в стихах — к графиням Пембрук, Кент, Камберленд, Сэффолк, Бедфорд, Дорсет — к каждой в отдельности. Обращения к этим знатным женщинам интересны и заметными различиями, и оттенками отношений автора к каждой из них. Особенно важны эти различия и оттенки, когда речь идет о таких известных историкам литературы личностях, как Анна Клиффорд, тогда графиня Дорсет, и «Блестящая Люси» — графиня Бедфорд, не говоря уже о самой Мэри Сидни-Пембрук, которой адресована самая большая (56 четверостиший) поэма, озаглавленная «Мечта автора к Мэри, графине Пембрук». Удивляет близость безродной Эмилии Лэньер к чрезвычайно высокопоставленным дамам, включая саму королеву и ее дочь, — она явно лично знакома с ними, и в ее стихах к ним присутствует лишь высокая почтительность, но не раболепие. Так, адресуясь к Арабелле Стюарт,

женщине королевской крови, она сожалеет, что, будучи давно знакома с ней, не знает ее, однако, так близко, как желала бы![*]

После этих обращений идет исполненное лукавой иронии послание «К добродетельному читателю» и, наконец, на 57-ми страницах — сама поэма, давшая название всей книге: «Славься Господь Царь Иудейский». Потом — еще одна поэма, содержание которой кажется не связанным с предыдущей, названная «Описание Кукхэма». Завершают книгу несколько строк на отдельной странице, адресованных «Сомневающемуся читателю», которому доходчиво «объясняется», что название поэмы пришло автору однажды во сне много лет назад!

В поэме, особенно в части, озаглавленной «Оправдание Евы в защиту женщин», поэтесса развивает целую систему взглядов на несправедливость тогдашнего положения женщин в обществе. Учитывая уникальность публичного изложения подобных взглядов в то время, мы можем без большой натяжки назвать Эмилию Лэньер предтечей феминизма.

Развенчивая древние и средневековые предрассудки о женщине как средоточии греховности, автор соответственно трактует и библейский сюжет об изгнании первых людей из рая. Она доказывает (не без иронии), что не Ева, а Адам виноват в грехопадении и вообще мужчины — гораздо более расположенные к греху существа, чем женщины, которым они причиняют столько страданий, и потом их же во всем обвиняют! Еву, не устоявшую перед искушением, оправдывает ее любовь к Адаму, ее женская слабость; но мужчина — сильнее, никто не мог заставить его отведать запретный плод, если бы он сам не захотел этого! И совсем уже было несправедливо (и недостойно первого мужчины) перекладывать свою вину на плечи слабой и любящей его женщины. «Мужчины хвастают своими познаниями, но ведь они получили их из прекрасных рук Евы как из самой умной книги!»

Поэтесса не ограничивается констатацией несправедливости униженного положения женщин, она прямо призывает их вернуть себе утраченное достоинство, а мужчин, осознав женскую правоту, не препятствовать этому!

«Вернем же себе нашу свободу
И бросим вызов вашему господству.
Вы приходите в мир только через наши муки,
Пусть это умерит вашу жестокость;
Ваша вина больше, почему же вы не признаете
Нас равными себе, не освобождаете от тирании?»

---

[*] Один из сохранившихся экземпляров книги переплетен в пергамент с гербом наследного принца Генри. Очевидно, этот экземпляр был преподнесен принцу, что и само по себе говорит о многом.

SALVE DEVS
REX IVDÆORVM.

Containing,

1 The Paſsion of Chriſt.
2 Eues Apologie in defence of Women.
3 The Teares of the Daughters of Ieruſalem.
4 The Salutation and Sorrow of the Virgine Marie.

With diuers other things not vnfit to be read.

Written by Miſtris *Æmilia Lanyer*, Wife to Captaine *Alfonſo Lanyer*, Seruant to the Kings Majeſtie.

AT LONDON
Printed by *Valentine Simmes* for *Richard Bonian*, and are to be ſold at his Shop in Paules Churchyard, at the Signe of the Floure de Luce and Crowne. 1611.

Титульный лист книги «Славься Господь Царь Иудейский»

Автор постоянно делает упор на чистоту, благородство, верность, незапятнанность репутации женщины. Рассказывая о великих женщинах — героинях Ветхого и Нового Заветов, она опускает такую личность, как Мария Магдалина, а переходя к женщинам из греко-римской античности и уделяя достаточно места Клеопатре и трагической истории ее любви к Антонию, она, однако, дает ясно понять, что ее симпатии на стороне скромной и целомудренной Октавии. И так — везде. Красота должна быть соединена с добродетелью.

Все это чрезвычайно трудно согласовать с тем, что сообщает об Эмилии Лэньер в своем дневнике Симон Форман. Действительно, в искренность и нравственную чистоту поэтессы трудно не поверить — ее личность, ее духовный мир, нравственные оценки все время на переднем плане. Но, с другой стороны, и записи Формана нельзя просто сбрасывать со счетов — ведь он знал Эмилию довольно близко, она неоднократно обращалась к нему, посвящала в свои интимные секреты...

Поэмы и посвящения демонстрируют уникальную для незнатной женщины образованность и начитанность автора; бесчисленное множество свободных ссылок и аллюзий на библейские книги и греко-римскую мифологию, литературу, историю свидетельствуют об этом.

Обращение к Мэри Сидни-Пембрук, названное «Мечтой», — чрезвычайно значительно. Несомненна не только духовная общность двух поэтесс, но и личная близость Эмилии Лэньер к семье Сидни. Она склоняется перед подвигом сестры Филипа Сидни, сохранившей и открывшей миру его несравненные творения. Имя Филипа Сидни поэтесса произносит с молитвенным обожанием, ее голос прерывается — так даже через много лет потрясает ее его судьба; хорошо известно ей и о том, что графиня Пембрук — поэт и писатель, о ее переводах псалмов и других произведений (хотя, как мы уже знаем, Мэри почти ничего из написанного ею под своим именем не печатала).

«К этой леди теперь я направляюсь,
Предлагая ей плоды своих свободных часов;
Хотя она сама написала много книг, несравненно ценнейших,
Но ведь есть мед и в самых скромных цветах...»

Несколько раз в книге повторяется шекспировская мысль о сценической преходящести всего сущего, образ мира-театра:

«Вы знаете хорошо, что этот мир — лишь Сцена,
Где все играют свои роли, а потом должны уйти навсегда.
Никому не делается снисхождения, ни знатности, ни юности,
ни сединам,
Никого не щадит всепоглощающая Смерть...»

Поэтический язык Эмилии Лэньер насыщен яркой образностью, впечатляет богатством лексикона, эвфуизмами, редкими словосочетаниями, тонкими нюансами интонации, несущими важный подтекст.

Хотя это — единственная ее книга, не чувствуется, что автор — новичок в поэзии; перед нами — мастер, уверенно владеющий многими средствами художественной выразительности, поэтической техникой. Немало строф в этой книге по праву можно отнести к лучшим достижениям английской поэзии XVII века.

Но книга заслуживает самого тщательного изучения не только в силу очевидных поэтических достоинств и апологетики женского равноправия. Самым серьезным является вопрос о личности автора книги. «Мистрисс Эмилия, жена капитана Альфонсо Лэньера, слуги Его Королевского Величества» — таким скромнейшим образом представляет она себя на титульном листе своей единственной и достаточно необычно (да еще во сне!) названной книги, отпечатанной в считанных экземплярах (что стоило недешево). Больше ни в печатной, ни в рукописной литературе той эпохи это имя не встречается, хотя она жила еще долго; никто из современников не говорит ничего о ее связях с литературой; в архивах обнаружено лишь несколько ее материальных тяжб. Отсутствует такая писательница и в литературном окружении Мэри Сидни-Пембрук, к которой она так доверительно обращается, и около Люси Бедфорд...

Все тексты, особенно предварительные обращения, свидетельствуют, что поэтесса — свой человек в самом высшем свете, превосходно знающий тонкости и условности великосветских отношений и даже разделяющий тогдашние сословные, аристократические предрассудки. Несколько раз как о деле само собой разумеющемся говорится, что книга предназначена только для знатных и благородных леди королевства; другие женщины (если это не библейские или мифологические персонажи) просто вне поля ее зрения — это не ее мир. С высокородными же леди она разговаривает на равных, поучает их, как себя вести и как одеваться. В духовном и моральном плане обрисованную в дневнике Формана сомнительную «даму полусвета» отделяет от высоконравственной, бескомпромиссной к пороку позиции автора книги целая пропасть.

Все это, вместе взятое, приводит к заключению (хотя автор или издатель, явно потешаясь в предвидении будущих сомнений на этот счет, поместил в конце книги специальное обращение «К сомневающемуся читателю»), что появление в литературе имени доселе и после того непричастной к ней «жены капитана Альфонсо Лэньера» было мистификацией, частью большой Игры.

Вероятно, поиски действительного автора книги имели бы не много шансов на успех, если бы в данном случае исследователю не помогали весьма серьезные обстоятельства. Женщин-поэтов в тогдашней Англии было мало. Если же оставить из них тех, кто был лично и близко знаком с каждой из девяти названных знатнейших дам королевства, да еще учесть заметную в посланиях разницу в степени близости к каждой из них, многочисленные аллюзии конкретного характера, то такой отбор позволяет в конце концов вплотную подойти к таинственной поэ-

тессе, пожелавшей предстать перед своими посвященными в Игру адресатами в столь странном (для нас) чужом наряде-маске.

Поэтические строки написаны молодой женщиной — это видно по ее чувствам и настроениям; но это и не юная девушка — она высокообразованна, многое знает, многое обдумала. Из всех своих адресатов она ближе всех к графине Мэри Сидни-Пембрук — она говорит с ней не как посторонний человек, а, скорее, как преданная дочь; при этом она удивительно хорошо осведомлена о ее неопубликованных литературных трудах! А когда речь заходит о великом Филипе Сидни, поэтесса не может совладать со своим голосом — Филип Сидни продолжает жить в любящих его сердцах, сама смерть бессильна перед его славой, лучи которой освещают дорогу всем следующим его путем.

Особое место, отводимое поэтессой графине Пембрук и ее литературным трудам, дочернее преклонение перед памятью Филипа Сидни, все содержание «Мечты» — поэмы-послания к Мэри Сидни-Пембрук и многое другое прямо указывают в сторону самой близкой и дорогой для Мэри молодой женщины — ее племянницы и воспитанницы Елизаветы.

Как мы уже знаем, Бен Джонсон в нескольких произведениях и своих разговорах с Драммондом утверждал — уже после смерти Елизаветы Сидни-Рэтленд, — что в искусстве поэзии она нисколько не уступала своему великому отцу; о ее поэзии говорит и Фрэнсис Бомонт. Однако, несмотря на эти авторитетные свидетельства, не было напечатано ни одной строки, подписанной ее именем, не удавалось идентифицировать ее и среди поэтических анонимов... И только теперь, следуя в направлении, освещаемом сначала трогательным обращением поэтессы к Мэри Сидни-Пембрук, а потом и другими бесспорными аллюзиями, мы можем различить за одиозной маской «жены капитана Лэньера» всегда скрывающуюся от любопытных глаз, всегда — как и ее платонический супруг — словно играющую в прятки со всем родом человеческим удивительнейшую женщину — Елизавету Сидни-Рэтленд.

Особенное звучание, которое обретает голос поэтессы, когда она вспоминает о Филипе Сидни, замечено и Л.Роузом, но объяснить это он не пытался. То обстоятельство, что эти рыдающие строки написаны дочерью поэта, с младенчества воспитанной в культе его памяти, ставит все на свои места, дает искомое объяснение.

Очень важная конкретная аллюзия содержится в обращении к королеве Анне, когда поэтесса говорит, что ее ранние годы были озарены благосклонностью великой Елизаветы. Дочь Филипа Сидни — как никакая другая английская поэтесса — могла так сказать о себе с полным правом: ведь она получила имя от своей крестной матери королевы Елизаветы, специально прибывшей на церемонию крестин. Эта аллюзия дополняется в книге другой, не менее важной: поэтесса следует примеру своей почившей в бозе венценосной крестной матери и прославляет девственность; такая аллюзия, очень странная для наложни-

цы лорда Хэнсдона и жены капитана Лэньера, звучит вполне естественно лишь в устах Елизаветы Рэтленд...

Еще раз посмотрим на имена знатных дам, к которым, как к хорошим знакомым, обращается «жена капитана Лэньера». О королеве, ее дочери, Арабелле Стюарт и графине Пембрук я уже говорил. Люси Бедфорд и графиня Дорсет (Анна Клиффорд) — ближайшие подруги Елизаветы Рэтленд. Мать Анны, графиня Камберленд, была известна своей глубокой религиозностью и строгими правилами жизни (на семейном портрете она изображена с книгой псалмов в руках). И поэтесса знает об этом: там, где в ее книге цитируется или имеется в виду Священное Писание, на полях сделаны пометки: «Маргарите, вдовствующей графине Камберленд». Очень трудно вообще представить себе подлинную Эмилию Лэньер, как ее описывает Форман, возле этой богомольной строгой пуританки, которая после смерти в раннем детстве обоих своих сыновей отдавала все время воспитанию родной дочери и молитвам. Елизавета же Рэтленд знала ее хорошо.

Еще одна графиня — Екатерина Сэффолк — дама, известная неразборчивостью в средствах для достижения своих целей; именно ее Бен Джонсон вывел в своем «Печальном пастухе» как старую колдунью. После того, как ее дочь Франсис стала женой брата Елизаветы Рэтленд, они оказались родственниками. В послании «Эмилии Лэньер» к графине Сэффолк проглядывает заметная настороженность — слухи о связи Франсис с Карром, безусловно, дошли и до Рэтлендов, но возможные последствия еще не ясны. Таким образом, все адресаты обращений поэтессы — хорошо известные Елизавете Рэтленд дамы, и в этих обращениях мы находим точное подтверждение особенностей ее отношений с каждой из них. Обращения автора книги к самой Елизавете — дочери боготворимого этим автором Филипа Сидни, племяннице и воспитаннице Мэри Сидни-Пембрук, ближайшей подруге Люси Бедфорд и Анны Дорсет — такого обращения в книге, разумеется, нет.

Следует обратить внимание на основное настроение автора — настроение усталости, печали, безысходности:

«Я живу, заключенная в пещере скорби...»

Пессимизм поэтессы часто обретает мотив прощания с миром, с жизнью. Именно такие настроения владели Елизаветой в 1607—1611 годах, когда она часто живет вдали от дома, тяготясь своим положением «вдовствующей жены», в тревоге за безнадежно больного супруга. Судя по всему, решение последовать за ним в случае его смерти созрело у нее уже в это время и с его ведома, что нашло отражение и в завещании графа, где она (редчайший случай!) не упоминается совсем. Эти настроения Елизаветы в последние годы жизни отмечены Фрэнсисом Бомонтом в элегии, написанной сразу после ее смерти. Есть в этой элегии и другие аллюзии, показывающие, что Бомонт знал, кто скрывался за маской «Эмилии Лэньер». В обращении к графине Пембрук поэтесса сетует на бога сна Морфея, который отнимает у нас поло-

вину и без того короткого промежутка жизни (span of life). И Бомонт, оплакивая Елизавету Сидни-Рэтленд, не только повторяет эту ее поэтическую метафору, но и отвечает на нее:

«Почему ты умерла так рано? О, прости меня!
Я ведь знаю, что это была большая жизнь,
Хотя и названная до того так скромно коротким
промежутком...»

Особое место занимает последняя поэма, появляющаяся в конце, казалось бы, уже завершенной книги «Эмилии Лэньер» и названная тоже достаточно странно: «Описание Кукхэма». Автор этой поэмы, отличающейся по образности и поэтической форме от других текстов в книге, описывает некое прекрасное место, называемое Кукхэмом, которое покинула его хозяйка. С этого места, с этой высоты взору открывается изумительней вид, «достойный взора королей, подобного которому не сможет предложить вся Европа»: отсюда можно сразу увидеть земли *тринадцати* окружающих Кукхэм английских графств. Однако единственный в Англии Кукхэм расположен в графстве Беркшир, в низменной местности, откуда мало что видно. Поэтому Роуз затрудняется как-то объяснить эти слова и считает, что они свидетельствуют о «склонности к большим преувеличениям». Но ведь есть в Англии место, откуда, как тогда утверждали, в ясную погоду действительно можно видеть земли тринадцати (или двенадцати) окружающих графств; это место — замок Рэтлендов Бельвуар. *Ни о каком другом* месте в Англии такое сказать нельзя, хотя есть горы гораздо выше бельвуарского холма: дело тут не столько в высоте, сколько в исключительно удачном положении Бельвуара среди окружающих небольших равнинных графств. Это еще одна — и очень серьезная по своей однозначности — реалия, подтверждающая нашу идентификацию. Можно добавить, что вблизи от Бельвуара, в долине расположена целая группа селений, названия которых звучат сходно с «Кукхэм»: Оукхэм, Лэнгхэм, Эденхэм.

Западные исследователи, в том числе и Роуз, занимавшиеся книгой Эмилии Лэньер, считают, что в этой заключительной (можно сказать — дополнительной) поэме описывается тот самый Кукхэм в Беркшире, где находилось имение Камберлендов (из-за него, кстати, наследники умершего в 1605 году графа Камберленда вели упорную тяжбу). Однако имение вовсе не напоминало райский уголок, описываемый в поэме, не говоря уже о том, что никаких тринадцати графств из него увидеть было нельзя. Да и хозяйка Кукхэма, графиня Камберленд, которой в 1610 году пошел шестой десяток (возраст, считавшийся тогда достаточно почтенным), не очень подходит для роли олицетворенной Красоты, о которой вспоминает автор поэмы, целующий кору ее любимого дерева: к ней она — в его присутствии — прикоснулась губами.

... Лучи солнца не греют больше эту землю, ветви деревьев поникли, они роняют слезы, грустя о покинувшей их госпоже. Цветы

и птицы, все живое в этом прекраснейшем земном уголке помнит о ней, тоскует о ней, само эхо, повторив ее последние слова, замерло в печали. Холмы, долины, леса, которые гордились тем, что могли видеть *эту Феникс*, теперь безутешны. Осиротевшим выглядит ее любимое дерево, под которым было прочитано и обдумано так много мудрых книг. Здесь хозяйка дома когда-то музицировала вместе с юной девушкой, теперь ставшей графиней Дорсет*. Прекрасная хозяйка поведала автору поэмы о связанных с этим деревом светлых воспоминаниях, а на прощание подарила (через «посредство» этого любимого дерева) невинный, но любящий поцелуй. В воспоминании об этом последнем, чистом поцелуе мы слышим голос страдающего, тоскующего друга:

«Я говорю здесь последнее «прощай» Кукхэму;
Когда я умру, твое имя останется жить здесь,
Где мною исполнена благородная просьба той,
Чей чистый облик укрыт в моей недостойной груди,
И пока я буду продолжать жить,
Мое сердце связано с ней драгоценными цепями».

Многочисленные аллюзии показывают, что автор этой дополнительной поэмы-эпилога описывает замок Рэтлендов Бельвуар и грустит об отсутствии его хозяйки Елизаветы Сидни-Рэтленд, перу которой принадлежат помещенные ранее обращения к королеве и знатнейшим дамам — ее друзьям, и сама поэма о страстях Христовых, давшая название книге. Время написания поэмы о «Кукхэме» — конец 1609 — первая половина 1610 года; наиболее вероятный ее автор — Фрэнсис Бомонт, живший от Бельвуара всего в двух десятках миль и безусловно (как считают его биографы) бывавший там. Ему же принадлежит поэтическое послание к хозяйке Бельвуара (относящееся примерно к тому же периоду, что и «Описание Кукхэма»), а также потрясающая элегия на ее смерть. Оба эти произведения имеют много общего с «Описанием Кукхэма»; они были напечатаны уже после смерти самого Бомонта, в посмертном издании сочинений Томаса Овербери, злодейски умерщвленного в Тауэре. Но в 1609—1610 годах Овербери находился еще на свободе и, по свидетельству Джонсона, был влюблен в Елизавету Рэтленд; нельзя полностью исключить вероятность его причастности к поэме о «Кукхэме», хотя эта вероятность и не слишком высока... Так же, как вероятность того, что поэма написана самой Елизаветой Рэтленд и

---

* Анна Клиффорд, дочь графини Камберленд, кузина Люси Бедфорд, подруга Елизаветы Рэтленд (младше ее на пять лет), с 1609 года — жена графа Дорсета. Потом, после смерти Дорсета, она стала женой младшего сына графини Пембрук — Филипа, графа Монтгомери. Ее стараниями воздвигнуты памятники Спенсеру и Дэниелу, возможно — и некоторые другие.

речь в ней идет о подлинном Кукхэме и его почтенной и благочестивой хозяйке. Исследование продолжается и участие в нем не заказано никому, благо подлинные тексты и документы сегодня не так недоступны, как когда-то...

Определенные сложности в процессе исследования книги были связаны с ее датировкой. Запись о книге в Регистре Компании книгоиздателей сделана 2 октября 1610 года; там указано имя издателя Р. Баньяна и название только первой поэмы — о страстях Христовых. Имя автора *отсутствует*, нет и упоминания об «Описании Кукхэма». На титульном листе книги была проставлена дата 1611 и помещено оглавление — без поэмы о «Кукхэме»; появилось наконец и имя автора: «Написано Эмилией Лэньер, женой капитана Альфонсо Лэньера, слуги Его Королевского Величества» — представление достаточно необычное. Автор поэмы и «все живое в этом райском уголке» скорбят об ушедшей от них Феникс. В сочетании с другими аллюзиями в сторону Бельвуара это выглядело, как указание на уход из жизни Елизаветы Рэтленд, а это печальное событие произошло летом 1612 года и было оплакано Фрэнсисом Бомонтом в его потрясающей элегии. Поэтому я первоначально предположил, что поэма о Кукхэме написана во второй половине 1612 года, следовательно, и вся книга вышла из печати не ранее этой даты.

Однако потом, уже после выхода в свет первого издания «Игры об Уильяме Шекспире», я ознакомился с фактом, который гипотезе о датировке «Описания Кукхэма» 1612 годом противоречил. На одном из сохранившихся экземпляров книги «Славься Господь Царь Иудейский» есть надпись о том, что он подарен 8 ноября 1610 года Альфонсо Лэньером архиепископу Дублинскому Т. Джонсу. Таким образом, если надпись подлинная, она свидетельствует, что книга вышла не позже, а несколько раньше даты, указанной на титульном листе.

Мы не знаем, был или не был капитан Альфонсо Лэньер осведомлен о действительном авторстве книги, вышедшей под именем его жены, и о ее роли в этом издании. Отношения между супругами, судя по ее разговору с Форманом, особенно теплыми и доверительными не были. Зато теперь точно известно, что Лэньер участвовал в экспедиции на Азорские острова и в ирландской кампании вместе с Рэтлендом и Саутгемптоном и пользовался покровительством последнего. Мэри Сидни-Пембрук, Люси Бедфорд, Анна Клиффорд-Дорсет, родственницы и ближайшие друзья Елизаветы Сидни-Рэтленд, не могли не знать Эмилию Лэньер, чье имя стояло на титульном листе книги, содержащей обращенные к ним прочувствованные посвящения. Все эти факты свидетельствуют о какой-то связи четы Лэньеров с кругом Саутгемптонов — Рэтлендов — Пембруков — Сидни, с «поэтами Бельвуарской долины». Они оказывали своим высоким покровителям услуги, в которых те иногда нуждались, выполняли разные поручения, получая взамен определенные материальные выгоды. Так, в 1604—1605 годах

эти покровители выхлопотали Лэньеру неплохую синекуру — взимание платы за взвешивание продаваемой в Лондоне соломы и сена. Интересно, что, как помнит читатель, Уильям Шакспер тоже имел отношение к соломе и сену, откупив право на взимание десятины от стоимости этого товара, продаваемого фермерами в Стратфорде и окрестностях... Разумеется, когда о каких-то делах или затеях высоких покровителей надо было помалкивать — проблем не возникало...

Глава четвертая

ВЕЛИЧАЙШИЙ ПЕШЕХОД МИРА, ОН ЖЕ КНЯЗЬ ПОЭТОВ ТОМАС КОРИЭТ ИЗ ОДКОМБА

Все поэты Англии славят Гиганта Ума и его «Нелепости». — Галопом по Европе. — «Капуста» на десерт для идиотов-читателей. — Пешком в Индию под хохот Водного Поэта Его Величества. — Рабле зианский карнавал

Все поэты Англии славят Гиганта Ума и его «Нелепости»

Изучая творчество Бена Джонсона, Майкла Дрейтона, Джона Донна, Джона Дэвиса и других английских поэтов шекспировской эпохи, я неоднократно встречал в их произведениях имя некоего Томаса Кориэта. В основном это были хвалебные стихотворения, написанные поэтами специально для выпущенной этим Кориэтом в 1611 году книги о своем пешем путешествии по Европе. Как сообщали комментаторы, для книги Кориэта поступило так много поэтических панегириков, что часть из них пришлось поместить в другом издании.

Названия этой и последовавшей за ней книг Кориэта показались мне весьма странными для трудов о путешествиях: «Coryat's Crudities» («Кориэтовы Нелепости») и «Coryat's Crambe»* («Кориэтова Капуста», но также и «Кориэтова игра в слова»). Странную смесь из безмерных восхвалений, многозначительных и не всегда поддающихся расшифровке намеков и грубо-гротескного высмеивания представляют из себя и сами обращенные к Кориэту панегирики. А ведь смысл публикации панегирических обращений к авторам заключался именно в том, чтобы воздать им хвалу, рекомендовать их произведения читате-

---

* В оригинале в обоих случаях апостроф отсутствует. Crudities можно в контексте всего заглавия перевести как «нелепости», «незрелости», «непереваренности» и даже «экскременты», так как crüditäs (*лат.*) — несварение желудка. Crambe (*греч.* и *лат.*)— капуста, но crambo — старинная игра в отыскание загаданного слова по рифмам к нему, косвенным намекам или мимике.

лям. Очень трудно представить, чтобы какой-то автор, рассказывающий от своего имени о путешествии за границу, мог дать собственным трудам такие издевательские названия и поместить в них такие материалы, как джонсоновские «комментарии» к рисункам на титульном листе «Нелепостей», развязно высмеивающие якобы незадачливого путешественника. Однако эти двустишия Джонсон почему-то назвал «ключом, которым можно открыть тайну Кориэтовой книги».

Джон Донн, говоря о Кориэте и его книге, прибегает к таким эпитетам, как «величайший», «неизмеримый», «превосходящий и удивляющий весь мир», «Гигант Ума» и даже «Великий Лунатик»! Донн отмечает глубину Кориэтовой мысли, его ученость, точность его описаний, которые могут служить образцом для любого писателя. Творение Кориэта не уступает лучшим созданиям античности, ему суждено великое будущее! Но критикам грядущих времен будет нелегко постигнуть его смысл, ибо, по словам Донна:

«Книга Кориэта мистична, она подобна Сивиллиным,
И каждая ее часть не менее ценна, чем целое».

Непохоже, чтобы Донн просто иронизировал, — в книге совершенно не известного тогда писателя о его первом и заурядном по маршруту путешествии на континент есть что-то очень значительное даже для такого поэта философского склада, как Джон Донн. Но что именно? От ответа на этот вопрос Донн демонстративно уходит, прикрываясь двумя макароническими (склеенными из разноязычных слов) двустишиями.

Майкл Дрейтон идет еще дальше; от имени всех поэтов он обращается к «дорогому Тому»:

«Ты наш наставник, который учит нас петь,
И мы все лишь твои дзанни*, твои послушные обезьяны».

Все эти многозначительные намеки, а также участие в книге беспрецедентного числа других поэтов, в том числе Томаса Кэмпиона, Генри Гудиа, Хью Холланда, Джона Дэвиса, Кристофера Брука, Джона Харрингтона, требовали изучить тщательнейшим образом все о Томасе Кориэте и его сочинениях.

Однако, приступив к изучению необыкновенного явления, которое называется «Томас Кориэт», я довольно скоро обнаружил, что оно сравнительно мало исследовано и удовлетворительно не объяснено. Его «Нелепости» за прошедшие без малого четыре века были переизданы в Англии лишь два раза — без комментариев, а первая и единственная монографическая работа о нем — книга англичанина Майкла Стрэчена[1] — появилась уже в наше время, в 1962 году. На русском языке о Кориэте никогда не писали.

Первые сведения о Кориэте в XVII столетии сообщил Томас Фул-

---

* Слуга просцениума в итальянской комедии масок.



Генри, принц Уэльский

лер в своем сочинении о достопримечательностях Англии (1662)[2]. Фуллер писал, что Кориэт был чем-то вроде шута и посмешища для окружения наследного принца Генри, причем обладал уродливой формой головы («перевернутая сахарная голова») и «сама его физиономия носила отпечаток глупости, которую снисходительные люди называли веселостью». Еще через двести лет, в 1887 году, в британском Национальном биографическом словаре была напечатана обстоятельная статья А.Джессопа[3], содержавшая, однако, ряд неточностей и трактующая все рассказываемое о Кориэте от его имени в «Нелепостях» и «Капусте» наравне с исторически достоверным биографическим материалом. Наш современник Майкл Стрэчен тоже не полностью свободен от этого недостатка, хотя он располагал несравненно большим сводом фактов и не мог не заметить более чем сомнительную достоверность многих рассказов Кориэта о самом себе, к тому же постоянно подчеркиваемую целым поэтическим хором, вовсю потешающимся над злополучным автором на страницах его собственной книги.

И Джессоп, и Стрэчен не могут преодолеть непостижимое противоречие между тем, что они сообщают о его унизительном положении нищего шута-придурка, служившего посмешищем, безответной мишенью для придворных остроумцев и их литературных друзей, и обширной и глубокой эрудицией, демонстрируемой его книгой во многих областях: политике, истории, географии, архитектуре, классической филологии (особенно латынь), и незаурядным литературным талантом. При этом шутки над ним (как видно из некоторых «панегириков») носили далеко не безобидный характер. Так, во время представления при дворе одной из джонсоновских масок, его под хохот зрителей извлекли совершенно мокрого и съежившегося из какого-то сундука, и обливали его, похоже, не только водой...

Что же известно о нем достоверно? Современник Шекспира Томас Кориэт (1577—1617) родился в местечке Одкомб в графстве Сомерсет в семье местного священника, бывшего одно время капелланом графа Пембрука. Обучался в Оксфорде, но курса не закончил. Каким образом бедный недоучившийся студент оказался среди блестящего окружения наследного принца, точно неизвестно; в списках прислуги его нет (лишь однажды казначей принца выдал ему 10 фунтов).

Принц Генри проявлял активный интерес к другим странам, к иностранной политике, давал поручения британским послам о направлении ему подробной информации о событиях в местах их пребывания. Интересовался он также рассказами и письмами из-за границы своих приближенных. Его окружение всячески поддерживало в нем такой интерес — многие из этих людей связывали с принцем свои надежды на будущее (не осуществившиеся в связи с ранней смертью Генри осенью 1612 года). В 1606—1609 годах на континенте путешествовало несколько близких к принцу людей, в том числе юный граф Эссекс и Джон Харрингтон, регулярно писавший для своего патрона подробные отчеты о всем виденном[4]. В 1608 году посылал своего слугу по

имени Нэн Делето во Францию и Италию для уточнения каких-то сведений граф Рэтленд...

И вот именно в это самое время, в мае 1608 года, как сообщает Томас Кориэт в своих «Нелепостях», обуреваемый охватившей его страстью к путешествиям, он тоже пересек пролив, проследовал совсем налегке и с тощим кошельком через всю Европу в Венецию (где гостил довольно долго), откуда, преодолев такое «пустяковое» препятствие, как Швейцарские Альпы, возвратился домой. Все путешествие заняло, по его словам, менее пяти месяцев — уже 3 октября 1608 года он опять был в Лондоне.

А 26 ноября 1610 года два влиятельных члена Компании печатников — уже знакомый нам Эдуард Блаунт и его партнер Уильям Баррет — официально зарегистрировали книгу, поименованную «Кориэтовы Нелепости, спешно наглотанные во время пятимесячного путешествия...»[5].

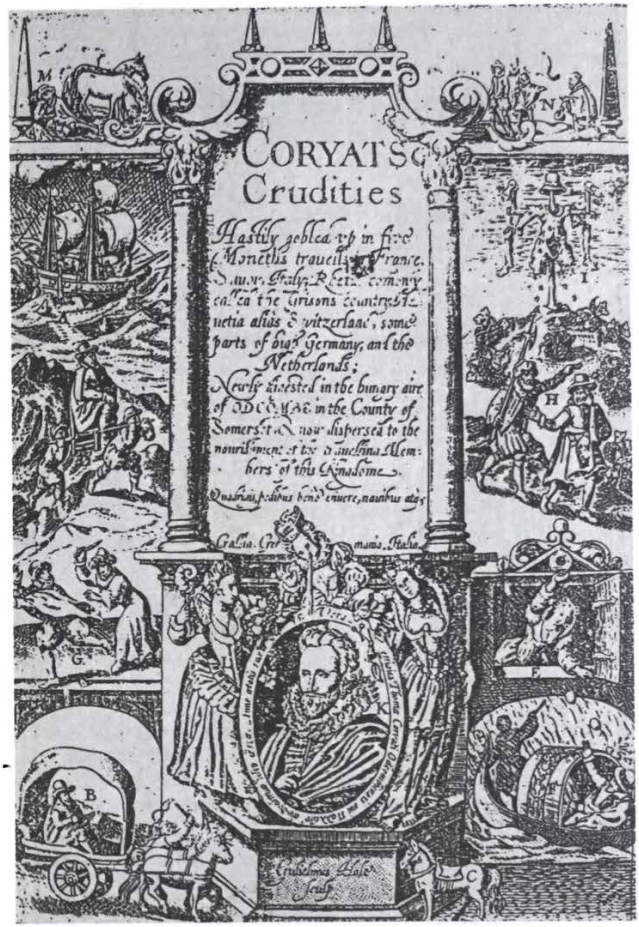
Книга форматом ин-кварто, очень большого объема (950 страниц), отпечатана на редкость тщательно: ошибок и опечаток очень мало, качество гравюр исключительно высокое, первоклассная бумага с водяным знаком — большой короной. Вначале — несколько двустиший Бена Джонсона, долженствующие, по его словам, служить ключом к тайне «Нелепостей». Но, кроме того, они «являются лечебными припарками на опухоли и прыщи, выступившие на лице Кориэта, когда он пыхтел над своими «Нелепостями», из которых поднимаются пары невероятностей».

Далее — послание Кориэта принцу Уэльскому с пространным изложением мотивов, побудивших одкомбианца совершить путешествие и написать о нем книгу. Безродный Кориэт то шутит вполне непринужденно с наследником престола, то обращается к нему в самых изысканных и высокопарных выражениях. Тринадцать страниц занимает многословное пародийное обращение к читателю, подписанное «Одкомбианский Скороход»*, после чего Джонсон предлагает еще одно свое сочинение, озаглавленное «Характер знаменитого одкомбианца, описанный его искренним другом». Учитывая, что речь идет о никому доселе не известном писателе, эпитет «знаменитый» может быть воспринят только как комический. Оказывается, одкомбианец — человек, одержимый непреодолимой страстью к путешествиям (хотя до этого нигде не был). Увидев на обложке книги слова «Франкфурт» или «Венеция», он «готов разорвать на себе одежду и заполняет помещение своим бормотанием». Он помешан также на веселье и — не менее того — на греческом и латыни.

Кориэт, по Джонсону, — великий и смелый мастер слова (Carpenter of Words) или, «если сказать на его собственный манер — Логоде-

---

* Ниже подписи — «трагическая маска» — та же эмблема, что и в «Поэтической рапсодии», в изданиях 1600 г. двух шекспировских пьес и в гросартовском переиздании «Жертвы Любви» (на шмуцтитуле).



Титульный лист «Кориэтовых Нелепостей»



To the Righ Noble *Tom, Tell-Troth* of *his trauailes, the* Coryate *of Odcombe,* and his *Booke* now going to *trauell.*

T rie and truſt *Roger*, was the word, but now
H oneſt *Tom Tell-Troth* puts downe *Roger*, *How?*
O f trauell he diſcourſeth ſo at large,
M arry he ſets it out at his owne charge;
A nd therein (which is worth his valour too)
S hewes he dares more then *Paules Church-yard* durſt do.

C ome forth thou bonnie bouncing booke then, daughter
O f *Tom* of *Odcombe* that *odde* louiall Author,
R ather his ſonne I ſhould haue cal'd thee, why?
Y es thou wert borne out of his trauelling thigh
A s well as from his braines, and claimeſt thereby
T o be his *Bacchus* as his *Pallas*: bee
E uer his thighes *Male* then, and his braines *Shee*.

Ben. Fonſon.

Страница из «Кориэтовых Нелепостей».
«Роджер было имя...»

THE CHARACTER

of the famous *Odcombian*, or rather *Polytopian*, *Thomas* the *Coryate*; Traueller, and Gentleman Author of these *Quinque-meſtriall Crudities.*

Done by a charitable friend, that thinkes it neceſſary, by this time, you ſhould vnderſtand the Maker, *as well as the* worke.

HE is an Engine; wholly conſiſting of extremes, a Head, Fingers, and Toes. For what his induſtrious Toes haue trod, his ready Fingers haue written, his ſubtle head dictating. He was ſet a going for *Venice* the fourteenth of *May Anno* 1608. and returned home (of himſelfe) the third of *October* following, being woūd vp for fiue moneths, or thereabouts: his paſſes two for one. Since, by vertue of thoſe weights

Страница из «Кориэтовых Нелепостей».
«Характеристика» Томаса Кориэта

And thou O *Odcombe* laugh and tickle
To ſee thy *Pilchard* in his pickle,
Who late in Court, both wet and ſhrunck,
Lay cloſe embrined in a trunck.

François.

Aſne-Bucephalæoſis ou Recapitulation
& Sommaire du gros fatras du Sieur *Tho. Coriat.*

Les poetes a leur Muſes.

C'Eſt aſſez, belles Muſes;
Bouchez les eſcluſes,
A l'Agnippée:
Où pour leur lippée.
Les Poetes grenouillent,
Et puis y gazouillent
D'vne extreme rage
Leur doux chant ramage.
Eux faiſans leur Feſte
Au coq porte-creſte:
Et lauants la teſte
A la lour de beſte:
Ont per du toutes-fois
Et leur charbons & bois,
Leur peine exceſſiue,
Sauon & leſſiue.
Leur rimes roulantes
Et carmes coulantes,
De belle cadence
Comme ſault en potence.
Sus donc, belles Muſes
Bouchez vos eſcluſes,
Car Tom, *le bon drole,*
Ha ioué ſon role.
La farce eſt finie,
Tai toy, Poeſie.

Ital.

Riſpoſta delle Muſe.

Tacete matti, ſchy meſſer Thomaſſo,
D'vn Meuio è fatto vn Torquato Taſſo;

Страница из «Кориэтовых Нелепостей».
Панегирики в честь автора на разных языках

Il cui ſpirto gentil en vn batter d'occhio,
Traſcorre dal capo, fin al ginocchio;
I piedi dan' ſalto, la teſta capricci,
Quelli fan' il camino, queſta i biſticci
Povero viandante chi preſo ne' lacci
D'amor, ſe ne tornò coperto di ſtracci.
Chi per no tener piu ſale in Zucca
Che Canalio di Bergamo, *ò bue di* Lucca;
Partiſsi ſciocco, volgendoſi pazzo,
Del mondo il ſcherzo, traſtullo, e ſolazzo.

Eſpañol.

Concierto de los entrambos.

EA pues, acabenſe los chiſtes y pullas,
Cantada la miſſa queden las coſtillas.
El Chroniſta Thomas *pone fin al trauajo;*
Deſpues de auerſe moſtrado badajo:
Y dicho donayres y mil diſparates,
Que hazen ventaje de muchos quilates
A quantos han eſcrito. Quien vende tal moſto,
De poca coſecha haga ſu Agoſto.
Y digan los niños; Tata, madre, coco,
He aqui paſſa Tom *tonto y loco.*

Explicit Glareanus Vadianus.

дал*», то есть мастер словесных хитросплетений. Он, оказывается, превосходит по своим знаниям целый колледж, и в любой компании его подают «как самое изысканное блюдо». Но, «если попытаться сказать главное о нем, то это такой Автор, который всегда будет стоять сам по себе, отдельно от своей книги, не нуждаясь в том, чтобы ее соединяли с ним». Звучит очень многозначительно, но как это понимать? Прозаическая «Характеристика» завершается «Характеристическим акростихом», выдержанным в том же духе и начинающимся такими словами:

«Роджер было истинное имя,
Но теперь правдивый Том заместил Роджера...»

Что это за таинственный Роджер, которого «заместил» Томас Кориэт, комментаторы-джонсоноведы определенно сказать не могли. Но сегодня я могу предложить их вниманию одного хорошо знакомого Бену Джонсону *Роджера*, близкого к принцу Уэльскому и его окружению, странного человека, всегда прячущего свое лицо под одиозными именами-масками, начиная с «парнасского» шута Галлио и его шекспировской ипостаси. Этот странный человек — Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд...

Особое предисловие громогласно объявляет, что виднейшие умы королевства написали для книги Кориэта похвальные стихи. Эти «панегирики» занимают целых 120 страниц и подписаны именами 56 авторов, среди которых действительно «виднейшие умы» и крупнейшие литераторы тогдашней Англии. Впечатление, которое остается после знакомства с этим разделом книги, трудно охарактеризовать иначе как ошеломляющее; вероятно, сходное впечатление произвела бы на нас книга Рабле, узнай мы о ней и прочитай ее сегодня впервые. Ничего подобного этому собранию мы не находим в английской — и не только в английской — литературе ни до, ни после; это не просто блестящий фейерверк гротескного остроумия, но настоящее карнавальное празднество смеха, разыгрываемое вокруг главной смеховой, шутовской фигуры — Томаса Кориэта из Одкомба.

Появлению каждого автора предшествует объявление: «Incipit... (то есть «Начинает такой-то...»), а после последней строки «панегирика» следует: «Explicit...» (то есть «Заканчивает такой-то...»), подобно сценарию некоего представления. Уже первый автор, скрывающийся за греческим псевдонимом, который можно перевести как «Друг путешествующих за границей», приглашает господ повеселиться над этим Томасом, «появившимся на свет из колодца мудрости». Он-де владеет «магазином ума» и секретным ключом от него, который, однако, доступен не для всех.

«Его имя Кориэт, я полагаю,
Но мясо он или рыба, я еще не смог решить...»

---

*Дедал — в греческой мифологии строитель Лабиринта на Крите.

Состав авторов «панегириков» удивляет не только количеством: третья часть из них связана с королевским двором, столько же — с лондонскими юридическими корпорациями, роль которых в культурной жизни эпохи нам уже известна. Биографии половины участников можно сегодня найти в британском Национальном биографическом словаре. Перечислю наиболее известных авторов: Бен Джонсон, Майкл Дрейтон, Джон Донн, Генри Гудиа, Роберт Коттон, Ричард Мартин, Джон Оуэн, Хью Холланд, Кристофер Брук, Джон Хоскинс, Томас Кэмпион, Джон Дэвис из Хирфорда, Джон Харрингтон, Генри Пичем, Иниго Джонс — целое поэтическое созвездие! Из них Джонсон и Холланд позже приняли активное участие в издании шекспировского Великого фолио, Ричард Мартин защитил в суде интересы актерской труппы «слуг Его Величества», Кристофер Брук является автором «Призрака Ричарда III», содержащего шекспировские аллюзии. Рукой Джона Дэвиса (он учил каллиграфии наследного принца) написан «нортумберлендский манускрипт», он же — автор двусмысленного стихотворения «К нашему английскому Теренцию, мистеру Уильяму Шекспиру» (1610 год — незадолго до Кориэтовой книги) — того самого удивительного обращения, где утверждается, что Шекспир «не только играл иногда для забавы королевские роли, но и бывал компаньоном короля». Генри Пичем известен своим рисунком (в манускрипте) с изображением сцены из «Тита Андроника». Это *единственная* иллюстрация к Шекспиру, выполненная его современником.

Чего только нет в этих «панегириках», иногда почти непереводимых! Стихи на английском и латинском, древнегреческом, французском, итальянском, испанском, фламандском, валлийском, а также на фантастических «языках» — макароническом, утопическом и антиподском. Есть стихи, переложенные на музыку, с приложением нот, акростихи, сонеты, вирши, образующие на бумаге форму яйца! О стихотворениях Джонсона, Донна, Дрейтона я уже упоминал. Другие авторы якобы «превозносят» Кориэта, хохоча над ним во все горло, изощряясь в издевательских каламбурах, нисколько не заботясь о чувстве меры. Хью Холланд называет его «Топографическим и Типографическим Томасом» и проводит параллель между «Доном Улиссом из Итаки» и «Доном Кориэтом из Одкомба». Но «...если Одиссея воспел один Гомер, то Кориэта — все поэты наших дней». Сравнение с Гомером (не в пользу древнего грека) встречается и у других авторов. У Дэвиса совсем просто: «Он наставил нос самому Гомеру». Некто под псевдонимом «Глариануc Вадианус» сравнивает Кориэта с Амадисом Галльским, знаменитым героем испанского рыцарского романа, и даже с Орлеанской девой. Есть многословные сравнения с Юлием Цезарем, Ликургом, Солоном, Пифагором, Дон Кихотом, Пантагрюэлем, Колумбом, Магелланом, Меркурием, Протеем и т.д. и т.п. Хью Холланд именует его Князем Поэтов. Джон Харрингтон:

«О ты, знаменитейший Гусь, поддерживающий славу Капитолия,
Подари мне хоть одно перо, чтобы я мог

Вписать им еще одну похвалу
Среди других, принадлежащих столь выдающимся умам».

Неоднократно на все лады издевательски обыгрывается и само имя Кориэта, и название его родного местечка Одкомб. Тот же неведомый Гларианус Вадианус демонстрирует незаурядные познания в языках и медицине в стихотворении, озаглавленном «Скелет и чистая анатомия всех точек и сочленений Томаса Кориэта из Одкомба», сплошь окруженном на боковых и нижних полях пародийными наукообразными комментариями и отсылками к авторитетам. Кориэт опять «ни мясо, ни рыба, ни маринованная селедка, и его родной Одкомб мог бы вдоволь потешиться, увидев своего питомца, вытащенного из рассола в сундуке», — это о том же эпизоде во время представления маски. Есть еще «Декларация о пророчестве Нерея, сделанная двумя рыбами относительно падения значения Гластенберийского аббатства* и возвышении Одкомба», где уточняется, вполне по-раблезиански, что пророчество это было сделано «в таверне, знаменитой тем, что мимо нее когда-то пробежала собака, преследовавшая медведя, и при этом они забежали на север так далеко, что оба животных вмерзли в лед», и тому подобная чепуха.

Или такие «комплименты»:

«Из всех, носивших когда-либо имя Том,
Том Кориэт — самый знаменитый...
Том-осел может шествовать важно,
Но не для его длинных ушей такие бриллианты,
Которые украшают нашего Тома».

Завершают это необыкновеннейшее собрание макароническое стихи «самого Кориэта», показывающие, что он нисколько не обиделся на издевательское отношение к его книге и его собственной персоне со стороны тех, кого он «так простодушно пригласил принять участие в издании своего труда». Такая его реакция может удивить серьезного историка — ведь только законченный дурак не увидел бы, что из него делают посмешище! Более того, он взял на себя роль исполнителя заключительного комического танца в этом гротескном полиграфическом представлении. Автор подтвердил, что он выступает как главная смеховая фигура, как шут — активный участник разыгрываемого вокруг него карнавального фарса; смех амбивалентен, всеобъемлющ. Но слишком многое говорит за то, что здесь не автор исполняет роль шута, а наоборот — шут, буффон представлен в роли автора.

Значение вступительного «панегирического» материала для постижения смысла удивительного издания и всей истории вокруг него исключительно велико; но даже и само по себе это уникальное собрание остается наиболее ярким раблезианским явлением в истории английской литературы, причем явлением непонятым и неоцененным.

---

*Один из древнейших монастырей Англии.

Галопом по Европе

Посмотрим теперь на сами Кориэтовы путевые заметки. Сначала, в качестве еще одного вступления, в книге помещена речь, приписанная ученому немцу Герману Киршнеру — «О пользе путешествий», длинное (40 страниц) сочинение, явно, но без гротескного шаржирования пародирующее нудные «труды» тогдашних любителей наукообразного пустословия.

Описание хождения Кориэта по Европе открывается подсчетом расстояний (в милях) между местечком Одкомб и важнейшими европейскими городами, пройденными Кориэтом, — до Венеции включительно:

между Одкомбом и Лондоном — 106 миль;
между Лондоном и Дувром — 57;
между Дувром и Кале — 27;
между Кале и Парижем — 140 и т.д.

Всего, если верить Кориэту, он преодолел, передвигаясь на чем придется, но часто на своих собственных ногах через всю Францию, Италию до Венеции, потом обратно — через Швейцарские Альпы, Верхнюю и Нижнюю Германию, Нидерланды в Англию, расстояние в 1 975 миль. Поскольку в книге даются точные даты (а то и часы) его нахождения в каждом пункте, можно высчитать, что он находился в движении не более 80 дней (наиболее длительная остановка — в Венеции, кроме того — остановка в Париже, Падуе и других городах). Таким образом, он двигался по чужим, незнакомым странам, по плохим дорогам, в том числе через Альпы, посетив 45 европейских городов, внимательно осматривая их достопримечательности, списывая иноязычные надписи на памятниках, ведя систематические записи обо всем увиденном и услышанном, включая массу географических, исторических и культурных фактов, составивших потом огромную книгу, — он двигался со средней скоростью 35—40 км в сутки, уступая в быстроте разве что Пантагрюэлю.

Ясно, что такая скорость является еще одной фарсовой деталью, недаром и сам Кориэт, и его «панегиристы» не раз с откровенными ухмылками обыгрывают вопрос: как это одкомбианский пешеход умудрился за такой короткий срок обойти столько стран и городов, столько увидеть и записать — и все это с пустым брюхом и без гроша в кармане, и что делать с теми, кто будет сомневаться в правдоподобности Кориэтовых подвигов?

Финансовое обеспечение путешествия остается загадкой: такое хождение по чужим странам было делом недешевым, Кориэт же неоднократно подчеркивает свое безденежье. Да и Бен Джонсон сообщает в «Ключе к тайне "Нелепостей"»:

«Старая шляпа, рваные чулки, дырявые башмаки
И сумка, кишащая вшами, были его единственным достоянием».

Как же он жил, как расплачивался хотя бы за питание и ночлег? К тому же он, оказывается, иногда позволял себе останавливаться не на захудалых постоялых дворах, а в самых дорогих и престижных гостиницах. Так, в Лионе он живет в лучшей гостинице города «Три короля» вместе с такими людьми, как брат герцога Гиза и французский посол в Риме (с молодым графом Эссексом, тоже останавливавшимся в «Трех королях», Кориэт, оказывается, разминулся на один день), и с этими людьми нищий и поистрепавшийся за дорогу одкомбианец беседует на превосходной латыни; в других местах он тоже позволяет себе дорогие удовольствия, пробует изысканные блюда и вина. Таких «несоответствий» очень много на всех этапах его путешествия — там, где он говорит о себе, элементы вымысла, пародии, шутовства встречаются на каждом шагу, свидетельствуя, что эта сторона его повествования сугубо литературна и далека от достоверности. Можно добавить, что для путешествия за границу тогда необходимо было иметь разрешение от властей, где оговаривались сроки и другие вопросы, однако ни о чем таком обычно словоохотливый Кориэт не сообщает. Зато маршрут путешествия Кориэта совпадает (но в обратном порядке) с тем, которым за двенадцать лет до него проследовал в Падую Роджер Мэннерс, граф Рэтленд.

Если говорить о научно-познавательной и литературной ценности описаний европейских стран, то она исключительно высока, и элементы фарса, буффонады ее не слишком снижают. Это подлинно уникальный труд, к тому же ощутимо передающий атмосферу жизни тогдашней Европы. Каждому важному городу отводится специальный раздел, излагается его история, дается общее описание; рассказывается о народных обычаях, детально и со знанием дела описываются важнейшие архитектурные сооружения, воспроизводятся надписи на памятниках и склепах. В ряде случаев затрагиваются вопросы государственного управления, межгосударственных отношений, войн, дипломатии, династические проблемы — и все это вполне компетентно.

Особенно интересны — и это отмечает М.Стрэчен — разделы об архитектурных памятниках; многие из этих сооружений нигде до книги Кориэта не описывались. Например, он буквально открыл англичанам многие работы Палладио, первым не только в Англии, но и в Европе обратил внимание на такие его творения, как базилика и ротонда в Виченце.

Великолепны панорамы Ломбардии, Рейна, Швейцарии. Особенно трогательно восхищение англичанина солнцем и красками Италии — он сравнивает ее с раем. Одну шестую часть книги занимает глава о Венеции, о которой до этого на английском языке существовали всего две книги, по своей познавательной и литературной ценности не идущие в сравнение с книгой Кориэта. Красочность, полнота, точность рассказа о Венеции таковы, что Стрэчен считает его самым совершенным из всех, когда-либо написанных о жемчужине Адриатики на любом языке, и, вероятно, это — не преувеличение.

Рассказывая о быте и обычаях венецианцев, Кориэт не забывает ни гондол, ни устриц, ни денежной системы, ни положения женщин, иностранцев и иноверцев. В театре его внимание привлекли, конечно, актрисы — ведь в Англии все роли исполнялись мужчинами. Но в целом Кориэт оценивает уровень венецианского театрального искусства ниже, чем английского, что в устах современника Шекспира звучит сегодня вполне естественно. С явным интересом описываются венецианские клоуны, фокусники и всякого рода шарлатаны, рассказывается о могуществе и влиянии куртизанок, одну из которых — богатую (и очень дорогую!) Маргариту Эмилиану — нищий Кориэт посетил, оказывается, в ее доме. И превосходная гравюра Уильяма Хоула изображает вдруг оказавшимся изысканно одетым, модно подстриженным Кориэта и венецианскую жрицу любви, устремляющихся навстречу друг другу. Можно, конечно, отнести изысканный костюм одкомбианца на счет фантазии иллюстратора, хотя здесь, как и в других случаях, дело, похоже, обстоит не так просто.

Большая глава отведена Падуе, ее памятникам, ее знаменитому университету. С особым чувством путешественник вспоминает о том, что отличает Падую от многих других городов, — о длинных крытых галереях для пешеходов вдоль улиц (такая галерея изображена на портрете молодого лорда, которого я выше идентифицировал с графом Рэтлендом, возвратившимся в 1597 году из Падуи).

Везде, где он побывал, Кориэт общается с выдающимися учеными, знатоками филологии, риторики, философии, например, с известным швейцарским полиглотом и ориенталистом Гаспаром Вазером, с богословами Буэлером, Хоспинианом и другими; посещает лекции по богословию и древнегреческой литературе, сравнивает их с лекциями в английских университетах. В конце книги даже помещены пространные письма Кориэта к этим ученым и их не менее пространные и бессодержательные ответы — вся эта «переписка» на латыни и греческом носит шутливо-пародийный характер, но установлено, что эти ученые действительно переписывались с некоторыми англичанами; Гаспар Вазер, как мы знаем, состоял в переписке с графом Рэтлендом.

Подробно описывается знаменитая Франкфуртская книжная ярмарка, где Кориэт побывал в сентябре 1608 года; в это же время (по счастливой случайности, конечно) там был и молодой граф Эссекс, которого одкомбианец почему-то называет кузеном четвертой степени родства. Объявлять себя родичем — пусть и дальним — знатного аристократа, воспитывавшегося вместе с наследным принцем, для безродного одкомбианца было несомненной дерзостью, бестактной шуткой, за которую можно было и поплатиться. Вот если бы речь шла о ком-то из родственников Елизаветы Сидни, сестры юного Эссекса, например о ее платоническом супруге графе Рэтленде, то такое шутливое обозначение степени и качества их родства было бы вполне уместным...

Количество фактов, дат, имен, сообщаемых Кориэтом, огромно, это подлинная энциклопедия. В ряде случаев в книге использовались

существовавшие уже труды по соответствующим темам, причем не только на английском и латыни, но и на итальянском языке, которого одкомбианец тогда, по его собственным словам, еще не знал.

Литературные достоинства книги не могут не броситься в глаза — они очевидны. Очень большой словарный запас, латинские и греческие слова, выражения и целые страницы — на каждом шагу. В Кориэтовых «речах», являющихся пародиями на заезженные штампы университетского красноречия, обнаруживается превосходное знание классической риторики. Автор много и охотно оперирует эвфуизмами, гиперболами, яркими и неожиданными метафорами, его повествование содержит множество новых, чрезвычайно смелых словообразований, в том числе и на латинских и греческих корнях (ряд этих новообразований сохранился с тех пор в английском языке); в этих экспериментах часто чувствуется рука мастера, подлинного Логодедала.

В самом конце книги, после отдельного шмуцтитула, помещены стихотворные опусы, главным образом на латыни, приписанные покойному отцу Томаса Кориэта* — преподобному Джорджу Кориэту; обращены они к уже умершим, но когда-то всесильным елизаветинским вельможам — лорду Берли, графам Лейстеру и Пембруку (деду графа Пембрука и графа Монтгомери) и другим знатным персонам. Есть и обращение к самой королеве Елизавете — скромный пастырь, оказывается, настоятельно советовал ей побыстрее выйти замуж! Поэтические упражнения предка Кориэта носят малозамаскированный пародийный характер и не имеют к содержанию книги никакого отношения. Завершает книгу обширный алфавитный указатель, делающий ее похожей на сегодняшние научные издания с их детальным справочным аппаратом.

И в самом конце — две страницы — список опечаток, сопровождаемый специальным обращением автора к читателям. Опечаток совсем немного (хотя Кориэт и утверждает, что на самом деле их гораздо больше, и предлагает читателям включиться в их поиск). Среди отмеченных Кориэтом опечаток несколько раз кстати и некстати фигурирует слово «Manners» — и с маленькой и с большой буквы. Так, он рекомендует читателю на странице 297 вместо напечатанного там слова «лордство» (Lordships) читать «Manners»! Такого слова — «лордство» — в указанном Кориэтом месте вообще нет, а если бы оно там и было, то представить себе такую опечатку очень трудно. Но все становится на свои места, если мы вспомним, что Мэннерс — родовое имя графа Рэтленда, того самого Роджера, которого, по утверждению Джонсона, «заместил» Томас. И имя «Мэннерс» обыгрывается здесь довольно откры-

---

* Как тут не вспомнить приложенные к сочинениям Козьмы Пруткова опусы его покойного деда Федота Кузьмича! Ведь создатели «Пруткова» наверняка «Кориэтовых Нелепостей» не читали.

то, так же, как оно обыгрывается в шекспировских сонетах и нескольких произведениях Джонсона, о которых мы будем говорить дальше.

И еще одно «совпадение». В этом же последнем своем обращении к читателям Кориэт кокетливо извиняется за то, что он якобы «слабо, поверхностно владеет латынью и греческим» (хотя вся книга изобилует превосходными латинскими и греческими текстами). Буквально то же самое повторит потом Бен Джонсон о Шекспире, произведения которого, однако, свидетельствуют о том, что Великий Бард хорошо владел этими языками! Ясно, что Джонсон не случайно взял эту фразу из Кориэтовой книги, в создании которой он — так же, как и в создании Великого шекспировского фолио, — принял активнейшее участие.

Тираж книги точно неизвестен — вероятно, он был невелик, около 100 экземпляров; до нашего времени дошло 40. К работе были привлечены крупнейшие издатели и печатники Блаунт, Баррет, Стэнсби, художник-график и гравер Уильям Хоул, не имевший равных среди современников. По своим полиграфическим данным — качеству бумаги, набора, печати и особенно уникальных гравюр — «Нелепости» имеют мало аналогов в ту эпоху. Для каждого члена королевской семьи были изготовлены специальные подарочные экземпляры. Так, хранящийся теперь в Британском музее экземпляр наследного принца переплетен в красный бархат, обрез и застежки вызолочены, гравюры тщательно раскрашены; краски и позолота не потускнели до сегодняшнего дня. Учитывая характер издания, привлеченные силы и явно незначительный тираж, затраты на него были очень велики, а выручка мизерная. Поэтому неоднократные заявления о том, что нищий Кориэт-де издал книгу за свой собственный счет, носят явно шутовской характер — такими огромными суммами одкомбианец никогда в жизни не располагал; издание финансировалось окружением наследного принца, и в бумагах одного из инициаторов, Лайонела Кренфилда, имеются тому подтверждения.

Вскоре Кориэт расскажет в «Капусте» комическую историю о том, как он хлопотал о разрешении на издание «Нелепостей», а для пущей «убедительности» его письмо секретарю лорда-казначея будет даже приклеено к роскошному экземпляру, подаренному наследному принцу, — оно и сейчас там! Письмо, конечно, пародийное, и вообще никакой необходимости кланяться незначительному чиновнику не было — книга создавалась под личным покровительством принца, при участии многих влиятельных людей из его окружения и не содержала ничего предосудительного. Письмо, включая подпись Кориэта, написано тем же каллиграфическим почерком, что и подписи к гравюрам Хоула, так что рассматривать его в качестве кориэтовского автографа (притом единственного) нет особых оснований.

Все в «Нелепостях» говорит о фарсовом характере издания, и об этом же свидетельствуют удивительные события, развернувшиеся после того, как книга покинула стены типографии.

«Капуста» на десерт для идиотов-читателей

Через несколько месяцев в Лондоне появилась еще одна книга, несравненно меньшего объема (около 100 страниц), но с не менее странным и трудно совместимым с авторским достоинством названием: «Кориэтова Капуста, еще раз подогретая* и теперь поданная вместе с другими макароническими блюдами, как вторая часть к его «Нелепостям»[6]. Название весьма хитроумное: «капуста» присутствует в нем и на греческом, и на латыни, и на английском, и в прямом и в переносном смысле, а crambo, как я уже говорил, это старинная игра в отыскание скрытого (загаданного) слова.

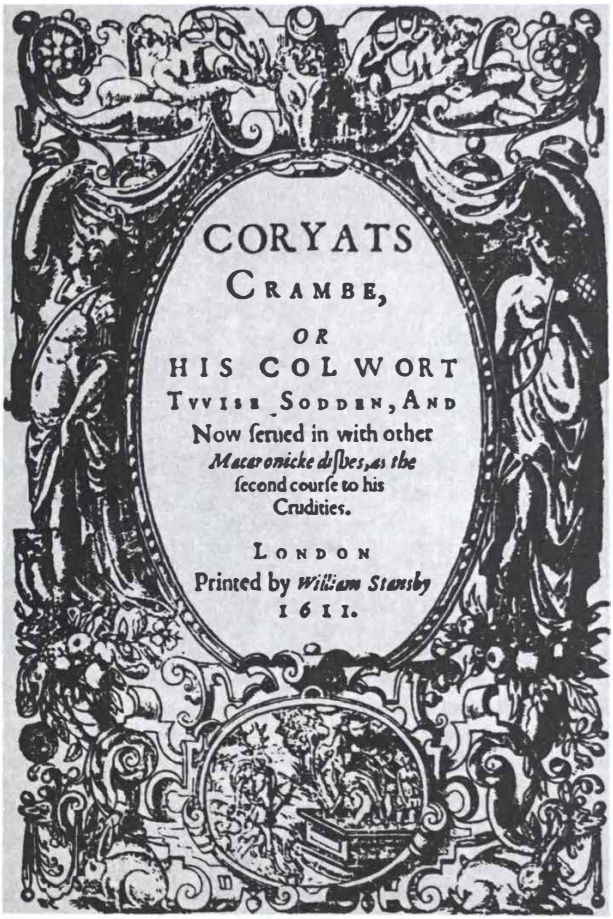
Содержание «Капусты» составляет дополнительная порция «панегириков», будто бы не поместившихся в первой книге, обращение к наследному принцу, комически повествующее о перипетиях с получением разрешения на издание «Нелепостей», речи, якобы произнесенные Кориэтом перед самим королем и каждым из членов королевской семьи в отдельности. Есть также ругательный ответ торговцу полотном Старру, являющийся частью фарсовой судебной тяжбы, затеянной Кориэтом. Старр-де отказался выплатить тройной залог, обещанный Кориэту в случае его благополучного возвращения из путешествия, доказывая, что за такой короткий срок просто невозможно посетить и описать столько стран и городов. «Петиция в суд», состоящая в основном из витиеватых и забавных ругательств, подписана Кориэтом на латыни, английском и греческом языках!

Читателю предлагается также рассказ о вражде одкомбианцев с жителями соседнего поселка Иоувил (Кориэт забавно перевирает его название — Evil** вместо Yeouvil), причем сначала якобы в поход отправились вооруженные одкомбианцы, а затем иоувилианцы двинулись на Одкомб. В обоих случаях «военные действия» удалось остановить лишь длинными речами, произнесенными Кориэтом со шпагой в руках, под звуки военного оркестра и мушкетные залпы (откуда бы в Одкомбе взяться военному оркестру и мушкетерам?) по всем правилам ораторского искусства, с цитатами из Гомера, Ксенофонта и Ливия — речи, конечно же, приводятся полностью. Эта пародийная новелла о «войне» двух крошечных сомерсетских поселков занимает четверть объема книжки, и она была бы вполне на месте в книге деяний другого великого путешественника — Пантагрюэля.

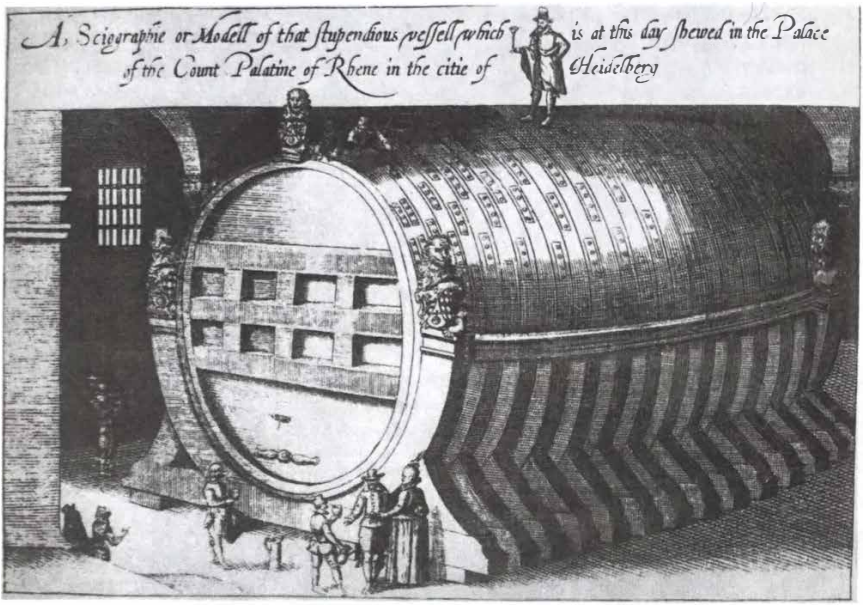
Так же как и предыдущая книга, «Капуста» открывается стихотворением Бена Джонсона, выдержанным в прежней фарсовой манере. Восхваляя «мудрую башку нашего одкомбианца и его неутомимые ноги», Бен советует ему просто помочиться на тех, кто не верит, что он

---

* «Подогретая капуста» — нечто без конца повторяемое (лат. выражение).
** Evil — зло, бедствие, несчастье.



Титульный лист «Кориэтовой Капусты»



Кориэт на гейдельбергской бочке. Гравюра У.Хоула

мог за пять месяцев обойти мир и в следующие пять месяцев описать его! Что еще нужно недоверчивым — ведь в книге точно указано, в какой день и час Кориэт входил в каждый город и когда уходил! К тому же сохранилось и «вещественное доказательство» — его единственная пара обуви, в которой одкомбианский скороход «дохромал» от Венеции до Англии! Об этих же башмаках с ухмылками говорят и другие «панегиристы», они даже изображены художником увитыми лавровым венком, и Кориэт объясняет, что, вернувшись, он повесил свои стоптанные башмаки на видном месте в одкомбской церкви. Интересно, что за десятилетие до того комик и клоун Уильям Кемп взялся протанцевать жигу весь путь от Лондона до Норича, после чего повесил свою обувь в Норичском таун-холле. Параллель Кориэт — Кемп проведена и в одном из «панегириков».

Стихотворение Лоренса Уитэкера сопровождается нотами и озаглавлено «Музыка, исполненная на одкомбианском гобое, чтобы представить вторую часть кориэтовского капустника и спеть самую мелодичную комическую песню». Кориэт награждается новым набором комических титулов: Корифей, Кориэт Великий и др., а Хью Холланд дает своему стихотворению заголовок «К идиотам-читателям». Имел ли он в виду только своих современников?

Пять речей, якобы произнесенных Кориэтом перед королем и членами августейшего семейства, заслуживают большего внимания, чем они до сих пор удостоились. Действительно ли в апреле 1611 года при дворе английского короля и в местах пребывания членов его семьи было последовательно проведено — с интервалом в два-три дня — целых пять специальных церемоний, на которых безродный нищий одкомбианец торжественно вручал сначала королю*, потом королеве и, наконец, каждому из их троих детей по подарочному экземпляру своих «Нелепостей», и действительно ли он произносил при этом напечатанные в «Капусте» речи — неизвестно. Но сам факт, что этот рассказ и эти «речи» было разрешено напечатать, еще раз свидетельствует о чрезвычайно высоком уровне покровительства изданию.

В этих «речах» соблюдены все тонкости титулования, но в них присутствует и тщательно дозированный пародийный, комический элемент в степени, достаточной для того, чтобы вызвать улыбки у августейших читателей. Так, свое выступление перед королем Иаковом, состоявшееся во вторник 2 апреля 1611 года в 11 часов утра (какая точность!), «наивный» Кориэт уподобляет речам Демосфена перед Фи-

---

* О том, кто и как на самом деле ознакомил короля с «Нелепостями», можно узнать из письма Джона Харрингтона графу Пембруку (1611). Харрингтон рассказывает, как он показал (или вручил) королю «Нелепости» и как тот долго хохотал над панегириками в честь «автора». Это письмо, хранящееся в Британской библиотеке, нашла М.Д.Литвинова.

Incipit Hugo Hollandus.

The ſame hand againe to the Idiots Readers.

Vpon fiue *principall Harangues* of the *Odcombian* Orator, and Poeticall Pack carryer the Cuckow, *Hugonis Hollandi Carmen triuiale in triuium Idiotismi ſiue coxcombiſtarum Odcombiſtarum.*

IN ſpeech there are eight parts (quoth [a] hee)
But here in fiue not one I ſee:
So are they woue, and with that art.
(O monſtrous skill!) part within parts.
And yet his tongue that was the ſhuttle,
In euery point is not ſo ſubtle,
But you may ſee him here in groſſe,
As well as Cheape or Charing Croſſe.
Now he that cannot heare his ſound,
In ſhady is or ſleepe profound:
Our hath his eares pawn'd to the Pillery,
Or loſt their vſe with great Artillery.
He is ſo loud, and makes more noyſe
Then any of the *Roaring Boies*.
Your taſte will tell you he is [b] freſh,
(Though he be neither fiſh nor [c] fleſh)
For here is not a dram of [d] ſalt
And yet no noſe can find a fault.
Nay, euery Noddy-noſe may well
His fragrant flowers of Rhetoricke ſmell:
Whereof who doth not like the ſent,
Let him make triall by his [e] *vent*.

As

* In the Datiue not the Genitiue caſe, (that were more than the fashion-caſe) from which he was miraculouſly and oraculouſly deliuered.

a The patron of our luſtie Iuuenus, *viz. William Lilly.*
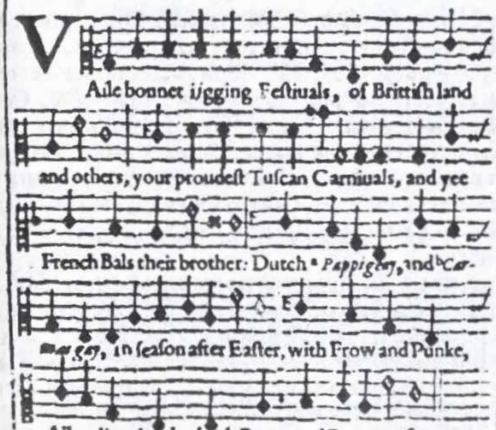
b New out in print.
c Which is but part of the body, and the body part of him.
d For Salt ſerues to keep from tainting and putrifaction.
e The great vent and ſale of his bookes.

Обращение Хью Холланда «К идиотам-читателям»

Incipit Laurentius Whitaker.

(The enſuing verſes of theſe three Authors were made ſince my booke of Crudities came forth.)

Courſe Muſicke plaid vpon the Odcombian Hoboy, to attend the ſecond courſe of Coryats Coleworts, and dittied to the moſt melodious Comicall ayre, borne and brought vp in the Septentrionall ſuburbs, which the vulgar call, The Punks delight.



a A moſt ingenious ſport vſed in the low Countries by Christs, wherein they vſe ſhooting with Crosbowes at a thing made like a Geay.
b A kind of drunkē Dutch faire held on Sundaies and holidaies in afternoones in Sommer time, both notes vnhappily omitted in the Authors text, which is their proper place.

YEe Churchales, and ye Morreſſes,
VVith Hobby-horſe aduancing,
Ye Round-games with fine *Shm* and *Sit*,
About the Maypole dancing;

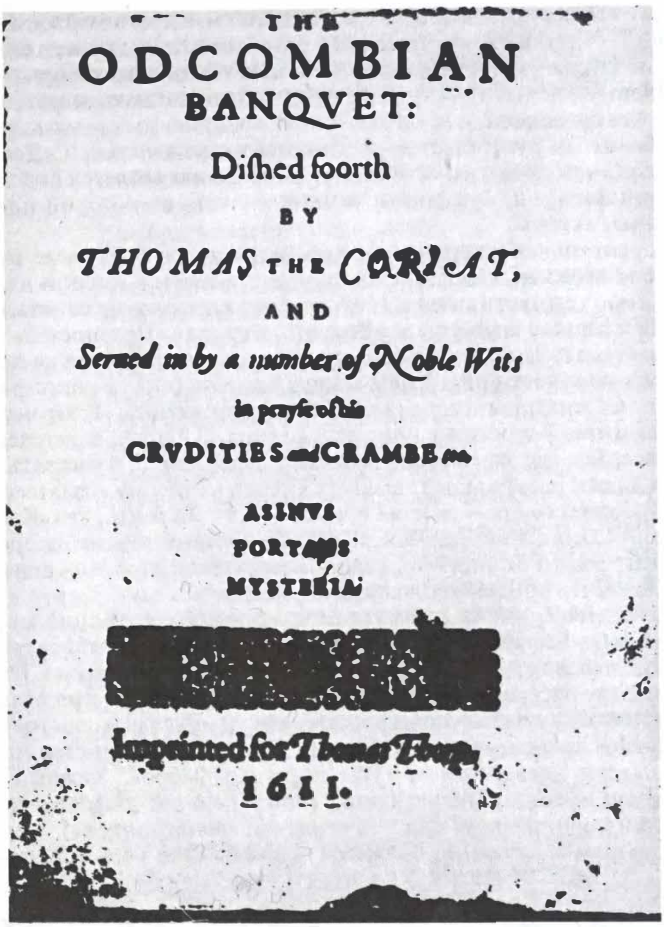
Этот панегирик в честь Кориэта даже снабжен нотами, чтобы читатели могли его распевать под аккомпанемент гобоя

липпом Македонским! Но, оказывается, торжественно-лекционная деятельность великого пешехода в кругу королевского семейства не ограничилась этими пятью выступлениями. На семи страницах можно ознакомиться с речью, произнесенной Кориэтом месяц спустя, 12 мая, перед юным герцогом Йоркским (будущим злополучным Карлом I) по случаю возведения принца в сан рыцаря ордена Подвязки. Здесь безродный одкомбианец выступает уже в одной из главных ролей на важнейшей государственной церемонии (где присутствовали лишь избранные из избранных), подробно рассказывая юному принцу об истории высшего ордена королевства, его статусе и эмблематике, разъясняет обязанности и ответственность, которые накладывает на вновь посвященного принадлежность к его рыцарям. Доскональное знание истории ордена, малоизвестных геральдических тонкостей делает эту «речь» наиболее полной, эрудированной, даже уникальной из известных публикаций сходного объема на эту тему.

Заметен почтительно-бережный тон обращения (принц еще совсем мальчик); буффонады тут сравнительно немного, но все-таки для пущей наглядности свой «доклад» Кориэт разделил на несколько частей, которые вполне по-раблезиански уподобляет бутылям, последовательно им осушаемым. Никакого отношения к его путешествию эта «речь» не имеет; как он оказался в роли облеченного столь высокими и серьезными полномочиями ментора, никто объяснить не может, остается еще добавить, что в официальных документах и свидетельствах современников никаких указаний на выступление Кориэта нет.

И наконец, «Капуста» завершается рассказом о том, как, вручив «Нелепости» королю, он сложил остальные предназначенные для дарения экземпляры книги в сундук, погрузил его на спину осла и отправился к другим членам королевского семейства. А на сундуке написал крупными буквами: «Asinus portans mysteria» — «Осел тащит на себе тайну».

Еще одна странность. В Лондоне появляется небольшая книжица, озаглавленная «Одкомбианский Десерт, сервированный Томасом Кориэтом при участии многих благородных умов, приветствовавших его «Нелепости» и «Капусту» тоже»[7]. Книжка содержала все «панегирики» из «Нелепостей» с обращением к читателю, анонимный автор которого с серьезным видом сообщал, что он счел достаточным напечатать только хвалебные стихи, а само Кориэтово описание путешествия решил опустить: во-первых, чтобы избавить читателя от лишних расходов, во-вторых, ввиду чрезмерного объема «Нелепостей», содержание которых «вполне можно было бы изложить на четырех страницах»! Непонятно, как этот аноним мог знать о «Капусте», еще не вышедшей из печати; интересно и другое: на титульном листе «Десерта» сразу после упоминания имени Кориэта напечатано: «Осел тащит на себе тайну».


THE
ODCOMBIAN
BANQVET:
Diſhed foorth
BY
THOMAS THE CORIAT,
AND
Serued in by a number of Noble Wits
in peruſe of his
CRVDITIES and CRAMBE-
ASINVS
PORTAS
MYSTERIA
[redacted]
Imprinted for Thomas Thorp,
1611.

Титульный лист «Одкомбианского Десерта»

И Кориэт на заключительных страницах «Капусты» шумно воюет с анонимным «гиперкритиком», столь пренебрежительно отозвавшимся о его труде, но больше всего он, оказывается, уязвлен тем, что издатели «Десерта» специально и с гадким умыслом поместили такую надпись на титульном листе рядом с его именем и названием его книг, чтобы читатели именно Кориэта и считали тем ослом, который тащит навьюченную на него тайну. Кориэт многословно доказывает, что это не так, что он не осел, и всячески честит придуманными для этого случая забавными ругательствами злокозненных издателей «Десерта», пока не становится ясным, что он действительно является подставной смеховой фигурой, буффоном, живой маской, за которой прячутся подлинные авторы.

Фарсовый характер этой «полемики» станет еще более очевидным, если обратить внимание на то, что издателем «Десерта» является Томас Торп (выпустивший в 1609 году шекспировские сонеты), ближайший и верный друг Эдуарда Блаунта, издателя «Нелепостей» и «Капусты». Судя по всему, они сотрудничали и теперь*; книжка предназначалась для участников фарса вокруг Кориэта (она не регистрировалась, тираж мизерный) и являлась его продолжением. Поэтому у тех, кто принимает Кориэтовы комические тирады против издателей «Десерта» всерьез, вся эта история вызывает недоумение, и рассеять его не удается даже с помощью привычных кивков в сторону «издателей-пиратов»**. Зато сегодня — забегая вперед — могу добавить, что «Капуста» и «Десерт» были последними книгами, доставленными дворецким больному графу Рэтленду (они записаны в одной строке — и это тоже доказывает, что они печатались одновременно).

До нашего времени дошло несколько рукописных списков интересной поэмы на латыни (есть и современный тексту английский перевод) под названием «Философический пир» («Convivium Philosophicum»), где рассказывается о некоем празднестве «во имя отличной пищи и доброй шутки» в лондонской таверне «Русалка», состоявшемся, скорей всего, где-то в середине 1611 года. В большинстве списков автор назван псевдонимом «Родольфо Калфабро». Каждый гость празднества имеет шутливую кличку (они теперь расшифрованы — это участники кориэтовских книг, сочинители «панегириков»). Но, говорит автор поэмы, собрание окажется неполным без Томаса Кориэта —

---

* Поскольку в «Капусте» ругают издателей «Десерта», а на титульном листе «Десерта» упомянута «Капуста», ясно, что обе книжки создавались одновременно.

** Издание незаконно приобретенных или даже попросту выкраденных текстов не было тогда редкостью. Однако, как я уже говорил, у многих западных историков литературы заметна тенденция к упрощению ряда сложных и труднообъяснимых явлений в издательской практике шекспировского периода (особенно связанных с самим Бардом) путем сведения их причин к заурядному «пиратству».

без него всей шутке будет не хватать крыши! Ну, а если Кориэта еще и подпоить хорошенько, можно наслушаться забавнейшей околесицы. Он сравнивается с наковальней, «по которой каждый может бить молотком, оттачивая свое остроумие».

Общество, собиравшееся в этой таверне, часто называют «Мэрмэйдским (Русалочьим или Сиреночьим) клубом», и об этих встречах говорится в известном стихотворном послании Фрэнсиса Бомонта Бену Джонсону:

«... что мы видали
В «Русалке»! Помнишь, там слова бывали
Проворны так, таким огнем полны,
Как будто кем они порождены,
Весь ум свой вкладывает в эту шутку,
Чтоб жить в дальнейшем тускло, без рассудка
Всю жизнь; нашвыривали мы ума
Там столько, чтобы город жил дарма
Три дня, да и любому идиоту
Хватило б на транжиренье без счета,
Но и когда весь выходил запас,
Там воздух оставался после нас
Таким, что в нем даже для двух компаний
Глупцов ума достало б при желаньи»*[8].

Эта картина вполне согласуется с тем, что рассказывает анонимный автор «Философического пира», с головокружительными комико-поэтическими пируэтами авторов «панегириков» в «Нелепостях», «Капусте», «Одкомбианском Десерте». Мы видим среду, где родились эти книги, — окружение наследного принца и литераторы, группировавшиеся вокруг графов Пембрука, Дорсета, Рэтленда — того самого Роджера, которого «заместил» Томас Кориэт...

И нас уже не может удивить тот факт, что из пяти экземпляров рукописного «Философического пира» один обнаружен в Бельвуаре.

Пешком в Индию под хохот Водного Поэта Его Величества

О дальнейшей истории необыкновенного путешественника и писателя Томаса Кориэта из Одкомба мы узнаем из появившихся в 1616—1618 годах в виде печатных памфлетов пяти его «писем из Индии», главы из книги географа Сэмюэла Порчеса (1625)[9] и из нескольких страниц в книге миссионера Э.Терри о пребывании в Индии. Еще раз

---

* Перевод Т.Левита.

отмечу: никаких рукописей, даже ни одного достоверного автографа от Кориэта не осталось!

В октябре 1612 года один или два веселых джентльмена из «Русалочьего клуба» вместе с Кориэтом сели на корабль, отправлявшийся на Восток. О намерении совершить новое большое путешествие одкомбианец объявил еще в «Нелепостях» и «Капусте».

По пути в Константинополь, как рассказывается в стихах, появившихся в Лондоне через четыре года, группа англичан, высадившись в Троаде, разыграла еще один фарсовый эпизод. Приняв развалины древних строений за остатки гомеровской Трои, англичане торжественно провозгласили одкомбианца «Первым Английским Троянским Рыцарем» (с коленопреклонением, ударом шпаги по плечу и т.д.). Кориэт, конечно же, забирается на камень и произносит очередную «речь». И безымянный автор стихотворения объявляет:

«Теперь он не Кориэт, а Троянский Рыцарь,
И не Одкомба только, но всей Англии радость.
Храбрый Брут, воспетый лучшими английскими умами,
Стал подлинным троянцем, потомком Энея.
Поднявшись на возвышение, Ум и Гордость нашей Нации
Обращает к древнему Илиону свою новую речь».

Пока одкомбианец продвигался на Восток, обретя по дороге вдобавок к прочим своим шутовским титулам еще и звание Первого Английского Троянского Рыцаря, на туманных берегах Альбиона подало голос новое действующее лицо, продолжившее широкомасштабный фарс. Некто Джон Тэйлор, позже ставший известным как Водный Поэт Его Величества, выпустил памфлет под названием «Путешествие гребца... или Галиматья из сонетов и сатир, с четвертью пинты эпиграмм из последнего улова».

Это было вообще первое появление в печати имени Тэйлора, уже немолодого по тогдашним меркам — 34 года. Он участвовал в морских походах Эссекса, был ранен в ногу и получил должность — нечто вроде старшего перевозчика на Темзе, причем, как он утверждал, в его обязанности входило и получение своеобразной «пошлины» с каждого перевозившего вино судна — по шесть галлонов (27 литров) этого весьма ценимого им напитка. И вот этот исключенный в свое время из начальной школы за неуспеваемость и никогда на литературном поприще не подвизавшийся моряк с 1612 года развивает бурную писательскую деятельность — за следующие десятилетия под его именем появилось огромное количество небольших прозаических и стихотворных памфлетов (а в 1630 году и собрание сочинений).

И начал литературную карьеру Тэйлор именно с Кориэта, избрав одкомбианца главной мишенью для своего хлесткого остроумия, упражняясь все первые годы в издевательских и обидных шутках над ним:

«Я не дурацкий колпак, не тупица-недоумок,
Не паяц, как одкомбский Том,

Не мешок с шерстью, сдобренный греческим,
Отправившийся в Венецию искать там Венеру.
. . . . . .
Нет, достославный Том, я не завидую твоему положению:
Ты — придворный шут, а я — речной, на Темзе».

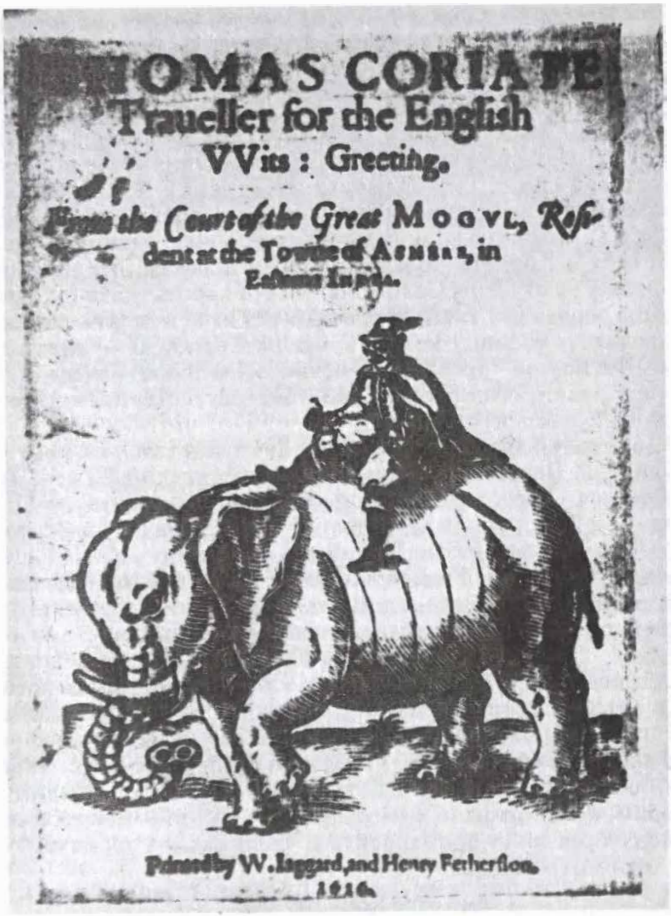
В следующем памфлете Кориэту объявлялось, что «игра началась» и объектом ее будет одкомбианец, хотя Тэйлор и не испытывает к нему злобы: «Зачем бы я стал ни с того ни с сего ненавидеть какого-то осла!» Далее идут длинные и потешные пререкания с «панегириками» к Кориэтовой книге. Тэйлор рассказывает также, что Кориэт якобы жаловался на его насмешки и обиды самому королю (!); моряк же, оправдываясь, отправил-де монарху стихотворную петицию, где уподоблял себя и Кориэта двум библейским шлюхам, представившим свою склоку на суд царя Соломона. На что король будто бы ответил, что, когда лордам его Тайного совета будет нечего делать, он поручит им определить разницу между Томасом Кориэтом — писателем и Джоном Тэйлором — гребцом. Конечно, эта история — анекдот; к тому же Кориэт покинул Англию в том же, 1612 году, когда появился только первый тэйлоровский памфлет.

В 1613 году были напечатаны еще две лихие стихотворные пародии Тэйлора. Первая называлась «Одкомбианский Плач — Грустная, Веселая, Горестная, Восхитительная, Потешная-до-Печали Элегия, или Похоронная Поэма на предполагаемую Смерть знаменитого Космографического Топографа и Историографического Повествователя Мастера Томаса Кориэта». Здесь вовсю обыгрывается якобы распространившееся в Лондоне известие о гибели в море «Одкомбианского, Греческого, Латинского, Великого Тома-осла». Разойдясь, Тэйлор описывает, как Кориэт тонет в море и как поедающие его тело рыбы становятся от этого законченными латинистами и эллинистами. Кориэт «прославляется» в новых образах — Надутого Пузыря, Посмешища, Пестрого Шута и т.п. — здесь много потешных новообразований, головоломной игры слов, часто на грани бессмыслицы. Так, в эпитафии Кориэту, «переведенной» Тэйлором, по его словам, с «бермудского и утопического языков», рекомендуется текст произносить с «хрюкающим акцентом, сходным с хрюканьем борова»:

«Томо-хрю Кориэто-хрю
Болвано-хрю... и т.д.».

А в следующем памфлете, появившемся через три месяца, в том же развеселом духе обыгрывается «Восьмое чудо света, или Кориэтово спасение от предполагавшейся смерти в морских волнах».

В 1616 году в Лондоне появляется книжка «Томас Кориэт приветствует английские Умы из столицы Великого Могола» (дата — на титульном листе, но книга не регистрировалась), где были напечатаны четыре «письма Кориэта», датированные 1615 годом, вместе со стихо-



Титульный лист книжки «Томас Кориэт приветствует английские Умы из столицы Великого Могола»»

творениями, автор которых потешается над Кориэтом, причем часть стихов вложена в уста самого одкомбианца. Здесь среди прочего сообщается и о возведении Кориэта в «сан» Троянского Рыцаря. Особый интерес представляет письмо, адресованное «Верховному Сенешалю Истинно Почитаемого Братства Сиреночьих Джентльменов, которые встречаются в первую пятницу каждого месяца под вывеской «Русалки» на Бред-стрит в Лондоне». Это единственное упоминание современника о таком «братстве». Неизвестно, случайно или в шутку Кориэт путает русалку с сиреной, остается открытым и вопрос о том, кто был тогда этим самым «Сенешалем». Великолепна подпись под письмом: «Наиболее облагодетельствованный Вами соотечественник и подданный, Иерусалимско-Сирийский-Месопотамско-Армянский-Мидийско-Парфянский-Персидско-Индийский Скороход из Одкомба, что в Сомерсете, Томас Кориэт».

В 1617 году Тэйлор выпускает прозаический памфлет «Три недели, три дня и три часа путешествия из Лондона в Гамбург», пародирующий некоторые страницы «Нелепостей». Книжка посвящена «Отсутствующему Одкомбианскому Странствующему Рыцарю Сэру Томасу Кориэту, Великобританскому Недоразумению, Космографическому и Каллиграфическому Писателю, Шагомеру, Иноходцу, Рысаку, Неутомимому Путешественнику, Рыцарю Трои, Любимчику Слепой Фортуны».

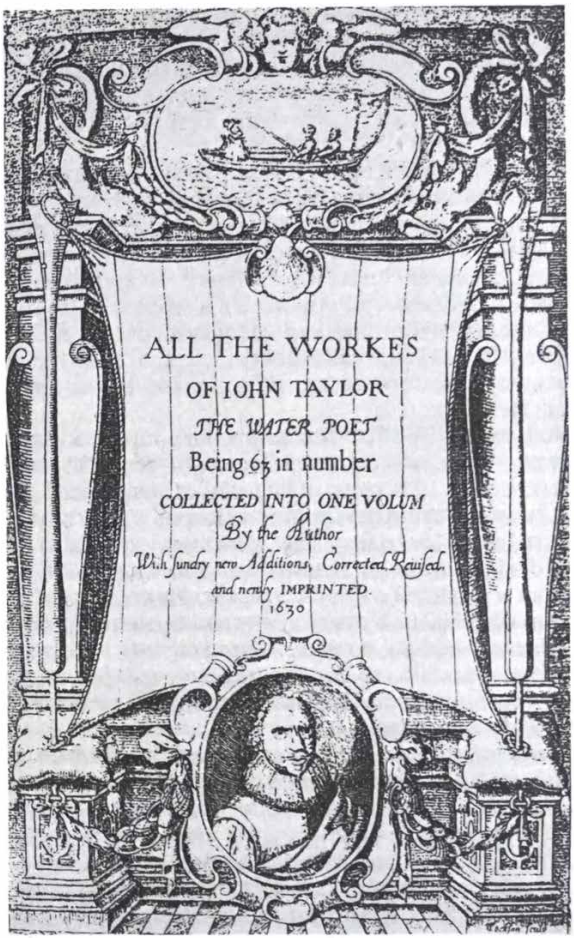
В 1618 году появляется «Путешествие без единого пенни, или Прогулка Джона Тэйлора из Лондона в Эдинбург». Таких путешествий у Тэйлора было несколько, и их описания открыто пародируют кориэтовские. О степени достоверности многих сообщаемых Тэйлором удивительных деталей можно судить хотя бы по описанию им своего плавания из Лондона в Куинберри (Кент) на лодке из оберточной бумаги с веслами в виде двух вяленых рыбин, привязанных к палкам... Впрочем, немало западных ученых склонны принимать россказни Джона Тэйлора (как и кориэтовские) всерьез, и, как можно понять, они представляют себе неистощимого Водного Поэта чем-то вроде Тура Хейердала шекспировских времен...

В 1618 году Тэйлор (гонитель, насмешник, враг Кориэта!) публикует еще одно (пятое и последнее) письмо Кориэта из Индии, адресованное матери и датированное 1616 годом. Кроме этого письма, стилизованного под откровения «простака-пилигрима», в книжке много стихов Тэйлора, в которых он, продолжая насмехаться над Кориэтом, «доказывает», что это письмо действительно написано одкомбианцем, а не сочинено самим Водным Поэтом. Но через 12 лет, издавая собрание своих трудов[10], Тэйлор наравне с другими своими сочинениями поместил там и полный текст этого «письма Кориэта», — и факт этот свидетельствует о многом.

В той же книжке (1618) есть потешная речь Кориэта — абракадабра, якобы произнесенная им перед лицом самого Великого Могола — императора Джахангира, да еще на персидском языке! Помещен здесь



«Портрет» Кориэта с надвинутой на нос шляпой



Титульный лист «Трудов Джона Тэйлора, Водного Поэта»

и «портрет» Кориэта — гравюра на целую страницу: мужчина, одетый вполне прилично и модно, при шпаге, но его высокая шляпа с пером нахлобучена буквально на нос, полностью закрывая лоб и глаза! Читателю предоставляется возможность рассматривать нижнюю часть носа, усы и бороду великого пешехода, стоящего со сложенными на животе руками*. Скрытое от читателей за живой маской лицо подлинного автора (или авторов) — важнейшая деталь раблезианского фарса, разыгрываемого не только на страницах хитроумных изданий, но и на сцене жизни.

Почти весь 1613 год Кориэт с кем-то из сопровождающих проводит в Константинополе, пользуясь гостеприимством резидента английской Левантийской компании (бывшего фактическим английским послом) Пиндара, которому он передал внушительные рекомендательные письма. План дальнейших похождений, вероятно, еще не определился. Летом 1612 года умер Рэтленд, а в ноябре того же года внезапно умирает наследник престола, для которого создавались Кориэтовы книги, — главный покровитель всего фарса; предприятие на время повисло в воздухе, пока его не взяли под свою опеку другие, прежде всего — граф Пембрук.

В первой половине 1614 года Кориэт и сопровождавший его англичанин странствуют по Ближнему Востоку, посещают Святую Землю. Наконец, в сентябре 1614 года он пешком отправляется через Сирию, Персию и современный Афганистан в Индию и за девять месяцев достигает своей цели. Поскольку в его «письмах» утверждается, что весь маршрут от Иерусалима до Индии — 3 300 миль (5300 км) — через горы, пустыни и джунгли он проделал исключительно пешком, он является не только первым и единственным англичанином, совершившим такой беспримерный подвиг, — это его пешее хождение вообще, насколько мне известно, не имеет аналогов в мировой истории! И в одном из «писем Кориэта из Индии» справедливо замечается: «Вряд ли вы в своей жизни слышали о таком».

В этих напечатанных в Лондоне письмах содержится рассказ о некоторых красочных деталях невероятного путешествия, о дворе и империи Великого Могола. Но кроме этих «писем» существуют и другие, для печати не предназначавшиеся. Находившийся в Индии Томас Роу — адмирал, путешественник, дипломат и поэт, друг Джонсона, Донна, Саутгемптона, Пембрука — пишет в это время последнему, что путевые заметки некоего известного тому путешественника уже созрели для того, чтобы лондонские издатели с радостью взялись их печатать, — значит, Пембрук, ведавший, между прочим, и королевскими

---

* В наше время этот портрет (вероятно, из-за нахлобученной на нос шляпы) можно иногда видеть в книгах по искусству елизаветинско-якобианской Англии снабженным подписью «Портрет меланхолика»! Ирония судьбы — чем-чем, а меланхоличностью одкомбианский скороход не отличался.

развлечениями, был в курсе дел, связанных с подвигами Кориэта и предполагавшимся изданием новой книги; связь кориэтовского фарса с покровителем Потрясающего Копьем и Бена Джонсона вполне очевидна. В конце письма Роу сообщает, что это лицо (то есть Кориэт) сейчас составляет и репетирует новые речи, «главным образом для нашей леди Хартфорд». Графиня Франсис Хартфорд была известна в тогдашнем английском высшем свете своей красотой и особенной надменностью — вряд ли эта сверхнадменная дама могла вообще иметь что-либо общее с безродным, нищим (вдобавок и уродливым) одкомбианцем. Ясно, что речь идет о заготовке еще одного комического эпизода для будущей книги.

Какими-то путями (вероятно, через тех же Роу и Пембрука) вести о Кориэте доходили даже до самого короля. Известно, что незадолго до своей смерти Кориэт встретил прибывшего из Англии торговца и был сначала обрадован его словами о том, что добрый король Джеймс (Иаков) не забыл своего одкомбианца, но потом ужасно огорчился тем, как именно вспомнил о нем король: «Что, разве этот шут еще жив?».

После этого жить Томасу Кориэту действительно оставалось недолго. Он был болен, очень слаб, и вино, которым его хорошо угостили на английской фактории, ускорило развязку. Какое совпадение — ведь, по преданию, записанному Уордом через несколько десятилетий после смерти Уильяма Шакспера в Стратфорде, тот умер от «лихорадки», приключившейся после застолья с прибывшими из Лондона друзьями!

В декабре 1617 года капеллан Терри[11], в обществе которого одкомбианец провел свои последние дни, похоронил его где-то в районе Сурата (западное побережье Индии). Рассказ о смерти Кориэта Терри завершает: «Так закончил Кориэт, так он покинул сцену, и за ним должны последовать и все другие, как бы долго ни продолжалась их роль...» Терри замечает при этом, что, вероятно, жизнь Кориэта могла бы сложиться более благополучно, не окажись он в цепких руках выдающихся умов своего времени... Насколько капеллан Ост-Индской компании был посвящен в секреты кухни, где за несколько лет до того были приготовлены такие необыкновенные блюда, как «Кориэтовы Нелепости», «Кориэтова Капуста» и «Одкомбианский Десерт», — неизвестно...

В конце 1618 года прибывшее из Индии судно доставило в Лондон письмо Томаса Роу, сообщавшего среди других новостей и о смерти Томаса Кориэта. Известие это прошло почти незамеченным; единственным, кто на него публично откликнулся, был Водный Поэт Его Величества — насмешник и безжалостный преследователь одкомбианца. В той же книжке, где описывается плавание Тэйлора на лодке из оберточной бумаги с веслами из вяленой трески, он в прочувствованных и «почти нормальных» стихах простился после восьмилетней буффо-

нады с ушедшим со сцены главным комическим персонажем удивительной игры, назвав себя при этом его товарищем:

«... Прощай, Томас, ты уже никогда не вернешься...
Увы, нам суждено расставаться с тем, что мы не можем сохранить,
Поэтому теперь мы оставляем тебя в покое навсегда».

Раблезианский карнавал

Слова Водного Поэта были эпилогом современника к необыкновенной истории жизни и литературной славы Томаса Кориэта из Одкомба. Некоторое время его имя еще встречалось кое-где в произведениях других его современников. Через четыре десятилетия Томас Фуллер, собирая сведения о Кориэте для своей книги, смог узнать лишь, что тот был придурковатым шутом, служившим забавой для придворных остроумцев и их литературных друзей, и отличался уродливой формой головы. Потом наступает почти полное молчание. В Англии, раздираемой гражданской войной, политическими распрями, о необыкновенном путешественнике-скороходе и связанных с его именем причудливых книгах, похоже, забыли совсем. Поколение же «просветителей» взирало на этого (и не только на этого) странного пришельца из такого, казалось бы, недалекого прошлого с некоторой растерянностью, подобно троянцам, толпившимся вокруг деревянного коня, оставленного им уплывшими за море хитроумными греками.

«Кориэтовы Нелепости» переиздаются — без всяких комментариев — лишь в конце XVIII века. И только спустя еще одно столетие начали уточнять состав участников издания «Нелепостей», раскрывать псевдонимы, постепенно приближаться к смеховому кругу, в центре которого стоял обряженный в пестро размалеванные шутовские одежды странный одкомбианец, чья голова напоминала перевернутую сахарную.

Однако для широкого читателя книги Кориэта и вся удивительная история вокруг него продолжают оставаться малоизвестными. В своей монографии, посвященной Кориэту, Стрэчен исключительно высоко оценивает научные и литературные достоинства «Нелепостей», сожалея, что Кориэт заключил такую ценную работу в неуместную смеховую оболочку. На пародийный, комический, а то и просто фантастический характер многих сообщаемых Кориэтом о себе деталей (вроде развоза «Нелепостей» на «осле, несущем тайну», речей перед королем и Великим Моголом, скорости его пеших передвижений и многого другого) Стрэчен особого внимания не обращает, хотя они порой и ставят его в тупик. Не может он объяснить и появление огромного, не имеющего себе подобных свода пародийных издевательских «панегириков», принадлежащих перу самых выдающихся английских поэтов и писателей, в таком географическом труде. Действительно, над чем же смеются именитые авторы «панегириков», прямо-таки надрываются от хохота, что заставляет Водного Поэта корчиться в пароксиз-

мах смеха при одном лишь упоминании имени Томаса Кориэта из Одкомба, что вообще означает эта продолжавшаяся целое десятилетие беспрецедентная буффонада вокруг столь выдающегося путешественника и писателя? На эти вопросы Стрэчен ответа дать не может, ибо он, как и другие английские историки, всерьез принимает откровенную комедию, дерзкий фарс за чистую монету, а безответного шутавыпивоху — за эрудированного страноведа и незаурядного писателя. Фарсовый, карнавальный, смеховой аспект, являющийся важнейшим и определяющим во всей необыкновенной истории «Князя Поэтов» Томаса Кориэта, остается ими непонятым.

Хантингтон Браун[12] в своем обстоятельном исследовании влияния Рабле на английскую литературу (1967) отметил огромное собрание пародийных панегириков в «Кориэтовых Нелепостях» (он называет это собрание лавиной, обвалом). Раблезианские элементы в этих стихах и в самой книге Кориэта бесспорны; имя Рабле прямо называется несколько раз, многочисленны аллюзии, прямые и скрытые цитаты из «Гаргантюа и Пантагрюэля». Однако Браун фактически проходит мимо других аспектов фарса о Кориэте, его своеобразия, его тесной связи с литературной и театральной действительностью эпохи.

Очень слабо исследован и такой важный аспект кориэтовской истории, как ее документально подтверждаемая близость к самой выдающейся (хотя всегда остающейся за занавесом) личности эпохи, — ведь все эти события происходят буквально рядом с Великим Бардом! Томас Кориэт и Уильям Потрясающий Копьем — не только современники. У них оказываются одни и те же издатели (Блаунт, Торп, Джаггард)[13], те же покровители (Пембруки); тех немногих поэтов, которые назвали имя Шекспира в своих произведениях, мы находим и среди кориэтовских «панегиристов». И в первую очередь их тесно связывает публично заявивший о личном знакомстве с обоими Бен Джонсон, чьими обращениями и стихотворениями начинаются как «Нелепости», так и посмертное шекспировское Великое фолио 1623 года. Однако, хотя, кроме Бена Джонсона, ни один имеющий открытое отношение к литературе современник Шекспира не может сравниться с Кориэтом по количеству и значительности подобных достоверных «пунктов соприкосновения» с Великим Бардом, имя удивительного одкомбианца стало появляться в некоторых шекспировских биографиях сравнительно недавно. Его упоминают — в нескольких фразах, — когда речь заходит об известном (но далеко не достоверном) описании Фуллером словесных поединков между Шекспиром и Джонсоном, или о более достоверных фактах: о не знавшем удержу остроумии и «практических шутках» собиравшихся в таверне «Русалка» джентльменов, любивших называть себя «британскими умами».

Итак, Томас Кориэт продолжает оставаться для английских историков и литературоведов неким загадочным ухмыляющимся сфинксом. Однако затянувшаяся загадочность этого явления не в последнюю очередь проистекает из непонимания многообразия проявлений смеховой культуры Средневековья и Возрождения, из которых самым

ярким и известным (сегодня), но отнюдь не единственным и не исчерпывающим является великое творение Франсуа Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль» — литературное произведение, хотя его образы, поднявшиеся из глубин народной смеховой культуры, и не укладываются в какие бы то ни было академические каноны. Явление же, имя которому — Томас Кориэт, — это не только литература; многочисленные и убедительные факты показывают, что перед нами — фарс, грандиозная, продолжающаяся целое десятилетие карнавальная Игра, действие которой все время переходит с печатных страниц на сцену реальной жизни и обратно. Фарс этот разыгран так дерзко, в таких необычных масштабах, что его театральная сущностьдо сих пор оставалась непонятой и не оцененной адекватно в контексте породившей его эпохи — шекспировской.

Так же как и книгу Рабле, фарс о Кориэте можно уподобить ларцу, за причудливым оформлением которого скрывается драгоценное содержание. Но великий француз не был шутом, безответным посмешищем; он был автором, и читатели смеялись не над ним, а над рассказываемыми им историями, над созданными его воображением героями. Кориэт же — сам главный герой разыгрываемого вокруг него фарса, отплясывающий вместе с потешающимися над ним остроумцами. И при этом он не фантастический гигант, а маленький человек во плоти и крови, «прописанный» в шекспировской Англии, которого то запихивают мокрого и съежившегося в раскрашенный сундук, то таскают по дорогам Европы и пустыням Азии, возводят в «сан» Великого Троянского Рыцаря, показывают королю и членам его семьи, сочиняют и издают от его имени книги и письма, и все время вокруг него карнавальный смех, обрушивающийся на нас со страниц «Нелепостей», «Капусты», «Десерта», «Писем из Индии», гротескных памфлетов Водного Поэта Его Величества.

Важная особенность этого фарса: хотя главная книга, вышедшая под именем Кориэта, имеет гротескное название и густо насыщена пародийным и комическим материалом, ее костяком является высокоэрудированный и сохраняющий свою историческую и литературную ценность рассказ о тогдашней Европе, причем увиденной глазами современника Шекспира и Джонсона. И это смешение жанров — сатиры, гротеска, комедии — вокруг серьезных научных текстов, постоянное вторжение литературы в реальную жизнь, постоянное присутствие шута, загримированного под автора, придают фарсу ощутимую театрализованность. Однако постижение секретов этого театра затрудняется еще особой (можно сказать — английской) манерой смеяться всерьез, когда рамки реальности не отбрасываются напрочь, а используются как элементы декораций, способных ввести в заблуждение непосвященных читателей.

Главным приемом придания такому фарсу достоверности в глазах непосвященных (и одновременно поводом для насмешки над ними) является, конечно, использование подлинным автором (авторами) не просто псевдонима, а живой, притом одиозной маски, со стороны которой можно было не опасаться разглашения секрета. И дей-

ствительно, никаких дневников, оригиналов писем и вообще никаких автографов от Кориэта (так же, как и от Шакспера) не осталось. Что касается подлинных авторов и их помощников, то некоторый свет на их лица проливает не только список имен поэтов под «панегириками», но и приписка Кориэта к «письму из Индии», где он просит «Верховного Сенешаля» передать приветы «истинным друзьям литературы». Среди них поэты Джон Донн, Ричард Мартин, Кристофер Брук, Джон Хоскинс, Хью Холланд, ну и, конечно, Бен Джонсон и географ Порчес. Есть здесь и несколько имен издателей — их всего пять, но этот список чрезвычайно важен: кроме зарегистрировавших «Нелепости» и «Капусту» Блаунта и Баррета там значится и Мэтью Лаунз, чье имя напечатано на титульном листе лондонского экземпляра честеровского сборника «Жертва Любви». Следы причастности самого Рэтленда к фарсу мы уже отметили — они достаточно многочисленны. Ясно, что в «Нелепостях» частично использованы некоторые из его старых путевых заметок и впечатлений, ему принадлежат и некоторые из «панегириков»; возможно, именно он считался «Верховным Сенешалем Истинно Почитаемого Братства Сиреночьих Джентльменов», или, как обозначено в том же письме, — «Протопластом», то есть «Первочеловеком». Вспомним, что последними книгами, доставленными безнадежно больному «Роджеру, которого заместил Томас», были «Капуста» и «Десерт», что из пяти известных рукописных экземпляров «Философического пира» один находится в Бельвуаре, — и на это «совпадение», как и на многие другие, до сих пор внимания исследователями обращено не было; они держали в руках ключи к фарсу, не понимая их значения.

Игра о Кориэте не была доведена до конца — вторая книга, которая должна была превзойти первую, дать описание тогдашнего Востока, увиденного глазами пилигрима-шута, так и не появилась, но заметки Порчеса, дневники Роу вместе с Кориэтовыми «письмами из Индии» показывают контуры и отдельные детали нового акта грандиозного замысла, приоткрывают «технологию» создания фарса. И это очень важно — ведь потомки оказались благодарными зрителями и читателями, восприняв Фарс о Кориэте как Быль о Кориэте, и это можно считать высшей оценкой, поставленной Временем его создателям. Разумеется, многие детали этой истории требуют дополнительных исследований, для которых более чем достаточно неподнятого, но многообещающего архивного материала. Однако главное уже сейчас представляется бесспорным: здесь, как мало где еще, проявилась присущая необыкновенному Шекспирову поколению страсть к Игре, к превращению самой сцены жизни в Театр, страсть к фарсу, розыгрышу, к очищению Смехом.

Это — осуществленная мечта Жака-меланхолика, и это — один из важнейших ключей к другой — еще более грандиозной — его Игре, к постижению Тайны Уильяма Потрясающего Копьем. Возможно, именно это и имел в виду Джон Донн, когда назвал «Кориэтовы Нелепости» — книгу, к появлению которой он тоже основательно приложил руку, — *Сивиллиной*.

Интерлюдия

ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ «КОРИЭТОВЫ НЕЛЕПОСТИ»

Некоторые «панегирические» вступительные материалы, превозносящие необыкновенного пешехода и писателя*

ХАРАКТЕРИСТИКА

знаменитого ОДКОМБИАНСКОГО или, скорее, ВЕЗДЕСУЩЕГО Путешественника Томаса Кориэта**, Джентльмена, Автора этих Пятимесячных НЕЛЕПОСТЕЙ. Написана щедрым другом***, посчитавшим, что теперь необходимо дать вам возможность понять Творца так же хорошо, как и сам его Труд.

Он представляет из себя Особое Устройство****, целиком состоящее из крайностей: Голова, Пальцы Рук и Пальцы Ног. Места, которых касались Пальцы его неутомимых Ног, тут же описывают Пальцы его Рук под диктовку его великолепной Головы. Он направился в Венецию 14 мая 1608 года и собственной персоной вернулся домой 3 октября того же года, пробыв в отсутствии около пяти месяцев. Его шаги были вдвое длиннее против обычных; благодаря такому преимуществу он оказался в состоянии посетить многочисленные города и деревни, ярмарки и рынки, во всех этих местах приветствуемый людьми как желанный Спектакль, особенно же в этой Ниневии — городе Норич*****. И теперь он сделался еще лучшей Марионеткой******, заимев Объяснителя в лице этой Книги, хотя она обрисовывает состояние его кошелька лучше, чем его

---

* Перевод и примечания И.Гилилова; примечания на полях — «самого» Кориэта.

** Для придания имени Кориэта большего шутовского звучания в этом заголовке оно даже употребляется с артиклем — Thomas the Coryate.

*** Автором этой «Характеристики Томаса Кориэта» является Бен Джонсон, судя хотя бы по тому, что объявленный в конце «Характеристики», непосредственно следующий за ней и тесно связанный по смыслу «Характеристический Акростих» подписан его полным именем.

**** В оригинале — Engine. В лексиконе Бена Джонсона это слово имеет такие значения: устройство, эмблема, выдумка, замысел, затея.

***** Город Норич в Средние века был до основания разрушен датчанами.

****** Здесь — игра с различными значениями слова motion: марионетка, кукла; ход, движение; действие кишечника.

самого. Зато мы, его обожатели, безжалостно загрузили печатный станок своими восхвалениями, и под этот ветер он распустил все свои паруса, благо исписанной бумаги, которая на них пошла, он наплодил предостаточно. Он замыслил печататься, еще когда служил в собственной одежде и за свой счет Забавой Двора, где он не замедлил обзавестись знакомствами, начиная от самих хозяев Палатина и до плебеев; некоторые одкомбианцы даже опасались, что такая популярность может повредить ему. Но он легко избегает суетных соблазнов; когда его собираются поднять на более высокое место, он уклоняется от этого, дабы не произошло помехи для его будущих путешествий, к которым он неизлечимо привержен. При одном только слове «путешествие» он готов превратиться хоть во вьючную лошадь или в запряженного в телегу быка, и любой возчик может увести его из компании людей, не бывавших в чужих странах, ибо он является непревзойденным образчиком истинного путешественника. Прибывшая голландская почта возбуждает его; простая надпись на письме, что оно доставлено из Цюриха, заставляет его вскочить, и он начинает крутиться волчком, если письмо из Базеля или Гейдельберга. А увидя слова «Франкфурт» или «Венеция» хотя бы только на обложке книги, он может разорвать на себе камзол, выворачивает локти и заполняет комнату своим бормотанием. Он помешан на всем греческом не менее, чем на веселье, и предпочитает торговаться при покупке яиц, пудингов, имбирных пряников*, а также при починке своих рваных башмаков на аттическом диалекте; совесть не позволяет ему говорить на другом языке, даже когда он в одиночестве сидит возле таганка, присматривая за доверенным его попечению варевом. Хотя он великий деятель, но приходит в храм св.Павла, чтобы потолковать с греком, который попрошайничает там на паперти, — настолько он скромен. В глубине души он печалится, что не родился в той стране, чтобы иметь возможность делать то же самое**. Вы можете уловить эту его греческую жилку во всех его писаниях; другая же его склонность или, вернее, его конек — это латынь.

Он — великий и смелый Стругальщик слов, или, если назвать его одним метким словом в его же собственной манере, — *Логодедал*. Все его фразы совпадают с его обликом и поведением, как если бы они специально заучивались, чтобы развеселить всех опечаленных на свете; его рассуждения рассеивают все обманы и заблуждения, они в состоянии сдвигать с места камни, возвращать разум безумным, опорожнять мочевой пузырь, распутывать самые тугие узлы подагры, исцелять там, где престыженная Природа низко опустила свою голову, а Медицина показала свою спину. Он является не только Противоядием от всех печалей, но и пожизненным Охраните-

* Он делал все это во время своего путешествия, но, вернувшись из Венеции, считает теперь зазорным самому заниматься закупками провианта.

** Конечно, не попрошайничать, а разговаривать на наилучшем греческом языке.

лем вашего веселого настроения. Любой, находящийся в его компании, забывает обо всем на свете; имея дело с ним, человек не нуждается ни в каких колледжах. По мнению многих, он поддерживает свою жизнь за счет того, что выпускает из себя больше воздуха*, чем вдыхает. Опасаются, что его брюхо может подать иск в суд лорда-канцлера против его рта, который выбалтывает из себя всю поглощаемую пищу. В любой компании он становится Главным Языком, и если можно надеяться на появление вечного двигателя, то только отсюда. Он засыпает вас вопросами: Как дела? Какие новости? Приходилось ли вам путешествовать? Каково там? Как вам понравилась моя книга? И тысяча пустейших вопросов сыплется из него без умолку, без всякой жалости к тому, кто оказался его жертвой.

* Полагаю, что он делает это через переднюю часть, а не через заднюю.

Чтобы еще лучше представить себе этого непревзойденного путешественника, вам полезно будет узнать, что он часто сиживает в самых непринужденных компаниях за уставленным яствами столом, и хотя он восседает там как гость, но подается, скорее, в качестве особого блюда, и при этом он старается ничего от себя не оставить впрок для следующего дня. И в заключение скажу о самом главном в нем: это настолько независимый Автор, что он хотел бы всегда оставаться только самим собой, не нуждаясь в том, чтобы его Книгу связывали с ним. Здесь заканчивается Характеристика, сопровождаемая Характеристическим Акростихом.

ВСТУПЛЕНИЕ К ВИРШАМ, КОТОРЫЕ ЗА СИМ СЛЕДУЮТ

Здесь, благородный Читатель, я представляю тебе хвалебные и панегирические стихи некоторых наидостойнейших Умов этого Королевства, сочиненные особами выдающихся достоинств и высокого положения, не менее известными своими заслугами, чем блестящим остроумием; ныне эти особы соблаговолили снизойти до того, чтобы попытаться возвысить и украсить мои вымученные писания, невзирая на их очевидные недостатки (которые я чистосердечно признаю), несравненными и изысканными плодами своей утонченной фантазии, выраженными ими на самых просвещенных языках мира. Здесь, в своей книге, я выставляю для твоего обозрения такое невиданное изобилие стихов, ее восхваляющих, подобно которому ты не найдешь ни в одной другой книге из всех, напечатанных в Англии за все эти сто лет*, но я прошу тебя не приписывать появление этих лестных стихов какому-то честолюби-

* В самом деле, ничего подобного в английской литературе до этого не было (и после — тоже).

вому хумору моему, как будто это я сам неотступно выпрашивал и вымаливал у столь многих сильных мира сего, чтобы они похвалили мою книгу. Ибо могу уверить тебя, что я не обращался и к половине сих достойнейших мужей за хвалебными виршами, которые я теперь разглашаю перед всеми; бо́льшая часть из них была послана мне вполне добровольно моими благородными друзьями, хотя я даже не ждал от них такого учтивого внимания. Когда же я увидел, что количество этих похвальных строк возросло до неимоверности, то решил внести свыше тысячи из них в Индекс Очищения и не допустить, таким образом, до печатного станка. Однако Его Высочество Принц (который милостиво соблаговолил быть Меценатом моей книги), узнав, что я собираюсь столь многое скрыть от мира, дал мне строгое и безусловное повеление отпечатать все стихи, которые я прочитал Его Высочеству. И вот, в силу этой неотвратимой обязанности, на меня возложенной, я довожу теперь до сведения всего мира обильнейшую поэтическую рапсодию, а именно стихотворения, коими мои просвещенные друзья столь щедро одарили меня и в которых многие из них сделали меня предметом своих свободных и веселых шуток, и это, как я надеюсь, побудит тебя, осмотрительный и вежливый Читатель, воздержаться судить обо мне до тех пор, пока ты не прочитаешь всю мою книгу до конца.

ПАНЕГИРИКИ В ЧЕСТЬ КОРИЭТА*

ГЕНРИКУС** ПУЛ начинает:

Я *Тома* видел раз, но труд его — ни разу,
И все ж обоих полюбил я сразу.
Ведь автор с книгой связаны взаимно:
Кого ни пой, другому — честь и гимны.
Сей труд не осквернит язык вонючий:
Сей труд составил *Кориэт* могучий.
Диковинками груженое судно
Тебе, Читатель, залучить нетрудно:
Ты автору будь просто благодарен
И щедро будешь автором одарен,
Который видел в странствиях поболе,
Чем многие кудесники дотоле;
Он, описав чудесные картины,
Согражданам их представляет ныне.
Пять месяцев он пробыл за границей.

---

* Для ознакомления читателя здесь приводятся лишь некоторые панегирики. ©Перевод Е.Фельдмана.

** Почти все имена авторов панегириков латинизированы.

И что ж, молчать? Куда ж это годится?
Дать нужно, *Томас*, Музе попытаться
Искусством иноземным напитаться
И, проглотив заморские секреты,
Домой вернуться и срыгнуть все это.

ГЕНРИКУС ПУЛ заканчивает.

РОУЛАНДУС КОТТОН начинает:

Дрейк, Магеллан, Колумб — храним доныне
Мы в памяти их имена-святыни.
Но их деянья и твои деянья
Я, *Кориэт*, сравнить не в состояньи.
Но что ж никто отметить был не в силе,
В какие дали *Тома* парусило?
Пять месяцев в пути (пешком, как правило!), —
Кого б при этом здравье не оставило?
Без книги, что твой тяжкий путь итожит,
Сегодня мир прожить никак не сможет.
Твой труд прочтут под крики одобренья.
Ни в ком из нас не зародится мненье,
Что ты, тельца принесшая нам телка,
Свой путь прошел без смысла и без толка.
Люби свой труд, как первенца. А буде
Найдутся где завистливые люди,
С насмешкой предложу им за придирки
Пройти твой путь с сумой дыра-на-дырке.
Но жаль, что ты за правду так болеешь,
Что и себя при этом не жалеешь.
Зачем сказал ты своему ребенку,
Сколь вшей и гнид собрал ты на гребенку?
Что коль восторг ты вызвал тем у детки
И станет детка много вшивей предка?
На этом, *Кориэт*, уж ты прости мне,
Твоим талантам кончу петь я гимны.
Ослу про уши толковать негоже;
Про гребень петуху, пожалуй, тоже.
Ах, сможет ли обыкновенный смертный
Столь быстро обозреть весь люд несметный?
Конечно, сможет. Средство есть простое:
С луны людишек взглядом удостоя!
Другой художник,суетись и ерзай,
Тебя изображая кистью борзой.
Я умоляю: не сочти обузой,
Договорись ты с собственною Музой,
Отметь, отец твой был угрюм иль весел?
Сколь много торс твоей мамаши весил?

Решались ли в семье дела на равных,
И если нет, то кто в семье был в главных?
Сколь долго ты в мамаше копошился,
Пока ползти на выход не решился?
Какие звезды ублажают скопом
Тебя, дружок, в согласье с гороскопом?
Как звали повитуху и соседку?
Где гнезда родовые вили предки?
Кто пестовал тебя? И где, бывает,
Наш Айсис* ныне влажный лик скрывает?
Где ныне Кейм** струится говорливый,
Чей брег тенистый покрывают ивы?
Поведай нам, чтоб юноша упорный
Вслед за тобой пошел тропою торной.
Итак, пиши! Одно мне только страшно:
Ты семя не на ту уронишь пашню,
И дурень, время на твой труд потратя,
Как ты, навек останется дитятей!

РОУЛАНДУС КОТТОН заканчивает.

ЯКОБУС ФИЛД начинает:

Из *Томов*, коих видел белый свет,
Всем *Томам Том* — наш славный *Кориэт*.
Том-коротышка мышкой в пудинг влез,
И там замолк и с наших глаз исчез.
Том-дудочник, что всех здесь развлекал,
Ушел навек — веселья след пропал.
Том-дурень в школе греков зря зубрил:
Наш Том на греческом с пеленок говорил.
Осленок-Том ушам длиннющим рад,
Но не для них бесценный наш наряд.
Том-без-вранья (хотя и пустослов)
Обставил всех шутов, уродцев и ослов.

ЯКОБУС ФИЛД заканчивает.

ХЬЮ ХОЛЛАНД начинает:

ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДОНОМ УЛИССОМ С ИТАКИ И ДОНОМ КОРИЭТОМ ИЗ ОДКОМБА

ПРЕАМБУЛА К ПАРАЛЛЕЛИ

Упившись параллелями Плутарха,
Решил идти я вслед за патриархом.

---

* Название Темзы в Оксфорде.
** Река, на которой стоит Кембридж.

Но с Римлянином сравнивал он Грека,
А я найду навряд ли человека
(Хоть мудрый Хэклит* обнаружил многих)
Средь наших англичан, сухих и строгих,
Носителя Улиссова апломба.
Нет, есть один; сей Брут — краса Одкомба.
Пусть Кэндиш, Дрейк** ходили и подале,
Но мы-то их чернильниц не видали!
В отличие от этих двух светил
Том книгу пухлую немедля сочинил.
Хотя сэр Дрейк клевался, словно кочет,
Наш Том-гусак всегда перегогочет
Поодиночке, а захочет — в массе
Всех Лебедей, засевших на Парнасе!

ПАРАЛЛЕЛЬ САМА ПО СЕБЕ

Бодряк Улисс прожил, судьбу дразня,
И Томас Кориэт — не размазня.
Улисс — островитянин. Ну и что ж?
Наш Томас-бритт — островитянин тож.
Улисс был изворотлив гениально.
Наш Том ученостью пропах буквально.
Улисс ходил на малом корабле —
На лодке Кориэт приплыл в Кале.
Улисс в коне троянском скрылся дерзко,
А Том сидел на бочке гейдельбергской.
Улисс разил отточенным клинком,
А Кориэт — острейшим языком.
Сбежал Улисс с трудом от чар цирцейских,
А Томас — от прелестниц веницейских.
Улисс — большой любитель колесниц,
А Том — в телеге счастлив без границ.
Улисс в бою с Аяксом лез из кожи,
А Кориэт с голландцем дрался тоже.
Улисс развел баранов и овец,
Вшей Том кормил собою. Молодец!
Улисс был эфиопских вин любитель,
Наш Томас — эля истинный губитель.
Улисс бродяжил целых двадцать лет,
И столько же недель — Том Кориэт.
Улисс трепал единственное судно,

---

* Ричард Хэклит — английский географ, опубликовал ряд книг о путешествиях начиная с древних времен.

** Томас Кэндиш (Кэвендиш) и Фрэнсис Дрейк — прославленные елизаветинские мореплаватели.

Том — пару башмаков (что трижды трудно!).
Улисс Минервой к цели был ведом,
Терпенье призывал на помощь Том.
Сирены не смогли прельстить Улисса,
А Тома — иноверцы речью лисьей.
Ждала Улисса верная жена,
Но Том себя блюл строже, чем она.
Улисс был часто в рубище убогом,
И Том был в том же — я клянусь вам Богом.
Улисс в дороге Флашинг* основал,
В конце пути там Томас побывал.
Улисса пела лишь Гомера лира,
Но Кориэта — все поэты мира!

ЭПИЛОГ К ПАРАЛЛЕЛИ

Прочтя про парня из Одкомба,
Взорвитесь со смеху, как бомба!
И параллелям смейтесь тож:
Серьезность — делу острый нож.
И Томас будет возмущен,
И параллель нарушит он;
Кой-где, увы, косит она,
Но в целом все ж она верна,
А если я концы найду,
Я параллель на нет сведу.
Найди ж мы с вами Тома, верьте,
Мы обхохочемся до смерти!

ХЬЮ ХОЛЛАНД заканчивает.

ИОАННЕС ХОСКИНС начинает:

КАББАЛИСТИЧЕСКИЕ СТИХИ,
КОИ ПУТЕМ ПЕРЕСТАНОВКИ СЛОВ, СЛОГОВ И БУКВ
ПРИОБРЕТАЮТ САМОЕ ВЫСОКОЕ ЗНАЧЕНИЕ (А ИНАЧЕ
НЕ ИМЕЮТ ВОВСЕ НИКАКОГО) ВО СЛАВУ АВТОРА

Безмозглых рыб ли шторм покрутит в масле,
Труба ли по-библейски загудит,
Иль камбала, плывя коптиться в ясли,
На троицу певцов угрюмо поглядит,
Иль теста равноденственного корка
Карету пышную оставит без колес
И сферы так сожмет, что пыли горка
Сей аргумент сочтет ответом на вопрос,

---

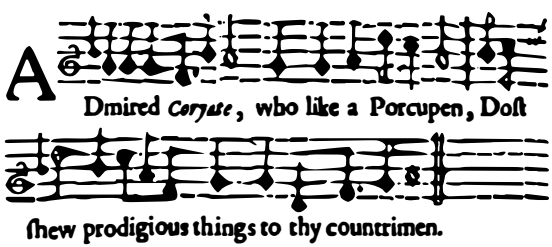
* Порт на побережье Нидерландов, в конце XVI — начале XVII в. арендовавшийся англичанами; теперь — Флиссинген.

Но и тогда, под мраморной хвальбою,
Наш Автор мудрый, сей Гимнософист*
(Читатель, думай, кто перед тобою!)
С дороги не свернет, хоть путь его тернист.

* «Гимнософист» — происходит от греческих слов «гимнос» и «софиос», и означает «голый софист». Томаса Кориэта называют так потому, что в Базеле во время купания он вышел на улицу без штанов.

ХВАЛЕБНОЛОГИЧЕСКИЕ АНТИСПАСТЫ*, СОСТОЯЩИЕ ИЗ ЭПИТРИТОВ, ЗАНИМАЮЩИХ ЧЕТВЕРТОЕ МЕСТО В ПЕРВОЙ СИЗИГИИ, В ПРОСТОРЕЧИИ НАЗЫВАЕМЫХ ФАЛЕКТИЧЕСКИМИ ОДИННАДЦАТИСЛОЖНИКАМИ, ТРИМЕТРИЧЕСКИМИ КАТАЛЕКТИКАМИ С АНТИСПАСТИЧЕСКИМИ АСКЛЕПИАДОВЫМИ СТИХАМИ, ТРИМЕТРИЧЕСКИМИ АКАТАЛЕКТИКАМИ, СОСТОЯЩИМИ ИЗ ДВУХ ДАКТИЛИЧЕСКИХ КОММ, КОТОРЫЕ НЕКОТОРЫЕ УЧЕНЫЕ ИМЕНУЮТ ХОРИЯМБАМИ, ГДЕ ОБА ВМЕСТЕ, БУДУЧИ ДИСТРОФИЧЕСКИМИ, РИТМИЧЕСКИМИ И ГИПЕРРИТМИЧЕСКИМИ, А ТАКЖЕ АМФИБОЛИЧЕСКИМИ, ПОСВЯЩЕНЫ НЕУВЯДАЕМОЙ ПАМЯТИ АВТАРКИЧЕСКОГО КОРИЭТА, ЕДИНСТВЕННОГО ИСТИННОГО ПУТЕШЕСТВУЮЩЕГО ДИКОБРАЗА АНГЛИИ

К означенным стихам добавлена также мелодия, а ноты расставлены в соответствии с формой музыки, предназначенной для исполнения теми, кто к сему занятию расположен.



Блестящий Томас, ты, как дикобраз,
Для земляков тьму новостей припас.
Зверек, чуть что, иголки вверх направит,
Твое ж перо сердца друзей дырявит.
Вокруг дикобраза не кишит зверье,
Столь одиноко и твое житье.
Зверек сей пеш при тьме и пеш при свете,
И ты в Венецию доставлен не в карете.
Враги врагов, друзья друзей твои

---

* Антиспасты — стихи, стопы. Далее комически обыгрываются термины, обозначающие размеры (стопы) в стихосложении.

Все дикобразы — в злости и в любви.
Внеси ж в свой герб актера-дикобраза,
Ведь путь твой трюками наполнен до отказа.

Хор грянул. Мощной голосиной
Подвыл я было старой псиной.
Но песня в глотке раскололась:
От старости увял мой голос.
Здесь миллионы глотки драли,
Гонцы, форейторы орали,
Но повергают нас в унынье
Ботинки Кориэта ныне:
Вестей нет хуже в нашем доме,
Чем весть об исхудавшем Томе.
В Венецью шел Единорогом
И, не упившись рейнским с грогом,
В одной лишь паре он башмачной
Пришел домой (пример — сверхмрачный).
Святого Павла двор мощеный...
О чем толкует люд ученый?
Ботинки — на вершине шпиля.
К ним имя «Томас» прикрепили.
Шрифт — крупный. Надпись ту без фальши
Читают в Финсбери* и дальше.
Коль слава — ветер, пусть он дышит
И пусть весь мир о Томе слышит,
Пусть ветер, бриттов покидая,
Летит в Перу и до Китая.
Пускай на юг он устремится
К той птице *Рух*, что больше птицы,
Которая у озера Стимфала
Гераклу солнце закрывала.
Коль ветер славы не остынет,
Он, может быть, на север двинет.
Хоть он расстанется с мечтою,
Узнав за неизвестности чертою,
Что там закон Христов не ведом,
Вдохнут сей ветер кит с медведем.
Пешком от Северного моря
Он к Антиподам двинет вскоре,
Что век под нами вверх ногами,
Чтоб не сместился мир под нами,
Что век дивятся, что мы с вами
К ним тоже — книзу головами.
Так вот, известие по кругу

---

* Место народных гуляний недалеко от Лондона.

Передадут они друг другу:
«Том, как с Венецией расстался,
Пешком до родины добрался!»
Стук башмаков несет по свету
Весть о походах Кориэта.
Вопит счастливая орава:
«Обогнала героя слава!»
Утихнут страсти. Скромным видом
Том подчеркнет: «Я — semper idem*!»

ИОАННЕС ХОСКИНС заканчивает.

ЛЮДОВИКУС ЛЬЮИКНОР начинает:

Поэт-червяк припишет непременно
Античным дурням ум наш современный.
Ио — Корова, *Ослик* Апулея
Нужны сегодня только дуралею.
Их с книгой *Тома* сравнивать-то жутко:
Что скрипку *Феба* с *Пановою* дудкой!
Ведь *Том* гогочет нам не о лягушках,
Гогочет он о градах, деревушках.
Он о чудесной бочке повествует,
Что над потоком древним торжествует:
Ее вино рифмующие орды
Плодит быстрей, чем муз источник гордый.
В Одкомбе *Томы* мнят, будто Циклопы — блохи,
Том же собою вшей кормил неплохо.
Так древний был *мудрец* для вшей поживой,
Как в наши дни — создатель рифмы вшивой.
Пять месяцев наш *Том* жил, Музою беременный,
Штанов и башмаков не заменив и временно.
Се — плод его трудов, том — ваше достояние.
Грызите ж сей орех, коль грызть вы в состоянии!

ЛЮДОВИКУС ЛЬЮИКНОР заканчивает.

ИОАННЕС СКОРИ начинает:

Ты — путешественник? Есть возраженье:
Не ты бродил, — твое воображенье!
Не столь в науке, *Том*, твой путь успешен,
Сколь просто хорошо язык подвешен.
Что из того, что ты прошел полмира?
Хорош ходок, да с трещиною лира!
Прочтя твой труд внимательно и строго,
Поймет любой: написан он убого.
Урода породил твой славный предок,

---

* Semper idem (*лат.*) — всегда один и тот же.

Но твой урод, прости, совсем уж редок.
Еще младенцем ты не без азарта
Из простыней мочою делал карты.
Как только ты впервые помочился,
Английскому ты тут же научился.
Чуть позже завертись язык, что лопасть,
Когда бы языков такую пропасть
Осилил ты? Не знаю я голландский,
Французский, итальянский и испанский,
И греческим с латинским в коей мере
Владеешь ты, я сроду не проверю.
В твоей башке историй — до отказа.
Твои мозги приемлют лишь рассказы.
Пройдя Европу в блеске безобразия,
Пройдись теперь по Африке и Азии.
Ты всех уродцев там сживешь со света:
Всех устрашит уродство Кориэта.
Свой труд повесь на спину иль на пузо
И будет щит прочней, чем щит *Медузы*!

ИОАННЕС СКОРИ заканчивает.

ЛАУРЕНТИУС УИТИКЕР начинает:

Самому несравненному Поэтическому Прозаику, самому превосходному Заальпийскому Путешественнику, самому едино-безбрачному, едино-сущному и едино-штанному Наблюдателю, Одкомбианскому Галлобельгикусу

Взяв пару башмаков, одну суму,
Честь оказал Одкомбу своему:
За Альпами Одкомб известен стал!
А дома кучу перьев исписал
Ты, чудо мира, сотворив обзор
Всего, во что вонзал ты острый взор:
В людские нравы, склепы и врата,
И в башни, коих дивна высота,
В свиней, улиток, бабочек, ягнят
И в то, как мясо вилками едят.
Ты все включил в обширный каталог:
Швейцарским гульфиком не пренебрег
И донной веницейской; не отверг
Ты бочки, коей славен Гейдельберг.
Преславный муж! Ты редко выпивал,
Утешен шлюхой редко ты бывал,
И крал лишь только, чтобы дать ответ,
Коль брюхо вопрошало: «Где обед?»
Катил в телеге в странствиях своих,
Но больше топал на своих двоих.

Плевал на крики критиков-чистюх,
Лишь прусских ты чулок не вынес дух.
Ты полем битвы взор повеселил
И вшей отряд в Одкомб переселил.
А в Базеле, смутив мужчин и дам,
Штаны стирал ты, голый, как Адам.
Монастырей, монахов тьму ты повидал,
А сам не в келью, но в сундук попал.
Кончаю опись подвигов на том,
И про тебя скажу, про пухлый том:
Ты чудесами славно кормишь нас,
Тебя ж прославит чудный твой рассказ.

ЛАУРЕНТИУС УИТИКЕР заканчивает.

ИОАННЕС ДЖЕКСОН начинает:

Мир обойти
быстрее Кориэта, — из
смертных кто-нибудь горазд на
это? Нет — если б даже ткнуть в
башмак он мог побольше перьев, чем
Меркурий-бог, взять шляпу Фортунатуса*
(в народе с времен Бладуда** крылья уж не
в моде). Ты кошелек свой щедро развязал и
напечатал все, что написал. Иначе как бы мы
узнали, что думал ты, какие видел дали? Каков
трофей твой? В сем Яйце пою молитву я голодную
твою. Твое расслышав приглашенье, шлю в подхо-
дящей форме прославленье. Друзей по Геликону
верный круг прислал к яйцу соль, перец, ук-
сус, друг, чтоб твой банкет украсить ита-
льянский, где восторжествовал твой
дух гигантский. Своим рассказом
услаждая мир, печатню
истощи, презри
придир***.

ИОАННЕС ДЖЕКСОН заканчивает.

---

* Фортунатус — герой популярных в те времена многочисленных книжек о его необыкновенных приключениях. Владел чудо-шляпой, переносившей его в любое место на Земле.

** Бладуд — в британской мифологии — десятый король Британии, отец короля Лира. По преданию, был волшебником, совершил полет с помощью искусственных крыльев, но разбился, упав на храм Аполлона.

*** Текст образует форму яйца.

РИЧАРДУС МАРТИН начинает:

Моему другу, который, лежа под вывеской Лисицы,
доказывает таким путем, что он не Гусь,
Томасу Кориэту, путешественнику

СОНЕТ

Устраиваем яркий наш балет
Мы Петуха Одкомбского во славу.
«Нелепости» с обувкой вместе браво
Слатал мастеровитый Кориэт.
Глаза обозревали белый свет,
А руки том писали многоглавый,
И ноги шли походкою корявой,
Но отдыха в пути не знал он, нет.
Он масло сберегал на башмаках, салате,
И хоть едой бывал он поглощен,
«Нелепость» на десерт кулдыкал он,
Всех ублаготворяя таровато.
Главу пред ним, о путник, обнажи,
О нем, поэт, в сонетах расскажи.

РИЧАРДУС МАРТИН заканчивает.

ИОАННЕС ОУЭН начинает:

К читателю

Во славу сего достойного труда и во славу Автора его
соответственно

Не столь в лисице хитростей таится,
Сколь смеха мудрого таят сии страницы.
Ищите же и верьте: в них сама
Игра великого Британского Ума.

ИОАННЕС ОУЭН заканчивает.

Глава пятая

СМЕРТЬ И КАНОНИЗАЦИЯ ЗА ЗАНАВЕСОМ

Волшебный остров книжника Просперо и его завещание. — И мертвых лица были сокрыты, и молчали все... — Тайные элегии. — И Мэннерс ярко сияет... — Когда же появились шекспировские пьесы о войне Алой и Белой розы?

Волшебный остров книжника Просперо и его завещание

В 1609 году состояние здоровья Рэтленда несколько улучшилось, а благосклонность короля помогла ему поправить свое финансовое положение. Он посещает Кембридж, занимается делами по устройству госпиталя и богадельни в соседнем с Бельвуаром Боттесфорде. Елизавета последние несколько лет живет в основном вне Бельвуара — в других имениях Рэтлендов или у своей тетки...

20 мая 1609 года друг и доверенное лицо Эдуарда Блаунта, Томас Торп, зарегистрировал в Компании печатников и книгоиздателей книгу под названием «Шекспировы сонеты» («Shake-speares Sonnets»). Сам Блаунт в это время был занят работой над огромными «Кориэтовыми Нелепостями»; затем к «Кориэту» подключится и освободившийся Торп, издав «Одкомбианский Десерт». 2 октября 1610 года Ричард Баньян зарегистрировал «книгу под названием "Славься Господь Царь Иудейский"» без имени автора. Книга появится потом с именем «Эмилии Лэньер, жены капитана Альфонсо Лэньера». Лицензию на ее издание, как и на издание Кориэтовых трудов, дает капеллан архиепископа Кентерберийского, воспитанник Оксфордского университета доктор Мокет, — его имя есть среди тех, кому Кориэт шлет шутовские приветы из Индии. В 1609 году Генри Госсон выпускает «Перикла», зарегистрированного за год до того Блаунтом; потом Госсон станет главным издателем памфлетов Водного Поэта Его Величества. Таким образом, появление всех этих книг находится в тесной взаимосвязи, которую практически обеспечивают Эдуард Блаунт и стоящие за ним Пембруки.

Почти все шекспироведы согласны с тем, что шекспировские сонеты печатались без какого-либо участия автора и даже без его ведома.



Граф Рэтленд (около 1610)



Уильям Герберт, 3-й граф Пембрук

Но вот в отношении того, к кому адресуется в своем странном обращении Торп, мнения, как известно, расходятся. Из торповского обращения явствует, что этот таинственный W.H., во-первых, присутствует в некоторых сонетах, а во-вторых, своим появлением книга сонетов обязана только ему, то есть он передал эти сонеты — не спросясь автора — издателю. Большинство ученых, в том числе такие авторитеты, как Э.Чемберс и Д.Уилсон, считали, что за инициалами «W.H.» скрывается Уильям Герберт, граф Пембрук, и после того, как мы так много узнали о Рэтлендах, Пембруках, об издателе Блаунте, нам будет нетрудно присоединиться к мнению Чемберса и Уилсона. То, что написанные бельвуарской четой (в основном Роджером) сонеты оказались у их ближайших друзей и родственников Пембруков, — вполне естественно, на это намекал еще Мерез; и осмелиться передать эти лирические, интимные стихотворения издателю без согласия автора (авторов) могла позволить себе только такая высокопоставленная персона, какой являлся граф Пембрук.

В августе 1610 года Пембруки снова приезжают в Бельвуар вместе с Елизаветой. Мы уже знаем, что более ранние посещения ими больного Рэтленда нашли отражение в начале поэмы Честера, когда Госпожа Природа (Мэри Сидни-Пембрук) и Феникс привозят живущему на высоком холме Голубю полученный от Юпитера (короля Иакова) чудодейственный бальзам для его головы и ног. Вполне возможно, что этот «бальзам» — не поэтическая фантазия Честера и что король действительно велел своему лекарю изготовить для бельвуарского страдальца какое-то особое снадобье*. Но ни королевские, ни домашние лекарства, ни даже столь излюбленные тогдашними эскулапами кровопускания не приносили заметного облегчения...

Обстановка в Бельвуаре вокруг постепенно угасающего Рэтленда и его поэтической подруги наложила отпечаток на последнюю шекспировскую пьесу «Буря». Созданная в 1610—1611 годах, эта пьеса, однако, будет через десятилетие помещена в Великом фолио первой, и это говорит о значении, которое придавали ей составители.

Сюжет «Бури», определенных источников которого — в отличие от других шекспировских пьес — не установлено, несложен. Герцог Миланский Просперо, предательски свергнутый своим братом Антонио, оказывается вместе с дочерью Мирандой на необитаемом острове, где кроме них живет еще одно, довольно странное существо — Калибан, сын ведьмы Сикораксы, которого Просперо научил говорить и приучил исполнять черную работу.

Просперо — волшебник, он может повелевать духами и стихиями. Миранда за время пребывания на острове превращается во взрослую девушку. Отец рассказывает ей историю совершенного по отношению к нему предательства. Из этого рассказа можно многое узнать об инте-

---

* Можно в связи с этим вспомнить, что, по представлениям той эпохи, законный монарх мог исцелять людей от некоторых болезней.

ресах и занятиях герцога Миланского — не только первейшего из итальянских князей по своему могуществу и влиянию, но, оказывается, и не имеющего себе равных в свободных искусствах:

«Занятьями своими поглощен,
Бразды правленья передал я брату
И вовсе перестал вникать в дела.
...Отойдя от дел,
Замкнувшись в сладостном уединении,
Чтобы постичь все таинства науки,
Которую невежды презирают,
Я разбудил в своем коварном брате
То зло, которое дремало в нем...
...Он хотел Миланом
Владеть один, всецело, безраздельно.
Ведь Просперо — чудак! Уж где ему
С державой совладать? С него довольно
Его библиотеки!..*»

Заручившись поддержкой короля Неаполя, брат изгоняет Просперо с дочерью. Их посадили на полусгнивший остов старого корабля и отдали во власть морской стихии. Из сострадания благородный Гонзало снабдил их одеждой, провиантом и пресной водой; при этом, зная, как Просперо дорожит своей библиотекой, Гонзало позволил изгнаннику взять с собой несколько любимых книг, которые для него «были дороже самого герцогства». Это дважды повторенное утверждение о том, что книги, библиотека для Просперо превыше всего, дороже герцогства, не должно пройти мимо нашего внимания: оно показывает истинные интересы истинного Шекспира, ибо мало кто в шекспироведении оспаривает, что в словах, во всем духовном облике Просперо часто чувствуется сам автор**. Однако язык, которым говорит Просперо, — это язык человека, привыкшего не только размышлять и рассуждать, но и повелевать. И вне библиотеки, вне духовных интересов заботы Просперо — это заботы владетельного сеньора, и в изгнании сохраняющего усвоенную с детства привычку к власти.

Попав на необитаемый остров, Просперо заботится о воспитании и образовании своей дочери:

«И тут я стал учителем твоим —
И ты в науках преуспела так,
Как ни одна из молодых принцесс,

---

* В оригинале буквально: «Мне, бедняку, моя библиотека была вполне достаточным герцогством».

** Хотя прямолинейно и везде отождествлять Просперо *с автором* пьесы, как это делают некоторые шекспировские биографы, нельзя. Дело явно обстоит гораздо сложнее.

У коих много суетных занятий
И нет столь ревностных учителей»(I, 2).

(На фоне подчеркнутых забот Просперо об образовании Миранды невольно вспоминается, что жена и младшая дочь Уильяма Шекспера из Стратфорда всю жизнь оставались неграмотными, а старшая дочь в лучшем случае умела лишь расписаться.)

Узнав, что в море находится корабль, на котором плывут король Алонзо со своей свитой, в том числе и Антонио — брат Просперо, последний вызывает страшную бурю; его враги оказываются выброшенными на берег, в его власти. Придя в себя после пережитого кораблекрушения, королевские вельможи и прихлебатели быстро показывают свои волчьи повадки. Антонио подговаривает Себастьяна убить его брата, короля Алонзо, и завладеть престолом. Дворецкий Стефано и шут Тринкуло — отвратительные пьяницы — вместе с Калибаном хотят убить Просперо.

Обезоружив врагов и продемонстрировав им свою силу, заставив их страдать и раскаиваться, Просперо неожиданно отказывается от мести. Он прощает злоумышленников, помогает сыну короля Фердинанду и Миранде, полюбивших друг друга. А дальше Просперо отпускает на свободу служившего ему духа Ариэля и объявляет о намерении не прибегать отныне к чарам:

«А там — сломаю свой волшебный жезл
И схороню его в земле. А книги
Я утоплю на дне морской пучины,
Куда еще не опускался лот» (V, 1).

В эпилоге, который произносит отрекшийся от своего могущества Просперо, мы слышим голос усталого, больного человека. Хотя ему возвращен его Милан, умиротворенный взор Просперо устремлен к близкому концу — «каждая третья моя мысль — о смерти».

Почти все, писавшие о «Буре», отмечали в пьесе сильное субъективное, идущее от самого автора начало; Просперо — это, несомненно, если не автор, то кто-то неотделимо близкий ему, его мыслям и чувствам. Многие считали — и продолжают считать, — что образ Просперо, это соединение в одном лице мудрости, понимания человеческих слабостей и снисхождения к ним, показывает Шекспира в последние годы его жизни. Просперо прощается с жизнью; в словах, с которыми он покидает сцену, нельзя не почувствовать торжественного тона завещания. И это завещание неоднократно пытались прочитать и истолковать. Сделать это стратфордианским биографам непросто: в 1611 году Шекспер здравствовал и занимался своими обычными делами. Только зная о последних днях Роджера и Елизаветы Рэтленд, можно проникнуть в смысл этой пьесы, прочитать завещание Просперо, так разительно отличающееся от знаменитого стратфордского завещания, которое будет составлено через пять лет. 1 ноября 1611 года «Буря» была представлена королю во дворце Уайтхолл, и монарх, кото-

рый знал о Потрясающем Копьем несравненно больше, чем сегодняшние шекспироведы, смотрел пьесу с пониманием и сочувствием. Значение «Бури» хорошо осознавали составители и редакторы Великого фолио — пьеса не только помещена в фолианте первой, но и отпечатана необычайно тщательно, текст полностью разделен на акты и сцены, снабжен списком действующих лиц с их характеристиками.

В пьесе есть сильные реалистические сцены, в которых видна уверенная рука автора «Гамлета» и «Лира». Это прежде всего открывающий пьесу эпизод на корабле, носимом безжалостной бурей по бушующему морю, эпизод потрясающей силы и убедительности. Обстановка на гибнущем корабле, отчаянные попытки экипажа бороться со стихией переданы несколькими репликами и командами боцмана, свидетельствующими о том, что человек, писавший эти строки, был знаком с мореплаванием отнюдь не понаслышке, он хорошо знал быт и язык моряков, знал, что творится на парусном корабле во время бури.

В связи с поисками источников сюжета исследователи задавались и вопросом о местоположении острова, на котором происходит действие «Бури». Судя по тому, что корабль короля Алонзо плывет из Туниса в Неаполь, этот остров должен находиться где-то в Средиземном море, но в то же время дух Ариэль говорит о «росе Бермудских островов». Следует ли отсюда заключать (как это делают некоторые биографы), будто автор «Бури» действительно считал, что Бермудские острова находятся в Средиземном море? Ясно, что географические названия здесь, как и в некоторых других шекспировских пьесах, являются нарочито условными.

Давно уже шекспироведы обратили внимание на то, что через многие пьесы Шекспира проходит — почти навязчиво — тема вражды братьев, причем обычно младший злоумышляет против старшего, законного главы рода. Эта вражда присутствует в «Как вам это понравится», «Много шума из ничего», «Гамлете», «Короле Лире», «Макбете», и, наконец, в «Буре». Некоторые сторонники рэтлендианской гипотезы склонны видеть в дважды повторенной в «Буре» теме заговоров младших братьев против старших (Антонио против Просперо и Себастьян против Алонзо) свидетельство серьезных интриг Фрэнсиса, брата Рэтленда, с целью побыстрее устранить больного и углубленного в свои книги и странные занятия графа, не имевшего к тому же прямых наследников. Эти рэтлендианцы полагали, что «Буря» была написана больным Рэтлендом, дабы воздействовать на брата и его сообщников, пристыдить, заставить отказаться от коварных планов. Делались даже предположения, что, несмотря на такие методы увещевания, брат-преступник все-таки довел дело до конца — умертвил Рэтленда и его жену.

Сегодня, после нескольких десятилетий исследований и анализа документов, можно сказать, что для утверждений и предположений о насильственной смерти бельвуарской четы нет оснований, и честеровский сборник — еще одно подтверждение тому. Однако образ мудрого книжника — миланского герцога, готовящегося к уходу из жизни

и прощающегося со своими книгами и трудами, — неоспоримо напоминает угасающего хозяина Бельвуара как раз в период создания этой последней шекспировской пьесы. Я не буду здесь подробно останавливаться на возможности уверенной идентификации такого образа, как Миранда, но необыкновенные отношения Роджера и Елизаветы Рэтленд, напоминающие скорее отношения молодой девушки со старшим братом или с любящим мудрым отцом и воспитателем, сходство Миранды с джонсоновской девой Мариан из «Печального пастуха», ряд аллюзий в пьесах Бомонта и Флетчера и в честеровском сборнике позволяют отметить явные параллели, узнать в Миранде «жертву любви» — Елизавету Сидни-Рэтленд.

Положение больного, тающего на глазах Рэтленда (вспомним «вид Голубя, подобный бледному лику Смерти») не могло не быть предметом разговоров и забот окружающих, и прежде всего — его братьев. Эти разговоры, возможно, даже какие-то практические шаги в предвидении близкой развязки не остались незамеченными больным, вероятно — очень мнительным человеком. Его отношения с двумя братьями-католиками никогда не были особенно теплыми, а с самым младшим — Оливером, близким к иезуитам, они были определенно неприязненными (это нашло отражение еще ранее, в «Как вам это понравится»). Хотя документальных следов каких-то злоумышлений со стороны Фрэнсиса, к которому должен был перейти графский титул, нет, похоже, что Рэтленд ему не очень доверял. К тому же он не мог не думать о своей супруге, хрупком существе, которому предстояло после его ухода остаться одной в этом мире низких страстей, корысти и торжествующего зла*. Ее фальшивое положение в глазах света, вероятно, волновало близких ей женщин — Мэри Сидни-Пембрук, Люси Бедфорд, Мэри Рот. Да и ей самой будущее теперь виделось в гораздо более мрачном свете, чем раньше. Рыцарское поклонение таких блестящих кавалеров, как Овербери или Бомонт, могло, конечно, скрашивать общую безрадостную картину. Но решение последовать за Рэтлендом уже созрело в ее сердце, хотя и он сам, и ее друзья, принимавшие участие в создании «Бури», пытались показать «Миранде», что другая любовь, простое человеческое счастье ей не заказаны, пусть и в будущем...

А пока, в продолжающихся попытках Пембруков изменить отношения платонической четы, «привести Голубя в постель Феникс», принял посильное участие и Бен Джонсон, написавший в этот период две пьесы-маски, посвященные примирению и возрождению любви после разлада, — «Любовь, освобожденная от заблуждений» и «Любовь возрожденная».

В «Буре» есть и другие аллюзии в сторону Бельвуара и его хозяев. Так, убедившись в сверхчеловеческом могуществе мудрого Просперо,

---

* Вспомним последнюю строку сонета 66.



Джон Флетчер

Себастьян восклицает, что теперь он верит в существование единорогов*, в то, что в «Аравии есть одно дерево — трон Феникса, и один Феникс царствует там в этот час». Антонио и Гонзало присоединяются к нему: да, они действительно видели на «острове» эти чудеса, да, необыкновенный образ жизни (manners) его обитателей поразил их (III,3). Мэннерс, Мэннерс... В другом месте (II,1) Гонзало восторгается буйной растительностью «острова», его прекрасной зеленой травой, а Антонио вдруг, ни с того ни с сего заявляет, что почва здесь *действительно* (indeed) рыжего цвета (tawny)**.

Много соображений было высказано литературоведами о странном, ни на что не похожем образе Калибана. В нем видели то прообраз будущего «грядущего хама», то даже порабощенного колонизаторами туземца, восстающего против своих угнетателей. Но никто не обратил внимания на параллели, различимые в образах этого сына «проклятой колдуньи Сикораксы» и грубого, неотесанного скотника Лорела — сына пэпплуикской ведьмы в джонсоновском «Печальном пастухе». Джонсоновская ведьма, так же как и Сикоракса, заточает своих жертв в расщепе старого дерева, держит в услужении расторопного духа Пака (Ариэль в «Буре»). Джонсон говорил Драммонду, что в своей пасторали он в образе ведьмы вывел графиню Сэффолк. Можно добавить, что эта дама, после скандального брака ее дочери с юным Эссексом — братом Елизаветы Рэтленд, зная о характере отношений последней с мужем и в предвидении близкой развязки, не скрывала матримониальных планов: свести Елизавету со своим младшим сыном; так же пытается пэпплуикская ведьма свести Лорела с девой Мариан, а Калибан одно время покушается на Миранду. Параллели здесь несомненны, но мог существовать и другой прототип неблагодарного дикаря — кто-то из тех, кого Рэтленд, как и Просперо, «научил говорить»; в любом случае, образ Калибана — не выдумка, а злая и презрительная карикатура на реальную одиозную личность, случайно оказавшуюся в зеленой Бельвуарской долине и затаившую злобу против ее хозяев.

Герцог Миланский впервые появляется не в «Буре»: мы находим носителя этого титула в списке действующих лиц шекспировских «Двух веронцев», а также в пьесе Бомонта и Флетчера «Женоненавистник» (1607). В «Триумфе любви», пьесе, сочиненной, как считают,

---

* В гербе Рэтлендов — два единорога.

** В графстве Рэтленд часто встречаются почвы красноватого цвета — из-за содержащихся в них железистых руд. Антонио здесь явно обыгрывает староанглийское и французское rutilant (красный), сходное с названием графства (Rutland). Происхождение староанглийского и французского rutilant — латинское. О происхождении же самого названия графства существуют разные мнения[1]; не исключено, что оно пошло (или закрепилось) именно в силу этого значения слова rutilant. Выше я уже указывал на другой пример обыгрывания названия графства — и графского титула Роджера Мэннерса — его однокашником поэтом Уивером, как Root of Land — «корень страны».

одним Бомонтом, появляется герцог Миланский Ринальдо и его «скрытая» герцогиня Корнелия; написанная в 1620 году пьеса Мессенджера называется «Герцог Миланский»; в Милане происходит действие пьесы Джонсона «Дело изменилось». Такое пристрастие к Милану и его правителю любопытно и само по себе, и ввиду сходства ситуаций и аллюзий, в этих пьесах содержащихся. А вот в «Триумфе чести» — пьесе, также принадлежащей перу Бомонта и входящей в тот же цикл из четырех пьес, что и «Триумф любви», действует такой персонаж, как герцог Афинский, носящий имя Софокла, а его жена Дориген названа «примером чистоты». С «Бурей» все эти произведения связывает не литературная мода, а общие герои, трагическая история бельвуарской поэтической четы.

Последняя шекспировская пьеса «Генрих VIII», датируемая 1613 годом, была, как это общепризнано в шекспироведении, дописана Джоном Флетчером. Объяснить это стратфордианским биографам нелегко: ведь Уильям Шакспер жил еще долгих три года. Нет удовлетворительного объяснения этому у оксфордианцев, дербианцев, сторонников других нестратфордианских теорий и гипотез. Кроме рэтлендианской. Ибо в 1612 году Рэтлендов не стало, и кому же было дописывать неоконченную пьесу, оставшуюся после них, как не преданному «поэту Бельвуарской долины», драматургу, компаньону Фрэнсиса Бомонта, Джону Флетчеру.

И мертвых лица были сокрыты, и молчали все...

Болезнь прогрессировала, и весной 1612 года Рэтленд был доставлен в Кембридж к знаменитому тогда врачу Уильяму Батлеру. То, что нам известно о тогдашней медицине и применявшихся ею методах, не позволяет обольщаться относительно характера помощи, которую мог получить от врачей тяжело больной человек, после перенесенного паралича временами лишавшийся речи (об этом пишет в сохранившемся письме из Кембриджа некто Джон Торис).

8 мая 1612 года в Кембридже, в присутствии своего любимого брата Джорджа, хозяин Бельвуара и «главный человек Шервудского леса» подписывает завещание: «Я, Роджер, граф Рэтленд... будучи больным телом, но в полной и совершенной памяти...» Главным наследником завещатель оставлял следующего за ним по старшинству брата Фрэнсиса. Достойные суммы выделялись другим членам семьи, специально предусмотрены средства на образование, которое предстояло получить юным племянникам. Не были забыты и слуги — Фрэнсису предписывалось вознаградить каждого из них в меру их достоинств и продолжительности службы; крупная сумма предназначалась на сооружение госпиталя и богадельни в Боттесфорде, а также обоим кембриджским колледжам, где учился граф Рэтленд, — колледжу Королевы и колледжу Тела Христова... И лишь Елизавете, графине Рэтленд,

своей законной супруге, завещатель не оставил абсолютно ничего, он вообще не упомянул ее!

Завещание владетельного лорда, в котором ни разу не упомянута его жена, является крайне удивительным документом. Если говорить только о семьях Мэннерсов и Сидни, то можно вспомнить завещание Филипа Сидни, назначившего исполнителем своей последней воли жену Франсис, мать годовалой тогда Елизаветы, и оставившего ей половину состояния. После смерти Джона Мэннерса — отца Роджера — всеми делами и имуществом распоряжалась, в соответствии с последней волей покойного, его вдова. Полное отсутствие Елизаветы Рэтленд в завещании мужа противоречит не только ее законным правам и традициям обоих семейств. При жизни муж, несмотря на временами весьма стесненные финансовые возможности, никогда не отказывал Елизавете в оплате ее личных расходов (напомню затраты на платье и драгоценности для участия в постановке маски «Гименей» — свыше тысячи фунтов!). Когда она жила в Лондоне или в другом имении Рэтлендов, управляющий исправно высылал ей по указанию графа достаточные средства... Как можно совместить это постоянное внимание и заботу о ней — даже в период их раздельной жизни — с полным, просто непостижимым «забвением» ее в завещании?

Клауд Сайкс, внимательно изучавший все документы, относящиеся к Рэтленду, но не придававший не очень ясной для него фигуре дочери Филипа Сидни особого значения, пишет по поводу отсутствия ее имени в завещании: «Для Рэтленда она уже была мертва»[2], употребляя это выражение как метафору. Однако после исследования честеровского сборника и зная, что произошло летом 1612 года вслед за смертью Рэтленда, мы можем повторить эти слова в буквальном их смысле.

Ведь — как свидетельствует Честер — Феникс уходит из жизни сразу же после Голубя не случайно: они заранее условились вместе покинуть этот мир. И когда Рэтленд излагал нотариусу свою волю, он знал, что его супруга последует за ним, поэтому-то он и не оставляет ей ничего, — как и ему, ей ничего уже в этом мире не требовалось.

Роджер Мэннерс, граф Рэтленд, скончался в Кембридже 26 июня 1612 года. Тело его было набальзамировано (есть запись дворецкого о плате бальзамировщику), но доставлено в родные места, находящиеся всего в сотне километров, только 20 июля. По обычаю, перед похоронами гроб с телом покойного должны были выставить в его доме, чтобы родные и домочадцы могли с ним попрощаться. Но на этот раз — и позднейший историк Бельвуара Ирвин Эллер[3] не смог найти этому никакого разумного объяснения — обычай был грубо нарушен. Закрытый гроб сразу же препроводили в церковь соседнего селения Боттесфорд и предали земле в фамильной усыпальнице Рэтлендов, рядом с могилами отца и матери покойного графа; при этом с самого момента прибытия процессии из Кембриджа никому не было дозволено видеть лицо покойника! И — словно всей этой необъяснимой таинст-

венности было недостаточно — через два дня, без покойника, в замке и церкви исполнены все надлежащие торжественные похоронные церемонии. Очевидно, священник был в недоумении, так как счел своим долгом сделать в приходской книге специальную запись о странной процедуре.

Почему же такая спешка с погребением, почему никому не было разрешено видеть лицо покойника? Для этого устроители похорон — братья умершего Фрэнсис и Джордж — должны были иметь какую-то очень вескую причину, но какую? Можно, конечно, предположить, что лицо мертвого было обезображено предсмертными страданиями или он был убит (не обратив внимания на то, что незадолго до смерти его поразил «апоплексический удар», и на присутствие при нем до конца преданного ему брата Джорджа, на слова честеровской Феникс об улыбке, застывшей на лице мертвого Голубя). Но ведь и тогдашние бальзамировщики умели приводить доверенное их заботам тело в должный порядок даже в самых худших случаях. Нет, причина была явно другая. Тем более, что, изучая бельвуарские бумаги, мы обнаруживаем новый и не менее удивительный факт: графиня Рэтленд не присутствовала на похоронах своего супруга! Хотя она, как видно из поэмы Честера, была возле умирающего в его последние дни и часы: «Посмотрите на насмешливое выражение, застывшее на его лице! Раскинув свои крылья далеко, он смеется при этом...» Голубь умирает на глазах у Феникс — Елизавета присутствовала при эпилоге жизненной драмы Рэтленда...

Отсутствие Елизаветы на похоронах мужа не может быть объяснено платоническим характером их отношений — перед всем светом она была его законной супругой, графиней Рэтленд, и всего лишь незадолго до того принимала гостей в качестве хозяйки Бельвуара. Теперь же, когда там разыгрывались странные похоронные церемонии без покойника, она находилась далеко: готовился следующий акт трагедии. О нем стало известно из сравнительно недавно найденного письма одного хорошо осведомленного современника событий. Вот что писал сэру Дадли Карлтону 11 августа 1612 года собиратель лондонских новостей Джон Чемберлен: «Вдова графа Рэтленда умерла десять дней назад и тайно похоронена в храме св.Павла, рядом со своим отцом сэром Филипом Сидни. Говорят, что сэр Уолтер Рэли дал ей какие-то таблетки, которые умертвили ее»[4].

Итак, Елизавета умерла в Лондоне 1 августа, через десять дней после более чем странных боттесфордских похорон Рэтленда. Слух о том, что причиной ее смерти был яд, полученный от Уолтера Рэли, подтверждает добровольный характер этой смерти. Не забудем, однако, что говорить о самоубийстве открыто было нельзя — церковь осуждала самоубийц, их даже запрещалось хоронить в пределах церковной ограды (вспомним сцену погребения бедной Офелии). Неясно, как Елизавета Рэтленд могла получить ядовитые таблетки от Уолтера Рэли, который уже восемь лет сидел в Тауэре, приговоренный к смерти.

Впрочем, заключение не было слишком строгим: в крошечном тюремном садике он не прекращал своих ботанических опытов, писал книгу, к нему приходили не только жена с сыном, но и другие посетители, в том числе сама королева Анна с почитавшим знаменитого мореплавателя наследным принцем Генри. В таких условиях получить от Рэли «таблетки» для Елизаветы было несложно, изготовить же их «на всякий случай» для заключенного мог его сводный брат Адриан Гилберт, живший в те годы в доме Мэри Сидни-Пембрук и занимавшийся составлением различных лекарств.

В отличие от мужа Елизавету Рэтленд захоронили сразу после смерти, но тоже тайно, ночью, в главном храме страны — ее останки опускают в могилу отца, первого поэтического Феникса Англии. Такое быстрое и тайное захоронение говорит о предварительной подготовке, о том, что все совершалось в соответствии с предсмертными указаниями самой Елизаветы. И здесь можно привести строки из стихотворения, которого не могла не знать Елизавета Рэтленд — стихотворения Николаса Бретона «Любовь графини Пембрук» (1592):

> «О, пусть моя душа обретет свое последнее успокоение
> Только в пепле гнезда Феникса».

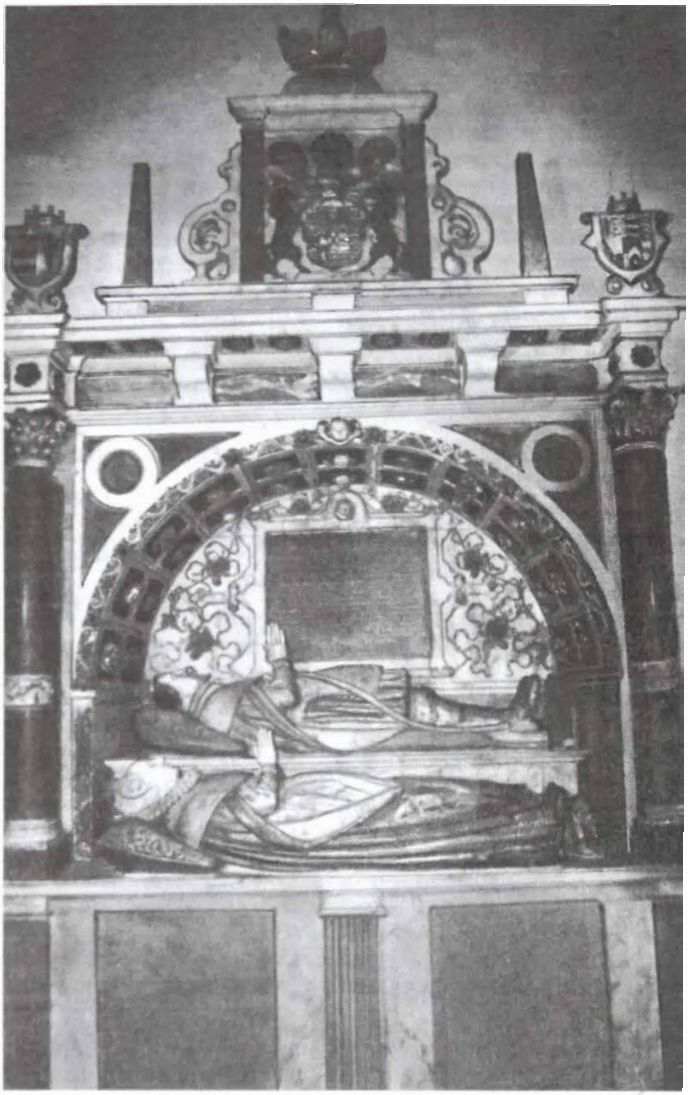
Это выражение — «Гнездо Феникса» — стало в 1593 году названием для поэтического сборника, содержащего элегии на смерть Филипа Сидни.

Несмотря на торжественные государственные похороны Филипа Сидни в феврале 1587 года и многочисленные поэтические отклики на его смерть, над его могилой не было сооружено никакого памятника, только на ближайшей к могиле колонне прикреплена табличка с начертанными на ней несколькими строками. Похоже, что сестра поэта и его друзья считали, что, живя в своих творениях, он не нуждается в других памятниках. После тайных похорон его дочери ничего в храме и возле могилы не изменилось. А еще через полстолетия, во время Великого лондонского пожара, деревянное здание старого собора св.Павла сгорело дотла, погибли и все архивы, в которых не могло не быть записи о погребении дочери Сидни в «гнезде Фениксов»... И в течение нескольких столетий дата и обстоятельства ее кончины оставались загадкой для историков и литературоведов, когда они встречались с ее именем, изучая произведения Бена Джонсона и Фрэнсиса Бомонта*.

Правильность сведений, сообщаемых о смерти Елизаветы Рэтленд в письме Джона Чемберлена, подтверждается и тем, что в приходской

---

* После Великого пожара 1666 г. и возведения нового здания собора подземная его часть (крипта), где расположены захоронения, была недоступна для посетителей. Лишь в прошлом веке ее расчистили, осушили, благоустроили. Я был там и видел на одной из внутренних стен крипты новую доску с именем Филипа Сидни. О том, что здесь же покоится прах его единственной дочери, в сегодняшней Англии мало кто знает...



Надгробный памятник Роджеру и Елизавете Рэтленд в церкви Пресвятой Девы Марии в Боттесфорде (скульптуры херувимов на задних колоннах здесь не просматриваются)



Настенный памятник Шекспиру (Шаксперу) в церкви св. Троицы в Стратфорде (полный вид). В верхней части памятника (гербовый блок, череп) особенно заметно осознанное подражание памятнику Рэтлендам

книге боттесфордской церкви, где находится фамильная усыпальница Мэннерсов, графов Рэтлендов, записи о ее погребении вообще нет. Однако скульптурный памятник на могиле ее супруга изображает не только его, но и ее возлежащими на смертном одре с молитвенно сложенными ладонями один подле другого, как будто бы они оба захоронены здесь. Есть некоторые признаки того, что ее изображение появилось несколько позже. Все записи о погребениях в усыпальнице в конце XVI и XVII веке, как и приходская книга, где они делались, полностью сохранились, что исключает возможность какой-либо ошибки; под памятником со скульптурным изображением Елизаветы Сидни-Рэтленд ее останки никогда не покоились.

Вопросы остаются. Почему доставленное из Кембриджа забальзамированное тело Рэтленда было сразу же, за два дня до церемонии похорон, предано земле, почему никому не разрешили видеть лицо покойного?!

Я уже говорил, что предположение о насильственном устранении Рэтленда не имеет под собой оснований, противоречит многим фактам. В еще большей степени это относится к его жене. Такое злодеяние не прошло бы незамеченным. Ее многочисленные родные и друзья были чрезвычайно влиятельны, имели доступ к самому королю, они не дали бы замять дело, какие бы силы ни были в нем замешаны; дело Овербери показывает, что даже сам король в таких случаях не мог воспрепятствовать разоблачению и наказанию виновных.

Постепенно установленные факты, документальные материалы, а теперь — и разгаданный честеровский сборник позволяют восстановить события, происходившие летом 1612 года в Кембридже, Бельвуаре и Лондоне.

В закрытом гробу, доставленном через месяц после смерти Рэтленда из Кембриджа прямо в боттесфордскую церковь, находилось тело другого человека, — поэтому оно сразу было предано земле и никто не видел его лица, а похоронные церемонии состоялись лишь через два дня. Жена покойного при этом не присутствовала, ибо в это самое время она в сопровождении нескольких верных людей везла гроб с набальзамированным телом Рэтленда в Лондон. Потом еще несколько дней уходит на заключительные приготовления: надо было предусмотреть многое, чтобы тайна Потрясающего Копьем навсегда осталась за занавесом. И наконец — яд, смерть, тайное ночное погребение обоих супругов в соборе св.Павла, в «убежище Фениксов» — рядом с Филипом Сидни. Те немногие, кто знал все, были связаны страшной клятвой молчания, остальные — вынуждены довольствоваться догадками и обрывками слухов (это показывает письмо обычно хорошо информированного Джона Чемберлена). Потом пришло желанное забвение...

Если история исчезновения бельвуарской четы и может показаться невероятной, то только тому, кто не обратит внимания на приведенные здесь многочисленные убедительные факты, не узнает в них почерк величайшего мастера мистификаций — бельвуарского Голубя, ос-

тавшегося верным себе во всех своих ипостасях как при жизни, так и приобщившись к вечности.

Через несколько дней в Бельвуар прибыл сам король с наследным принцем; они пробыли там три дня. Узнали ли они тайну погребения бельвуарской четы — неизвестно, но в тайну Потрясающего Копьем король несомненно был давно посвящен...

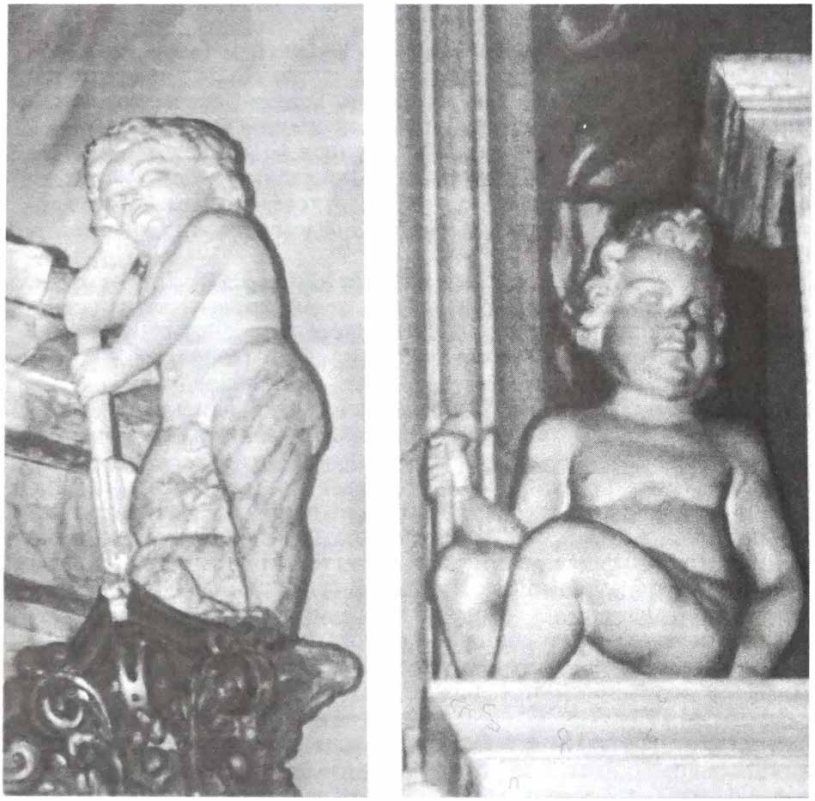
А еще через семь месяцев новый хозяин Бельвуара вызывает к себе Шакспера и Бербеджа. Судя по всему, Шакспер у было приказано убраться из Лондона; получив от дворецкого Томаса Скревена деньги за пресловутую «импрессу моего Лорда»*, он спешно ликвидирует свои дела в столице, бросает актерскую труппу и навсегда возвращается в Стратфорд. «Великим Владетелям» он понадобится только через десятилетие — уже мертвым и полузабытым, когда они позаботятся соорудить небольшой настенный памятник рядом с его могилой в стратфордской церкви.

Так летом 1612 года не стало Роджера Мэннерса, графа Рэтленда, и его платонической супруги Елизаветы; их смерть совпадает с прекращением шекспировского творчества — факт, равноценный которому не могут привести не только стратфордианцы, но и сторонники других нестратфордианских гипотез. И сразу же — другой важнейший факт: абсолютное молчание, окружающее почти одновременный уход из жизни необыкновенной четы, к которой были близки самые известные поэты и писатели эпохи, часто гостившие в их доме. Не написали ни одной элегии на смерть Рэтленда (как это было принято) многочисленные кембриджские друзья, которым он покровительствовал и помогал, «поэты Бельвуарской долины», поэты из окружения наследного принца, принимавшие участие в создании «Кориэтовых Нелепостей»; никто — ни слова**. Еще более поразительно, что никто не отозвался на смерть — сразу после смерти мужа — единственной дочери бесконечно чтимого всеми литераторами Англии Филипа Сидни, а ведь она, по словам Джонсона, была незаурядной поэтессой. Молчал и сам Бен Джонсон, знавший и боготворивший ее, хотя он откликнулся прочувственными элегиями на смерть чуть ли не всех знакомых ему (и даже многих незнакомых) людей. Летом 1612 года Джонсона не было в Англии, но в конце этого года он вернулся; известие о смерти Елизаветы должно было потрясти его, и все-таки открыто он никак на него не реагировал. В 1616 году в своих «Трудах» он помещает два поэтических обращения к графине Рэтленд, написанные при ее жизни и известные их общим друзьям (Люси Бедфорд, например), но о ее недавней смерти —

---

* Томас Скревен был дворецким Рэтлендов и при Роджере, и при его преемнике Фрэнсисе, поэтому «моим Лордом» он мог назвать в этой записи как одного, так и другого. Если он имел в виду недавно умершего Роджера, то «импресса» может пониматься как «условное изображение», то есть маска.

** Для сравнения: когда в 1624 г. умер граф Саутгемптон, его смерть была открыто оплакана многими поэтами.



Скульптуры херувимов на памятниках Рэтленду (слева) и Шексперу (справа) аналогичны по замыслу

опять ни звука. Чудовищное, просто невероятное — если не знать его причины — умолчание!*

Как в рот воды набрали близко знавшие ее Дэниел, Донн, Марстон, Чапмен, Дрейтон, Мэри Рот, Люси Бедфорд, даже воспитавшая ее Мэри Сидни-Пембрук, хотя их не могло оставить равнодушными самоубийство дочери Филипа Сидни (то, что сумел узнать Джон Чемберлен, не было, конечно, тайной и для всех ее друзей и родных). Так же как и смерть великого поэта и драматурга Уильяма Шекспира, смерть бельвуарской четы окружена странным, просто непостижимым для историков молчанием, причиной которого не могло быть незнание или тем более — невнимание. Возможно только одно объяснение: писать об их смерти было нельзя.

Если посвященные в тайну их жизни и смерти уже давно были связаны обетом молчания, то молодой Фрэнсис Бомонт, очевидно, не входил в их число. Еще за год-два до смерти Елизаветы Рэтленд он написал стихотворение, «необычное письмо» — так он назвал его, — в котором выражал глубокое преклонение перед этой замечательной женщиной. Ему «никогда еще не приходилось славить какую-либо леди в стихах или прозе», он отбрасывает избитую манеру навязывания женщинам льстивых комплиментов, ибо понимает, к кому обращается сейчас. «Даже если я истрачу все свое время, чернила и бумагу, воспевая Вас, я ничего не смогу добавить к Вашим добродетелям и не смогу сказать Вам ничего такого, что не было бы Вам известно и без меня... Но если Ваш высокий разум, который я чту даже выше Ваших блестящих титулов, одобрит эти слабые строки, я постараюсь вскоре прославить Ваши достоинства в новой песне... Я знаю, что каковы бы ни были мои стихи, они поднимутся выше самой изощренной лести, если я напишу правду о Вас»[5].

Такая возможность представилась Фрэнсису Бомонту, увы, слишком скоро. Элегия, написанная им через три дня после смерти Елизаветы Рэтленд, исполнена мучительной боли: «Я не могу спать, не могу есть и пить, я могу лишь рыдать, вспоминая ее». Он скорбит о ней, чья жизнь началась с утраты великого отца, скорбит о том, что источник женского счастья — замужество было для нее («если верить молве») лишь видимостью, ибо она жила как обрученная дева, но не жена. Оплакивая Елизавету Рэтленд (судя по тексту элегии, Бомонт не знал — или не хотел касаться — причины ее смерти), он выражает веру в вечную ценность поэтических идеалов. Он не в силах продолжать, он вынужден замолчать — «Я не буду больше нарушать мир ее тихой могилы».

Биографы Бомонта отмечают, что элегия на смерть дочери Фили-

---

* Есть данные о том, что в 1612 г. должен был выйти сборник эпиграмм Джонсона, однако ни одного экземпляра этого издания не найдено; возможно, оно было полностью изъято и уничтожено.



Фрэнсис Бомонт

па Сидни по глубине переживания, значительности выраженных в ней идей, трагическому звучанию выделяется среди всех его поэтических произведений. Об этой элегии говорил в 1619 году Драммонду — и высоко оценивал ее — Бен Джонсон. Когда в 1616 году умер сам Бомонт, Джон Эрл отозвался о его элегии на смерть Елизаветы Рэтленд как о «монументе, который переживет все мраморные памятники, ибо они обратятся в прах скорее, чем ее имя»[6]. А в эпитафии Фрэнсису Бомонту, написанной его братом Джоном, есть строки об этой элегии, позволяющие определенно предположить, что именно безвременная кончина дочери Филипа Сидни явилась для молодого поэта таким потрясением, от которого он уже не смог оправиться. Несмотря на то, что и Джонсон, и Джон Бомонт, и другие поэты знали об этой элегии и высоко ее ценили, напечатать ее смогли лишь через шесть лет после смерти Фрэнсиса Бомонта... Сами же они продолжали молчать и после этого.

Тайные элегии

Итак, то обстоятельство, что, издавая в 1616 году, всего через несколько лет после смерти Елизаветы Рэтленд, свои «Труды», так хорошо ее знавший Бен Джонсон не проронил ни единого слова об этой смерти — и не сделал этого позже, — *бесспорно* свидетельствует, что эта тема была под запретом. Но, конечно, кто-кто, а уж Бен Джонсон умел обходить самые строгие запреты, формально не нарушая их (то есть не называя имен тех, о ком он говорил в своих предназначенных для немногих посвященных произведениях «с двойным дном»). В этом трудном искусстве Джонсон достиг большого мастерства, превзойдя в нем почти всех* своих современников. Но тщательный научный анализ этих произведений и обстоятельств их появления в контексте творческой биографии Джонсона позволяет увидеть заключенные в них чрезвычайно важные аллюзии.

В разделе его «Трудов», названном поэтом «Лес» и состоящем всего из пятнадцати стихотворений, большинство из которых прямо адресовано членам семьи Сидни и их кругу (есть там, как известно, и два стихотворения из честеровского сборника о Голубе и Феникс), мы находим стихотворение под номером IV. Оно озаглавлено «К миру» и снабжено подзаголовком: «Прощание знатной, благородной и добродетельной женщины». Это — драматический монолог, горькое прощание с несовершенным, исполненным суеты и фальши миром, из которого знатная и благородная женщина уходит — судя по ее монологу — добровольно. «Я знаю, мир — только лавка кукол и пустяков, западня для слабых душ». Судьба предоставляет ей возможность начать

---

*Читатель поймет, что слово «почти» необходимо, поскольку одним из современников Джонсона был Уильям Шекспир.

новую жизнь, но она отвергает этот путь. В ее голосе звучит усталость и горькая решимость. Осознав призрачную сущность мирской суеты и оказавшись теперь перед трагическим выбором, она не хочет начинать все сначала, не хочет «уподобиться птице, которая, покинув свою клетку и ощутив воздух свободы, снова вернулась бы туда (в клетку. — *И.Г.*)». Нет, она отбрасывает такую возможность: «Моя роль на твоей сцене окончена»*.

Комментаторы джонсоновских произведений до сих пор не могли идентифицировать эту женщину, столь драматически прощающуюся с оставляемым ею миром, с его сценой. Но действительно ли так трудно узнать ее среди других героев и адресатов небольшого «Леса» — самого «сидниевского» из всех поэтических собраний Джонсона? Кто еще из имеющих отношение к семейству Сидни и хорошо известных Джонсону знатных женщин ушел из жизни при таких же обстоятельствах за несколько лет до появления его книги, то есть до 1616 года? Женщина, о чьей смерти, как свидетельствуют факты, нельзя было почему-то говорить открыто... Ответ однозначен: этой знатной, благородной женщиной, хорошо знакомой Джонсону (знакомство подтверждается несколькими словами, сказанными Драммонду, открыто адресованными ей двумя стихотворениями, письмами), добровольно покидающей этот мир, является дочь Филипа Сидни. Именно у нее, у Елизаветы Рэтленд, молодой женщины, поэтессы, после смерти мужа была возможность начать новую жизнь. И именно она отвергла эту возможность, не пожелала «вернуться обратно в эту клетку», отказалась «исполнять свою роль на сцене мира», покончила с собой через несколько дней после похорон Рэтленда в Боттесфорде, предварительно позаботившись и о своем тайном погребении. «Прощание знатной, благородной и добродетельной женщины» — это прощальный монолог честеровской Феникс, и он вполне мог бы найти себе место в сборнике, если бы Джонсон был в Англии, когда Честер с Блаунтом начали готовить посвященную памяти Рэтлендов странную книгу.

Другая поэма — «Юфимь»**, написанная приблизительно в то же время, что и «К миру», — была впервые напечатана только в 1640 году, уже после смерти Джонсона, в поэтическом цикле «Подлесок». Она состоит из десяти частей, все названия которых вначале объявлены, но потом вдруг сообщается, что тексты четырех из них (как раз тех, где, судя по заголовкам, рассказывается о занятиях героини поэзией и о ее друге-супруге) утеряны! Из остальных частей половина снабжена явно позднейшими, в том числе и прозаическими, неуклюжими дописками, уводящими в сторону; есть обрывы на полуфразе. Эти явные — почти демонстративные — дописки обращены к покровителю Джонсона

---

* «My part is ended on thy stage».

** Eupheme — неологизм, образованный Джонсоном от греческого Euphēmia — «слава», «прославление».

в самые последние годы его жизни — сэру Кенелму Дигби и его молодой жене Венеции, умершей в 1633 году. В оставшихся неискаженными и необорванными частях поэт говорит о той, кто была его Музой, его вдохновительницей, «кому он обязан каждой написанной им строкой»; он прощается с ней, его горе безмерно, он упрекает тех, кто не сумел остановить ее, отговорить от рокового шага. Есть здесь и строки, прямо говорящие о поэме Елизаветы Сидни о страстях Христовых: «Она видела Его на кресте, страдающего и умирающего во имя нашего спасения! Она видела Его, восстающего, побеждающего смерть, чтобы судить нас по справедливости и возвращать нам дыхание...» Рассказу о ее поэме Джонсон отводит целых 25 строк — случай для него достаточно редкий.

Поэма Джонсона, как и большинство других поэтических произведений цикла «Подлесок», написана, когда жена Кенелма Дигби была еще ребенком и никак не могла являться вдохновительницей всего созданного поэтом, каждой его строки. Есть в сохраненных частях поэмы много и других строк, никакого отношения к Венеции Дигби не имеющих. К тому же Джонсон жил еще четыре года после ее смерти, у него было время и творческие возможности создать законченную памятную поэму (или элегию), посвященную скончавшейся жене своего покровителя. Он же предпочел сделать демонстративные дописки к нескольким частям давно лежавшей в его письменном столе поэмы о Елизавете Рэтленд и ее супруге, которая не могла быть опубликована, уничтожив те части, где смысл и адресность нельзя было закамуфлировать никакими дописками и обрывами. Таким способом удалось сохранить около половины важнейшего текста; его значение джонсоноведам еще предстоит оценить.

Чрезвычайно интересны третья и четвертая части «Юфими», в которых нет позднейших дописок и изъятий. Здесь поэт наставляет художника, каким должен быть портрет, изображение его прекрасной Музы. Если ее внешние черты еще могут быть переданы художником (хотя он никому не должен говорить, чей это портрет!), то выразить на полотне ее высокий чистый разум, ее речь (надо понимать — поэтическую речь), подобную музыке и наполненную глубоким смыслом, невозможно — это работа для поэта. Такую же мысль и почти теми же словами Джонсон высказывает в своем обращении к читателям по поводу «портрета» Шекспира работы Дройсхута в Великом фолио!

Много странного в том, как поэма «Юфимь» была напечатана в джонсоновском «Подлеске» в 1640 году: с «утерей» половины частей, дописками и обрывами именно в тех текстах, где современники поэта — даже не очень посвященные — могли узнать дочь Филипа Сидни. Но самое удивительное, что третья и четвертая части этой поэмы напечатаны в изданном в том же, 1640 году первом собрании поэтических произведений Шекспира сразу после элегий, посвященных Великому Барду! Какое отношение к Шекспиру имеет эта поэма Джонсона — или хотя бы эти две ее части — и почему издатель Джон Бенсон посчитал необходимым поместить их именно в этой книге,

никто из западных шекспироведов и джонсоноведов даже не пытался объяснить. Но теперь внимательный читатель может это сделать, зная, что поэма первоначально была посвящена бельвуарской чете, неразрывно связанной с тайной Потрясающего Копьем. Добавлю, что после этих двух частей «Юфими» в книге поэзии Шекспира следует поэтическое письмо Бомонта Джонсону — то самое стихотворение, где он вспоминал о парадах остроумия, устраивавшихся в таверне «Русалка» джентльменами, любившими называть себя «британскими умами»...

После 1612 года появился ряд произведений, в которых содержались явственные намеки на тяжелую утрату, понесенную английской литературой. Уильям Браун из Тэвистока в посвященной графу Пемброку второй книге «Пасторалей», написанной в 1614—1615 годах, перечисляя крупнейших поэтов Англии — «искуснейших, равных которым нет на земле» — Филип Сидни, Джордж Чапмен, Майкл Дрейтон, Бен Джонсон, Сэмюэл Дэниел, Кристофер Брук, Джон Дэвис из Хирфорда, Джордж Уитер, — говорит дальше о двух поэтах, «совершеннейших из всех, когда-либо существовавших, которых злая судьба оторвала недавно от их более счастливых товарищей»; Браун называет их именами Ремонд и Доридон. Заметим, что в списке «искуснейших поэтов» отсутствует Шекспир, и попытаемся понять, о каких же двух «совершеннейших из всех когда-либо существовавших», но недавно умерших поэтах скорбел в 1614 году Уильям Браун. Указание на этих «недавно умерших» поэтов уточняется, когда мы обнаруживаем, что в первой книге брауновских пасторалей, изданной в 1613 году, но написанной несколькими годами раньше, и Ремонд и Доридон еще живы. Они неразлучны, их песням вторят лесные птицы; Доридон клянется в верности Ремонду. Попытки английских литературоведов определить, кто же скрывается за этими именами-масками, до сих пор оставались безуспешными. Но в брауновских «Пасторалях» мы встречаем не только двух недавно умерших поэтов, но и другие аллюзии в сторону бельвуарской четы, сближающие эти «Пасторали» с джонсоновским «Печальным пастухом» и честеровской «Жертвой Любви». Это относится и к произведениям Кристофера Брука («Призрак Ричарда III»), Джона Флетчера («Судьба благородного человека»; заключительные пьесы тетралогии «Четыре пьесы в одной» — «Триумф смерти» и «Триумф времени»), Роберта Геррика («Видение его Повелительницы, зовущей его в Элизиум»).

В 1615 году появилась книга Джона Стивенса «Опыты и характеры». В одной из помещенных там характеристик, озаглавленной «Образец поэта», рисуется облик настоящего поэта, который, как считают многие авторитетные шекспироведы, относится к Великому Барду (каким он открывается нам со страниц своих произведений). Стивенс пишет: «... достойный поэт сочетает в себе все лучшие человеческие качества... Все в его творениях доставляет душе читателя пищу, радость и восхищение, но он от этого не становится ни грубым, ни манерным, ни хвастливым, ибо музыка и слова песни находятся у него в сладчайшем согласии: он учит добру других и сам отлично усваивает урок... По

части познаний он больше ссужает современных ему писателей, чем заимствует у поэтов древности. Его гению присущи безыскусственность и свобода, избавляющие его как от рабского труда, так и от усилий навести глянец на недолговечные изделия... Он не ищет ни высокого покровительства, ни любого иного... Ему не страшны дурная слава или бесчестье, которых иной поэт набирается в развращенной среде, ибо у него есть противоядия, уберегающие его от самой худшей заразы... Он, единственный из людей, приближается к вечности, ибо, сочиняя трагедию или комедию, он более всех уподобляется своему создателю: из своих живых страстей и остроумного вымысла он творит формы и сущности, столь же бесконечно разнообразные, как разнообразен по воле Божьей человеческий род... По природе своей он сродни драгоценным металлам, которые блестят тем ярче, чем дольше находятся в обращении. Неудивительно, что он бессмертен: ведь он обращает яды в питательные вещества и даже худшие предметы и отношения заставляет служить благой цели. Когда он наконец умолкает (ибо умереть он не может), ему уже готов памятник в сознании людей, а надгробным словом служат ему его деяния».

Д.Д.Уилсон по этому поводу заметил: «Не Шекспира ли имел в виду автор, когда писал эти строки?» Еще более определенно высказывается в этом смысле Э.Фрип. А.А.Аникст, в общем, соглашается с ними: не было тогда другого писателя, который бы так соответствовал этой характеристике; я готов присоединиться к мнению этих ученых. Но ведь книга была опубликована в 1615 году, когда Уильям Шакспер еще жил и здравствовал. Похоже ли, что эта характеристика, особенно ее заключительная часть («памятник», «надгробное слово») относится к живущему человеку?* Не ясно ли, что автор говорит о писателе, которого в 1615 году уже не было среди живых?

В эти годы — первое десятилетие после смерти бельвуарской четы — молчанием окружены не только их имена; в эти годы почти не слышно и имени Шекспира, крайне редко переиздаются шекспировские произведения, несмотря на то, что несколько издателей имеют на это законное, подтвержденное записями в Регистре Компании право и в лавках шекспировские книги не задерживаются. Значительно более половины пьес, составляющих ныне шекспировский канон, вообще еще никогда не печатались и пребывают неизвестно где. «Великие Владетели пьес», среди которых — Мэри Сидни-Пемброк и ее сын, всесильный лорд-камергер граф Пемброк, считают, что время для появления «полного Шекспира», так же как и для памятника в Стратфорде, которые должны послужить основой будущего культа, еще не пришло.

Поэтому, когда в 1619 году Томас Пэвиер и Уильям Джаггард хотели издать одной книгой десяток шекспировских и сочтенных шекспировскими пьес (возможно, они собирались напечатать и большее количество), они были остановлены, и им пришлось пустить пьесы

---

* На это обратил внимание и Э.Фрип.

в продажу по отдельности, с фальшивыми старыми датами на титульных листах. Поскольку не менее чем на половину этих пьес Пэвиер и Джаггард имели законно оформленные права, шекспироведам-стратфордианцам, как мы знаем, очень трудно убедительно объяснить, зачем им понадобилось печатать фальшивые даты. Доказательный же, основанный на фактах ответ теперь очевиден: граф Пембрук приказал Компании печатников препятствовать изданию книг, на которых стояло имя Шекспира. До особого разрешения.

И Мэннерс ярко сияет...

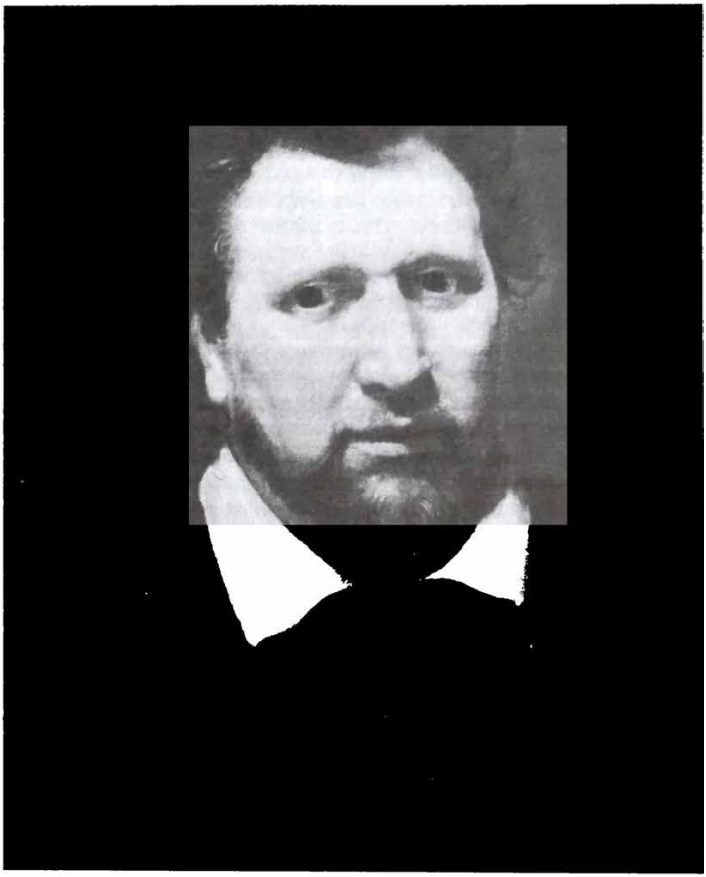
И наконец «Великие Владетели» сочли, что время для представления миру Великого Барда Уильяма Шекспира пришло. Летом 1622 года исполнялось 10 лет как умерла бельвуарская чета. Именно в этот год (как известно теперь из каталога Франкфуртской книжной ярмарки) должно было появиться полное собрание пьес Шекспира, а также памятник в стратфордской церкви. Это небольшое настенное сооружение каменотесы Янсены, до этого работавшие над надгробным памятником Рэтленду, действительно в 1622 году установили, позаботившись — по указанию высоких заказчиков — о сходстве деталей внешнего оформления*. А вот своевременно, в объявленный срок выпустить огромный фолиант не удалось. Работа, начавшаяся в апреле 1621 года под руководством Мэри Сидни-Пембрук, надолго прерывается в октябре этого года после ее внезапной кончины; как мы знаем, Блаунту удается выпустить книгу в свет только осенью 1623 года.

Но дата «1622» все-таки не прошла совсем не отмеченной: в этом году появился неизвестно где прятавшийся, никогда не печатавшийся «Отелло», переизданы «Ричард III» и «Генрих IV», а в очередном издании книги Овербери напечатали наконец элегию Бомонта на смерть Елизаветы Рэтленд. К 1622 году относится также столь известное сегодня стихотворение Уильяма Басса (опубликованное через 18 лет в издании поэтических произведений Шекспира). Басс воздает величайшую хвалу Шекспиру, который достоин быть похороненным в Вестминстерском аббатстве рядом с Чосером, Спенсером, Бомонтом. Отметим, что Бомонт, умерший в том же, 1616 году, что и Шакспер, в отличие от последнего, был похоронен с надлежащими почестями и оплакан многочисленными друзьями.

Вскоре после смерти Мэри Сидни-Пембрук ее сын, лорд-камергер, еще более приблизил Бена Джонсона. На него были возложены обязанности смотрителя королевских увеселений, в эти обязанности входило и цензурирование пьес; предшественник Джонсона, сэр

---

* О том, что автором надписи на стратфордском памятнике, возможно, был однокашник Рэтленда поэт Джон Уивер, мы уже говорили.



Бен Джонсон

Джордж Бак, был объявлен сумасшедшим — вероятно, бедняга окончательно запутался в изощренных фантасмагориях «Великих Владетелей». А чтобы потом кому-то не вздумалось их распутывать, старые регистрационные книги во время работы над Великим фолио спалили, за ними та же судьба постигла кабинет и библиотеку Бена Джонсона вместе с самыми его сокровенными рукописями — дабы его не мучил соблазн каким-то образом их опубликовать. Об этом пожаре, об этих сгоревших рукописях и регистрационных книгах (а также о пожаре, уничтожившем в 1613 году театр «Глобус») Джонсон меланхолически вспоминал потом в поэме «Проклятие Вулкану»*. Так «Великие Владетели» еше раз продемонстрировали свою — мало перед чем останавливающуюся — предусмотрительность. Впрочем, Джонсон (который при создании Великого фолио блестяще выполнил чрезвычайно важную работу, в том числе написал от имени актеров обращения к Пембруку и к читателям, а также два основных вступительных стихотворения) мог утешиться тем, что ему удвоили денежный пенсион. А вообще подсчитано, что расходы по изданию Великого фолио составили около 6 000 фунтов стерлингов, выручка же от продажи всего тиража не превышала полутора тысяч фунтов. Огромную же по тем временам разницу могли, конечно, покрыть только «Великие Владетели», в первую очередь — Пембруки и Дорсеты. Как мы уже знаем, памятные стихотворения в Великое фолио кроме Джонсона дали Леонард Диггз, упомянувший о стратфордском монументе, который будет размыт временем, аноним I. M. и знакомый нам Хью Холланд — тот самый, что снабдил «Кориэтову Капусту» обращением «К идиотам-читателям».

Наступает 1632 год. Двадцатилетие со времени смерти Рэтлендов. И нас уже не удивит, что именно в этом году выходит второе издание шекспировского фолио, которое принято называть «Второе фолио». Главной фигурой в этом издании был уже Роберт Аллот, именно ему Блаунт незадолго до того передал свои права на издание ряда произведений, в том числе и шестнадцати шекспировских пьес. Второе фолио в основном является перепечаткой Первого, лишь исправлены некоторые опечатки и грамматические погрешности; поскольку эта работа не была чересчур трудоемкой, книга вышла к намеченному сроку...

Во Втором фолио точно воспроизведена и гравюра Дройсхута, якобы изображающая Шекспира, — с лицом-маской, перевернутым камзолом и другими озадачивающими шекспироведов странностями. Перепечатано из Первого фолио и двусмысленное обращение Джонсона к читателю по поводу этого «портрета», на который рекомендуется не смотреть, а также его поэма «Памяти автора, любимого мною Уильяма Шекспира и о том, что он оставил нам». Мы уже говорили немного об этой замечательной поэме, подлинном шедевре, достойном

---

* Вулкан — бог огня в римской мифологии. Отмечаю это только потому, что на русский язык название этого стихотворения Джонсона часто переводили неправильно, как «Извержение вулкана».

гения, которому он посвящен. Теперь обратим внимание и на те строфы, которых не коснулись ранее.

Джонсон восклицает (как бы возражая Уильяму Бассу): «Восстань, мой Шекспир! Я не стал бы помещать тебя с Чосером и Спенсером или просить Бомонта подвинуться немного, чтобы освободить место для тебя. Ты сам себе памятник без надгробия и будешь жить, пока будет жить твоя книга и у нас будет хватать ума читать ее и прославлять тебя. То, что я не ставлю тебя в ряд с ними, я могу объяснить: их музы тоже великие, но не равные твоей; если бы я считал свое мнение зрелым, то я сравнил бы тебя с самыми великими и показал бы, насколько ты затмил нашего Лили, смелого Кида и мощный стих Марло. Хотя у тебя было мало латыни и еще меньше — греческого, не среди них (англичан. — *И.Г.*) я стал бы искать имена для сравнения с тобой, а воззвал бы к громоносному Эсхилу, Еврипиду и Софоклу, Паккувию, Акцию и тому, кто был из Кордовы (Сенека. — *И.Г.*). Я оживил бы их, чтобы они услышали, как сотрясается театр, когда ты ступаешь на котурнах трагедии, или убедились в том, что ты единственный способен ходить в сандалиях комедии и стоишь выше сравнения с тем, что гордая Греция и надменный Рим оставили нам...»

Слова о якобы слабом владении Шекспиром латынью и греческим не могут быть приняты всерьез — сегодня шекспироведы хорошо знают, что произведения Великого Барда свидетельствуют как раз об обратном — о превосходном знании и свободном владении латинскими и греческими источниками*. Конечно, Джонсон считал себя крупнейшим знатоком латыни и греческого среди всех поэтов и писателей Англии (и прямо объявил об этом Драммонду в 1619 году) и невысоко оценивал знания всех других. Но, кроме того, создатели Великого фолио уже сознательно — хотя и осторожно — подгоняют образ Потрясающего Копьем под начавшую приобретать более определенные формы Легенду.

Джонсон называет Шекспира «сладостным лебедем Эйвона». Стратфордианцы указывают на то, что Стратфорд расположен на реке Эйвон, но рек с таким названием в Англии — шесть, в том числе протекает Эйвон и в местах, где жили Рэтленды**. Далее Джонсон вспоминает о набегах (буквально — прилетах) Шекспира на берега Темзы, «так нравившихся нашей Елизавете и нашему Джеймсу (Иакову)». Повторю, что нет даже малейших данных о том, что оба монарха — или хотя

---

* Вспомним, что именно так — с ухмылкой — говорил о своем слабом владении латынью и греческим Томас Кориэт, хотя выпущенные под его именем книги буквально кишат текстами на этих древних языках. Джонсон, похоже, прямо «цитирует» Кориэта!

** На берегу другого Эйвона жила Мэри Сидни-Пембрук, причем напротив ее поместья Уилтон располагалась деревушка, название которой — Стратфорд! А на портрете-гравюре 1618 года кружевной воротник ее платья украшают изображения лебедя...

бы один из них — поддерживали какое-то знакомство со стратфордцем, а вот Рэтленда они — особенно Иаков — знали хорошо и видели во время редких появлений («прилетов») «лесного графа» в королевскую столицу.

Джонсон продолжает: «Все музы были еще в цвету, когда он явился, подобно Аполлону, чтобы ласкать наш слух и, подобно Меркурию, нас очаровать! Сама Природа гордилась его творениями и с радостью облачалась в наряд его поэзии! Этот наряд был из такой богатой пряжи и так великолепно скроен, что с тех пор Природа не создает подобных умов... Но я не приписываю всего исключительно одной Природе — твоему искусству, мой благородный Шекспир, принадлежит твоя доля. Хотя материалом поэта является природа, форму ей придает его искусство. И тот, кто стремится создать живой стих, такой, как у тебя, должен попотеть, выбивая искры на наковальне муз, переделывать задуманное и самому меняться вместе с ним... ибо подлинным поэтом не только рождаются, но и становятся».

Далее идут строки, которые довольно странно звучат по-английски, а на русский язык всегда переводятся приблизительно, в результате чего тончайшая игра со словом, большим мастером которой был Бен Джонсон, остается не увиденной и не услышанной. А обыгрывает здесь Джонсон родовое имя Рэтленда — Мэннерс, которое, если его использовать в качестве существительного, может пониматься как «манеры», «обычаи», «нравы». Слово «manners» в шекспировских сонетах встречается три раза (39, 85, 111), и каждый раз смысл сонета становится ясным, если это слово рассматривать как собственное имя. Например, первая строка в сонете 85:

«My tongue-tied Muse in manners holds her still...»

Буквально это может значить: «Моя Муза со связанным языком держит себя тихо». Но зачем же здесь добавлено «in manners»? Обычно переводчики, не доискавшись смысла в этом выражении, просто опускают слово «manners». Смотрим перевод С.Маршака: «Моя немая муза так скромна...» В переводе Т.Щепкиной-Куперник: «О, муза бедная — ее совсем не слышно: Притихла и молчит...» Строка (включая добавку) приобретает смысл, только если понимать, что «manners» — собственное имя, хотя и написанное со строчной буквы: «Моя Муза остается молчаливой во мне, Роджере Мэннерсе». В сонете 111 Шекспир упрекает богиню Фортуну, поставившую его в зависимость от публичных выплат. В четвертой строке появляется «manners» с глаголом в единственном числе; значит, «Мэннерс» здесь — имя*, и рэтлендианцы относят этот сонет к 1604—1605 годам, когда Рэтленд, находясь в крайне тя-

---

*Читатели, владеющие английским языком, могут сами проанализировать эти шекспировские сонеты, так же как и стихотворения Джонсона, о которых дальше идет речь.

желом финансовом положении, был вынужден выпрашивать субсидии («подаяния») у правительства.

Обыгрывание имени «Мэннерс» есть в эпиграмме Уивера и в книге Кориэта; особенно вызывающе оно выглядит, когда «Мэннерс» ни с того ни с сего вдруг появляется в конце «Кориэтовых Нелепостей».

Джонсон включился в эту игру в своих эпиграммах, появившихся в его «Трудах» в 1616 году. В 9-й эпиграмме он просит тех, чьи имена встречаются в его книге, не считать, что она направлена «against the manners of an epigram». Эта не очень ясная фраза может восприниматься как заверение в том, что Джонсон будет придерживаться формы и традиционного характера поэтического жанра эпиграммы (хотя непонятно, зачем такие заверения нужны). Но выражение «against the manners» можно понимать как лукавое заверение в том, что эпиграмма не направлена против Мэннерса. Тем более что в следующей, 10-й эпиграмме (а Джонсон сам тщательно группировал эти стихотворения) он обращается к некоему лорду, насмешливо назвавшему его поэтом, и говорит, что отомстил этому лорду в его собственном имени! Здесь уместно вспомнить об эпизоде, рассказанном Джонсоном Драммонду: однажды Рэтленд упрекнул жену, за столом у которой он увидел Джонсона, в том, что она принимает у себя этого поэта. Эпиграммы 9—10 еще раз свидетельствуют, что Джонсон обиды не забыл, хотя, похоже, и не придавал этому эпизоду большого значения.

Эпиграмма 77 адресована «Тому, кто не желает, чтобы я назвал его имя»: «Не беспокойся, что моя книга *может разгласить твое имя.* Если ты боишься оказаться в одном ряду с моими друзьями, то я был бы пристыжен, когда бы ты стал считать меня своим врагом».

Эпиграмма 49 адресована «Драматургу»: «Драматург читал мои стихи и с тех пор поносит их*. Он говорит, что я не владею языком эпиграмм и им не хватает соли, то есть непристойности... Драматург, я не хочу открывать тебя (твои манеры, обычаи) в моей чистой книге; лучше открой себя (их) сам в своей собственной». Здесь — непереводимая дразнящая игра слов. Ключевая фраза: «I loathe to have thy manners known» может быть прочитана и так: «Я не хочу открыть тебя, Мэннерс».

А теперь вернемся к джонсоновской поэме о Шекспире в Великом фолио, где Бен Джонсон превзошел самого себя в этой игре. После строки: «Ибо подлинным поэтом не только рождаются, но и становятся», следуют шесть строк, которые в известном переводе-подстрочни-

---

* В одном анонимном стихотворении начала XVII в. таланты Джонсона как эпиграммиста ставились под вопрос. Есть основания считать, что стихотворение написано или инспирировано Рэтлендом, отношение которого к Джонсону, ввиду оправданных сомнений в способности последнего держать язык за зубами, было непростым. Большинство шекспироведов считает, что и отношение Бена Джонсона к Шекспиру было очень непростым.

ке А.А.Аникста звучат так: «Таким именно и был ты. Подобно тому, как облик отца можно узнать в его потомках, так рожденное гением Шекспира ярко блистает в его отделанных и полных истины стихах: в каждом из них он как бы потрясает копьем перед лицом невежества»[7]. Посмотрим это место в английском оригинале; мы обнаружим там родовое имя Рэтленда (неизбежно исчезающее при переводе, если видеть в нем просто существительное множественного числа), причем в таком контексте, который не только подтверждает его присутствие в Великом фолио, но и открывает характер этого присутствия:

«And such wert thou. Look how the father's face
Lives in his issue, even so, the race
Of Shakespeare's mind, *and manners brightly shines*
*In his well-turned and true-filed lines**:
In each of which, he seems to shake a lance,
As brandished at the eyes of ignorance».

Обратим внимание, что глагол «сияет» (shines) стоит в единственном числе, следовательно «Мэннерс» (manners) — слово, к которому глагол относится, — это имя; *перед ним* поставлена — что очень важно — запятая, отделяющая эту часть сложного предложения от предыдущей. Слово turned имеет много значений, в том числе и «измененный», «повернутый» и т.п.

С учетом всех этих (и других) хитроумных и изящных уловок для тех немногих, кто знал о роли, которую сыграл в создании творений и самого образа Потрясающего Копьем Роджер Мэннерс, граф Рэтленд, эти строки в поэме Джонсона звучали достаточно внятным паролем: «Посмотрите — как черты отца проступают в его потомках, так и дух Шекспира, его происхождение**, и *Мэннерс ярко сияет в своих великолепно отделанных строках*, в каждой из которых он как бы потрясает копьем, размахивает им перед глазами незнания». Последние две строки заставляют вспомнить шекспировский сонет 76: «И кажется, по имени назвать меня в стихах любое может слово»; мысль, образ тот же самый — скрывающийся за псевдонимом-маской Автор дразняще смеется перед слепыми глазами Неведения и Непонимания. И кроме того, Джонсон прямо называет имя подлинного Потрясающего Копьем. Бен был близко знаком с Рэтлендами — Мэннерсами и в любом случае не мог не понимать, какой смысл приобретали эти строки из-за слова-имени «Мэннерс»*** (неловкого и грамматически не вписывающегося, если его считать просто существительным множественного числа), но он не только употребил его в этом чрезвычайно важном кон-

---

* Курсив мой. — *И.Г.*

** Race — порода, род, происхождение.

*** Джонсон не раз обыгрывал смысловое значение имен своих современников (например, де Вера, Редклиффа и других).

тексте, но и специально выделил эту важнейшую аллюзию в адрес Рэтленда многозначительной запятой*.

Подобно тому как черты родителя можно увидеть в его создании, так и Мэннерс сияет в шекспировских строках...

Самая знаменитая, всегда приводимая во всех шекспировских биографиях полностью или в отрывках поэма Джонсона вместе с его обращением к читателю по поводу пресловутой «фигуры» на гравюре Дройсхута, долженствовавшей представлять глазам не знающих истину образ Потрясающего Копьем, является одним из важнейших ключей к постижению «шекспировской тайны». И Джонсон, который не мог открыто сказать все, оставил эти указатели на пути к истине, не уставая обращаться к грядущим читателям: «Смотрите книгу, не портрет». Он повторил это многозначительное предостережение и в другом обращении к читателям — в двустишии, открывающем собрание его эпиграмм:

«Читайте эту книгу осмотрительно, чтобы понять ее».

Подобно стрелке компаса, всегда показывающей на север, взор Джонсона во многих его произведениях устремлен в сторону Шервудского леса и его необыкновенных хозяев, скрытых от глаз Непонимания пеленой Легенды, в становлении которой Бену Джонсону было суждено сыграть не последнюю роль.

Особый интерес представляет такая плохо изученная область, как джонсоновские пьесы-маски и сценарии развлечений; многие из них содержат явные намеки на бельвуарскую чету и ее тайну, ставшую тайной века, тайной всего Нового времени. В предисловии к маске «Гименей» Джонсон прямо сказал, что его маски не просто предназначены для увеселения знатных особ, а являются «зеркалом жизни» и содержат свои важные, но понятные только избранным секреты. Однако выискивать в этом зеркале черты и следы реальных ситуаций и прототипов аллегорических персонажей — занятие весьма трудное, если у того, кто на него отважится, нет надежного ключа к маске, к ее загадке. Задача

---

* Нельзя сказать, что до нас никто из шекспироведов и джонсоноведов не обратил внимания на эту многозначительную и отнюдь не случайную запятую, которая мешает им привычно упрощенно (и искаженно) прочитывать важнейшую джонсоновскую строку. Да и любой внимательный читатель английского оригинала споткнется на ней: зачем Джонсон вставил ее здесь, разорвав сложное предложение таким образом, что manners оказывается единственным подлежащим, к которому относится сказуемое shines («сияет»)?! Будучи не в состоянии ответить на этот вопрос, некоторые сегодняшние англо-американские ученые обходятся со знаменитой поэмой довольно бесцеремонно. Помещая джонсоновский панегирик в своих насыщенных эрудицией переизданиях Шекспира, они спокойно выбрасывают (без каких-либо оговорок!) мешающую им «вредную» запятую. Именно так «исправили» Джонсона издатели последнего оксфордского полного собрания сочинений Шекспира — ведущие английские шекспироведы Стэнли Уэллс и Гэри Тэйлор[8].

осложняется и жанровыми особенностями маски, представлявшей собой своеобразный балет-пантомиму, исполнителями которой были знатные персоны, а иногда и члены королевской семьи — король Иаков благоволил к этим пышным представлениям.

Сюжет маски не всегда четко очерчен, не все его линии получают развитие в ходе представления, текст изобилует намеками и двусмысленностями, понятными лишь немногим. Реальные ситуации, намеки на которые содержатся в маске, аллегоризированы и часто получают фантастическое преломление. И все это на фоне обилия чисто декоративного и развлекательного материала. Английский исследователь Д.Б.Рэнделл отмечает, что головоломные трудности, с которыми приходится сталкиваться при попытках проникнуть в тайны джонсоновских масок, тупики и ловушки, в которые попали некоторые джонсоноведы, привели к тому, что «серьезные ученые, заботящиеся о чистоте своей научной репутации, с трудом отваживаются касаться столь щекотливого предмета»[9]. Боязнь попасть впросак сделала попытки найти ключ к тайнам этих масок достаточно редкими в академическом литературоведении. Здесь напрашивается некоторая аналогия с проблемой шекспировского авторства и личности, которую многие серьезные и дорожащие «чистотой своей научной репутации» западные академические шекспироведы в еще большей степени предпочитают обходить подальше. Такое сходство в отношении к этим проблемам представляется отнюдь не случайным.

Маска «Преображенные цыгане», пользовавшаяся особой любовью короля Иакова, в 1621 году была трижды исполнена перед ним (3 августа — в Берли-он-Хилл, 5 августа — *в Бельвуаре* и в начале сентября — в Вестминстере). В маске, «цыганские» персонажи которой изображают неких неназванных представителей самой высокопоставленной английской знати, содержатся дразнящие намеки на какую-то чрезвычайно важную тайну, известную только немногим. Один из персонажей маски спрашивает другого: «Что должен сделать человек, чтобы войти в вашу компанию?» — то есть стать «цыганом». И тот отвечает, что «такой человек должен быть посвящен в тайну, достойную истории. Многое надо сделать, прежде чем ты сможешь стать сыном или братом Луны, а это не так скоро, как хочется». По словам самого автора (Джонсона) в эпилоге, хотя необычные «цыгане» и окружающая их секретность могут показаться непосвященным зрителям странными, этой темы не должны касаться другие, поэтому «добрый Бен забыл... объяснить все это».

В маске много аллюзий на Бельвуар и его прошлых хозяев, в том числе и на «отсутствующую деву Мариан», и «хитроумного обманщика, Первого лорда цыган». Он, оказывается, любил посещать знаменитую «Пещеру дьявола», недалеко от графства Рэтленд, и даже приглашал туда к себе в гости самого дьявола. Бен Джонсон и сам бывал в этой пещере и упоминает о ней в нескольких масках — в связи с Робин-Худом и Шервудским лесом (как мы знаем, в «Печальном пастухе» Джонсон под именем Робин-Худа, главного человека Шервудского

леса, вывел Рэтленда, который официально был управляющим этого королевского леса).

Все это, а также троекратная последовательная постановка маски перед королем, совпадающая по времени с его окруженной необычайной таинственностью поездкой в Бельвуар (венецианский посол доносил дожу, что кавалькада двигалась в полном молчании), позволяет сделать заключение, что тайна «цыган» связана с тайной бельвуарской четы, и маска приурочивалась к десятилетию их смерти.

Д.Б.Рэнделл с удивлением отмечает, что в том же, 1621 году (27 июня) был брошен в тюрьму поэт Джордж Уитер за то, что в своей книжке он пытался коснуться того же предмета, которому посвящена джонсоновская маска. Еще в декабре предыдущего года лорд-канцлер Фрэнсис Бэкон написал, а король подписал специальную прокламацию «Против распущенных и невыдержанных речей»; в июле 1621 года была издана еще более строгая королевская прокламация, угрожавшая ослушникам и болтунам смертью. Вскоре после этого Джонсон подверг незадачливого Джорджа Уитера яростным нападкам в маске «Время, защищенное в своей чести и в своих правах». Она была представлена при дворе в Рождество 1622 года и издана кварто в 1623 году. Здесь мы встречаем Славу, посланную Временем. Наглый сатир Хромастикс, преследующий Время, собирается его бичевать, но, вглядевшись в лицо его Славы, останавливается в изумлении и роняет свой хлыст: «Кто же это? Моя госпожа! Слава! Леди, которую я почитаю и обожаю; как много я потерял, что не видел ее раньше! О, простите меня, моя госпожа, что я не узнал вас сразу и не приветствовал, как подобает! Но теперь я буду служить Славе и тем завоюю себе имя...» Но Слава с презрением гонит его прочь: «Я не желаю тебя знать, обманщик, фигляр, самовлюбленный хвастун. Твои похвалы только грязнят Музу... ступай прочь и оставь в покое великие имена...» В дальнейшем маска прославляет защищенных Время и Любовь, лица которых, однако, постоянно скрыты в тени и не могут быть видимы. Но само их невидимое присутствие создает гармонию и украшает мир.

Общепризнано, что нападки Джонсона направлены именно против Уитера, но удивляет безжалостная ярость, с которой Бен обрушивается на поэта, уже изрядно пострадавшего от властей предержащих за то, что посмел приблизиться к запретной области, куда вступать могли только такие доверенные литераторы, как получавший королевскую пенсию Бен Джонсон. Досталось от Джонсона и издателю, и другим лицам, причастным к появлению уитеровской книжки. Исследователи не смогли определить причины преследования Уитера властями и жестоких нападок на него Джонсона. Уже позже, когда этот эпизод остался позади, Уитер жаловался, что ему помешали назвать и восславить «эти поднимающиеся звезды», что его «добрая попытка» потерпела неудачу.

Кого же увидел и узнал Уитер, какие «поднимающиеся звезды» он хотел «привести к сиянию»? Заметим, что вся эта история происходит в разгар работы над шекспировским Великим фолио, в приближении годовщины смерти Рэтлендов. Характер обвинений, выдвигаемых

против сатира Хрономастикса (то есть против Уитера и его издателя) в контексте джонсоновской маски — вместе с «Преображенными цыганами», — свидетельствует, что Уитер чуть было не разболтал ставшую ему случайно известной тайну, находившуюся под высочайшей опекой. Эта история помогает лучше понять причину полного и странного молчания английских писателей и поэтов, ни единой печатной строкой не откликнувшихся на смерть Потрясающего Копьем (кто бы он ни был и когда бы ни умер — в 1612 или 1616 году). Только после выхода в свет в 1623 году опекаемого Пембруками Великого фолио, определившего контуры будущего культа, с имени Шекспира был снят неписаный запрет, хотя никаких определенных биографических данных о нем по-прежнему не появляется. Правда, поэт и драматург Томас Хейвуд начал в 1614 году писать фундаментальное сочинение «Биографии всех английских поэтов», где не могло не быть главы о Шекспире, но, как и следовало ожидать, сочинение бесследно исчезло.

Своей пьесе «Магнетическая леди» Джонсон явно придавал особое значение, так как дал ей подзаголовок «Примиренные хуморы». Во вступительной части пьесы приказчик «поэтической лавки» Бой объясняет покупателям, что этот автор, начав изучать и показывать «хуморы»* в пьесе «Каждый в своем хуморе», продолжил эту работу в пьесе «Каждый вне своего хумора» и других пьесах, а теперь завершает ее в давно задуманном им произведении о леди, которая примиряет все «хуморы». Хотя имя этой леди «Лоудстоун» и означает «магнит», название пьесы не следует понимать как «Магнетическая леди» (объясняет Бой), поскольку слово «Magnetic» образовано здесь от латинского magna — великая, величественная. Такое разъяснение «приказчика поэтической лавки» указывает, что речь в пьесе идет о вещах, далеких от обыденности. Хотя леди Лоудстоун — действительно магнит, притягивающий и объединяющий вокруг себя самых различных людей, автор устами своего персонажа рекомендует читать название пьесы как «Великая леди»**.

Герои пьесы участвуют в некоем таинственном предприятии, о характере которого можно догадаться по словам мистера Интреста (Барыш): «То, что для вас становится предметом чтения и изучения, для меня — обычная работа». Очевидно, речь идет об осуществлении какого-то издательского проекта. Потом внимание действующих лиц сосредоточивается на племяннице Великой леди, которая оказывается беременной, все ждут появления повивальной бабки, призванной «помочь появлению на свет младенца и освободить всех от мучений».

---

* Хумор — так Джонсон называл преобладание в человеке какой-либо черты, приобретающей характер сатирической маски.

** На русский язык название пьесы переводилось как «Магнетическая леди» или «Притягательная леди». С учетом авторских разъяснений, очевидно, оптимальным вариантом была бы «Великая магнетическая леди».

Потом все рассматривают «младенца». «Вашего имени на нем нет», — говорит математик Компасс адвокату Прэктайзу, который отвечает: «На нем есть моя печать, и оно зарегистрировано. Я тесно связан с вами, мистер Компасс, и вы имеете права на мою долю». Затем он сообщает новость: Тинвит (Тонкий ум) — генеральный смотритель «проекта» — умер. Герои отправляются с «младенцем» и колыбелью в поданной им карете завершать свой «проект».

В «поэтической лавке» умный Бой специально обсуждает с «покупателями» коварный вопрос, кого именно автор изображает под маской того или иного персонажа пьесы. Бой уклоняется от прямого ответа на этот вопрос и объясняет, что в аллегорически преображенных героях действительно отражены черты определенных людей, но герои пьесы не являются их точными копиями. «Замок», запирающий пьесу, не открывается подобным ключом.

Секрет в пьесе есть, но его нельзя раскрывать. Повивальная бабка говорит об этом вполне определенно: «Мы не должны разглашать эти женские секреты. Мы можем все испортить, если откроем секреты артистической уборной и расскажем, как и что там делается. Тогда театры не смогут больше обманывать видимостью правдоподобия зрителей, также поэтические лавки — читателей, а потом — столетия и людей в них». Последняя фраза весьма многозначительна!

Постановка в 1632 году и печатание этой пьесы были связаны с какими-то серьезными трудностями, о чем свидетельствуют обвинения, выдвинутые против цензора, автора и актеров, и две петиции в высокие инстанции, содержащие их уверения в своей невиновности.

Характер «проекта», осуществлением которого заняты герои пьесы, обстоятельства появления и оформления «младенца», многозначительные слова «повивальной бабки» (так называл себя издатель Эдуард Блаунт) о театральных и издательских секретах и о веках и людях, которые не должны этих секретов знать, говорят за то, что здесь Джонсон в основательно — и сознательно — запутанной сценической форме рассказывает об издании за десятилетие до этого Первого шекспировского фолио, о крестной матери и главной фигуре этого «проекта» — Великой магнетической леди, Мэри Сидни-Пембрук — и о ее верных помощниках.

Только изучение исторических и литературных фактов, имеющих отношение к «поэтам Бельвуарской долины», к чете Рэтлендов, позволяет понять многочисленные и многозначительные намеки, разбросанные в стихотворениях, пьесах и масках Бена Джонсона. Он неоднократно подтверждал, что знал Шекспира, — значит, он знал и кто был Шекспиром; Рэтленды и Пембруки — единственные из «претендентов», к кому Джонсон был близок, — одно это делает прочтение каждого его свидетельства бесценным. Ибо нити покрова грандиозной мистификации, скрывающей от человечества смысл явления, составляющего славу всей эпохи, мастерски вплетены во многие произведения Джонсона. Не имея возможности сказать все открыто, он позаботился,

чтобы потомки смогли эти нити когда-нибудь опознать — и отметил их неоднократно. Здесь я коснулся только некоторых из них.

В XX веке пробудился интерес к творчеству Джона Донна (1572—1631), одного из крупнейших поэтов шекспировской Англии. Его изучают, анализируют, переводят*, классифицируют. Однако мало кто выразил удивление тем, что Донн, хорошо знавший почти всех писателей и поэтов тогдашней Англии, ни разу не назвал имя величайшего из своих современников — Уильяма Шекспира — и никак не откликнулся на его смерть, хотя написанная в 1622 году элегия Уильяма Басса, о которой я уже говорил, впервые появилась в посмертном издании сочинений Донна (очевидно, она была найдена среди его бумаг). Джон Донн не мог не знать и Рэтленда, вместе с которым принимал участие в Азорской экспедиции Эссекса; виделись они и в доме Эгертона, когда Эссекс находился там под арестом. Участвовал Донн и в «панегирическом сопровождении» Кориэтовых книг. Он хорошо знал «Блестящую Люси» — графиню Бедфорд, ближайшую подругу Елизаветы Сидни-Рэтленд, — и часто бывал в ее доме; к графине Бедфорд обращены несколько его поэтических работ. Донн не мог не знать дочь Филипа Сидни, его не мог не поразить ее трагический и жертвенный уход. В 1621 году он стал деканом собора св.Павла, где она была захоронена, и ему об этом безусловно было известно. Однако он ни разу открыто не назвал ее имени, так же как и имени Рэтленда**.

Но бельвуарская чета, особенно Елизавета, присутствует в поэтическом наследии Донна часто, хотя в силу особенностей мироощущения и творческой манеры поэта (а вероятно — и большей верности обету молчания) их образы проступают в его строках более «метафизически», чем у его друга Бена Джонсона, которого необходимость молчать терзала почти физически. В стихотворении «Похороны» Донн просит тех, кто будет готовить его тело к погребению, не задавать ненужных вопросов и не трогать талисман-браслет из пряди волос, надетый на его руку (об этом браслете он говорит и в стихотворении «Реликвия»). Этот талисман — знак тайны, которой никто не должен касать-

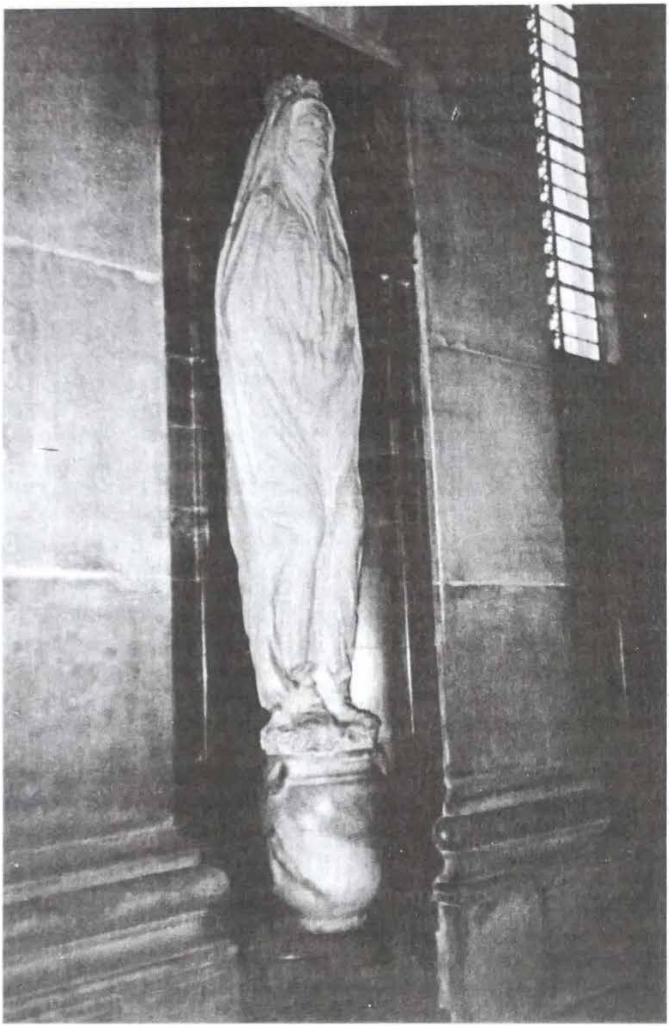
---

* Из русских переводов Донна известность получили переводы Иосифа Бродского; из литературоведческих работ можно отметить книги А.Н.Горбунова и С.А.Макуренковой[10].

** Удивительна, даже мистична судьба надгробного памятника Джону Донну, похороненному в соборе св.Павла. Памятник необычен и сам по себе — согласно своей последней воле, Донн изображен в смертном саване, стоящим на невысокой узкой урне, как бы оберегая заключенный в ней прах. Во время Великого пожара 1666 г. все памятники в соборе св.Павла погибли, от них остались лишь изуродованные почерневшие обломки. Только один-единственный памятник был найден невредимым среди ужасных руин — статуя Джона Донна на хрупкой урне. И сегодня, столетия спустя, поэт-священник стоит на своем месте в усыпальнице собора, продолжая оберегать вечный покой доверившихся его попечению душ.



Джон Донн



Памятник Джону Донну — единственная статуя в соборе св. Павла, уцелевшая во время Великого пожара в 1666 г.

ся, ибо это — другая душа поэта, напоминание о той, кого взяли небеса. Этот талисман оставлен ею, чтобы вдохновлять и поддерживать мысль поэта — ведь эта прядь «росла когда-то так близко от гениального ума», она могла впитать в себя частицу его силы и искусства. Та, что оставила этот талисман, думала, что он не даст поэту забыть ее, забыть свою боль, подобно оковам, терзающим приговоренного к смерти. Этот талисман должен быть захоронен вместе с ним, «ибо я мученик любви, и если реликвия попадет в чужие руки, это может породить идолопоклонство».

Та, что оставила поэту свой талисман, была подлинным чудом, — всех слов и всех языков мира не хватило бы, чтобы рассказать правду о ней. В этом таинственнном, полном неизбывной боли стихотворении (такую же боль ощущаешь, читая элегию Бомонта на смерть Елизаветы Рэтленд), Джон Донн, именуя и себя «мучеником любви», прямо повторяет название честеровского сборника.

В собраниях сочинений Донна можно найти поэтическое письмо, написанное им совместно с поэтом Генри Гудиа некой анонимной поэтической паре; Донну принадлежит половина строф, другая половина — Гудиа (поочередно). Поэты направляют своим адресатам это послание как клятву верности, отдают себя в полное им подчинение. Неведомая поэтическая пара сравнивается с солнцем, которое согревает всех, в них двоих живут все музы. Донн и его друг жаждут встретиться с ними. «В пении соловьев мы слышим ваши песни, которые превращают целый год в сплошную весну и спасают нас от страха перед осенью... О, если бы мы могли выразить наши мысли с помощью чернил и бумаги, бумага не смогла бы выдержать на себе их груз». Поэты считают для себя великой честью писать своим адресатам, ибо, «обращаясь к вам, наше письмо приобщается к вечности».

К кому же тогда (1608—1610) в таком тоне, с таким бесконечным преклонением, к каким двум бессмертным гениям, соединяющим в себе все музы, могли обращаться Джон Донн и Генри Гудиа — сами выдающиеся и прославленные поэты своего времени? Биографы и комментаторы Донна затрудняются даже высказывать какие-то предположения на этот счет, ибо, как правило, ничего о «поэтах Бельвуарской долины» не знают. А ведь единственной анонимной поэтической парой, к которой Донн и Гудиа могли тогда обращаться с таким посланием, была именно бельвуарская чета...

Исследователи, занимавшиеся шекспировской поэмой о Голубе и Феникс и честеровским сборником, отмечали явное использование ключевых образов и выражений оттуда в поэме Гудиа из книги «Зерцало величия» (1618) и в таинственной (как часто приходится употреблять это слово!) донновской «Канонизации»; на этом основании делалось предположение, что анонимные стихотворения в честеровском сборнике, возможно, написаны Гудиа и Донном (Неизвестный и Хор Поэтов). Такую возможность исключить нельзя, но для ее проверки требуются дополнительные сложные исследования. А вот то, что «Ка-

нонизация» вполне могла бы стать частью честеровского сборника «Жертва Любви» — бесспорно.

Стихотворение «Канонизация» начинается обращением лирического героя к некоему другу: «Во имя Бога, молчи и не мешай мне любить/ Или брани мои параличи, мою подагру,/ Мои несколько седых волос, презирай мое растроенное состояние...» Он продолжает: «Увы, увы, кому моя любовь принесла вред?/ Какие корабли затоплены моими вздохами?/ Кто скажет, что мои слезы залили его поля?..» Заметим, что слабость, раннее постарение, подагра, параличи (спазмы сосудов головного мозга) — это болезни, от которых страдал Рэтленд, и его же долго мучили долги и расстроенные дела. А эта необыкновенная — благоговейная — любовь («не страсть, а мир, покой»), ассоциирующаяся со слезами, с потоками слез — это ведь отношения бельвуарской четы, столь мучительные для обоих, их платоническая любовь, делающая их единым духовным целым...

«Называй нас, как ты захочешь — такими нас сделала любовь./ Назови ее одним, меня другим мотыльком./ Мы также — догорающие свечи, и мы умираем по своей воле/ И в самих себе мы находим орла и голубку./ В загадку Феникса нами вложено много ума,/ Мы двое являемся одним./ Так оба пола образуют одну нейтральную вещь./ Мы умираем и восстаем, и утверждаем/ Тайну этой любовью./ Эта тайна может умертвить нас, если не будет этой любви».

Мы слышим голос героев честеровского сборника, голос Голубя и Феникс: «Если наша легенда не подходит для надгробных памятников и катафалков, она годится для поэтических строк. И если мы избегаем занимать место в летописях, мы построим себе уютные гнезда в сонетах; ибо искусная урна может хранить величайший прах, как самые пышные гробницы и памятники. И в этих гимнах мы будем канонизированы».

Заключительная строфа:

«И тогда все будут взывать к нам:
Вы, кого благоговейная любовь сделала надежным убежищем
друг для друга,
Вы, для кого любовь была покоем и миром, а не слепой страстью,
Вы, чьи глаза смогли увидеть самую сущность этого мира
И, подобно волшебным зеркалам,
Вместить и отразить все увиденное:
Страны, города, дворцы владык... Просите небеса,
Чтобы нам было дано следовать примеру вашей любви».

Совершенно ясно, что речь идет о духовном слиянии, о совместном поэтическом (сонеты, гимны) творчестве. Герои постигают мир, чтобы потом волшебной силой творческого преображения воссоздать его в своем искусстве, своей неподвластной времени поэзии. Как и честеровские Голубь и Феникс, герои Донна тайно служат Аполлону, «избегая занимать место в летописях».

Если литературоведы прошлого не скрывали своей беспомощнос-

ти перед этими потрясающими строками, то сегодняшние западные специалисты по Донну нередко пытаются вчитать в «Канонизацию» некую метафизику сексуального переживания, не понимая — или делая вид, что не понимают, — чисто духовного характера любви, связывающей героев и неотделимой от служения высокому искусству. Но ведь и в случае с честеровским сборником современные последователи гипотезы К.Брауна готовы видеть в поэме-реквиеме по Голубю и Феникс свадебный гимн! Впрочем, недаром мы читаем в «Канонизации», что в загадку Феникса вложено много ума; в этом, как мы уже знаем, могло убедиться не одно поколение ученых.

Итак, герои «Канонизации» — это герои честеровского сборника, Голубь и Феникс — необыкновенная поэтическая чета, покинувшая мир в полном молчании, оставив после себя лишь несравненное Совершенство — свои великие творения, свой единственный настоящий памятник. «И Мэннерс ярко сияет в своих... строках, в каждой из которых он как бы потрясает копьем перед глазами незнания...».

«Канонизация» принадлежит к тем произведениям Донна, точная датировка которых затруднена; последнее время было высказано мнение, что она относится к концу первого — началу второго десятилетия XVII века. Напечатано стихотворение было только в первом посмертном издании 1633 года, где кроме бесспорно донновских были и чужие оказавшиеся среди его бумаг и попавшие к издателю произведения. Но писал ли это потрясающее откровение Джон Донн, видя перед собой Голубя и Феникс (когда они умерли, Донна, как и Джонсона, не было в Англии, он вернулся домой через месяц после этого трагического события), или это — предсмертные строки самого Голубя, их связь с поэмами честеровского сборника бесспорна (в какой-то степени с этим согласны все исследователи)*. И тайна загадочных произведений открывается одним ключом. Этот ключ — Бельвуар.

В 30-х годах XVII века не стало Джонсона, Донна, Дрейтона, Пембрука, многих других представителей шекспировского поколения, лично знавших Потрясающего Копьем. Еще раньше умерли Саутгемптон, Бэкингем, графиня Бедфорд, король Иаков. В стране назревали грозные события. В 1640 году был созван Долгий парламент, и вскоре началась его война с королем, закончившаяся победой пуритан, запретивших театральные представления; музы прозябали. Следующее, третье издание шекспировского Фолио вышло после Реставрации, в 1663 году, когда почти никого из современников Шекспира уже не было в живых. Произведения Потрясающего Копьем, «его сироты» перешли под опеку новых поколений, принявших и канонизировавших легенду о нем. Бельвуарская чета обрела столь желанное ей забвение — в течение нескольких столетий никто о Рэтлендах не вспоминал.

---

* Не исключено, что «Канонизация» (если она написана Донном) предназначалась для честеровского сборника, но по каким-то причинам не была в него включена.

Когда же появились шекспировские пьесы о войне Алой и Белой розы?

Гипотеза о том, что под маской-псевдонимом «Потрясающий Копьем» скрывался Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд, была сформулирована в начале нашего века в трудах К.Блейбтрея и особенно С.Демблона и потом развита и дополнена П.Пороховщиковым, К.Сайксом. В основном их внимание сосредоточивалось на самом Рэтленде (правда, Пороховщиков считал, что первые шекспировские поэмы написаны Бэконом); роль Елизаветы Сидни-Рэтленд и Мэри Сидни-Пембрук эти исследователи явно недооценивали. Чрезвычайно активная деятельность сторонников гипотезы «Шекспир — Оксфорд» в Англии и США в течение последних шести-семи десятилетий оставляла фигуру Рэтленда в тени, несмотря на высокую научную достоверность фактов, свидетельствующих о его связи с шекспировским творчеством.

Мои исследования честеровского сборника, Кориэтовых книг, поэмы Эмилии Лэньер (сначала в микрофильмах, потом — в оригиналах), «парнасских» пьес показали, что только через необыкновенную бельвуарскую чету можно постигнуть целый ряд доселе непонятных исторических и литературных фактов эпохи и в конечном счете гениальную Игру о Потрясающем Копьем.

Теперь, прежде чем перейти к заключительной части нашего рассказа, я хочу коротко суммировать главные факты и аргументы, подтверждающие присутствие Рэтлендов за шекспировской маской. Мы уже убедились, что, идя по следам Шекспира, то и дело выходим на Рэтленда, встречаем его одного или вместе с поэтической подругой, с другими фигурами его окружения. Эти встречи так многочисленны и взаимосвязаны, что случайность совершенно исключается. Рэтленды и Шекспир неразделимы.

* * *

Первые шекспировские поэмы снабжены авторскими посвящениями графу Саутгемптону, о неразлучной дружбе которого с Рэтлендом в то время имеются многочисленные письменные свидетельства; позже было замечено, что оба молодых графа прямо-таки днюют и ночуют в театре. Учивший их обоих итальянскому языку Джон Флорио выведен в пьесе «Бесплодные усилия любви» в образе учителя Олоферна. Другой персонаж пьесы, дон Адриано де Армадо — шаржированный портрет хорошо знакомого Рэтленду Антонио Переса.

Первыми, кто признал и высоко оценил поэзию и драматургию Шекспира, были кембриджские университетские однокашники Рэтленда — Уивер, Барнфилд, Ковел, позже — Мерез.

Города Северной Италии, где побывал Рэтленд, являются местом действия ряда шекспировских пьес. Рэтленд занимался в Падуанском



Памятник Рэтлендам венчает изображение раскинутых для полета крыльев — символ духа, преодолевающего Небытие, символ Феникса, восстающего из пепла

университете. Там же, как сообщает Демблон, занимались датчане Розенкранц и Гильденстерн. Транио в «Укрощении строптивой» перечисляет дисциплины, изучаемые в Падуе; этот город упоминается — иногда невпопад — и в других пьесах.

Сразу же после визита Рэтленда в Данию в «Гамлете» появляются многочисленные датские реалии, свидетельствующие о личном знакомстве автора с обычаями датского королевского двора и даже с деталями интерьера королевской резиденции.

В студенческой пьесе «Возвращение с Парнаса» персонаж Галлио — живая шутовская маска Рэтленда — оказывается автором сонетов и относит к себе похвалы, воздаваемые его однокашником поэтом Уивером Шекспиру.

Рэтленд был ближайшим другом, родственником и соратником Эссекса, о горячей симпатии к которому говорит Шекспир в «Генрихе V». Трагический перелом в творчестве Шекспира совпадает с провалом эссексовского мятежа, в котором принял участие Рэтленд, жестоко за это наказанный и униженный.

Женой Рэтленда стала дочь великого поэта Филипа Сидни — Елизавета, сама талантливая поэтесса, подобно мужу, всегда скрывавшая свое авторство. С ее двоюродным братом графом Пембруком и его матерью Мэри Сидни-Пембрук Рэтленда связывала тесная, продолжавшаяся всю его жизнь дружба. Именно граф Пембрук, как считают, передал издателю шекспировские сонеты, ему же посвящено посмертное Великое фолио, инициатором появления и редактором которого была Мэри Сидни-Пембрук.

Рэтленд был одним из вдохновителей и авторов многолетнего литературного фарса вокруг придворного шута Томаса Кориэта, которому приписали несколько книг и объявили величайшим в мире путешественником и писателем.

В шекспировских сонетах несколько раз обыгрывается родовое имя Рэтленда — Мэннерс. Аналогично поступает и Бен Джонсон, особенно блестяще он делает это в поэме, посвященной памяти Шекспира в Великом фолио. Джонсон хорошо знал Рэтлендов, бывал в их доме, назвал их и их окружение «поэтами Бельвуарской долины». К Елизавете Сидни-Рэтленд обращен — как открыто, так и завуалированно — ряд поэтических произведений Джонсона.

Смерть четы Рэтленд летом 1612 года совпадает с прекращением шекспировского творчества. Появившийся позже «Генрих VIII» был дописан Флетчером.

Смерть и похороны четы Рэтленд окружены небывалой таинственностью. Их друзья-поэты смогли оплакать их только тайно, под аллегорическими именами в поэтическом сборнике «Жертва Любви», отпечатанном в немногих экземплярах, без регистрации, с фальшивыми датами. Там же — поэтические произведения «Голубя» (Рэтленда), имеющие удивительно много общего с поэмами и сонетами Шекспира.

Издание первого полного собрания пьес Шекспира — Великого

фолио — было запланировано на лето 1622 года, то есть к десятой годовщине смерти Рэтлендов. Второе фолио было издано в 1632 году — к двадцатой годовщине.

В 1617—1620 годах на могиле Рэтлендов в фамильной усыпальнице в Боттесфорде был установлен надгробный памятник, изготовленный скульпторами братьями Янсен; они же вскоре после этого создали настенный памятник в стратфордской церкви возле могилы Шакспера, целым рядом деталей оформления подражающий рэтлендовскому.

Через несколько месяцев после смерти Рэтлендов Шакспер получает от их дворецкого деньги и навсегда покидает Лондон. Рэтленды — *единственные* современники, о которых точно известно, что в их доме Шакспер платили деньги.

Рэтленд был одним из образованнейших людей своего времени, владел теми языками, знание которых обнаруживается в шекспировских произведениях. Он полностью соответствует тем характеристикам Шекспира-автора, которые были сформулированы Т.Луни. Особенно это относится к таким чертам, как неуверенность там, где дело касается женщин, щедрость и великодушие, терпимое отношение к католицизму, эксцентричность, страсть к таинственности и секретности.

Почти все книги, послужившие источниками для Шекспира при создании его произведений, были в библиотеке Бельвуара (многие из них и сейчас там). Там же находится рукопись варианта песни из «Двенадцатой ночи», написанная, как установил П.Пороховщиков, рукой Рэтленда. Это *единственная* достоверная рукопись шекспировского текста!

* * *

Здесь перечислена лишь часть фактов, о которых мы говорили на предыдущих страницах. Даже этот неполный, сжатый до нескольких десятков строк перечень весьма внушителен. *Ни один* шекспировский современник, ни один другой «претендент» на «трон Великого Барда» (включая Шакспера) не может похвастаться и малой частью такого собрания достоверных фактов о своей связи с Потрясающим Копьем, с его творчеством. И это несмотря на то, что все имеющее отношение к литературной деятельности Рэтленда, как показывают сохранившиеся документальные свидетельства, было окружено секретностью, а рукописи — после переписки — уничтожались; нахождение написанного рукой Рэтленда варианта песни из «Двенадцатой ночи» — не просто чрезвычайно важное свидетельство, но и редкая удача. Ну и конечно, важнейшим литературным фактом является адекватно прочитанный наконец честеровский сборник.

В Англии и США Рэтленд и его жена — интереснейшие, необыкновенные люди, находившиеся в самом центре культурной жизни шекспировской эпохи, — мало известны. И отнюдь не потому, что

факты, на которых зиждется рэтлендианская гипотеза, недостоверны или сомнительны. Эти факты достоверны, документальны, но об их совокупности обычно не осведомлены даже ученые-шекспироведы; поэтому, сталкиваясь иногда с тем или иным из таких фактов, они не могут понять их значения, их связь с «шекспировской тайной». Имеет, конечно, значение и то обстоятельство, что эта гипотеза пришла из франко-бельгийского и немецкого шекспироведения (работы Демблона и Блейбтрея так и не переведены на английский язык). Но главная причина заключается в господстве привычных представлений о Шекспире в академическом шекспироведении. Среди же тех, кто эти традиционные представления отвергает, господствует оксфордианская гипотеза. Разумеется, нельзя забывать и о чрезвычайной сложности и запутанности многолетних споров.

Сходные ситуации известны и из истории других наук — путь к постижению истины не прост и не прямолинеен, но непрекращающееся накопление и осмысление достоверных фактов делают конечную селекцию идей и гипотез неизбежной.

Факты, лежащие в основании рэтлендианской гипотезы, никогда и никем не были научно опровергнуты ни у нас, ни на Западе; это вообще невозможно в силу их объективного, документального характера. Речь может идти о деталях их интерпретации, о заполнении лакун между ними, о степени и характере участия Рэтлендов и других «поэтов Бельвуарской долины» в появлении того или иного произведения.

Рассмотрим теперь аргументацию критиков рэтлендианской гипотезы: А.А.Смирнова (1932), Ф.Уодсворта и Р.Черчилля (1958). В своем предисловии к пьесе М.Жижмора, о котором мы уже говорили, Смирнов так пишет о Рэтленде: «В одном итальянском университете, где учился Рэтленд, были студентами два заезжих датчанина, Розенкранц и Гильденстерн... Самое большое, что мы можем предположить — это то, что Рэтленд явился информатором Шекспира... Близость молодых аристократов («золотой молодежи») с актерами была вещью обычной в те времена». О возможном участии Рэтленда в создании шекспировских пьес: «Конечно, вундеркинды бывали во все времена, однако чтобы 14-летний мальчик создавал пьесы не только весьма художественные, но и чрезвычайно сценичные... — вещь трудно допустимая. Ничто решительно не указывает в биографии Рэтленда на то, чтобы он обладал каким-либо литературным талантом или вообще выдающимся умом». Очевидно, Смирнову не были известны аллюзия Джона Флорио на литературное творчество Рэтленда в посвящении ему итальянско-английского словаря, слова Джонсона в послании Елизавете Рэтленд о том, что ее супруг возлюбил искусство поэзии, не говоря о многих других фактах.

Ф.Уодсворт, подробно разбирая бэконианскую, дербианскую и оксфордианскую гипотезы, в своей книге[11] о Рэтленде пишет немно-

го. Он приводит тот же неопровержимый, как он полагает, довод о молодости Рэтленда.

Р.Черчилль[12] пытается поставить под сомнение некоторые факты. Так, говоря о получении Шакспером денег в Бельвуаре за «импрессу», он приводит высказывавшееся в начале века предположение, что это был однофамилец Шекспира, ибо «маловероятно, чтобы известный драматург занимался таким делом, как изготовление какой-то импрессы или щита для участников турнира». Но, во-первых, Шакспер был там не один, а вместе со своим другом и компаньоном Ричардом Бербеджем, и большинство ученых (в том числе Э.Чемберс и С.Шенбаум) давно уже согласились с тем, что речь в записи бельвуарского дворецкого идет именно о Шекспире (то есть о Шакспере). Что касается сомнений в том, что знаменитого поэта и драматурга пригласили из Лондона для выполнения подобной работы (к тому же не очень высокооплачиваемой), то для тех, кто считает, что Уильям Шакспер не был ни поэтом, ни драматургом, такие сомнения служат еще одним подтверждением их правоты.

Черчилль упоминает о Розенкранце и Гильденстерне из Падуанского университета, но никак этот факт не комментирует, также не обращает он внимания на особенную привязанность Шекспира к Падуе и ее университету. В отношении появления других датских реалий в «Гамлете» Черчилль высказывает предположение, что кто-то из актеров труппы графа Лейстера мог быть в Дании в 1585 или 1586 году. Черчилль даже конструирует возможный разговор между Шекспиром и неким воображаемым членом труппы, побывавшим тогда в Дании: «Рассказывал я тебе, Билл, насчет того нашего визита в Эльсинор?» и т.п. Черчилль сочувственно замечает, что бедняга Шекспир мог просто заболеть от этих бесконечных разговоров о датских гастролях. Если даже не учитывать, что поездка лейстеровской труппы в Данию происходила более чем за полтора десятилетия до «Гамлета», то остается без ответа главный вопрос: почему датские реалии появились *только во втором кварто* — в 1604 году, сразу после миссии Рэтленда в Данию? Черчилль тоже говорит о молодости Рэтленда, о том, что тот не мог написать все три части «Генриха VI», «Комедию ошибок», «Ричарда III», «Тита Андроника» в возрасте пятнадцати — восемнадцати лет.

А.А.Аникст в своей статье «Кто написал пьесы Шекспира»[13] (1962) в основном повторяет те же аргументы, что и Черчилль, на книгу которого он ссылается. Аникст пишет: «Все аргументы в пользу авторства Рэтленда падают, как карточный домик, когда читатель узнает дату рождения графа. Он явился на свет 6 октября 1576 года. А первые пьесы Шекспира, как установлено, шли на сцене начиная с 1590 года. Выходит, что Рэтленд начал писать в 13—14 лет...»

Итак, достаточно лишь узнать дату рождения Рэтленда... Как видим, этот аргумент является главным у всех критиков рэтлендианской гипотезы. Думаю, пора наконец подвергнуть этот «решающий ар-

гумент» серьезному анализу и показать, что он основан на простом игнорировании важных свидетельств.

Говоря о пьесах Шекспира, шедших на сцене начиная с 1590 года, оппоненты Демблона и Пороховщикова имеют в виду, конечно, «Генриха VI». При этом, однако, умалчивается, что нам неизвестно, какая именно пьеса на этот сюжет ставилась в тот период; также опускается ряд проблем, связанных с трилогией о войне Алой и Белой розы. А они весьма серьезны, и в этом легко убедиться.

В 1594 году была напечатана без имени автора пьеса «Первая часть вражды между славными домами Йорк и Ланкастер...» (по сюжету соответствует 2-й части канонического шекспировского «Генриха VI»). В 1595 году издана «Правдивая трагедия о Ричарде, герцоге Йоркском, и о смерти доброго короля Генриха VI... как она была неоднократно представлена слугами графа Пембрука» (соответствует канонической 3-й части «Генриха VI»). Большинство шекспироведов, начиная с Мэлона и до конца XIX века, определенно утверждали, что эти пьесы написаны не Шекспиром; наиболее вероятными авторами считались Марло, Грин, Пиль или Кид. Текст обеих пьес значительно отличается от текста канонических 2-й и 3-й частей «Генриха VI», впервые появившихся лишь в Великом фолио 1623 года. Во-первых, текст в Фолио в полтора раза больше; кроме того, он свидетельствует о серьезнейшей переработке старых текстов, послуживших основой. Так, во 2-ю часть из 2000 строк старой пьесы перешли неизменными только 500, остальные опущены или изменены, зато прибавилось 1700 совершенно новых строк. Аналогичной коренной переработке подверглась и «Правдивая трагедия», ставшая 3-й частью «Генриха VI». Фактически были созданы новые пьесы, в художественном отношении стоящие заметно выше своих предшественниц. Что касается 1-й части трилогии, то она вообще не только впервые появилась в Великом фолио, но и не имеет пьес-предшественниц. Эти и другие факты долго считались достаточным доказательством того, что обе пьесы-предшественницы не принадлежали Великому Барду, были дошекспировскими!

Однако в конце прошлого века возникла другая точка зрения, согласно которой старые пьесы якобы являются не источниками, использованными позже Шекспиром, а испорченными («пиратскими») изданиями шекспировских пьес. Эта гипотеза была поддержана и развита П.Александером (1924) и его последователями, однако нет *никаких* оснований считать ее «окончательным» решением проблемы.

Принадлежность двух старых пьес о войне Алой и Белой розы Шекспиру никогда не была доказана, *это лишь предположение.* Да и как можно считать его доказанным, если против него кроме текстологического анализа говорит свидетельство таких авторитетных источников, как Фрэнсис Мерез и сам Уильям Шекспир!

В 1598 году Фрэнсис Мерез в «Сокровищнице Умов» перечислил все пьесы, написанные к тому времени Шекспиром, *но «Генриха VI» он не назвал.* А ведь все ученые согласны с тем, что Мерез был удивитель-

но хорошо знаком с творчеством Шекспира. Ибо из двенадцати шекспировских пьес, названных Мерезом, половина тогда вообще не была еще напечатана, а четыре были изданы анонимно; кембриджец Мерез был знаком и с шекспировскими сонетами, которые опубликуют лишь через десятилетие. Список Мереза является основой для датировки шекспировских пьес раннего периода. И вот в этом своем ставшем знаменитым списке Мерез не просто опустил какую-то из частей «Генриха VI» — *он вообще не упоминает всю трилогию*! Казалось бы, такое авторитетное свидетельство не должно игнорироваться, однако именно это происходит в современном шекспироведении — отсутствие «Генриха VI» в списке Мереза игнорируется. В оправдание обычно выдвигается натянутое предположение, что к 1598 году эти три хроники уже сошли с репертуара, поэтому, мол, Мерез то ли забыл про них, то ли сознательно опустил! Но если две пьесы-предшественницы тоже принадлежат Шекспиру (как считает сегодня большинство шекспироведов) и были напечатаны всего за три-четыре года до книги Мереза, как это он мог «забыть» их, при чем тут наличие или отсутствие (тоже предположительные) их в репертуаре тогдашних актерских трупп? Нет, *Мерез не считал эти хроники шекспировскими* — и всякое иное толкование его свидетельства является произвольным домыслом.

Это подтверждается и самим Шекспиром, который в 1593 году назвал поэму «Венера и Адонис» своим «первенцем». Но и это прямое свидетельство самого Барда толкуется многими шекспироведами условно: мол, Шекспир имел в виду только такое благородное занятие, как поэзия, не принимая в расчет пьесы для народного театра, «считавшиеся произведениями низкого жанра» (а Мерез, выходит, так не считал?). Здесь опять — казуистические, полностью надуманные толкования, необходимые тем, кто настолько твердо уверовал в раннюю датировку начала творчества Шекспира, что готов пренебрегать важными фактами, противоречащими этой вере.

Таким образом, серьезных, научных, а не надуманных оснований для того, чтобы датировать начало творческой деятельности Шекспира ранее чем 1592—1593 годом, нет. После констатации этого факта аргументы в пользу авторства Рэтленда не будут «падать» подобно карточному домику, как только мы узнаем дату рождения графа. В 1592—1593 году Рэтленду было, соответственно, 16—17 лет, и он уже в течение шести-семи лет занимался в Кембриджском университете, то есть был уже хотя и молодым, но интеллектуально достаточно зрелым человеком. Во всяком случае, не может быть ни малейших сомнений, что он мог написать и «Венеру и Адониса», и тем более такую слабую пьесу, как «Тит Андроник» (1593—1594). Из других пьес к 1593 году принято относить лишь «Ричарда III» и «Комедию ошибок». Однако текст первой был напечатан в 1597 году (Рэтленду — 21 год), а второй — только в 1623-м.

Итак, главный, решающий довод против авторства Рэтленда — его возраст — несостоятелен. Так же несерьезны доводы о якобы допу-

щенных в шекспировских пьесах ошибках в географических реалиях Северной Италии и Богемии — на самом деле слабое знание характера этих реалий в разные исторические периоды показывают критики рэтлендианской гипотезы. Но анализ, тем более научно состоятельный и объективный, этой гипотезы, по причинам, о которых я уже говорил, в современном западном академическом шекспироведении попросту отсутствует. Эту странную пару — Рэтлендов — с недоумением обходят, не будучи информированными о всей совокупности связанных с ними литературных и исторических фактов. Ведь даже в работах Демблона, Пороховщикова, Сайкса не отражен такой важнейший факт, как приуроченность Первого фолио к десятой годовщине смерти Рэтлендов и Второго — к двадцатой; осталась непонятой роль Елизаветы и замечательной Мэри Сидни-Пембрук, не говоря о том, чего эти выдающиеся историки литературы еще не могли знать — результатов наших сегодняшних исследований...

Но поскольку многочисленные факты вновь и вновь свидетельствуют о том, что именно Роджер и Елизавета Рэтленд (хотя и не они одни) скрываются за маской-псевдонимом Уильяма Потрясающего Копьем, необходимо ответить на вопросы, которые обычно задают нестратфордианцам сторонники традиционных представлений о Шекспире:

— Зачем было нужно подлинному автору (авторам) так долго и тщательно скрываться за псевдонимом?

— Зачем, не довольствуясь псевдонимом, нужно было создавать еще и живую маску — подставную фигуру — Уильяма Шакспера из Стратфорда?

— Каким образом удавалось сохранить эту мистификацию в тайне?

В разное время на первый вопрос нестратфордианцы давали различные ответы. В отношении Фрэнсиса Бэкона полагали, что он просто опасался повредить своей карьере. Другие утверждали, что подлинный автор (например, Рэтленд) принадлежал к политической фронде и псевдоним был необходим ему для конспирации. Часто можно слышать мнение, что для человека, занимавшего высокое социальное положение, титулованного лорда было невозможно афишировать свои литературные занятия, особенно такие, как сочинение пьес для публичных театров. С этим мнением нельзя полностью согласиться. Конечно, особого почета знатному лорду подобные занятия не добавляли, но и постыдными тогда не считались (к тому же впервые псевдоним Потрясающий Копьем появился не под пьесами, а под изысканными поэмами).

Еще раз вспомним, что к литературе было причастно немало аристократов, сам король Иаков не гнушался публиковать под собственным именем свои поэтические и прозаические опыты, а Мерез в 1598 году среди лучших авторов пьес упоминает и лорда Бакхерста (граф Дорсет), и графа Оксфорда; писал пьесы-маски даже первый министр

Роберт Сесил и ставший в 1618 году лордом-канцлером Фрэнсис Бэкон. Говорить о невозможности, недопустимости для тогдашнего аристократа заниматься литературой или драматургией нет оснований. Другое дело — нежелание печатать свои произведения под собственным именем по сугубо личным причинам, проявлявшееся у самых разных писателей в самые различные времена; недаром перечень писательских псевдонимов занимает целый том.

В определенные периоды можно говорить даже о моде на анонимность. В поэтическом сборнике «Гнездо Феникса» (1593) ни один из полутора десятков поэтов-участников, включая и самого составителя, не подписался собственным именем, и лишь некоторые — инициалами; многие из участников точно не идентифицированы и сегодня.

Когда в своем словаре «Мир слов» Джон Флорио упоминает «сонет одного из моих друзей, который предпочитает быть истинным поэтом, чем носить это имя», он, скорее всего, имеет в виду именно Рэтленда. Потрясающий Копьем знал цену своему дарованию, но ему было чуждо суетное литературное тщеславие, он находил наслаждение в том, чтобы служить Аполлону и музам втайне. Вообще склонность к секретности, таинственности, к мистификациям составляла важную черту характера этого удивительного человека, заранее позаботившегося о том, чтобы окутать завесой странной тайны даже свои похороны.

В пьесе Джонсона «Эписин» (1609) есть любопытный разговор между тремя молодыми кавалерами — Дофином, Клеримонтом и Доу. Последний сам причастен к поэтическому творчеству, но отзывается о поэтах пренебрежительно:

«*Дофин.* Как же вы можете считать себя поэтом и при этом презирать всех поэтов?

Доу. Не всякий пишущий стихи — поэт. Есть такие мудрые головы, которые пишут стихи и при этом не называют себя поэтами. Поэты — это бедняки, которые стихами добывают себе пропитание.

Дофин. А вы не хотели бы жить вашими стихами, сэр Джон?

Клеримонт. Это было бы прискорбно. Чтобы рыцарь жил на свои стихи? Он не для того писал их, я надеюсь.

Дофин. Однако благородное семейство Сидни живет его стихами и не стыдится этого...»

Здесь, вероятно, Джонсон опять вспомнил упрек, брошенный Рэтлендом жене за то, что она принимала у себя поэта Бена. Интересна и аллюзия на то, что семья Сидни имела доходы от публикаций. Но главное — Джонсон тоже пытается понять причину необходимости сохранения известной ему тайны авторства, свидетелем которой он был и которая крылась прежде всего в самой личности Рэтленда.

Здесь же следует искать ответа и на второй вопрос. Одного псевдонима для тех, кто так воспринимал мир, было недостаточно, поэтому подыскивалась живая маска Автора, причем предпочтение отдавалось личностям одиозным, которые никакого отношения к писательству

иметь не могли. Ибо для ипостаси Рэтленда — Жака-меланхолика важна не просто маска, но маска шутовская, вызывающая. Кроме того, неграмотный или малограмотный человек (или полоумок и пьяница, как Кориэт) в качестве маски имел то преимущество, что от него не оставалось каких-либо письменных документов, способных потом испортить Игру.

Кто первым заметил расторопного стратфордца в актерской труппе или еще раньше — в его родном городке — неизвестно, но некоторый свет на обстоятельства этого судьбоносного для него случая проливает эпизод в «Укрощении строптивой», когда Лорд находит медника Слая. Конечно, значение имело и забавное сходство имени Шакспера со студенческой кличкой Рэтленда — Потрясающий Копьем. При жизни роль Шакспера в этом спектакле была совсем нетрудной — никто из знакомых и земляков за писателя и поэта его, разумеется, не считал, в других же случаях от него требовалось лишь держать язык за зубами. Не исключено, что иногда пьесы попадали в труппу через него. Выполнял он, вероятно, и другие поручения Рэтленда и недурно на этом зарабатывал. Товарищи по труппе знали, что у него — знатные покровители, и этого им было достаточно; больше других, конечно, знал Ричард Бербедж, но это был человек надежный — ведь благодаря покровителям Шакспера труппа стала «слугами Его Величества» и получала приличный доход. О том, что труппа имела какое-то отношение к изданиям шекспировских пьес (и тем более — поэм и сонетов), ничего достоверного не известно, если не считать декоративного появления имен актеров Хеминга и Кондела под сочиненными Беном Джонсоном обращениями к Пембруку и читателям в Первом фолио.

Елизавета Сидни-Рэтленд вступила в Игру в середине первого десятилетия XVII века; ее рука заметна в некоторых сонетах, в последних пьесах — «Цимбелин», «Зимняя сказка», опубликованных лишь в Первом фолио. Современные (сегодняшние) шекспировские биографы, разделяя творчество Шекспира на три (некоторые — четыре) периода, отмечают, что после великих трагедий Шекспир вдруг стал писать романтические пьесы-сказки со счастливым концом. О том, что и Джонсон, и Бомонт чрезвычайно высоко оценивали литературный дар дочери Филипа Сидни, читатель уже знает, так же, как и о том, что ни одной строки, подписанной ее именем, не было напечатано.

Перу Мэри Сидни-Пембрук принадлежит «Как вам это понравится», она же осуществляла окончательную литературную обработку многих текстов в Первом фолио. Однако для более точного определения вклада каждого из участников необходимы специальные исследования — работа непростая, если учесть, что в ряде случаев использовались тексты пьес-предшественниц.

В самом факте сохранения тайны псевдонима-маски нет ничего невероятного. Немало псевдонимов того времени остаются нераскрытыми, хотя, конечно, шекспировский случай — самый значительный. Круг посвященных в тайну Потрясающего Копьем был явно неве-



Титульный лист «Трудов короля Иакова I»

лик — Пембруки, Саутгемптоны, Люси Бедфорд, некоторые поэты, в том числе кембриджские однокашники Рэтленда и Джонсон, Донн, Дрейтон. Слова Джонсона и многое другое позволяют сделать вывод, что секрет псевдонима был известен королеве Елизавете и после нее — королю Иакову. Последнему, с его предрасположенностью не только к литературе и театру, но и к мистицизму, вся эта атмосфера глубокой тайны особенно должна была импонировать. Неоднократное посещение замка Рэтлендов, приезд короля вместе с наследным принцем в Бельвуар сразу после смерти его хозяев и то, что король, так высоко ценивший — чуть ли не наравне с Библией — произведения Шекспира, в то же время не проявлял никакого интереса к личности стратфордца, — все это свидетельствует о королевской посвященности, которая значила немало.

Слова Джонсона в его раннем послании Елизавете Рэтленд говорят за то, что «чужие» посвященные могли давать какую-то клятву или обет сохранения тайны и ее разглашение было чревато (пример поэта Уитера свидетельствует о преимуществах молчания) серьезными неприятностями. Вспомним клятву на мече, которую Принц Датский требует от своих друзей:

«... Клянитесь, что, видя меня в такие минуты, вы, сложив вот так руки или так покачав головой, или произнесением неясных слов, как, например, «да, да, мы знаем», или «когда б могли мы рассказать»... или другим двусмысленным намеком, никогда не покажете, что вам что-то известно обо мне... клянитесь» (I, 5).

Конечно, конкретные формы, обеспечивающие сохранение тайны, могли быть различными, но нет сомнения, что Рэтленду и его друзьям не представляло большого труда ограждать себя от праздного — или иного — любопытства. Ведь удалось им сохранить в глубокой тайне даже место захоронения дочери Филипа Сидни!

Что касается стратфордца, то его деятельность — как пайщика актерской труппы в Лондоне, как откупщика церковной десятины и ростовщика в Стратфорде — протекала в среде, где книг не читали и над личностями их авторов головы не ломали. В Стратфорде определенно его при жизни и долгие годы после смерти никто за писателя не принимал. Окончательное оформление маски происходит к десятой годовщине смерти Рэтлендов, когда она обретает не только собрание сочинений с загадочным «портретом», но и приличный настенный памятник в стратфордской церкви. Этой роскошной книге, этому «портрету» — «импрессе моего Лорда» и этому памятнику (хотя эти изображения совсем несхожи) было предназначено предстать перед потомками как свидетельствам подлинности образа «Титана в вакууме». Великая легенда о гениальном Барде из Стратфорда отправилась в свое путешествие по векам и континентам.

Гениальная мистификация была выполнена весьма тщательно и с точным расчетом на человеческую психологию, с глубоким пониманием процесса творимости человеческих представлений о Прошлом. Но

сотворенная Легенда имела и свою ахиллесову пяту: ее создатели, возможно, не учли, что Уильям Шакспер из Стратфорда был не куклой, а живым — и достаточно предприимчивым — человеком, и хотя он не мог оставить после себя каких-либо собственноручно написанных писем или документов, следы его реального существования и приобретательской деятельности все-таки сохранились в церковных, городских и судебных архивах. Эти следы долгое время пребывали в безвестности, и Легенда укреплялась в сознании новых поколений, сменивших шекспировское; зародился и окреп стратфордский культ.

Потом пришли вопросы, на которые было трудно дать убедительные ответы (такова, к сожалению, судьба многих человеческих культов). Начали искать связи Титана с его временем. Сперва их просто домысливали или придумывали, исходя из того немногого, что сообщали о Барде Первое фолио и надпись на стратфордском памятнике. Но потом (увы, увы!) стали находить действительные, подлинные следы Уильяма Шакспера. И следы эти оказались такого рода, что заставили многих искателей отпрянуть в недоумении перед пропастью, разделяющей Творения и их якобы-Творца. И Время начало размывать стратфордский монумент...

Но культ, давно отделившийся от породившей его эпохи, уже исправно функционировал сам по себе, обрастая все новыми — не только декоративными, но и многостранично-научными — аксессуарами, став почти официальным символом культурных и духовных ценностей человечества. Какая причудливая обитель великих душ...

Глава шестая

ПО КОМ ЖЕ ЗВОНИЛ КОЛОКОЛ

Возвращение к Честеру. — Охота на единорогов в центре Вашингтона и Лондона. Роберт Честер бросает вызов американским и английским ученым. — Колокол звонил по Шекспиру

Возвращение к Честеру

А теперь возвратимся к честеровскому сборнику «Жертва Любви», с которого началось наше повествование о поисках и обретении Шекспира. После того как читатель ознакомился с растянувшейся на много поколений и исполненной нешуточными полемическими страстями историей «шекспировского вопроса», с трагической историей жизни и смерти бельвуарской четы, ее тесными связями с Беном Джонсоном и другими участниками закрытого поэтического кружка, ему будет легче оценить значение книги Честера.

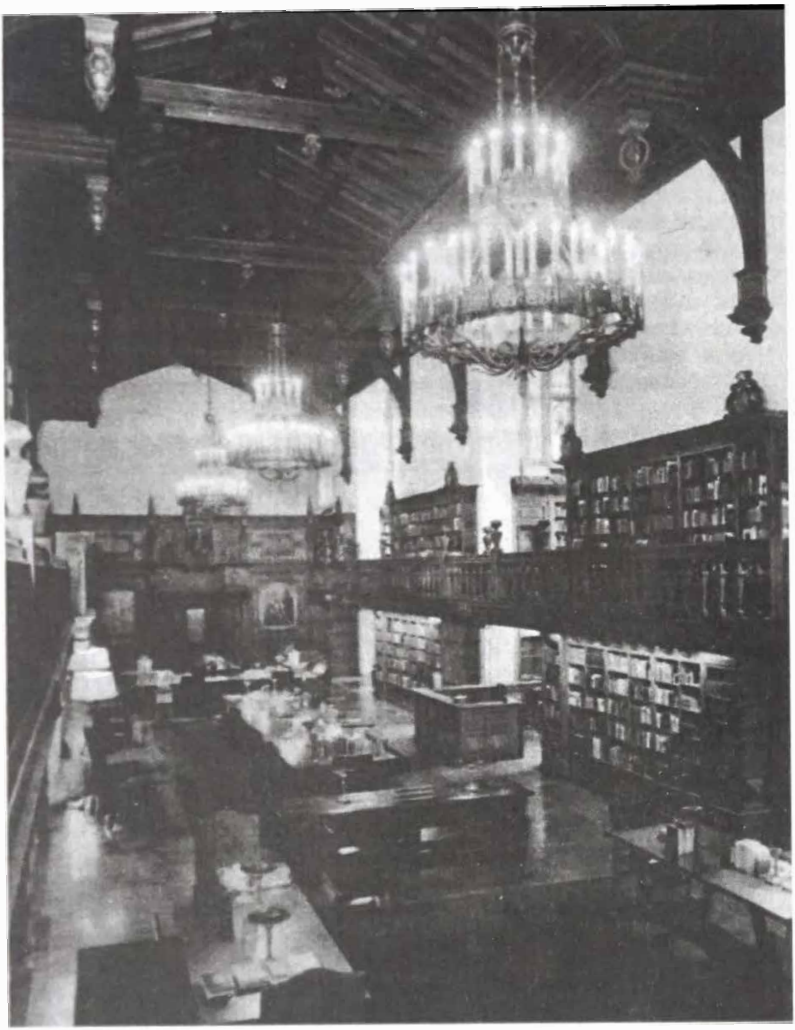
Анализ целого ряда полиграфических, литературных и исторических фактов показал, что даты на титульных листах различных экземпляров книги являются мистификацией, что книга появилась не в 1601 году, а значительно позже. Траурная аллюзия в адрес Джона Солсбэри, умершего летом 1612 года, позволила мне определить подлинную дату появления книги, а через нее идентифицировать прототипов Голубя и Феникс — необыкновенную чету Рэтлендов, покинувшую этот мир в одно время с Солсбэри. О том, что честеровские герои — это Рэтленды, свидетельствуют многочисленные «совпадения». Здесь и целомудренный, чисто духовный характер брака хозяев Бельвуара, их тайное служение музам, обстоятельства их смерти и обставленных невиданной секретностью похорон, и многое, многое другое, о чем мы говорили в предыдущих главах. Даже болезни, от которых страдает честеровский Голубь, — те же, что мучили Рэтленда; узнаются в книге Честера и уникальные топографические реалии Бельвуара. Не только Бен Джонсон, неоднократно бывавший в доме Рэтлендов и оставивший потрясающие свидетельства своего глубокого преклонения перед дочерью Филипа Сидни, но и другие участники сборника были членами поэтического кружка «поэтов Бельвуарской долины».

Впечатляющий список бесспорных совпадений указывает все снова и снова на бельвуарскую чету, и даже небольшой их части хватило бы, чтобы отказаться от старых гипотез, давно показавших свою

беспомощность и привязанных к ничем не подтвержденной, фальшивой дате. Честеровский сборник «Жертва Любви», «аллегорически затеняющий правду о любви и жестокой судьбе Феникс и Голубя», действительно был создан под свежим впечатлением трагического события — смерти четы Рэтленд. Отпечатанная всего в немногих экземплярах, книга никогда свободно не продавалась, а эти экземпляры стали собственностью нескольких посвященных. Мы уже знаем, что в течение ряда лет после смерти Рэтлендов на упоминании их имен в печати было табу. Только спустя многие десятилетия, уже совсем в другую эпоху, сменив не одного владельца, диковинная книга с разными титульными листами начнет время от времени попадаться на глаза и вызывать удивление библиофилов, пока наконец ею не заинтересуются тогдашние шекспироведы из-за напечатанного в ней имени Великого Барда, и в 1878 году Александр Гросарт — возможно, вняв призыву Р.У.Эмерсона, — не опубликует ее полный текст со своими комментариями. Начался длительный и сложный процесс научного исследования книги; он не закончен полностью и сегодня, но главная загадка честеровского сборника — загадка его необыкновенных героев — решена.

Охота на единорогов в центре Вашингтона и Лондона. Роберт Честер бросает вызов американским и английским ученым

Результаты своего исследования книги Честера и поэмы о Голубе и Феникс я впервые изложил в статье, опубликованной в академическом издании «Шекспировские чтения 1984». Главную задачу на первом этапе я видел в том, чтобы сделать новую датировку и идентификацию прототипов героев сборника достоянием гласности и предметом научной дискуссии. Перспективы, открывавшиеся для решения великого «шекспировского вопроса» благодаря полученным конкретным и достаточно очевидным результатам, обсуждать в этой статье было явно нецелесообразно. После многолетнего идеологического давления отношение к нестратфордианским представлениям в наших академических кругах продолжало оставаться весьма настороженным, и попытка сказать и открыть сразу слишком многое могла бы затянуть или даже сорвать публикацию. Да и реакцию англо-американских шекспироведов нетрудно было спрогнозировать: все «еретические» — нестратфордианские — работы они привычно «отбрасывают с порога», даже если в них содержатся открытия по конкретным частным проблемам. Важно было не отталкивать этих ученых, в чьем распоряжении находились все материалы и первоисточники, а привлечь их к участию в исследовании честеровского сборника, к пересмотру старых, бесперспективных гипотез, к проверке новых для них фактов и аргументов.



Читальный зал Шекспировской библиотеки Фолджера в Вашингтоне

Надеяться на какие-то формы научного сотрудничества можно было только не затрагивая (по крайней мере поначалу) столь болезненного для большинства из них вопроса о личности Великого Барда. Поэтому в первой публикации я ограничился некоторыми — не слишком прозрачными — намеками в этом деликатном направлении, сосредоточив все внимание на проблеме датировки и идентификации, чрезвычайно важной и самой по себе. Аналогичным образом пришлось поступить и при подготовке к публикации статьи о Томасе Кориэте и связанных с его именем книгах в «Шекспировских чтениях 1985».

Однако те литературоведы, историки, филологи, кто давно проявлял активный интерес к «шекспировскому вопросу», услышали эти намеки и поняли, какое значение может иметь прочтение честеровского сборника и «кориэтовых» трудов для решения двухвекового спора о личности Великого Барда. И я глубоко благодарен им за помощь и содействие, оказанные мне на дальнейших этапах исследования, особенно при поисках водяных знаков.

Доказательства, полученные аналитическими методами, важно было подкрепить другими — эмпирическими. И такие эмпирические доказательства правильности предложенной мною датировки были получены, когда в 1988 году Марина Литвинова в Вашингтоне, а в 1989 году Игорь Кравченко в Лондоне обнаружили одинаковые, доселе неизвестные водяные знаки в хранящихся в этих мировых столицах экземплярах книги Честера. Короткое сообщение об этом открытии было опубликовано на русском и английском языках в научной печати.

Через некоторое время Шекспировская библиотека Фолджера, при материальном участии Фонда Сороса, предоставила мне возможность в течение нескольких месяцев продолжить исследование с использованием ее богатейших собраний. Работа предстояла немалая: надо было проверить, не встречаются ли такие водяные знаки в других книгах и документах того времени, изучить в оригиналах все хранящиеся в Вашингтоне издания Блаунта, Лаунза, Филда, Оллда, ознакомиться с первоизданиями ряда произведений Шекспира, Джонсона, Чапмена, с материалами, обнаруженными исторической комиссией в Бельвуаре в конце прошлого века, поискать дополнительные свидетельства об играх вокруг Томаса Кориэта...

Библиотека Фолджера расположена в центре Вашингтона, рядом с Библиотекой Конгресса, недалеко от Капитолия. Она построена в 1932 году на средства крупного нефтепромышленника Генри Клея Фолджера и его жены Эмилии для размещения собранной ими коллекции книг и рукописей шекспировской эпохи; долгие годы их доверенные лица скупали эти сокровища на аукционах в доброй старой Англии. Это здание и эти бесценные сокровища, а также большие средства на их содержание и пополнение чета Фолджер завещала американскому народу. Интересно, что идея создания такого собрания и такой библиотеки родилась у Генри Фолджера, когда он, еще студентом, слушал лекции Р.У.Эмерсона о Шекспире. Того самого Эмерсона, который не

скрывал своего недоумения при чтении традиционных биографий Шекспира, будучи не в состоянии совместить их с шекспировским творчеством. Того самого человека, кто одним из первых — еще в прошлом веке — почувствовал, что поэма о Голубе и Феникс связана со смертью какой-то загадочной, но вполне реальной поэтической пары, кто призвал ученых попытаться проникнуть в тайну этой поэмы и всего честеровского сборника...

Собрания и коллекции Фолджеровской библиотеки — богатейшие в мире, прежде всего по количеству оригинальных изданий XVI — XVII веков, включая шекспировские. Практически все научные справочные книги на многих языках, литература по всем видам искусства, оригиналы и репродукции картин*, рисунков и гравюр, старинных географических карт. Библиотека рукописей, библиотека микрофильмов. В общем — рай для ученого. В стенах Библиотеки функционирует Институт, являющийся центром научной деятельности, организующий семинары, симпозиумы, конференции по различным проблемам. Обычно в залах занимается одновременно не более нескольких десятков ученых, что позволяет администрации создавать им оптимальные условия для работы. Заявки на книги выполняются в считанные минуты, а книги, изданные после 1800 года, находятся на стеллажах свободного доступа.

... И вот наконец я держу в руках небольшой томик — это честеровский сборник, который я до этого изучал так далеко отсюда по микрофильмокопиям и переизданию Гросарта. У фолджеровского экземпляра своя, непростая судьба — за океан он попал в этом столетии, а до этого в течение трех веков сменил нескольких хозяев в Англии. Вот только неизвестно, кто был его первым хозяином. Просматриваю знакомые по микрофильмокопиям страницы, смотрю их на свет, различаю контуры заветных водяных знаков, среди них — необыкновенный единорог с искривленными задними ногами. Научные сотрудники Библиотеки Летиция Йендл и Елизавета Уэлш проявляют активный интерес к исследованию, оказывают всю возможную помощь. Вместе с ними направляю факсимильные копии водяных знаков в Хантингтонскую библиотеку (Калифорния)** и Англию, в Национальную библиотеку Уэльса (где недавно «объявился» четвертый экземпляр — без начала и окончания). Вскоре приходят ответы: водяные знаки в их экземплярах те же самые.

В ответе из Калифорнии научный референт Библиотеки Хантингтона просил Летицию Йендл передать его поздравления инициаторам

---

* Немало портретов Шекспира, приобретенных в разное время за большие деньги, украшают стены залов и фойе Библиотеки. Среди них такие известные, как эшборнский и янсеновский, оказавшиеся на поверку позднейшими фальсификациями. Остальные в лучшем случае можно назвать недостоверными.

** Библиотека была основана в городке Сан-Марино железнодорожным магнатом Джоном Хантингтоном, достойным конкурентом Фолджера.

исследования в связи с получением столь успешного и убедительного результата. Была там и записка от специалиста-книговеда доктора Ноэля Киннамона, который, изучив в хантингтонском экземпляре водяные знаки, добавляет такую интригующую фразу: «Водяные знаки на последних страницах этого экземпляра книги содержат, похоже, весьма интересную информацию о том, как книга набиралась и печаталась». Что именно имел в виду этот ученый, выяснить не удалось, так как я не смог с ним связаться; остается надеяться, что он или другой американский специалист продолжит исследование хантингтонского экземпляра.

Тем временем в Вашингтоне я изучаю водяные знаки на бумаге, которой пользовались английские печатники в шекспировскую эпоху. Начал я эту работу, конечно, с бумаги, на которой печатали свои книги Ричард Филд и Эдуард Оллд, а также печатники, выполнявшие заказы Блаунта и Лаунза. Проверяю не только водяные знаки, но и полиграфические реалии — шрифты, декоративные элементы набора, а также обстоятельства появления, регистрацию и — в разной степени — содержание. Конечно, основная масса этих книг — не художественная литература, а богословская, медицинская, философская, нравоучительная, памфлеты с откликами на важные события и т.п. Ориентироваться в этом море старинных фолиантов и брошюр, не пропустить чего-либо важного было бы совсем непросто, но мне повезло — незадолго до моего приезда вышел в свет третий том библиографического каталога (итог многолетней работы американских библиографов), в котором все издания той эпохи наконец-то сгруппированы по издателям и печатникам[1]; это ускорило мою работу в несколько раз. Результат исследования: бумага, на которой напечатан честеровский сборник, действительно является уникальной в прямом смысле слова. Никакая другая английская книга (по крайней мере из тех, что хранятся в Библиотеке Фолджера) не напечатана на бумаге с такими водяными знаками! Правда, один из знаков честеровского сборника (всего их шесть) попался в рукописной копии старинного письма, но этот знак не является уникальным — он есть и в специальном справочнике. Однако странного единорога нет нигде.

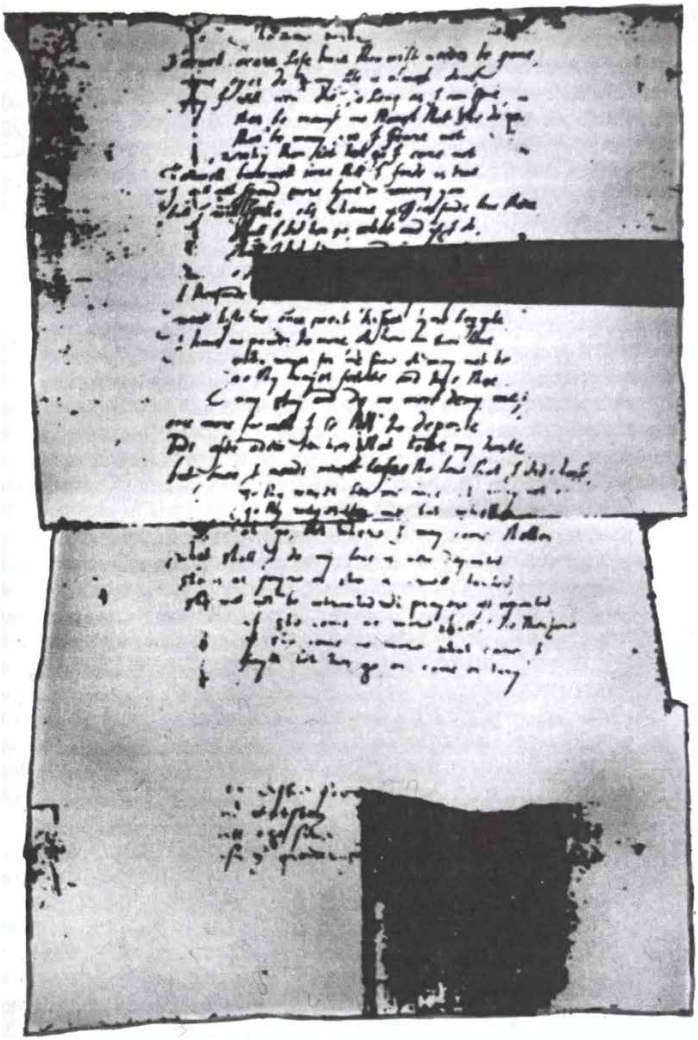
Похоже, что заказчик (скорее всего, Эдуард Блаунт) принес в типографию Филда или Оллда пачку бумаги, полученной от кого-то из инициаторов издания (например, от Люси Бедфорд или Мэри Сидни-Пембрук), в том числе и бумагу с водяным знаком единорога, входящего в герб Рэтлендов (знатные семьи нередко заказывали для себя специальную бумагу). Во всех иных случаях на бумаге одной партии типограф печатал по крайней мере несколько книг. Это еще раз свидетельствует, что создание честеровского сборника не было для издателя и печатника рядовой операцией, и для сохранения в тайне обстоятельств и даты его появления они приняли экстраординарные меры.

Через месяц — весьма ценная находка. Среди книг, отпечатанных

Филдом и Оллдом в 1612—1613 годах, нахожу экземпляры уже упоминавшегося подпольно изданного ими прокатолического сочинения Роджера Уидрингтона (Томаса Престона). На разных экземплярах — разные титульные листы с вымышленными именами печатников и фантастическими местами издания («Космополис» и «Альбинополис»). Эта типографическая игра книговедами уже разгадана (каталог Полларда — Рэдгрейва однозначно определяет издание Филдом и Оллдом трудов Престона как мистификацию[2]). А вот о том, что в это самое время (1612—1613) оба печатника трудились еще над одной, гораздо более важной мистификацией — над честеровским сборником (где многие элементы набора совпадают с теми, что были использованы для «Уидрингтона»), ученый мир узнает только теперь...

Кое-что новое — и, возможно, перспективное — обнаружилось там, где, казалось бы, неожиданностей ждать не приходилось. Когда Гросарт в 1878 году впервые переиздал честеровский сборник, он воспроизвел доступными тогда методами все полиграфические элементы оригинала, включая декоративные. Это воспроизведение не было строго факсимильным в сегодняшнем понимании. Страницы оригинала, в том числе и титульные листы, копировались не фотоспособом; заставки, эмблемы, орнаменты перерисовывались копировальщиком, для текстов и заголовков подбирались сходные шрифты. Встречаются отдельные неточности, но и при таком ручном способе копирования больших принципиальных отклонений быть не могло. Изучая еще в Москве по микрофильмокопиям фолджеровский и лондонский экземпляры и гросартовское переиздание, я обратил внимание в последнем на воспроизведение шмуцтитула, предшествующего поэмам Марстона, Чапмена, Шекспира, Джонсона. Под заглавием, там, где печатники обычно помещают свои эмблемы, в фолджеровском и лондонском экземплярах действительно напечатана эмблема типографии Филда. А в гросартовском переиздании на этом месте изображена трагическая маска с кольцами и под ней — девиз Филда — «Anchora Spei» («Якорь надежды»). Маска непохожа ни на один из известных вариантов эмблем типографии Филда, попросту не имеет с ними ничего общего. Она встречается всего несколько раз в изданиях важных поэтических произведений, а также на титульных листах двух изданных в 1600 году пьес Шекспира, напечатанных другими типографами[3]. На странную маску обращал внимание еще Х.Э.Роллинз, но было неясно, является ли она чисто декоративным элементом или же знаком принадлежности автора к какому-то сообществу или кружку.

Поскольку на шмуцтитуле и фолджеровского, и лондонского экземпляров напечатана — крупно и очень четко — абсолютно непохожая на эту маску эмблема Филда, я сначала предположил, что Гросартом воспроизведен шмуцтитул третьего экземпляра (теперь это хантингтонский экземпляр, но в прошлом веке все три находились еще в Англии). Дело в том, что микрофильмокопии из Библиотеки Хантингтона у меня не было. Однако в Вашингтоне на полученных из Ка-



Текст песни из «Двенадцатой ночи», написанный рукой Рэтленда

лифорнии ксерокопиях я обнаружил, что и в хантингтонском экземпляре на шмуцтитуле — отнюдь не маска, а та же обычная эмблема Филда, что и в двух других. Откуда же Гросарт взял изображение трагической маски, как она появилась в его переиздании? Профессор Питер Блэйни, крупный специалист — книговед и библиограф, которому я показал этот странный шмуцтитул в Библиотеке Фолджера, предположил, что это — небрежность рисовальщика, который копировал оригинал для Гросарта. С этим трудно согласиться: эмблемы абсолютно разные, ни о какой небрежности не может быть и речи. Нелепая шутка? Чья, для чего? В таком серьезном издании? И как мог не заметить этого добросовестный и скрупулезный Гросарт: ведь несоответствие сразу бросается в глаза! В общем, если исключить предположение о каком-то временном умственном затмении, приходится сделать вывод: в руках Гросарта находился еще один экземпляр честеровского сборника, о котором сегодня ничего не известно. Однако никаких других подтверждений такого вывода нет, и появление трагической маски в переиздании Гросарта остается необъясненным. Ко всем загадкам и странностям честеровского сборника добавилась новая — и весьма головоломная. Следует заметить, что никто из исследователей честеровского сборника, работавших с переизданием Гросарта, на его странную репродукцию шмуцтитула внимания не обратил...

А вот и отчеты Королевской исторической комиссии, исследовавшей в конце прошлого века рукописные материалы и другие раритеты, сохранившиеся в замке Бельвуар. Запись о найденном стихотворении (десять строф), вторая часть которого использована в шекспировской «Двенадцатой ночи». Повторная экспертиза почерка (Пороховщиков определенно считал, что строки написаны самим Рэтлендом) до сих пор не произведена — и это при полном отсутствии рукописных материалов того времени, имеющих столь прямое отношение к шекспировским текстам! Факт удивительный на фоне бесчисленных диссертаций по поводу едва ли не каждой шекспировской строки. Вот если бы нашлась хотя бы фраза, написанная рукой Уильяма Шакспера, — что бы тут поднялось...

В списке бельвуарских рукописей — редчайшая анонимная сатирическая поэма «Философический пир» — о празднестве в лондонской таверне, куда приглашены все видные английские поэты и где особо было желательно присутствие Томаса Кориэта из Одкомба, «без которого всей затее будет не хватать крыши». Человек, объявленный британскими шутниками величайшим писателем и путешественником, продолжает пребывать в этом качестве на страницах солидных английских и американских справочников и энциклопедий и по сей день.

Хозяйственные записи дворецкого (и дальнего родственника) Рэтлендов — Томаса Скревена — еще одно окно в мир интересов бельвуарской четы. Многочисленные записи о приобретении книг — среди них и те, что послужат источниками для шекспировских пьес. Иногда книги прибывали целыми ящиками. И самая последняя запись такого рода — в Бельвуар поступают книги Кориэтовой серии: «Капуста»

и «Десерт». Это вообще последняя расходная запись дворецкого при жизни Роджера Мэннерса, 5-го графа Рэтленда; возможно, он успел еще с улыбкой полистать «Кориэтовы» страницы. Следующая запись: 19 июля 1612 года уплачено двум хирургам за последние медицинские услуги «моему Лорду» и за бальзамирование тела умершего — 70 фунтов. Далее уплачена крупная сумма — 145 фунтов геральдмейстеру ордена Подвязки и его людям за участие в торжественной церемонии похорон Рэтленда 22 июля (через два дня после погребения!). А еще через семь месяцев, 31 марта 1613 года — та самая знаменитая запись, с которой начался интерес исследователей к Рэтленду: Шакспер и Бербедж получают деньги «за импрессу моего Лорда».

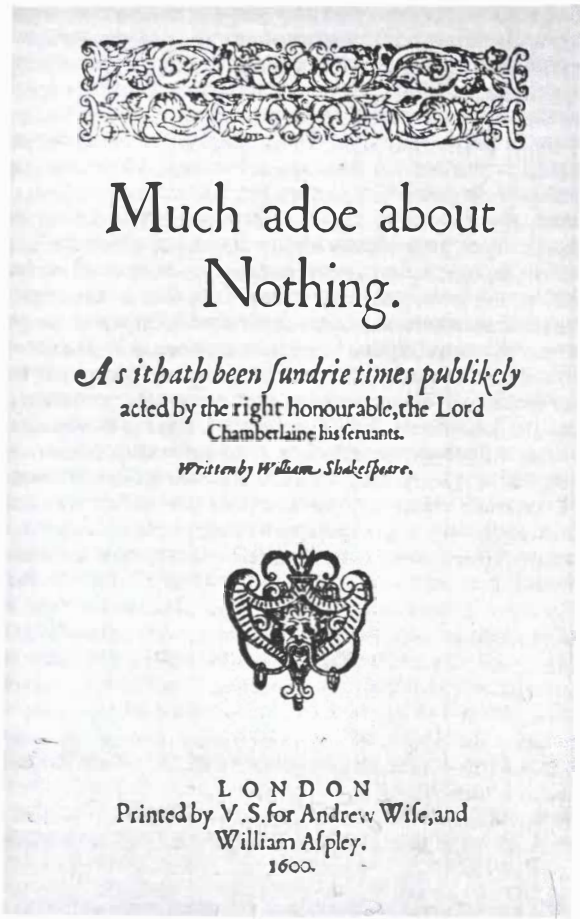
Наконец, в моих руках давно интересовавшая меня, но бывшая доселе недоступной редчайшая книга Джона Дэвиса из Хирфорда — «Жертва муз»[4]. Я уже говорил о двусмысленном поэтическом обращении Дэвиса к «нашему английскому Теренцию мистеру Уильяму Шекспиру». Вне сомнения, Джон Дэвис из Хирфорда, поэт, входивший в блестящее литературное окружение принца Уэльского, Пемброков, Рэтлендов*, активнейший участник фарса о Кориэте, был посвящен в тайну Великого Барда, на что он неоднократно намекал. Книга малого формата (октаво) напечатана Томасом Шодхэмом для Джорджа Нортона. Как и честеровский сборник, книга не регистрировалась в Компании; на титульном листе даты нет, но на последней странице дата — 1612 год. Я сказал «титульный лист», но это очень странный титульный лист, подобного которому мне еще не приходилось встречать. Это — гравюра, ширина которой на два сантиметра больше формата книги, поэтому на излишнюю ширину титульный лист подвернут. Похоже, что гравюра печаталась отдельно и не для этой книги. Имени автора, печатника, издателя, места печатания — то есть обычных выходных данных — на заменяющей титульный лист гравюре нет. Лишь вверху, над рамкой гравюры — заголовок, тоже шире формата книги: «The Muses Sacrifice» («Жертва муз»**), и совсем внизу слева — пометка гравера — «для Дж.Нортона» и подпись «У.Хоул». Уильям Хоул — крупнейший мастер эпохи, иллюстрировавший, между прочим, и «Кориэтовы Нелепости».

Рисунок изображает сцену на Парнасе. На алтаре бога-покровителя искусств Аполлона в жертвенном пламени сгорают сердца служив-

---

* В книге Джона Дэвиса из Хирфорда «Микрокосмос» (1603)[5], посвященной королю и королеве — в первый год нового царствования, — есть и сонеты-обращения к Рэтлендам, Пембрукам, Дерби. Особенно интересен многозначительный сонет, обращенный к графу и графине Рэтленд (Роджеру и Елизавете). Они названы «истинно-истинно благородными» (Right right Honorable), преклонение поэта перед ними бесконечно, он заканчивает сонет мольбой к Рэтлендам считать его «своим».

** Заглавие можно перевести и как «Жертвоприношение муз». В любом случае оно перекликается с заглавием честеровского сборника: «Жертва Любви».



Much adoe about Nothing.

As it hath been ſundrie times publikely acted by the right honourable, the Lord Chamberlaine his ſeruants.

Written by William Shakeſpeare.

LONDON
Printed by V.S. for Andrew Wiſe, and William Aſpley.
1600.

Титульный лист издания «Много шума из ничего» Шекспира. 1600 г. Вместо эмблемы печатника — трагическая маска с кольцами

promiſe thee (if thou wilt only winke at ſome light matters inſerted into theſe my Obſeruations) to impart many ſuch memorable things vnto thee after the end of my next iourney, as are oftentimes omitted by trauellers of that learning, that I am not worthy to looſe their ſhoe-lachet, yea ſuch as doe as farre excell me,

Ante alios quantum Pegaſus ibat equos.

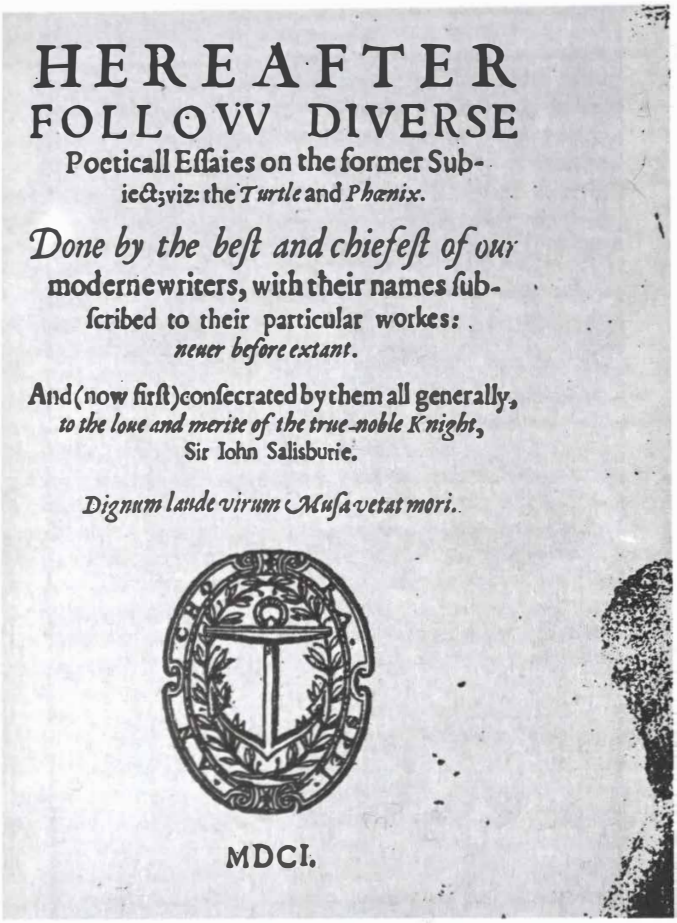
Therefore in the meane time ioyne with me in thy beſt wiſhes for happy ſucceſſe in my future trauels; and ſo I commend thee to him whom I beſeech to bleſſe thee at home, and me abroade.

(ª ª)

Thy beneuolent itinerating friend
T. C. the Odcombian
Legge-ſtretcher.



Таинственная маска появляется и в «Кориэтовых Нелепостях» ниже подписи Одкомбианского Скорохода, под его обращением к читателям



HEREAFTER
FOLLOVV DIVERSE
Poeticall Eſſaies on the former Sub-
iect; viz: the *Turtle* and *Phœnix*.

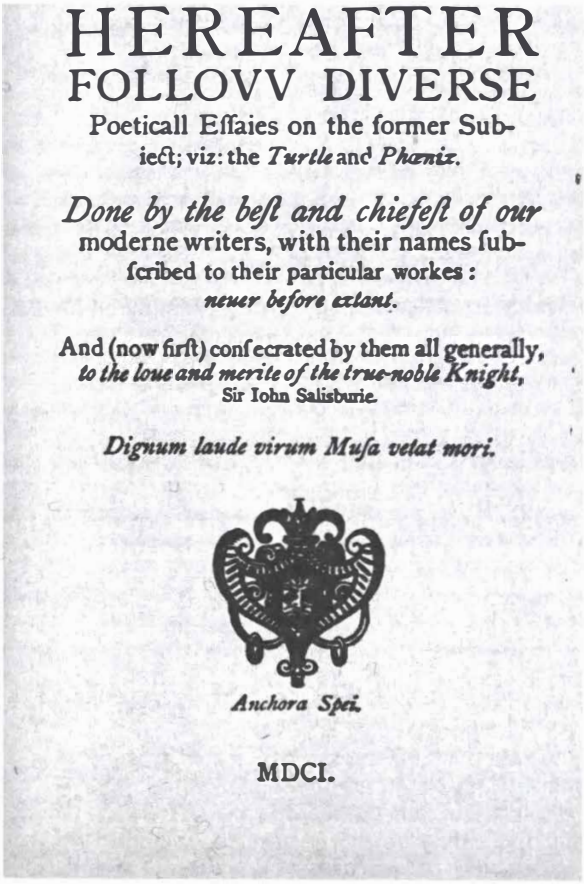
Done by the beſt and chiefeſt of our
moderne writers, with their names ſub-
ſcribed to their particular workes:
neuer before extant.

And (now firſt) conſecrated by them all generally,
to the loue and merite of the true-noble Knight,
Sir Iohn Salisburie.

Dignum laude virum Muſa vetat mori.

MDCI.

Шмуцтитул честеровского сборника, как он выглядит во всех трех сохранившихся экземплярах



HEREAFTER
FOLLOVV DIVERSE
Poeticall Eſſaies on the former Sub-
iect; viz: the *Turtle* and *Phœnix*.

Done by the beſt and chiefeſt of our
moderne writers, with their names ſub-
ſcribed to their particular workes:
neuer before extant.

And (now firſt) conſecrated by them all generally,
to the loue and merite of the true-noble Knight,
Sir Iohn Salisburie.

Dignum laude virum Muſa vetat mori.

Anchora Spei.

MDCI.

Шмуцтитул честеровского сборника в переиздании *А.Гросарта 1878 г. Откуда появилась здесь знакомая нам трагическая маска?*

шей ему четы. Пламя в жертвеннике поддерживает Аполлон и некий ангел Чистой Любви, попирающий при этом Купидона — божка плотской любви; аллегория вполне прозрачная: традиционные лук и стрелы незадачливого Купидона валяются рядом за ненадобностью. Вокруг — все девять муз, коленопреклоненные, с горестно простертыми к жертвеннику руками. Над головой ангела — взлетающий голубь. В правом верхнем углу — несколько строк:

«Мы принесли эту жертву
В пламени чистой любви и искусства.
Божественною милостью
Оба сгорели быстро».

Сохранилось восемь экземпляров книги, из них два — без этого титульного листа-гравюры. У хантингтонского экземпляра эти строки в правом верхнем углу целы; в фолджеровском же — вся правая половина надписи изъята (скорее всего — вырезана из гравюрной платы или закрыта листком бумаги при печатании). Умышленный характер этой операции очевиден — непосвященному читателю стало труднее понять, какое событие изображено на рисунке. А изображено на нем, с точностью до деталей (в этом можно убедиться, глядя на репродукцию), то же печальное событие, которому посвящена поэма о Голубе и Феникс и другие произведения честеровского сборника — трагическая смерть бельвуарской четы. Здесь и Голубь, и духовный характер отношений супругов, и их бескорыстное служение Аполлону, Парнас, 1612 год. Гравюра — точная иллюстрация к честеровскому сборнику, и не исключено, что первоначально она для него и предназначалась... Удивительно, что никто из изучавших ранее честеровский сборник или из сегодняшних специалистов по шекспировской поэзии не заметил эти многочисленные совпадения и соответствия и никому не пришла в голову мысль поместить гравюру Хоула в одном из многочисленных переизданий шекспировской поэмы о Голубе и Феникс или «Канонизации» Джона Донна. А ведь там она была бы вполне к месту.

Многое помогает понять и содержание самой книги Дэвиса. Во-первых, она открывается большой поэмой-посвящением трем знатным леди, ближайшим наперсницам Елизаветы Сидни-Рэтленд: Мэри Сидни-Пембрук, Люси Бедфорд и Елизавете Кэри. Бóльшую часть книги составляют облеченные в поэтическую форму религиозно-философские размышления о жизни и смерти, о грехе и возмездии за него. До этих медитаций помещена «похоронная элегия на смерть наидостойнейшей и целомудренной миссис Елизаветы Даттон» — внучки лорда Элсмера. Мы узнаем, что юная Елизавета в возрасте одиннадцати лет обвенчалась с Джоном Даттоном, которому было 15 лет. Через два года он умер, оставив Елизавету «девственницей-вдовой», а еще через три года, в октябре 1611 года, умерла и она сама. Эта печальная история изложена сухой прозой, но в самой элегии Дэвис говорит о высочайшем пиетете, который он испытывает к своей героине:



«Жертвоприношение муз». Гравюра У.Хоула. 1612 г. Сцена на Парнасе: Аполлон и ангел Чистой Любви (попирающий Купидона) в окружении всех девяти муз поддерживают пламя, в котором сгорают сердца платонической четы, тайно служившей поэзии

«Моя Муза будет трудиться на этой ниве славы,
Воздвигая обелиски из рифм, где твое имя
Будет сиять всегда небесным светом ума,
Пока другой Феникс не восстанет из пепла...»

О ком говорит поэт? Неужели «Феникс», «небесный свет ума», «поле славы» — все это о девочке-полуребенке, ушедшей из жизни, не успев, по существу, вступить в нее? В тексте элегии нет никаких аллюзий или упоминаний о гравюре Хоула, но можно предположить, что те немногие английские литературоведы, которые занимались книгой Джона Дэвиса, не задерживались на гравюре Хоула*, считая ее иллюстрацией к бесхитростной и грустной истории детей-супругов. Но какое отношение эти дети могли иметь к служению искусству, к поэзии, при чем здесь Парнас, Аполлон, музы? Нет, гравюра Хоула — не об этих безвременно умерших, не успевших ничего свершить, ничего после себя не оставивших детях; их имена играют в книге Дэвиса ту же роль, что и имя Джона Солсбэри в честеровском сборнике или имя Венеции Дигби в поэме Бена Джонсона «Юфимь» — они «затеняют (маскируют) правду» о любви, поэтическом служении и жестокой судьбе Голубя и Феникс — Роджера и Елизаветы Рэтленд.

Летиция Йендл, внимательно рассмотрев гравюру, согласилась со мной, что это — достаточно убедительная иллюстрация к шекспировской поэме о Голубе и Феникс, и поинтересовалась причиной такой удачливости в находках. Причина, конечно, заключалась в правильности моей датировки и идентификации героев честеровского сборника. Круг Сидни — Рэтлендов — Пембруков, их поэтическое окружение, почти одновременная смерть бельвуарской четы летом 1612 года — вот тот период, те ориентиры, где прежде всего следует вести целенаправленные поиски. Находки не случайны! *Такое событие, как загадочная смерть (для многих — внезапное исчезновение) единственной дочери Филипа Сидни, не могло не вызвать откликов* — пусть замаскированных и рассчитанных на немногих посвященных. Таких следов и откликов, как убедился читатель, нами уже обнаружено немало, и есть все основания рассчитывать на новые удивительные находки и открытия.

Об этом я и сказал Летиции — высококвалифицированному специалисту в области старинных рукописей и печатных изданий, чья доброжелательность и всегдашняя готовность помочь занимающимся в Библиотеке ученым воистину не знают пределов. Однако и в своих контактах с американскими шекспироведами я ограничивался кон-

---

* Экземпляр этой книги Дэвиса в Британской библиотеке в Лондоне лишен титульного листа. Гравюра же Хоула хранится в Британском музее (в том же здании). Однако в апреле 1995 г. я не смог осмотреть гравюру, так как буквально за несколько дней до этого помещение, где она находится, затопило, и доступ в него был надолго прекращен. Только в это помещение... Судьба!

кретными проблемами моих исследований: датировка, идентификация прототипов, направленность некоторых аллюзий. Проблемы личности Великого Барда, «шекспировского вопроса» я старался не касаться; также я не слышал, чтобы эти шекспироведы обсуждали подобный вопрос между собой. Давно сложившийся в Англии и США культ Шекспира накрепко привязан к стратфордским реликвиям, и тамошняя профессура — университетские преподаватели литературы — эту привязку строго соблюдают (исключений я в шекспироведческих академических журналах не встречал). Естественно, объектом культа стало не только творчество Великого Барда, но и биографический канон, в основном сложившийся задолго до появления научной истории с ее методами критической проверки источников и выявления достоверных фактов из потока преданий и легенд. Дискуссии с нестратфордианцами — а в Америке большинство из них оксфордианцы — если и ведутся иногда, то не в научных журналах, а в газетах, массовых изданиях и — однажды — в суде; это (так же как слабости оксфордианской гипотезы) определяет невысокий научный уровень таких обменов привычными про- и контраргументами. Не будет большим преувеличением сказать, что для университетской профессуры проблемы шекспировской личности как бы не существует.

Чрезвычайно узкая специализация научных исследований позволяет академическим шекспироведам углубляться в частные вопросы, не обращая внимания на проблемы глобальные и даже на проблемы, которыми занимаются «соседи»; нередко они имеют о них самые смутные представления. Джонсоноведы плохо ориентируются в шекспировских биографиях, шекспироведы — в поэзии Джонсона, а ведь его поэтические произведения вместе с «Разговорами с Драммондом» — ключ к Шекспиру. Книговеды мало интересуются содержанием («внутренними свидетельствами») изучаемых книг. Ряд важных направлений не исследуется вообще в течение последних десятилетий, — честеровский сборник наглядный тому пример. Но даже в тех случаях, когда западные шекспироведы выходят на не известные до того важные факты, необходимость укладывать их в прокрустово ложе традиционных представлений о Великом Барде мешает этим ученым постигнуть подлинный смысл своих находок. Стратфордская легенда причудливо искажает всю картину духовной жизни елизаветинско-якобианской Англии, поместив в самом ее центре раблезианскую Маску, пытаться заглядывать за которую в «официальной» шекспироведческой науке считается неприличным. Трудно представить, например, чтобы в сегодняшней астрономии господствовала Птолемеева система мира, но шекспироведение относится не к точным наукам, а к гуманитарным, где взаимоотношения точных фактов и почтенных традиций более деликатны. Благодаря этому спектакль, запущенный его гениальными творцами четыре столетия назад, продолжается...

В подвальном помещении Библиотеки Фолджера, где находятся стеллажи открытого доступа, одну секцию — несколько полок — зани-

мают сочинения о «шекспировском вопросе». Здесь редко кто бывает; про себя я называю этот уголок «убежищем еретиков». Вот пухлые сочинения бэконианцев, годами ломавших голову над шифрами, которыми великий философ записал тайные сообщения о своем авторстве; сейчас эти книги никто не читает, хотя не все в них вздор. Томики дербианцев, сторонников Марло, рэтлендианцев, оксфордианцев, сторонников теорий группового авторства... Вот книга Петра Пороховщикова, вот дотошные немецкие нестратфордианцы начала нашего века, книги Демблона, так и не переведенные за восемьдесят лет на английский язык... «Убежище еретиков» — убедительное свидетельство того, как нелегок путь человечества к познанию истины, особенно если она так хитроумно и предусмотрительно укрыта. Один из моих новых американских знакомых, увидев меня здесь, заметил в шутку, что неплохо бы огородить эту секцию железной решеткой. Похоже, он хотел оградить иностранца от вредного влияния «критиканов». И я подумал: ну до чего же не повезло Козьме Пруткову! «Родись» он, подобно Томасу Кориэту, в другое время и под другими небесами, украшало бы имя сего великого писателя страницы престижных биографических словарей и энциклопедий и поныне...

О первых результатах моих исследований честеровского сборника коротко сообщил в 1989 году американский журнал «Шейкспир Ньюзлеттер». Но о находках русскими исследователями одних и тех же водяных знаков в Вашингтоне и Лондоне было известно в основном только специалистам Библиотеки Фолджера. Поэтому я показал перевод статьи из «Шекспировских чтений 1984» (с добавлением материала о водяных знаках) моим новым вашингтонским коллегам по работе в Библиотеке — профессорам Уинфриду Шлейнеру, Кеннету Гроссу, Патриции Стейнлейн, Парку Хонану. Новая датировка шекспировской поэмы и идентификация прототипов Голубя и Феникс показалась им достаточно убедительной (я уже говорил, что «шекспировский вопрос» в статье напрямую не затрагивался). Особенно ободряющим был отзыв профессора Парка Хонана, который писал 22 апреля 1992 года:

«Ваша статья о шекспировской поэме, по моему искреннему мнению, является *единственной* полностью доказательной работой об этом произведении из всех, что мне приходилось читать. Я считаю, что Ваша идентификация прототипов героев поэмы с Роджером Мэннерсом, графом Рэтлендом, и его супругой Елизаветой (дочерью Филипа Сидни) чрезвычайно полно обоснована. Ваше изложение доказательств настолько ясно, логично, последовательно, что невозможно прервать чтение. Конечно, хотелось бы услышать суждения о высокой эстетической ценности поэмы, почему она производит на нас такое сильное впечатление. Но, несмотря на эти остающиеся вопросы, Вы блестяще решили труднейшую задачу и подарили нам бесценную фундаментальную работу. Ваш критический разбор предыдущих интерпретаций поэмы показывает их полную несостоя-

тельность, но при этом Вы проявляете к ним понимание и доброжелательность»*.

Поскольку статья уже была опубликована в русском академическом издании и стала в России объектом дискуссии, мои американские друзья настоятельно рекомендовали предложить перевод статьи американскому научному шекспироведческому изданию, дабы американские и английские ученые (как правило, русским языком не владеющие) могли подробней ознакомиться с новой гипотезой, дебатируемой в России, и принять участие в дискуссии. В любом случае, считали мои друзья, очевидна польза от такой публикации для международного обмена и для исследования труднейшей шекспироведческой проблемы, связанной с поэмой о Голубе и Феникс. Разумеется, я последовал этому совету и передал перевод статьи в ежеквартальник «Шейкспир Куотерли», рассчитывая вовлечь в продолжение исследования и расширение его аспектов прежде всего англо-американских ученых, имеющих доступ к книжным и рукописным богатствам, добраться до которых (тем более — до всех) из Москвы — трудно осуществимая мечта.

Тем временем об исследовании услышали некоторые вашингтонские журналисты. Находка четырехсотлетнего таинственного единорога в центре Вашингтона и центре Лондона, да еще людьми, прилетевшими специально для этого из Москвы! С корреспондентом влиятельной газеты «Крисчен Сайенс Монитор» Линдой Фелдман я беседовал несколько раз. Конечно же, сходу разобраться в достаточно сложной научной проблеме ей было непросто, тем более, что она собиралась писать не научную статью, а короткий газетный очерк о госте Библиотеки Фолджера, приехавшем в Вашингтон из России исследовать загадки шекспировских творений; я же старался побудить ее уделить основное внимание самим исследованиям и их результатам. Однажды она позвонила мне и сказала, что профессор Дональд Фостер из женского колледжа Вассара объяснил ей, что поэма Шекспира и весь честеровский сборник посвящены свадьбе сэра Джона Солсбэри и совершеннолетию его дочери, и он не видит оснований в этом сомневаться. Пришлось сообщить Линде, что профессор (с которым я не знаком) снабдил ее информацией, почерпнутой из старой и неубедительной гипотезы. Особого значения этому эпизоду я не придал, тем более, что статья в газете все-таки появилась (хотя о самом исследовании и связанных с ним открытиях там сказано немного, а для бедного Томаса Кориэта вообще места не хватило).

---

* Разбирая гипотезы своих предшественников по исследованию честеровского сборника и критикуя их, я не забывал, что это были первые шаги, первые попытки понять загадочное явление, многое в нем прояснившие, несмотря на ложность исходных предпосылок (доверие к мистифицированным датам). Ответить же на вопрос — почему поэма производит на нас такое сильное впечатление, можно только после постижения всей правды о высокой трагедии бельвуарской четы, укрывшейся на века за своей стратфордской маской.

Другим оппонентом стал профессор Питер Блэйни. Он сразу спросил: почему это я сомневаюсь в подлинности даты, отпечатанной на титульном листе? Задаю встречный вопрос: почему он некритически принимает на веру дату, ничем не подтверждаемую, в то время как много фактов свидетельствуют, что она мистифицирована и книга появилась значительно позднее? Но тут выясняется, что Блэйни как библиограф и книговед принимает во внимание лишь «внешние», то есть полиграфические, свидетельства, а факты, «спрятанные» в самих текстах, его не очень интересуют. К тому же, несмотря на приверженность к «внешним» свидетельствам, мой оппонент в данном случае не обратил внимания на те из них, которые противоречат устоявшейся традиции (например, на участие Филда и Оллда еще в одной мистификации именно в 1612—1613 годах). Впрочем, перевода моей статьи он не видел, просто узнал, что предложена другая, отличающаяся от традиционно принятой датировка честеровского сборника. Позже, ознакомившись с его превосходным трудом о лондонских книжных лавках[6], я стал лучше понимать его мотивы. Он не изучал специально честеровского сборника, но, оказывается, привел его в своем труде (основываясь исключительно на «Кратком каталоге титульных листов») в качестве единственного примера того, что Лаунз, обосновавшийся к 1610 году в лавке под вывеской «Голова епископа», якобы распродавал полученные от своего предшественника Блаунта книжные остатки. Новая датировка могла потребовать от Блэйни отказа от этого примера и пересмотра характера отношений между Блаунтом и Лаунзом, которые явно не сводятся к простой передаче или продаже лавки. Как я уже упоминал ранее, никаких документов об условиях этой передачи, а тем более — о каких-то остатках честеровского сборника или других книг — нет и никогда не было...

В апреле 1992 года в Вашингтоне появились 8-й и 9-й номера московского «Огонька» со статьей Инны Шульженко «Логодедал, или Тайна замка Бельвуар», которую прочитали некоторые из тамошних русских; через них начал возрождаться интерес к Рэтлендам среди тех американских нестратфордианцев, кто разочарован продолжающимся отсутствием более определенных свидетельств в пользу оксфордианской гипотезы.

К сожалению, ознакомить подробней более широкий круг американских (и английских) ученых с результатами моих исследований тогда не удалось. «Шейкспир Куотерли» печатать мою статью не стал, так как внутренний рецензент журнала оказался, как и Д.Фостер (совпадение?), сторонником гипотезы К.Брауна. Из текста отзыва, любезно предоставленного мне редакцией, явствовало, что анонимный рецензент считает брауновскую гипотезу единственно возможным решением проблемы шекспировской поэмы и честеровского сборника; он привычно повторяет, что траурные, исполненные печали и скорби поэтические строки появились в связи со свадьбой Джона Солсбэри или совершеннолетием его дочери и т.п. Реквием, погребальная песнь? Презент к свадьбе, не более того! А все, что не совпадает с таки-

ми вот представлениями, для нашего рецензента — не более чем прискорбное заблуждение, ошибка...

Однако действительные ошибки, подчас грубые, «украшают» именно анонимную рецензию, свидетельствуя, между прочим, что ее автор сам честеровского сборника не читал, а знания о нем почерпнул из справочных изданий. Аноним не знает названия лондонского экземпляра сборника, неведомо ему даже то весьма существенное обстоятельство, что оба главных героя книги умирают! А Джона Солсбэри рецензент, спутав строки в справочнике, которым пользовался, посчитал одним из поэтов — участников сборника. Мог ли человек, прочитавший книгу Честера хотя бы бегло, допустить такие ляпсусы?!

Кроме повторения брауновских предположений (но уже в форме якобы общепринятых истин) и прямых ошибок рецензия содержит несколько спорных утверждений, которые полезно было бы сделать предметом дискуссии. Так, аноним, как и некоторые другие западные ученые*, полагает, что уклонение от регистрации печатных изданий в шекспировские времена не считалось нарушением, и поэтому можно на факты такого уклонения внимания вообще не обращать. Не вдаваясь здесь в детали различных толкований правил и обычаев, действовавших в Компании печатников и книгоиздателей, я мог бы просто посоветовать ученым, разделяющим такие взгляды (и конечно же — моему рецензенту), ознакомиться с протоколами суда Компании и с соответствующими записями в ее Регистре[7] — эти материалы давно опубликованы, они стоят, и на видном месте, на полках Библиотеки Фолджера и в Британской библиотеке. Так вот, все желающие изучать исторические явления и факты по первоисточникам, не полагаясь только на модные сегодня-завтра теории, найдут там подлинные записи о штрафах и других наказаниях, налагавшихся на членов Компании именно за уклонение от регистрации. Так, например, в сентябре 1613 года за такие провинности был наказан знакомый нам Эдуард Оллд (по времени этот эпизод мог быть связан и с его участием в печатании честеровского сборника). В своей статье я специально подчеркнул, что отсутствие регистрации книги Честера хотя и не является прямым доказательством фальшивости дат на титульных листах, но уж во всяком случае лишает их какого-то подтверждения и дает полное основание ставить под вопрос, особенно учитывая положение, занимаемое в Компании Блаунтом и Лаунзом и их обычную практику. Однако рецензент пытается исказить смысл этой бесспорной констатации, представляя дело так, будто для сторонников моей гипотезы вся проблема датировки сборника возникает *только* из-за отсутствия его регистрации в Компании, которой сам он не придает никакого значения, веря в пресловутые «среднестатистические 30 процентов» и не зная, что на Блаунта и Лаунза эта статистика отнюдь не распространяется.

---

* Например, профессор Пол Уэстин из университета Западного Онтарио (Канада).

Интригующую замену титульного листа в лондонском экземпляре — с выдиркой старого титула, исчезновением имени автора, появлением нового названия со странной «опечаткой», другой даты и эмблемы другого печатника — рецензент, конечно же, «объясняет» предполагаемыми «коммерческими соображениями» Мэтью Лаунза, который хотел-де таким путем быстрее избавиться от нераспроданных за десятилетие «остатков» книги, полученных от Блаунта вместе с книжной лавкой. Предположения о такой или сходной «распродаже» были специально рассмотрены и подвергнуты критике в моей статье, но рецензент, как ни в чем не бывало, повторяет одно из них.

Ни единым словом не отозвался аноним на чрезвычайно важные внутренние, заключенные в тексте честеровской книги свидетельства, анализу которых посвящена значительная часть рецензируемой им статьи. Даже на такие уникальные, как полное соответствие истории Голубя и Феникс странному браку Рэтлендов, их окруженному тайной уходу из жизни, *совпадающему по времени со смертью Джона Солсбэри*, на особенности вклада Бена Джонсона в связи с его особыми отношениями с Рэтлендами и др. Трудно понять, как можно было пройти мимо всех этих поразительных и бесспорных фактов, к тому же — впервые установленных и проанализированных, просто не заметить их! И меня уже не удивило, что анонимный оппонент не обратил внимания и на открытие российскими исследователями неизвестных до того водяных знаков в Вашингтоне и Лондоне...

Я задержался на этом эпизоде не для того, чтобы отсюда делать однозначные выводы о принятой в американских научных изданиях практике анонимного предварительного рецензирования. Она, вероятно, имеет и свои положительные стороны. Но бесспорно и другое: внутренний рецензент, придерживающийся в каком-то вопросе устарелых, а то и попросту ошибочных взглядов, порой имеет возможность перекрывать своим коллегам доступ к новым идеям. Особенно прискорбно выглядит такая практика, когда речь идет — как в данном случае — о публикации переводов работ иностранных авторов, содержащих результаты новых исследований, уже опубликованных и дискутируемых в других странах. Ведь мнения иных западных ученых могут (когда они имеют возможность ознакомиться сами с такими работами) оказаться прямо противоположными суждениям анонимного рецензента, — согласие ряда ученых с моей датировкой и идентификацией прототипов Голубя и Феникс является наглядным тому примером. Направленное же фильтрование (то есть фактическое цензурирование) научной информации, включая международную, сообразно консервативным представлениям групп ученых, претендующих на монопольное обладание истиной, даже когда речь идет о частных проблемах, характерно сегодня для западного университетского шекспироведения, и прогрессу этой науки такая практика отнюдь не способствует.

Эпизод с рецензентом американского журнала важен и в другом отношении. Он показывает отсутствие серьезных научных аргументов против новой гипотезы о датировке и смысле книги Честера. Повторе-

ние же старых, противоречащих многочисленным фактам и логике догадок и предположений заменить научную аргументацию никак не может. Ошибок и несоответствий в основных положениях нашей гипотезы оппоненты найти не смогли. Герои шекспировской поэмы и честеровского сборника установлены, нужно лишь время и научная объективность, чтобы обретенная истина стала очевидной для всех.

Что же касается статьи о Голубе и Феникс, то она все-таки была напечатана в 1998 году на английском языке в сборнике, изданным Делаварским университетом (США)[8]. В предисловии составитель профессор Джозеф Прайс характеризует датировку честеровского сборника 1612 годом и идентификацию его героев с четой Рэтлендов как убедительные. Надеюсь, эта публикация увеличит шансы на участие американских и английских ученых в продолжении исследований на чрезвычайно перспективном направлении. Прежде всего необходимо продолжить поиск книг, отпечатанных Филдом, Оллдом, Джаггардом в 1610—1615 годах на бумаге с такими же, как в книге Честера, уникальными водяными знаками, с использованием тех же орнаментов, заставок и других полиграфических реалий. Не мог же печатник использовать этот набор только один раз и потом выбросить! Это относится и к бумаге. Значит, где-то в Лондоне, Вашингтоне, Калифорнии или где-то еще, в научной библиотеке, в специальном хранилище, эта заповедная книга (а может быть и не одна), способная поставить окончательную точку в решении важнейшей и труднейшей проблемы, ждет нас. Как ждал целых четыре столетия невиданный доселе единорог...

Мне уже доводилось приглашать англо-американских коллег к научной дискуссии о книге Честера[9]. Пользуясь случаем, я настоятельно повторяю свое приглашение — можно рассматривать его даже как вызов. При этом в интересах дела совсем не обязательно сразу затрагивать «шекспировский вопрос», отпугивающий многих тамошних шекспироведов, — ведь проблема датировки и определения прототипов и сама по себе заслуживает (и требует) глубокой и объективной дискуссии, время для которой пришло. Но, разумеется, я отдаю себе отчет, как непросто «раскачать» на полноценную дискуссию западных коллег, если ее тема затрагивает этот самый, кажущийся кое-кому злополучным, «вопрос».

Своей очереди у кулис англо-американской литературоведческой науки ожидает и Величайший из Писателей и Путешественников, Князь Поэтов, Неутомимый Скороход из Одкомба Томас Кориэт, поддерживаемый под руку ухмыляющимся Водным Поэтом Его Величества. Им тоже есть что рассказать своим потомкам...

Колокол звонил по Шекспиру

Разгадка прототипов Голубя и Феникс позволяет нам сделать следующий, заключительный шаг в постижении смысла и значения книги Честера как важнейшего, поистине золотого ключа к «шекспировской

тайне». Ибо тайна Великого Барда — это прежде всего тайна необыкновенной четы Рэтлендов.

26 июня 1612 года в Кембридже после долгих мучений погасла «догоравшая свеча», перестало биться сердце «благородного и храброго друга», воина, путешественника, поэта и драматического писателя, «эликсира всех шуток», необычайного человека, сочетавшего в себе высокую мудрость, разносторонние знания и дарования с эксцентричными чудачествами, падуанского студента и однокашника Розенкранца и Гильденстерна, первого из «поэтов Бельвуарской долины», предпочитавшего, однако, «быть поэтом, чем носить это имя», «чистого Голубя» честеровского сборника. Теперь мы знаем больше об этой трагической жизни, ибо воистину то была высокая трагедия, тщательно скрытая от любопытных глаз за шутовскими масками, за покровом тайны.

Через несколько дней после его загадочных похорон покончила с собой его поэтическая подруга, его «чистая дева Мариан», — дочь Феникса и сама Феникс, предмет обожания Бомонта и Овербери, «прекрасная Чарис» Бена Джонсона, бывшая, однако, только «видимостью жены Голубя». Перед этим она подготавливает все к тому, чтобы по возможности «сохранить кровь Голубя», чтобы «из их пепла мог восстать новый Феникс» — их творческое наследие, оставляемое на поучение и изумление этому миру. Она рассказывает, как ее друг принял свое последнее испытание:

«Раскинув свои крылья повсюду, он продолжает смеяться...»

Феникс видит, как мысль ее друга, и на смертном одре не расставшегося с лукавой улыбкой, обретает могучие крылья, отправляясь «учить этот испорченный мир» слушать голос Истины и видеть Прекрасное.

«И я надеюсь, что это восстающее Создание
Будет владеть всем, сотворенным нами обоими...
О, приобщи меня к своей славе!»

Неизвестный тоже пишет об ожидаемом появлении нового Феникса, который представляется ему необычайной «живой урной».

«Мы построим себе убежище в сонетах...» Они не хотели другого памятника! И Джон Марстон настойчиво, снова и снова — точно боясь, что мы не поймем его или поймем неправильно, — описывает это Совершенство, оставленное бельвуарской четой, — их гениальные творения, представшие перед «поэтами Бельвуарской долины», когда Голубь и Феникс ушли в другой мир. Вспомним, что при их жизни более половины шекспировских произведений еще не были известны; они были доработаны и печатались только к десятой годовщине смерти Рэтлендов. Но не все. Об этом свидетельствуют не только так называемые сомнительные пьесы, которые потом попытались ввести в шекспировский канон издатели Третьего фолио.

Об этом говорят и помещенные Честером после своей поэмы поэтические произведения, специально обозначенные им как «созданные

Пафосским Голубем для прекрасной Феникс». Я уже говорил в первой главе, что в нашем столетии некоторые литературоведы обратили внимание на это собрание блестящих акростихов, в которых видна уверенная рука мастера, превосходящего в своем поэтическом искусстве всех других авторов, представленных в честеровском сборнике, — лучших английских поэтов того времени. И что больше всего вызывало удивление исследователей — поразительное сходство и многочисленные прямые совпадения в темах, образах, поэтическом языке этих «песен Голубя» с поэтическими строками Шекспира, и прежде всего — с его сонетами! Ничего подобного этим «совпадениям» в поэзии елизаветинцев не найдено. Недаром крупнейший знаток шекспировской поэзии Д.У.Найт, тщательно анализируя бесчисленные «шекспировские места» в «Песнях Голубя», поражался: «Это же чистый Шекспир!»*.

Но кто же в то время мог писать с такой подлинно шекспировской силой, с таким поэтическим мастерством, так по-шекспировски видеть и переживать те же самые жизненные коллизии (достаточно необычные) и выражать свое видение и свои мысли шекспировскими словами и образами, кроме самого Великого Барда, руку которого мы знаем не только по ранним поэмам на классические сюжеты, но и по его сонетам и «Страстному пилигриму»? Поэтому Найт после долгих раздумий пришел к осторожному выводу, что Шекспир, поместив в сборник свою поэму «Феникс и Голубь», вероятно, не ограничился этим, но приложил руку и к некоторым разделам честеровской поэмы, а особенно заметно — к «Песням Голубя». Других объяснений этому феномену, насколько мне известно, никто еще предложить не смог. И только теперь мы можем сказать и гораздо более определенно: прекрасные акростихи бельвуарского Голубя — это действительно шекспировская поэзия, потому что за маской «Уильям Потрясающий Копьем» скрывались именно Голубь и Феникс. Человечество обретает *новое богатейшее собрание поэтических произведений Шекспира*, носящих на себе ясную и неоспоримую печать шекспировского гения, продолжающих и развивающих мотивы и образы шекспировских сонетов («Песни» по многим признакам написаны позднее сонетов). «Песни Голубя» — ключ к сонетам, над поисками которого билось не одно поколение шекспироведов, ключ к сердцу Шекспира. 34 страницы неизвестных ранее шекспировских стихотворений — и каких стихотворений! Это — только часть того великолепного наследия, шекспировского наследия, которое оказалось в руках друзей Голубя и Феникс после их ухода из жизни.

Теперь мы знаем, что смерть Великого Барда не прошла незамеченной английскими писателями и поэтами! Они почтили память тех, кто был Шекспиром, и сделали это в книге, окутанной хитроумно со-

---

* Я уже отмечал, что «Песни Голубя» являются во многих отношениях более «шекспировским» поэтическим материалом, чем поэма «Феникс и Голубь», хотя под последней напечатано имя Шекспира.

тканной завесой, достойной таких мастеров творческой конспирации, как Роджер и Елизавета Рэтленд. И Хор Поэтов — лучших поэтов Англии — прощается с бельвуарской четой — «Уильямом Потрясающим Копьем», прощается в строках, «исполненных смысла, скрытого от непосвященной толпы».

Но если честеровский сборник — это скорбный отклик на трагическую смерть, тайное прощание с Уильямом Шекспиром, то правомерно задать вопрос: что же тогда представляет из себя прекрасная поэма, известная под данным ей в прошлом веке названием «Феникс и Голубь» и в наше время привычно причисляемая к шекспировским произведениям (хотя в прошлом, как мы знаем, на этот счет неоднократно высказывались и обосновывались серьезные сомнения)? Ведь в книге Честера под поэмой стоит имя Шекспира, — как совместить этот факт с тем, что в ней оплакивается смерть тех, кто творил под этим именем?

Однако вспомним, как расположена эта поэма в честеровском сборнике. Первая ее часть напечатана на двух страницах, без заголовка (единственное произведение во всей книге!) и без подписи. Вторая часть — «Плач» — занимает отдельную страницу, снабжена отдельным заголовком и является реквиемом по умершим Голубю и Феникс. Вверху и внизу текста «Плача» — бордюрные рамки, под последней строкой — имя «Уильям Шекспир» (напечатано через дефис, что подчеркивает его смысловое значение: Shake-speare — Потрясающий Копьем). Отсутствие заголовка перед первой частью вызвано отнюдь не тем, что для него не хватило места — одну-две строфы можно было легко перенести на следующую страницу. Но составитель демонстративно не сделал этого, и причина нам теперь понятна: отсутствие заголовка перед обращением к участникам похоронной процессии и особое оформление «Плача» не случайны, а функциональны — таким путем это произведение (или произведения) выделено как главное, ключевое в сборнике, посвященном Голубю и Феникс. Траурная поэма попала в книгу Честера отнюдь не по недоразумению, как это можно иногда слышать от тех западных шекспироведов, кто сам эту книгу прочитать не удосужился!

Р.Шахани, Э.Гарнет и другие исследователи, считавшие, что поэма не принадлежит Шекспиру (и действительно, она не похожа ни на одно из его поэтических произведений или поэтических текстов в пьесах), склонялись к тому, что она написана Джоном Флетчером. В пользу такого заключения говорит в первую очередь анализ «Плача», который по своей поэтической форме, языку чрезвычайно — почти буквально — близок к нескольким строфам, написанным Флетчером в 1616 и 1621 годах. Эта близость не случайна. Джон Флетчер, дописавший неоконченного шекспировского «Генриха VIII», «Двух знатных родичей»*, а возможно, и некоторые другие пьесы, один из «поэтов

---

* Пьеса относится к так называемым сомнительным по своей принадлежности Шекспиру.

Бельвуарской долины», — наиболее вероятный автор поэмы «Феникс и Голубь».

Помещенный на отдельной странице, обрамленный рамками наподобие сегодняшних некрологов, «Плач» — это действительно наконец-то найденный некролог, *реквием по Шекспиру*. И последняя строка рифмуется с именем «Шекспир», которое, таким образом, является частью поэтического текста, вливаясь в последнюю фразу:

«To this urne let those repaire
That are either true or faire
For these dead Birds, sigh a prayer.
William Shake-speare».

Имя Уильяма Шекспира здесь — не подпись. Это скорбный вздох, стон того, кто пришел помолиться к урне с прахом Голубя и Феникс. Если применить современную пунктуацию и поставить в конце последней строки двоеточие, то окончательно открывается подлинный смысл этой строфы, этого реквиема, и наконец — всего честеровского сборника:

«Об этих умерших птицах вздохнет молящийся: Уильям Шекспир»[*].

Бывший так долго неприступно-загадочным, честеровский сборник «Жертва Любви» и потрясающий реквием в нем — прощальная горестная песнь, пропетая «поэтами Бельвуарской долины» у свежей могилы подлинного Великого Барда — Роджера и Елизаветы Рэтленд. И всеведующее Провидение, похоже, давно позаботилось о том, чтобы Реквием о Великом Барде обрел достойное место среди его творений. Обычно «Феникс и Голубь», как и подобает реквиему, завершает собрания сочинений Уильяма Шекспира...

---

[*] Возможны и иные объяснения появления имени Шекспира под «Плачем». Ведь кроме Рэтлендов были и другие люди, принимавшие то или иное участие в «шекспировском» творчестве (тот же Флетчер или Мэри Сидни-Пембрук), которые вполне могли подписаться этим именем, символизируя тем самым продолжение Игры и после смерти ее творцов и главных актеров.

Что касается бескомпромиссных стратфордианцев, то они могут исходить из того, что Шакспер, который, как известно, весной 1613 года был в Бельвуаре и безусловно знал его недавно умершего хозяина (за это говорит и появление в «Гамлете» датских однокашников Рэтленда и другие убедительные факты), принял участие в книге, посвященной памяти графа и его жены. Такое объяснение будет сравнительно безболезненно вписываться в стратфордианскую биографию Великого Барда и не потребует от ее профессиональных оберегателей обязательной конфронтации с новой датировкой и идентификацией героев «Феникс и Голубя». Невзирая на то, что аспекты нашего исследования, связанные с «шекспировским вопросом», вряд ли окажутся для этой категории шекспироведов приемлемыми.

Я подумал, что было бы хорошо закончить книгу проникновенным стихотворением Владимира Набокова, написанным еще в 1924 году.

Один из крупнейших писателей и поэтов столетия, мыслитель и эрудит, Набоков, насколько мне известно, не занимался шекспироведческими штудиями и не писал трудов по «шекспировскому вопросу». Но, как может убедиться читатель, Набоков сумел увидеть облик подлинного Потрясающего Копьем (очень близкий портрету Рэтленда!), постигнуть его высокую Мысль и его Боль, его отрешенность от Суеты.

Конечно, Набокову не были тогда известны факты о Елизавете Сидни-Рэтленд, о Мэри Сидни-Пембрук, об игре вокруг Томаса Кориэта, многие другие, открытые позже; за маской-именем Шекспира он различал лишь одного человека. Неточно его представление о характере отношений подлинного Автора с его «живой маской» — Шакспером. Ничего, никаких пьес, поэм или сонетов Шакспер не подписывал и подписывать не мог — ни за плату, ни как-либо еще. Однако это — детали; перед нами не научная статья, а поэтическое произведение. Поражает заключительная строка. Безусловно, Набоков не изучал честеровского сборника, не читал рассказа Феникс о том, как — с улыбкой — уходил из жизни ее Голубь. Но он увидел эту картину, увидел даже улыбку на губах умирающего!

Через века, поколения, через моря слов Поэт открывает Поэта...

Владимир Набоков

ШЕКСПИР

Среди вельмож времен Елизаветы
и ты блистал, чтил пышные заветы,
и круг брыжей, атласным серебром
обтянутая ляжка, клин бородки —
все было, как у всех... Так в плащ короткий
божественный запахивался гром.

Надменно-чужд тревоге театральной,
ты отстранил легко и беспечально
в сухой венок свивающийся лавр
и скрыл навек чудовищный свой гений
под маскою, но гул твоих видений
остался нам: венецианский мавр
и скорбь его; лицо Фальстафа — вымя
с наклеенными усиками; Лир
бушующий... Ты здесь, ты жив — но имя,
но облик свой, обманывая мир,
ты потопил в тебе любезной Лете.
И то сказать: труды твои привык
подписывать — за плату — ростовщик,
тот Вилль Шекспир, что Тень играл в «Гамлете»,

жил в кабаках и умер, не успев
переварить кабанью головизну...

Дышал фрегат, ты покидал отчизну.
Италию ты видел. Нараспев
звал женский голос сквозь узор железа,
звал на балкон высокого инглеза,
томимого лимонною луной
на улицах Вероны. Мне охота
воображать, что, может быть, смешной
и ласковый создатель Дон Кихота
беседовал с тобою — невзначай,
пока меняли лошадей, — и, верно,
был вечер синь. В колодце, за таверной,
ведро звенело чисто... Отвечай,
кого любил? Откройся, в чьих записках
ты упомянут мельком? Мало ль низких,
ничтожных душ оставили свой след —
каких имен не сыщешь у Брантома!
Откройся, бог ямбического грома,
стоустый и немыслимый поэт!

Нет! В должный час, когда почуял — гонит
тебя Господь из жизни, — вспоминал
ты рукописи тайные и знал,
что твоего величия не тронет
молвы мирской бесстыдное клеймо,
что навсегда в пыли столетий зыбкой
пребудешь ты безликим, как само
бессмертие... И вдаль ушел с улыбкой.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава первая

ТАЙНСТВЕННЫЕ ПТИЦЫ РОБЕРТА ЧЕСТЕРА

1 *Lee S.* A Life of Shakespeare. L., 1898, p.184.

2 The Phoenix Nest, 1593. Ed. by H.E.Rollins. Cambridge (Mass.), 1931, reiss. 1969.

3 Brittons Bowre of Delight, 1591. Ed. by H.E.Rollins. Cambridge (Mass.), 1933.

4 Englands Helicon, 1600, 1614. Ed. by H.Macdonald. L., 1949; Englands Parnassus 1600. Ed. by Ch.Crawford. Oxford, 1917; A Poetical Rhapsody 1601—1621. Ed. by H.E.Rollins. Cambridge (Mass.), 1931—1932. Vol. 1,2.

5 *Grosart A.B.* Robert Chester's Loves Martyr or Rosalin's Complaint. L., 1878.

6 Loves Martyr: or Rosalin's Complaint. Allegorically shadowing the truth of Love in the constant Fate of the Phoenix and the Turtle. A Poem enterlaced with much varietie and raritie; now first translated out of the venerable Italian Torquato Caeliano,by Robert Chester... Mar.: Mutare dominum not potest liber notus. London. Imprinted for E.B. 1601. (Орфография оригинала.)

7 The Anuals of Great Britain. Or a most excellent Monument, wherein may be seene all the antiquities of this Kingdome, to the satisfaction both of the Universities, or any other place stirred with Emulation of long continuance. Excellently figured out in a worthy Poem. London. Printed for Mathew Lownes. 1611. (Орфография оригинала.)

8 Cantoes Alphabet — wise to faire Phoenix made by the Paphian Dove. Cantoes Verbally written.

9 *Knight G.W.* The Mutual Flame. L., Methuen, 1955, p. 161—178.

10 Кроме честеровского сборника с этими стихотворениями можно ознакомиться в собраниях поэтических произведений Б.Джонсона, см.: *Jonson B.* The Complete Poems. Ed. by G.Parfitt. Penguin, 1975, p. 106, 107, 278, 341.

11 *Halliwell J.O.* Some Account of Robert Chester's Loves Martyr or Rosalin's Complaint, a very rare volume published in the year 1601, including a remarcable poem by Shakespeare. L., 1865.

12 Poems by Sir John Salusbury and Robert Chester. Ed. by C.Brown. L., 1913, 1914.

13 A new Variorum Edition of Shakespeare. Ed. by H.E.Rollins. Philadelphia, 1938. Vol. I. The Poems, p .583.

14 The Phoenix and the Turtle. A Survey of Scholarship by R.A.Underwood. Salzburg, 1974.

15 *Matchett W.* The Phoenix and the Turtle. Shakespeare's poem and Chester's Love's Martyr. L., Mouton, 1965.

16 *Chambers E.K.* William Shakespeare. A Study of Facts and Problems. Oxford, Clarendon Press, 1930.
17 Oxford Anthology: The Literature of Renaissance England. Ed. by J.Hollander, F.Kermode. Oxford, Univ. Press, 1973, p. 424.
18 *Zesmer D.M.* Guide to Shakespeare. N.Y., 1976, p. 88.
19 William Shakespeare. The Complete Works. General Editors Stanley Wells and Gary Taylor. Clarendon Press, 1994, p. 777—778.
20 Jonson's Conversations with Drummond, l. 150. — In: *Jonson B.* The Complete Poems, p. 465.
21 См.: *Pollard A.W.* Shakespeare's fight with the pirates. L., 1920, pp. ix-xii; *Аникст А.А.* Первые издания пьес Шекспира. М., 1974, с. 89—90.
22 Jonson's Conversations with Drummond, l.1. — In: *Jonson B.* The Complete Poems, p. 206—207.
23 Dictionary of National Biography. L., 1893, vol. 36.
24 Примеры подобных ошибок можно видеть даже в таких весьма солидных работах, как: *Fripp E.J.* Shakespeare: Man and Artist. L., 1938, vol.1, p. 9; vol. 2, p. 230; *Bald R.C.* John Donne, a life. N.Y., Oxford, 1970, p. 203—205, и в цитировавшейся выше (прим. 15) книге У.Мэтчета — с. 173.

Глава вторая

ДОЛГИЙ СПОР ВОКРУГ ГОРОДА СТРАТФОРДА-НА-ЭЙВОНЕ

1 Ежегодный библиографический выпуск научного издания Shakespeare Quarterly, публикуемый Шекспировской библиотекой Фолджера в Вашингтоне, перечисляет за 1988 год 4846 названий книг, статей, рецензий на всех языках мира, а за 1992 год — уже 5597.
2 См.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. Сост. И.М.Левидова. М., 1964; Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1963—1975. Сост. И.М.Левидова. М., 1978; Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1976—1987. Сост. Ю.Г.Фридштейн. М.,ВГБИЛ, 1989.
3 *Шведов Ю.Ф.* Вильям Шекспир. Исследования. М., 1977, с. 276—277.
4 Использованные Шекспиром источники перечислены в восьмитомнике Дж.Буллоу: Narrative and dramatic sources of Shakespeare. Ed. by G.Bullough. N.Y., Columbia Un. Press, 1957—1973.
5 *Шенбаум С.* Шекспир. Краткая документальная биография (*Schoenbaum S.* William Shakespeare. A compact documentary Life. N.Y., 1977). Пер. с англ. А.А.Аникста и А.Л.Величанского. М., 1985, с.310.
6 Там же, с. 386.
7 *Венгеров С.А.* Вильям Шекспир. Очерк. — В кн.: Шекспир. Полн. собр. соч., т.5. СПб., изд. Брокгауз — Ефрон, 1904, с. 460, 464.
8 *Аникст А.А.* Шекспир. М., 1964, с. 274.
9 *Морозов М.М.* Шекспир. М., 1947, с. 232—233.

10 *Смирнов А.А.* Биографический очерк. — В кн.: Шекспир. Полн. собр. соч., т.1. М., 1957, с. 32.
11 *Аникст А.А.* Шекспир, с.91.
12 *Akrigg G.* Shakespeare and the Earl of Southampton. L., 1968.
13 Цит. по: *Шенбаум С.* Указ. соч., с. 212.
14 *Weever J.* Epigrams in the oldest cut and newest Fashion. 1599. Repr. 1911 by R.B.McKerrow, p. 75 — Ad Gulielmum Shakespeare.
15 *Barnfield R.* Remembrance of Some English Poets. L., 1598.
16 *Meres F.* Palladis Tamia. Wits Treasure. L., 1598.
17 Цит. по: *Шенбаум С.* Указ. соч., с. 387.
18 *Wilson J.D.* The Essential Shakespeare. Cambridge, 1932, p. 5—6.
19 *Шенбаум С.* Указ. соч., с. 392.
20 *Wilson J.D.* Op. cit., p. 6.
21 *Шенбаум С.* Указ. соч., с. 396.
22 Eupheme, 4.
23 *Шенбаум С.* Указ. соч., с. 396.
24 *Harrison G.B.* Introducing Shakespeare. N.Y., 1941. Preface.
25 *Dickens Ch.* Letter to W.Sandys. 13.6.1847. — The Letters of Charles Dickens, edited by his sister-in-law and his eldest Daughter. Leipzig, B.Tauchnits, 1880, vol. 1, p. 190.
26 *Bacon D.S.* The philosophy of the plays of Shakespeare. N.Y., 1856. Reiss. N.Y., 1970.
27 *Бэкон Ф.* О достоинстве и предназначении наук, кн. 6. — Сочинения, т. 1. М., 1977, с. 215.
28 *Стороженко Н.И.* Шекспир — бэконовский вопрос. — В кн.: Шекспир. Полн. собр. соч., т.5. Изд. Брокгауз — Ефрон, с. 497—515.
29 См.: *Edel L.* The Life of Henry James. Vol. 2. Penguin, 1977, p. 475.
30 *Lee S.* A Life of William Shakespeare. L., 1898.
31 *Chambers E.K.* William Shakespeare. A Study of Facts and Problems.
32 *Demblon C.* Lord Rutland est Shakespeare. P., 1912; L'Auteur d'Hamlet et sa Monde.P., 1913.
33 *Луначарский А.В.* О театре и драматургии. Т.2. М., 1958, с. 425—426.
34 *Аксенов И.А.* Шекспир. М., 1937, с.251, 267.
35 *Коган П.С.*Вильям Шекспир. М., 1931, с.71, 18.
36 *Смирнов А.А.* Предисловие к пьесе М.Жижмора «Шекспир. (Маска Рэтленда)». М., 1932, с.6,7,8—9.
37 *Looney J.T.* Shakespeare identified in Edward de Vere, 17-th Earl of Oxford. N.Y., 1920.
38 *Ogburn Ch.* The Mysterious William Shakespeare. The Myth and Reality. N.Y., 1984.
39 *Hoffman C.* The man who was Shakespeare. L., 1955.
40 *Slater G.* Seven Shakespeares. Oxford, 1931.
41 См.: *Galland J.S.* Digesta anti-shakespeareana. Ann Arbor, 1970.
42 *Wilson J.D.* The Essential Shakespeare. Cambridge, 1932, p. 5—6.
43 *Fripp E.J.* Shakespeare. Man and Artist. L., 1938.
44 *Schoenbaum S.* Shakespeare's Lives. N.Y., 1970.

Глава третья

ЦЕЛОМУДРЕННЫЕ ХОЗЯЕВА ШЕРВУДСКОГО ЛЕСА

1 *Porohovchikov P.* Shakespeare unmasked. L., 1955.
2 *Sykes C.M.* Alias William Shakespeare? L., 1947.
3 См.: Rutland's Papers. Historical MS Comission, vol. 1—4. L., 1888—1894. Среди приведенных в этом издании рукописных материалов из Бельвуара — письма, хозяйственные и другие записи. Они использованы и в настоящей работе.
4 См.:*Sykes C.M.* Op. cit., p. 166.
5 См.: *Akrigg G.* Op. cit., p. 96.
6 The three Parnassus Plays (1598—1601). Ed. by J.B.Leishman. L., 1949.
7 *Weever J.* Epigrams in the oldest cut and newest Fashion. 1599. Reprint 1911 by R.B.McKerrow, p. 19.
8 Ibid., p. 43.
9 *Honigmann E.A.J.* John Weever. Manchester Un. Press. 1987.
10 *Аникст А.А.* Шекспир, с. 234.
11 Цит. по: *Шенбаум С.* Указ. соч., с. 321.
12 См.: Hamlet. Ed. by J.D.Wilson. Cambridge, 1997. Notes, p. 295—296.
13 The Sad Shepherd, or a Tale of Robin-hood.
14 Materialen zur Kunde des alteren Englishchen Dramas. Louvain. 1905. Bd. 2. Ben Jonson's Sad Shepherd. Ed. by W.W.Greg. S. XIV — XVI.
15 См.: *Jonson B.* The Complete Poems, p. 126.
16 См.: *Jonson B.* Ed. C.H.Herford, P. and E.Simpson. Oxford, 1925—1952. Vol. 7, p. 208—209, XV — XIX; vol. 10, p. 465—468.
17 См.: *Auerbach E.* Nicolas Hilliard. L., 1961, p. 275. Pl. 242 — репродукция портрета.
18 По принятой джонсоноведами нумерации, это элегия XL. См.: *Jonson B.* The Complete Poems, p. 177—178.
19 The Oxford Anthology of English Literature. The Literature of Renaissance England. L., 1973, p. 597.
20 См.: *Ringler W.A. (Jr.).* The Poems of Sir Ph.Sidney. Oxford, 1962.
The Psalms of Sir Philip Sidney and the Countess of Pembroke. Ed. J.C.A.Ratmell. N.Y., 1963.
Triumph of Death and other unpublished and uncollected poems by Mary Sidney, Countess of Pembroke. Ed. G.F.Waller. Salzburg, 1977.
Waller G.F. Mary Sidney, Countess of Pembroke: A critical study of her writing and literary millieu. Salzburg, 1979.
21 The Poems of Shakespeare's Dark Lady «Salve Deux Rex Judaeorum» by Emilia Lanier. Introd. A.L.Rowse. L., 1978.

Глава четвертая

ВЕЛИЧАЙШИЙ ПЕШЕХОД МИРА, ОН ЖЕ КНЯЗЬ ПОЭТОВ ТОМАС КОРИЭТ ИЗ ОДКОМБА

1 *Strachan M.* The Life and adventures of Thomas Coryate. L., 1962.
2 *Fuller T.* Worthies of England — Somersetshire. Ed. J.Freeman. L., 1952, p. 502.

3 Dictionary of National Biography. L., 1887.
4 См.: *Stoye J.* English travellers abroad. L., 1952.
5 Coryats Crudities Hastily gobled up in five Moneth in France, Savoy, Italy, Rhetia commonly called the Grisons country, Helvetia alias Switzerland, some parts of high Germany and the Netherlands. Newly digested in the hungry aire of Odcombe in the County of Somerset, and now dispersed to the nourishment of the travelling Members of this Kingdome. Printed by W.S. William Stansby. L., 1611.
6 Coryats Grambe or His Colwort Twise Sodden, and now served in with other Macaronicke dishes, as the second course to his Crudities. London. Printed by William Stansby. 1611.
7 The Odcombian Banquet: Dished foorth by Thomas the Coriat, and Served in by a number of Noble Wits in prayse of his Crudities and Crambe too. Asinus portans mysteria. Imprinted for Thomas Thorp. 1611.
8 Цит. по кн.: *Аникст А.А.* Шекспир, с. 290.
9 *Purshas S.* Purchas his pilgrimes: in five books. Printed W.Stansby for H.Fetherstone. 1625. Материалы о Кориэте (отрывочные заметки, а также напечатанные ранее письма, рекомендуемые как «образчик одкомбианских шуток») помещены в 1-м (кн. 4, гл. 17) и во 2-м (кн. 10, гл. 12) томах этого гигантского — около пяти тысяч страниц инфолио — собрания рассказов и отчетов о путешествиях и военных экспедициях начиная с библейских времен.
10 All the works of John Taylor, the water poet. L., 1630. «Собрание сочинений Тэйлора» посвящено ближайшим приближенным короля — маркизу Гамильтону и братьям Герберт — Уильяму, графу Пембруку, и Филипу, графу Монтгомери.
11 *Terry E.* Voyage to East India. L., 1655.
12 *Brown H.* Rabelais in English Literature. N.Y., 1967, p. 72—78.
13 О Блаунте, Торпе, Баррете, Джаггарде, Фезерстоне, Стэнсби и других издателях, книготорговцах и типографах см.: Dictionary of Printers and Booksellers in England, Scotland and Ireland, and of Foreign Printers of English books 1557—1640. Ed. R.McKerrow. L., 1910.

Глава пятая

СМЕРТЬ И КАНОНИЗАЦИЯ ЗА ЗАНАВЕСОМ

1 *Wills A.D.* The Popular Dictionary of English Place-Names. Oxford, 1996.
2 *Sykes C.W.* Op. cit., p. 194.
3 *Eller L.* The History of Belvoir Castle. L., 1866.
4 См.:*Sykes C.W.* Op. cit., p. 202.
5 См.: *Gayley Ch.M.* Beaumont, the Dramatist. N.Y., 1912, p. 150—151, 155—158.
6 См.: *Gayley Ch.M.* Op. cit., p. 156.
7 *Аникст А.А.* Шекспир, с. 363—364.
8 См.: William Shakespeare. The Complete Works. General Editors Stanley Wells and Gary Taylor. Clarendon Press. Oxford, 1994, p. XLVI.

9 См.: *Randell D.B.* The Jonson's gypsies unmasked. Durham, 1975, p. 13.
10 *Горбунов А.Н.* Джон Донн и английская поэзия XVI — XVII вв. М., 1993.
Макуренкова С.А. Джон Данн: поэтика и риторика. М., 1994.
11 *Wodsworth F.W.* The Poacher from Stratford. Los Angeles, 1958.
12 *Churchill R.C.* Shakespeare and his betters. L.,1958.
13 «Вопросы литературы»,1962, № 4.

Глава шестая

ПО КОМ ЖЕ ЗВОНИЛ КОЛОКОЛ

1 A Short Titles Catalogue of books, printed in England, Scotland and Ireland, and of English books, printed abroad 1475—1640. Vol. 3. A printers and publishers index. By Katharine F.Pantzer. L., The Bibliographical Society, 1991.
2 Ibid., vol. 1—2. First compiled by Pollard A.W. and Redgrave G.R., 1976, 1986, № 25596, 25597, 25602.
3 В справочнике Р.Б.МакКерро такая маска с добавлением инициалов А.Н. фигурирует под № 379, как относящаяся к 1613 г. эмблема печатника А.Харта. Однако эта же самая маска (без каких-либо добавлений) напечатана на титульных листах «Поэтической рапсодии» (1602, 1611). Х.Э.Роллинз указывал на несколько случаев появления маски еще в изданиях 1582, 1583, 1585 гг., а также в конце издания «Ювеналий» Дж. Донна (1633). К этому можно добавить шекспировские «Много шума из ничего» и «Генрих V» — 2-я часть (1600), сборник эпиграмм близкого к Рэтленду поэта Дж.Оуэна (1612), «Кориэтовы Нелепости», шмуцтитулы во 2-м (посмертном) томе «Трудов» Бена Джонсона. Загадочная маска!
4 *Davies J.* The Muses Sacrifice. L., 1612.
5 См.: The Complete Works of John Davies of Hereford. Collected and edited with memorial introduction, notes and illustrations by A.B.Grosart. Reed. AMS Press, N.Y., 1967.
6 *Blayney P.W.M.* The bookshops in Paul's Churchyard. L., The Bibliographical Society, 1990.
7 Records of the Court of the Stationers Company 1602—1640. L., The Bibliographical Society, 1957, p. 138; A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London 1554—1640. Ed. by Edw.Arber. L., 1875.
8 *Gililov I.* For whom the bell tolled. В сборнике: Russian Essays on Shakespeare and His Contemporaries. Newark: University of Delaware Press. London: Associated University Presses. 1998.
9 См.: *Gililov I.* Shakespeare studies: cooperation and polemics. — «Science in Russia», 1994, № 3, p. 82.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Адриан Дорелл — 141, 259, 260
Айрленд С. — 197, 198, 200–207
Айрленд У. — 204, 205
Айрленд У.Г. — 122, 197, 198, 200–207
Аксенов И.А. — 225, 240
Акций — 433
Александер П. — 454
Аллен Э. — 136, 137
Аллот Р. — 88, 432
Андервуд Р.А. — 69
Аникст А.А. — 7, 27, 125, 133, 135, 183, 247, 248, 310, 429, 436, 453
Анна, королева, супруга Иакова I — 276, 314, 339, 344, 417
Анри Бейль — см. Стендаль
Апеллес — 35
Аппиан — 108
Ариосто Л. — 108
Армин Р. — 312
Артур, легендарный король бриттов — 34, 108
Арчболд У. — 96, 259
Аспли А. — 171

Байрон Дж.Г. — 228
Бак Дж. — 432
Бакстер Н. — 332
Бакхерст, лорд — см. Дорсет, 1-й граф
Банделло М. — 108
Баньян Р. — 339, 404
Барнфилд Р. — 139, 142, 144, 223, 236, 265, 448
Баррет У. — 354, 367, 389
Басс У. — 430, 433, 442
Батлер У. — 414
Бедфорд, граф (Эдуард Рассел) — 69, 258, 261
Бедфорд, графиня (Люси, урожденная Харрингтон) — 68, 69, 72, 86, 94, 259, 269, 270, 272, 276, 319, 322, 325–327, 335, 339, 343, 345, 347, 348, 411, 421, 423, 442, 447, 460, 467, 476
Белотт С. — 117, 127, 128
Бельфоре Ф. — 108, 258
Бенсон Дж. — 60, 181, 427
Бербедж Р. — 117, 121, 150, 151, 173, 205, 222, 259, 289, 301, 303, 311, 421, 453, 458, 471
Берли, лорд (Уильям Сесил) — 132, 232, 261, 266, 267, 271, 366
Бертон Р. — 274, 276
Бестужев А.А. — 103
Бетс Дж. — 151
Беттертон Т. — 191
Билл Дж. — 336
Бисмарк О. — 210
Бистон У. — 190
Блант К. — 307
Блаунт Э. — 27, 69, 76, 80, 81, 82, 84–87, 98, 145, 170–172, 269, 336, 354, 367, 376, 387, 389, 404, 407, 426, 430, 432, 441, 465, 467, 482–484
Блейбтрей К. — 223, 254, 448, 452
Блэйни П. — 470, 482
Боденхэм Дж. — 26, 143
Боккаччо Дж. — 108, 151
Бомонт Дж. — 425
Бомонт Ф. — 85, 93, 98, 175, 236, 242, 249, 280, 319, 325, 345–348, 377, 411, 413, 414, 417, 423, 425, 428, 430, 433, 445, 458, 486
Борис Годунов, русский царь — 102, 318
Борромео К. — 196, 197
Бостельман Л. — 223
Босуэл Дж. — 195, 204
Брайт Дж. — 105, 210
Брандес Г. — 227, 228

Браун К. — 65—70, 81, 97, 447, 482
Браун (из Тевистока) У. — 330, 337, 428
Браун Х. — 387
Бретон Н. — 24, 417
Брофи Дж. — 176
Брук К. — 351, 361, 389, 428
Бруно Дж. — 267
Брэтуайт Р. — 137
Буэлер М. — 365
Бэкингем, герцог (Джордж Вильерс) — 86, 178, 259, 447
Бэкон Делия — 210, 211, 215, 239
Бэкон Ф. — 64, 66, 96, 106, 207, 210—216, 232, 237, 239, 261, 266, 267, 279, 307, 311, 439, 448, 456, 457
Бэкон Э. — 267, 268

Вазер Г. — 269, 365
Венгеров С.А. — 89, 124, 125, 248
Вергилий — 163, 164, 292
Вернон Елизавета — 259, 272, 294
Винн Бланш — 66
Виссон Линн — 13
Волфрестон Елизавета — 66

Галилей Г. — 267
Гардинер У. — 115
Гарнет Э. — 488
Гаррик Джордж — 194
Гаррик Дэвид — 193, 194
Гаррисон Дж. — 208
Гаррисон Т. — 69
Гаскойн Дж. — 333
Гастрелл Ф. — 194
Гауэр Дж. — 108, 292
Генри, принц Уэльский — 276, 296, 318, 340, 353, 354, 360, 417, 471
Генрих VIII, король Англии — 197, 255
Гербель Н. — 248
Герберт Г. — 172
Геррик Р. — 428
Гете И.В. — 23, 99, 103
Гибсон Х. — 128
Гилберт А. — 417
Гильденстерн — 99, 100, 224, 267, 318, 450, 452, 453, 486
Гларианус Вадианус — 361, 362
Гомер — 39, 54, 108, 186, 292, 361, 368, 397
Гораций — 45, 89, 137, 158
Горбунов А.Н. — 442
Госсон Г. — 85, 404
Гоффман К. — 239
Графтон Р. — 108
Гревил Ф. — 93, 236, 249
Гренвил-Баркер Х. — 99
Грег У.У. — 88, 128, 242, 243, 322
Грин Дж. — 123, 124
Грин Р. — 133, 135—139, 142, 149, 158, 239, 242, 300, 454
Гринвуд Дж. — 240
Гросарт А. — 26, 40, 61—67, 69, 70, 77, 78, 80, 82, 89, 97, 463, 466, 468, 470
Гросс К. — 480
Гудиа Г. — 249, 351, 361, 445
Гюго В. — 106

Давенант У. — 190, 191
Дагдейл У. — 164, 168, 169, 191, 304
Данте Алигьери — 104
Данюшевская А.В. — 13, 316
Даттон Дж. — 476
Даттон Елизавета — 476
Дауден Э. — 219
Де Вер Э. — см. Оксфорд, граф
Деккер Т. — 77, 78, 88, 310
Демблон С. — 99, 223, 224, 254, 260, 318, 448, 450, 452, 454, 456, 480
Демосфен — 371
Дерби, 5-й граф (Фердинандо Стэнли, лорд Стрендж) — 231
Дерби, 6-й граф (Уильям Стэнли) — 65, 231, 232, 236, 237, 239
Джаггард И. — 170, 171, 336
Джаггард У. — 88, 144, 145, 171, 172, 387, 429, 430, 485
Джегон Дж. — 261, 265, 266
Джеймс Г. — 217
Джексон Дж. — 402
Джессоп А. — 353
Джонс И. — 323, 361

Джонс Т. — 348
Джонсон Б. — 10, 26, 38, 54—56, 58—60, 66—69, 71, 77, 81, 85, 88, 90, 91, 93—96, 101, 104, 106, 115, 149, 158, 160, 161, 172—176, 178, 180, 181, 186—190, 214, 215, 217, 222, 223, 236, 237, 242, 249, 274, 276, 280, 282, 289, 294, 300, 301, 312, 319—327, 330, 332, 336, 337, 344, 345, 347, 350, 351, 354, 360, 361, 363, 366—368, 377, 384, 385, 387—390, 411, 413, 414, 417, 421, 423, 425—428, 430, 432—442, 447, 450, 452, 457, 458, 460, 462, 465, 468, 478, 479, 484, 486
Джонсон С. — 192
Джордан Дж. — 195—198
Дигби, лорд — 283
Дигби Венеция — 427, 478
Дигби К. — 427
Диггз Л. — 173, 174, 175, 186, 187, 215, 432
Дизраэли Б. — 210
Диккенс Ч. — 210
Диксон Х. — 64
Домбровский Ю.О. — 191
Донн Дж. — 10, 68, 72, 100, 123, 160, 175, 178, 249, 271, 335, 350, 351, 361, 384, 389, 423, 442, 445—447, 460, 476
Дорсет, 1-й граф (Томас Сэквил) — 456
Дорсет, 3-й граф (Ричард Сэквил) — 176, 178, 276, 347, 377
Дорсет, графиня — см. Клиффорд А.
Драйден Дж. — 190, 192
Драммонд У. — 77, 90, 94, 96, 174, 274, 319, 321, 322, 413, 425, 433, 435
Дрейк Ф. — 394, 396
Дрейтон М. — 68, 142, 160, 161, 175, 188, 189, 249, 300, 319, 350, 351, 361, 423, 428, 447, 460
Дройсхут М. — 163, 176, 178, 180, 181, 183, 244, 427, 432, 437
Дэнверс Ч. — 307
Дэвис (из Хирфорда) Дж. — 123, 148, 149, 158, 350, 351, 361, 428, 471, 476, 478
Дэниел Дж. — 61
Дэниел С. — 66, 68, 142, 175, 249, 291, 300, 319, 332, 338, 347, 423, 428

Еврипид — 433
Елизавета I, королева Англии — 24, 62—64, 69, 71, 72, 77, 78, 81, 93, 94, 133, 134, 175, 194, 198, 202, 203, 206, 210, 212, 231, 237, 244, 255, 261, 271, 272, 277, 279, 283, 294, 305, 310, 314, 332, 333, 344, 366, 433, 460

Жижмор М. — 226, 452

Зезмер Д.М. — 71, 72

Иаков (Джеймс) I, король Англии — 62, 65, 68, 77, 78, 81, 88, 93, 96, 116, 147, 200, 202, 220, 237, 239, 244, 283, 285, 310, 314, 316, 324, 327, 371, 385, 407, 433, 434, 438, 447, 456, 460
Иаков II, король Англии — 197
Иван Грозный, русский царь — 102
Иоганн Шлезвиг-Голштинский, герцог — 318
Ирвинг В. — 207

Йендл Летиция — 84, 466, 478
Йорк, герцог — см. Карл I

Камберленд, граф — 346
Камберленд, графиня — 339, 345—347
Каншин П.А. — 21
Карамзин Н.М. — 103
Карл I, король Англии — 197, 374
Карлейл Т. — 208
Карлтон Д. — 416
Карр Р. — см. Сомерсет, граф
Каули Р. — 201, 312
Каф Г. — 307
Квинтилиан — 149
Кейпел Э. — 192

Кемп У. — 158, 160, 289, 301, 303, 371
Кент, графиня — 339
Кетчер Н. — 248
Кид Т. — 242, 291, 433, 454
Киннамон Н. — 467
Киршнер Г. — 363
Клиффорд Анна (в замужестве графиня Дорсет, потом — Монтгомери) — 319, 339, 345, 346, 348
Ковел У. — 142, 265, 300, 448
Коган П.С. — 226
Козьма Прутков — 366, 480
Колз П. — 259, 260
Коллинз Ф. — 118, 119, 123, 129, 161
Колридж С.Т. — 208, 209
Колумб Х. — 361, 394
Кольер Дж.П. — 218
Комб Дж. — 116, 117, 166, 186
Кондел Г. — 121, 170–173, 202, 312, 458
Кори У. — 220, 221
Кориэт Дж. — 366
Кориэт Т. — 9, 10, 85, 255, 267, 269, 350, 351, 353, 354, 360—368, 371, 374, 376—379, 381, 384—390, 394—396, 399–404, 433, 435, 442, 448, 450, 458, 465, 470, 471, 480, 481, 485, 490
Корреджо — 269
Коттон Р. — 361, 394, 395
Кравченко И.Н. — 13, 84, 465
Кренфилд Л. — 367
Кромвель О. – 197
Ксения, дочь Бориса Годунова — 318
Ксенофонт — 368
Куини Р. — 115
Кэмден У. — 255
Кэмпион Т. — 319, 324, 351, 361
Кэндиш Т. — 396
Кэри Елизавета — 64, 476
Кюхельбекер В.К. — 103

Лаунз М. — 31, 76, 80, 81, 87, 389, 465, 467, 482—484
Левик В.В. — 18, 20–22
Лейстер, граф (Роберт Дадли) — 64, 202, 206, 332, 366
Лейшман Д.Б. — 294, 300
Лелий — 149
Лермонтов М.Ю. — 228
Лефран А. — 231
Ли С. — 23, 166, 184, 219—223, 232, 243, 245
Ливий — 108, 131, 368
Ликург — 361
Лили Дж. — 85, 234, 433
Липков А.И. – 13
Литвинова М.Д. — 13, 82, 276, 371, 465
Лодж Т. — 285, 286, 288
Лозинский М.Л. — 248
Лоуин Дж. — 202
Лоуренс Г. — 208
Лукан — 85
Лукан Теренций — 148
Луначарский А.В. — 224—226
Луни Т. — 232, 234, 236, 239, 451
Льюикнор Л. — 400
Лэнгли Ф. — 115
Лэньер А. — 338, 339, 343, 345, 348, 349, 404
Лэньер Эмилия — 332, 338—340, 342, 343, 345, 346, 348, 404, 448
Люси Т. — 114, 191, 193, 208

Магеллан Ф. — 361, 394
МакКерро Р.Б. — 242, 243
Макробиус — 137
Макуренкова С.А. — 11, 13, 21, 442
Манди Э. — 218, 234, 282, 321
Мария Стюарт, королева Шотландии — 65, 77, 326
Марк Твен — 7, 210
Маркхэм Дж. — 280
Марло К. — 7, 78, 85, 136, 138, 142, 144, 218, 237, 239, 242, 254, 291, 433, 454, 480
Марстон Дж. — 26, 37, 38, 50, 51, 53—55, 59, 71, 77, 88, 173, 175, 249, 289, 294, 300, 310, 319, 423, 468, 486
Мартин Р. — 361, 389, 403
Марциал — 27, 137
Маршак С.Я. — 309, 434

Маунтджой, лорд (Чарлз Блант) — 279
Мейен Р. — 88
Меленевская Э.Д. — 13
Мерез Ф. — 143—145, 148, 149, 187, 234, 265, 293, 332, 407, 448, 454—456
Меррик Г. — 305, 307
Мессенджер Ф. — 242, 413
Милтон Дж. — 104, 106, 174, 186, 187, 335
Мокет Р. — 404
Монжуа К. — 117, 127, 128
Монтгомери, граф (Филип Герберт) — 86, 172, 220, 258, 347, 366
Монтемайор Х. де — 108
Монтень М. — 85, 108, 270
Морозов М.М. — 133
Мускат С.Г. — 239
Мэлон Э. — 61, 127, 137, 169, 192, 194—196, 198, 200, 201, 204, 206, 454
Мэннерсы:
— Томас, 1-й граф Рэтленд — 255
— Эдуард, 3-й граф Рэтленд — 255
— Джон, 4-й граф Рэтленд — 255, 258, 415
— Роджер, 5-й граф Рэтленд — см. Рэтленд, граф
— Фрэнсис, 6-й граф Рэтленд — 117, 166, 222, 258, 259, 308, 321, 410, 411, 414, 416, 421
— Джордж, 7-й граф Рэтленд — 258, 308, 414, 416
— Оливер — 258, 319, 411
— Анна — 258
— Бриджет — 258—260
— Елизавета — 258
— Франсис (в замужестве Уиллоуби) — 258—260
Мэннингхэм Дж. — 150
Мэтчет У. — 69, 70, 72, 77, 80, 89, 90, 97

Набоков В.В. — 490
Найт Д.У. — 40, 41, 487
Некрасов Н.А. — 248
Нестор — 163
Нортон Дж. — 471
Ньюдигейт Б. — 68—70, 86, 325
Нэш Т. — 136, 138, 289, 332

Обри Дж. — 190, 192, 332
Овербери Т. — 319, 322, 324, 325, 347, 411, 420, 430, 486
Овидий — 108, 130, 131, 143, 158
Огбурн Ч. — 169, 236
Оксфорд, граф (Эдуард де Вер) — 231, 232, 234, 236, 237, 239, 254, 261, 311, 436, 456
Оливер И. — 151, 176, 178, 274, 276, 285, 286, 296
Оллд Э. — 80, 87, 91, 465, 467, 468, 482, 483, 485
Оуэн Дж. — 361, 403

Паккувий — 433
Палладио А. — 364
Палмерстон Г. — 210
Пантцер Кэтрин — 243
Парри Р. — 62, 66, 67, 90, 260
Пастернак Б.Л. — 248
Пембрук, 2-й граф (Генри Герберт) — 66, 258, 333
Пембрук, 3-й граф (Уильям Герберт) — 86, 147, 171, 172, 220, 221, 237, 258, 282, 283, 303, 308, 319, 326, 336, 366, 371, 377, 384, 385, 407, 428—430, 432, 447, 450, 458, 460, 471
Пембрук, графиня (Мэри, урожденная Сидни) — 26, 66, 86, 94, 97, 98, 172, 220, 239, 258, 269, 272, 280, 282, 318, 319, 322, 330, 332—339, 342—345, 348, 407, 411, 417, 423, 429, 430, 433, 441, 448, 450, 456, 458, 467, 476, 489, 490
Перес А. — 448
Петер Альвор (псевдоним) — 223
Петрарка Ф. — 24, 104, 333, 335
Пик Р. — 151, 283, 285, 286
Пиль Дж. — 136, 239, 242, 454
Пифагор — 143, 361
Пичем Г. — 361
Плавт — 108, 143, 149, 150
Платтер Т. — 280

Плутарх — 108, 185, 395
Поллард А.У. — 88, 242, 243, 468
Понсонби У. — 172, 334
Поп А. — 192
Пороховщиков П.С. — 224, 254, 265, 283, 285, 448, 451, 454, 456, 470, 480
Порчес С. — 377, 389
Прайс Дж. — 485
Престон Т. (Уидрингтон Р.) — 91, 468
Пул Г. — 393, 394
Пушкин А.С. — 103, 228
Пэвиер Т. — 87, 88, 171, 172, 429, 430

Раббот Б. — 13
Рабле Ф. — 108, 360, 387, 388
Радлова А. — 248
Рассел А., леди — 282
Рассел Т. — 260
Редклифф — 436
Ремингтон Ванесса — 276
Рид А. — 195
Ринглер У.А. — 332
Ритсон Дж. — 204, 206
Рич, леди — 272
Робертс Дж. — 122
Робертсон Д.М. — 225, 226, 240, 242
Роджерс Ф. — 116
Родольфо Калфабро — 376
Розенкранц — 99, 100, 224, 267, 318, 450, 452, 453, 486
Ройдон М. — 24, 25
Роллинз Х.Э. — 69, 73, 217, 468
Ронсар П. — 24, 108, 292, 333
Рот Мэри (урожденная Сидни) — 319, 322, 411, 423
Роу Н. — 164, 168, 169, 190—192
Роу Т. — 384, 385, 389
Роуз А.Л. — 131, 338, 339, 344, 346
Рубильяк Л.Ф. — 193
Рэдгрейв Г.Р. — 243, 468
Рэли У. — 76, 90, 144, 211, 221, 223, 236, 237, 239, 270, 272, 279, 305, 314, 416, 417
Рэнделл Д.Б. — 438, 439
Рэтленд, граф — 92—101, 117, 132—134, 166, 222—226, 234, 236, 237, 239, 254, 255, 258—262, 265—272, 274, 276, 277, 280, 282, 283, 285—288, 294—296, 300, 301, 303—305, 307, 308, 311, 312, 314—322, 332, 336, 354, 360, 364—366, 376, 377, 384, 389, 404, 407, 409—411, 413, 414—417, 420, 421, 426, 430, 434—437, 439, 442, 448, 450—453, 455—458, 460, 462, 470, 471, 478, 480, 488—490
Рэтленд, графиня (Елизавета, урожденная Сидни) — 92—98, 239, 254, 270, 272, 274, 277, 280, 282, 286, 319—327, 330, 344—348, 365, 404, 407, 409, 411, 413—417, 420, 421, 423, 425—427, 430, 442, 445, 448, 450, 452, 456, 458, 460, 471, 476, 478, 480, 488—490
Рэтмел Дж. — 332

Сайкс К. — 223, 254, 415, 448, 456
Саутгемптон, граф (Генри Ризли) — 86, 96, 100, 114, 130—135, 142, 147, 176, 191, 201, 205, 206, 220, 221, 223, 237, 249, 259—262, 265, 269—272, 276, 280, 286, 288, 294, 303, 305, 307, 311, 314, 338, 384, 421, 447, 460
Сафо — 332
Светоний — 185
Свипер У. — 332
Сегар У. — 151, 314, 316, 326
Сенека — 108, 143, 433
Сервантес М. — 85, 104
Сесил Р. — 237, 271, 272, 279, 283, 305, 308, 310, 457
Сесил У. — см. Берли, лорд
Сидни Г. — 332
Сидни Р. — 266, 272, 280, 333
Сидни Ф. — 24—26, 65, 66, 86, 92—96, 98, 104, 160, 175, 197, 218, 249, 266, 267, 272, 274, 276, 280, 282, 290, 319, 327, 330, 333—337, 342, 344, 345, 415—417, 420, 421, 423, 425—428, 442, 450, 458, 460, 462, 478, 480

Сидни-Пембрук М. — см.Пембрук, графиня
Сидни-Рэтленд Е. — см.Рэтленд, графиня
Симмз В. — 325, 339
Симпсон П. — 326
Симпсон Эвелин — 326
Сиссон Р. — 249
Скори Дж. — 400, 401
Скревен Т. — 222, 421, 470
Слай У. — 140, 312
Слэтер Г. — 239
Смарт И.С. — 139
Сметуик Дж. — 171
Смирнов А.А. — 133, 226—229, 269, 452
Смит У. — 211
Соколовский А.Л. — 248
Сократ — 163, 164
Солон — 361
Солсбэри Дж. — 31, 44, 45, 62, 65—69, 71, 72, 74, 80, 89, 90, 92, 97, 232, 260, 462, 478, 481—484
Солсбэри Урсула (урожденная Стэнли) — 65, 67, 71, 232
Сомер П. ван — 151
Сомерсет, граф (Роберт Карр) — 323, 324, 345
Сомерсет, графиня (Франсис, урожденная Хоуард) — 322—324, 345
Софокл — 230, 433
Спенсер Э. — 142, 143, 160, 218, 231, 239, 291, 292, 332, 347, 430, 433
Стейнлейн П. — 480
Стендаль — 112
Стивенс Джон — 428
Стивенс Джордж — 192, 195
Стороженко Н.И. — 106, 124, 215
Стоу Дж. — 108, 315
Стоун Н. — 178
Стрендж, лорд — см. Дерби, 5-й граф
Стронг Р. — 285
Стрэчен М. — 351, 353, 364, 386, 387
Стэнсби У. — 367
Стэрли А. — 115, 119
Стюарт Арабелла — 339, 345, 348
Сципион-младший — 149
Сэффолк, граф — 323
Сэффолк Екатерина, графиня — 322—324, 339, 345, 413

Талбот, лорд — 276
Тарлтон Р. — 114
Твейтс Э. — 161
Теккерей У. — 106
Теоболд Л. — 192
Теренций Публий — 148, 149
Терри Э. — 377, 385
Тирон (Хью О'Нил) — 271, 276, 277, 279
Торквато Челиано — 27, 31
Торп Т. — 85, 145, 147, 325, 336, 376, 387, 404, 407
Тэйлор Г. — 437
Тэйлор Дж. — 378, 379, 381, 385
Тэн И. — 106, 286

Уайт Р. — 272, 280, 282
Уайт У. — 115
Уайтингтон Т. — 116
Уайттир Дж. — 210
Уивер Дж. — 142, 265, 291, 294—296, 300, 304, 413, 430, 434, 448
Уидрингтон Р.— см. Престон Т.
Уиллоуби Г. — 141, 259—261, 312
Уиллоуби Т. — 259
Уиллоуби У. — 259
Уиллоуби Франсис — 66
Уилмот Дж. — 208
Уилсон Дж.Д. — 147, 163, 166, 168, 183, 243—246, 407, 429
Уитер Дж. — 428, 439, 440, 460
Уитмен У. — 210
Уитикер Л. — 371, 401, 402
Уодсворт У. — 23
Уодсворт Ф. — 452
Уолкер Г. — 204
Уоллер Дж.Ф. — 332
Уолсингем Т. — 85
Уолсингем Ф. — 239
Уолсингем Франсис — см. Эссекс, графиня
Уорбертон У. — 192
Уорд Б.М. — 236

Уорд Б.Р. — 236
Уорд Дж. — 188—190, 192, 385
Уорчестер, граф (Эдуард Сомерсет) — 282, 283
Уэбб Ф. — 204
Уэллс С. — 72, 437
Уэлш Елизавета — 466
Уэстин П. — 483

Фабиан Р. — 108
Фарниваль Ф. — 219, 316
Фарчайлд А. — 73
Фелдман Линда — 481
Феррабоско А. — 323
Филд Р. — 44, 62, 76, 80, 81, 87, 91, 130, 131, 465, 467, 468, 470, 482, 485
Филд Я. — 395
Филипп, король Испании — 270
Филипп Македонский — 374
Филиппс О. — 312
Фиттон Мэри — 326
Флауэр Э. — 183
Флей Ф. — 219, 225, 226, 320—322
Флетчер Дж. — 50, 93, 242, 249, 319, 411, 413, 414, 428, 450, 488, 489
Флетчер Л. — 311
Флорио Дж. — 85, 132, 269, 270, 448, 452, 457
Фолджер Г.К. — 465, 466
Фолджер Эмилия — 465
Форбис Д. — 241
Форман С. — 338, 339, 342, 343, 345, 348
Фостер Д. — 481, 482
Фрезер Елизавета — 200
Фрезер М. — 200
Фрип Э. — 246, 429
Фриче В.М. — 224
Фуллер Т. — 187, 188, 351, 353, 387
Фьорентино Дж. — 108
Фэрнес О.Х. — 217

Ханмер Т. — 192
Хантингтон Дж. — 466
Хантли Ф. — 304
Харви Г. — 139, 232, 332, 337
Харви У. — 147
Харрингтон Дж. — 68, 308, 319, 335, 351, 353, 361, 371
Харт Дж. — 209
Хартфорд Франсис, графиня — 385
Хейвуд Т. — 144, 145, 312, 440
Хейуорд Дж. — 279
Хеккет Мариан — 141
Хеминг Дж. — 121, 123, 170—173, 200, 201, 203, 205, 206, 456
Хенслоу Ф. — 77, 136, 149, 150
Херфорд Ч. — 326
Хиллиард Н. — 151
Холиншед Р. — 108, 258
Холл Елизавета (в замужестве Нэш, потом — Барнард), внучка У.Шакспера — 120—122, 188
Холл Дж., зять У.Шакспера — 117, 122
Холл Дж. — 168, 169
Холл У. — 161
Холл Э. — 108, 258
Холланд Х. — 173, 174, 351, 361, 371, 389, 395, 397, 432
Холлар В. — 164
Холлиуэл-Филлипс Дж. — 61, 218
Холсол Дороти — 66, 67
Хонан П. — 480
Хонигман Е. — 304
Хорнби Т. — 117, 125
Хоскинс Дж. — 361, 389, 397, 400
Хоспиниан Р. — 365
Хотсон Л. — 246, 260
Хоукинс — 267, 268
Хоул У. — 365, 367, 471, 476, 478
Христиан IV, король Дании — 314—316, 318
Хьюбод Р. — 116
Хэклит Р. — 396
Хэнсдон, лорд (Генри Кэри) — 339, 345

Цезарь Юлий — 361
Цейглер Г. — 223, 254
Цицерон — 149, 290, 292

Чапмен Дж. — 26, 38, 50, 51, 67, 68,

71, 81, 106, 175, 242, 249, 310, 312, 319, 423, 428, 465, 468
Чемберлен Дж. — 416, 417, 420, 423
Чемберс Э.К. — 71, 147, 219—221, 225, 242, 246, 407, 453
Черчилль Р. — 452, 453
Честер Р. — 12, 13, 26, 27, 31—35, 37, 38, 41, 44, 45, 48, 50, 55, 56, 59, 61—72, 76—80, 82, 86, 89—92, 97, 98, 254, 255, 260, 303, 304, 312, 321, 407, 415, 416, 426, 462, 465, 483—486, 488
Четл Г. — 135, 137—139, 145, 158, 218, 314, 321
Четтертон Т. — 197
Чинтио Дж. — 108
Чосер Дж. — 108, 131, 143, 292, 430, 433

Шакспер У. — 105, 111—119, 121—125, 127—129, 132—134, 141, 145, 148, 149, 151, 156, 158, 160, 161, 163, 164, 166, 168—170, 174, 175, 183—185, 187—196, 200, 204, 205, 207—211, 214, 216, 218, 220—224, 227, 230, 231, 237, 240, 241, 244—247, 249, 253, 254, 258—260, 267, 277, 301, 303, 304, 311, 333, 349, 385, 409, 414, 421, 429, 451, 453, 456, 458, 461, 470, 471, 490
Шакспер, семья:
— Джон, отец — 112, 113, 115, 116, 196, 197
— Мэри (урожденная Арден), мать — 113, 117
— Джоан (в замужестве Харт), сестра — 120, 121, 189, 196
— Эдмунд, брат — 117
— Анна (урожденная Хэтеуэй), жена — 113, 191, 194, 198
— Гамнет, сын — 113, 115
— Сьюзен (в замужестве Холл), дочь — 113, 117, 120, 121, 191
— Джудит (в замужестве Куини), дочь — 113, 118, 120, 121, 189, 191
Шарп Т. — 194
Шахани Р. — 488
Шведов Ю.Ф. — 104
Шекспир У.
Драматические произведения:
— «Антоний и Клеопатра» — 25, 85, 170
— «Бесплодные усилия любви» — 110, 143, 212, 239, 269, 270, 286, 448
— «Буря» — 25, 85, 108, 119, 170, 184, 224, 270, 407, 409—411, 413, 414
— «Венецианский купец» — 108, 127, 143, 202, 232, 268
— «Виндзорские насмешницы» — 173
— «Гамлет» — 12, 25, 40, 99, 100, 105, 108, 119, 124, 132, 148, 173, 184, 203, 210, 223, 224, 231, 239, 244, 247, 258, 262, 266, 310, 311, 314—318, 410, 450, 453, 489, 490
— «Генрих IV» — 143, 271, 430
— «Генрих V» — 63, 88, 106, 220, 244, 277, 450
— «Генрих VI» — 25, 136, 141, 170, 173, 239, 300, 453—455
— «Генрих VIII» — 63, 205, 242, 414, 450, 488
— «Два веронца» — 108, 143, 170, 205, 216, 267—269, 413
— «Двенадцатая ночь» — 85, 150, 170, 224, 265, 272, 304, 451, 470
— «Зимняя сказка» — 85, 175, 215, 458
— «Как вам это понравится» — 25, 32, 220, 239, 285, 286, 288, 318, 410, 411, 458
— «Комедия ошибок» — 136, 143, 150, 151, 453, 455
— «Конец — делу венец» — 25, 310
— «Кориолан» — 85, 170, 225, 310
— «Король Иоанн» — 143, 266
— «Король Лир» — 12, 88, 105, 119, 124, 148, 173, 184, 203, 210, 247, 319, 410
— «Макбет» — 85, 119, 124, 170, 319, 410
— «Мера за меру» — 124, 170, 310

— «Много шума из ничего» — 268, 269, 272, 286, 410
— «Отелло» — 108, 119, 124, 268, 430
— «Перикл» — 85, 170, 242, 404
— «Ричард II» — 40, 143, 212, 231, 239, 303, 305, 312
— «Ричард III» — 142, 143, 173, 212, 239, 294, 430, 453, 455
— «Ромео и Джульетта» — 40, 142, 143, 258, 267, 291, 294
— «Сон в летнюю ночь» — 143, 232, 239, 266
— «Тимон Афинский» — 25, 108, 119, 127, 237, 242, 309, 310
— «Тит Андроник» — 136, 143, 205, 237, 361, 453, 455
— «Троилл и Крессида» — 172, 242, 309, 310
— «Укрощение строптивой» — 109, 140, 158, 170, 267, 269, 450, 458
— «Цимбелин» — 25, 85, 170, 237, 458
— «Юлий Цезарь» — 12, 85, 170, 225, 280, 309
Поэтические произведения:
— «Венера и Адонис» — 25, 44, 50, 96, 114, 130, 131, 133, 134, 142, 143, 232, 262, 265, 266, 291, 292, 294, 455
— «Жалоба влюбленного» — 25
— «Лукреция» — 50, 96, 114, 131, 133, 134, 142, 143, 212, 262, 290, 294
— «Сонеты» — 12, 15, 23, 25, 38, 40, 48, 50, 67, 85, 106, 119, 122, 142, 143, 145, 146, 184, 221, 222, 261, 277, 308, 314, 336, 338, 376, 404, 407, 411, 434, 436, 450, 458, 487, 490
— «Страстный пилигрим» — 25, 61, 122, 144, 145, 171, 487
— «Феникс и Голубь» — 9, 10, 12, 15, 19, 21, 23, 48, 89, 242, 325, 487—489
Шенбаум С. — 100, 113, 117, 164, 178, 181, 197, 246, 247, 453
Шипулинский Ф. — 128, 224
Шлейнер У. — 480
Шнейдер К. — 223
ШодхэмТ. — 471
Шоу Б. — 128, 230
Шульженко И.С. — 8, 13, 482

Щедровицкий Д. — 21
Щепкина-Куперник Т.Л. — 434
Щербачев Ю.Н. — 318

Эгертон Т. (лорд Элсмер) — 66, 279, 442, 476
Эдинбрук Дж. — 117, 125
Эдуардс Т. — 142
Эзоп — 137
Экриг Д.Ф. — 134
Эллер И. — 415
Элсмер, лорд — см. Эгертон Т.
Эмерсон Р.У. — 13, 61, 106, 158, 210, 211, 463, 465
Эренбург И.Г. — 7
Эрл Дж. — 425
Эссекс, 2-й граф (Роберт Девере) — 62—66, 71, 72, 77, 81, 89, 94, 96, 97, 132, 134, 215, 216, 220, 223, 231, 237, 244, 249, 259, 261, 266, 267, 269—272, 274, 276, 277, 279, 280, 283, 285, 286, 288, 290, 293—295, 303, 305, 307—311, 314, 378, 442, 450
Эссекс, 3-й граф (Роберт Девере-младший) — 323, 324, 326, 353, 364, 365, 413
Эссекс, графиня (Франсис, урожденная Уолсингем) — 272, 326, 415
Эсхил — 433

Юм Д. — 212
Юнг Ф. — 332

Янсен-старший Г. — 258
Янсен-младший Г. — 166, 244, 258, 430, 451
Янсен Н. — 166, 258, 430, 451

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Фронтиспис	*Писатель, скрывающийся за занавесом*
28	*Титульный лист фолджеровского экземпляра «Жертвы Любви»*
29	*Титульный лист хантингтонского экземпляра «Жертвы Любви»*
30	*Титульный лист лондонского экземпляра «Жертвы Любви»*
42—43	*Страницы из честеровского сборника. «Песни Голубя»*
46—47	*Первые две страницы шекспировской поэмы о Голубе и Феникс*
49	*Погребальный плач из поэмы о Голубе и Феникс*
52	*Джон Марстон рассказывает о необыкновенном Совершенстве*
57	*Последняя страница честеровского сборника*
75	*Ренессансная типография*
83	*Уникальный водяной знак единорога*
107	*Шекспир за работой. С картины Джона Фэда*
126	*Шесть подписей Шакспера*
146	*Титульный лист «Шекспировых сонетов», 1609 г.*
152	*Эшборнский портрет Шекспира*
153	*Янсеновский портрет Шекспира*
154	*Флауэровский портрет Шекспира*
155	*Чандосский портрет Шекспира*
157	*Графтонский портрет Шекспира*
159	*Церковь св. Троицы в Стратфорде-на-Эйвоне*
162	*Настенный памятник Шекспиру в стратфордской церкви. Бюст*
165	*Стратфордский памятник в 1656 г.*
167	*Стратфордский памятник в 1709 г.*
177	*Шекспир. Гравюра М.Дройсхута в Первом фолио*

179 *Ричард Сэквил, граф Дорсет*
182 *Шекспир. Гравюра в издании Джона Бенсона. 1640 г.*
199 *Айрлендовские фальсификации. Карикатура конца XVIII в.*
213 *Фрэнсис Бэкон*
233 *Уильям Стэнли, граф Дерби*
235 *Эдуард де Вер, граф Оксфорд*
238 *Кристофер Марло*
251 *Скульптура шута. Стратфорд-на-Эйвоне*
256 *Роджер Мэннерс, граф Рэтленд (из книги С.Демблона)*
257 *Замок Бельвуар. С рисунка XIX в.*
263 *Юный Роджер Мэннерс. Скульптура на памятнике его отца*
264 *Уильям Сесил, лорд Берли. Генри Ризли, граф Саутгемптон*
273 *Портрет молодого Рэтленда. Миниатюра И. Оливера*
275 *Роберт Девере, граф Эссекс*
278 *Королева Елизавета I*
281 *Филип Сидни*
284 *Процессия с королевой Елизаветой*
297 *Поэт Джон Уивер — кембриджский однокашник Рэтленда*
298—299 *Страницы из «Эпиграмм» Уивера (1599)*
302 *Уильям Кемп — комический актер, танцор, клоун*
306 *Роберт Сесил*
313 *Король Иаков I*
328 *Люси Харрингтон, графиня Бедфорд*
329 *Елизавета Сидни, графиня Рэтленд*
331 *Мэри Сидни, графиня Пембрук*
341 *Титульный лист книги «Славься Господь Царь Иудейский»*
352 *Генри, принц Уэльский*
355 *Титульный лист «Кориэтовых Нелепостей»*
356—359 *Страницы из «Кориэтовых Нелепостей»*
369 *Титульный лист «Кориэтовой Капусты»*

370 *Кориэт на гейдельбергской бочке*

372 *Обращение Хью Холланда «К идиотам-читателям»*

373 *Панегирик в честь Кориэта, снабженный нотами*

375 *Титульный лист «Одкомбианского Десерта»*

380 *Титульный лист книжки «Томас Кориэт приветствует английские Умы из столицы Великого Могола»*

382 *«Портрет» Кориэта с надвинутой на нос шляпой*

383 *Титульный лист «Трудов Джона Тэйлора, Водного Поэта»*

405 *Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд (около 1610)*

406 *Уильям Герберт, 3-й граф Пембрук*

412 *Джон Флетчер*

418 *Надгробный памятник Роджеру и Елизавете Рэтленд в Боттесфорде*

419 *Настенный памятник Шекспиру (Шаксперу) в церкви св. Троицы в Стратфорде (полный вид)*

422 *Скульптуры херувимов на памятниках Рэтленду и Шаксперу*

424 *Фрэнсис Бомонт*

431 *Бен Джонсон*

443 *Джон Донн*

444 *Памятник Джону Донну*

449 *Раскинутые крылья, венчающие памятник Рэтлендам*

459 *Титульный лист «Трудов короля Иакова I»*

464 *Читальный зал Шекспировской библиотеки Фолджера*

469 *Текст песни из «Двенадцатой ночи», написанный рукой Рэтленда*

472 *Титульный лист издания «Много шума из ничего». 1600 г.*

473 *Таинственная маска в «Кориэтовых Нелепостях»*

474 *Шмуцтитул честеровского сборника*

475 *Шмуцтитул честеровского сборника в переиздании А.Гросарта. 1878 г.*

477 *«Жертвоприношение муз». Гравюра У.Хоула. 1612 г.*

Гилилов И. М.

Г47 Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. — 2-е изд.,испр. и доп. — М.: Междунар. отношения, 2001. — 512 с.: ил.

ISBN 5–7133–1014–0

Эта книга — результат новаторских исследований литературных и исторических фактов, связанных с феноменом Шекспира. Читатель узнает об истории знаменитого «шекспировского вопроса», об открытиях автора, начавшихся с самого загадочного произведения — поэмы «Феникс и Голубь», до этого всегда переводившейся на русский язык неправильно. Эти открытия дают ключ к постижению потрясающей и прекрасной тайны в истории человеческой культуры — тайны Великого имени — Shakespeare. Книга И.М. Гилилова не имеет аналогов на русском языке, о ряде установленных им фактов впервые узнали и западные ученые. Строгая научность, насыщенность информацией сочетаются в книге с увлекательным стилем изложения.

Первое издание книги вызвало обширную и бурную дискуссию. Поэтому в настоящем издании, в котором добавлено много новых и интересных фактов, дается обзор полемики вокруг произведения Гилилова.

УДК 820.09 Шек.
ББК 83.3(4Вел.) – 8 Шекспир

Научно-популярное издание

ГИЛИЛОВ ИЛЬЯ МЕНДЕЛЕВИЧ

Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса

Издание второе, исправленное и дополненное

Редактор *Л.А.Пичхадзе*
Оформление *Т.А.Сиротининой*
Корректор *И.В.Кришталь*
Компьютерная верстка *О.И.Батовой, И.В.Батова*

Лицензия серии ЛР № 010170 от 7 октября 1997 г.
выдана Госкомпечатью РФ

Налоговая льгота – общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953000 – книги, брошюры

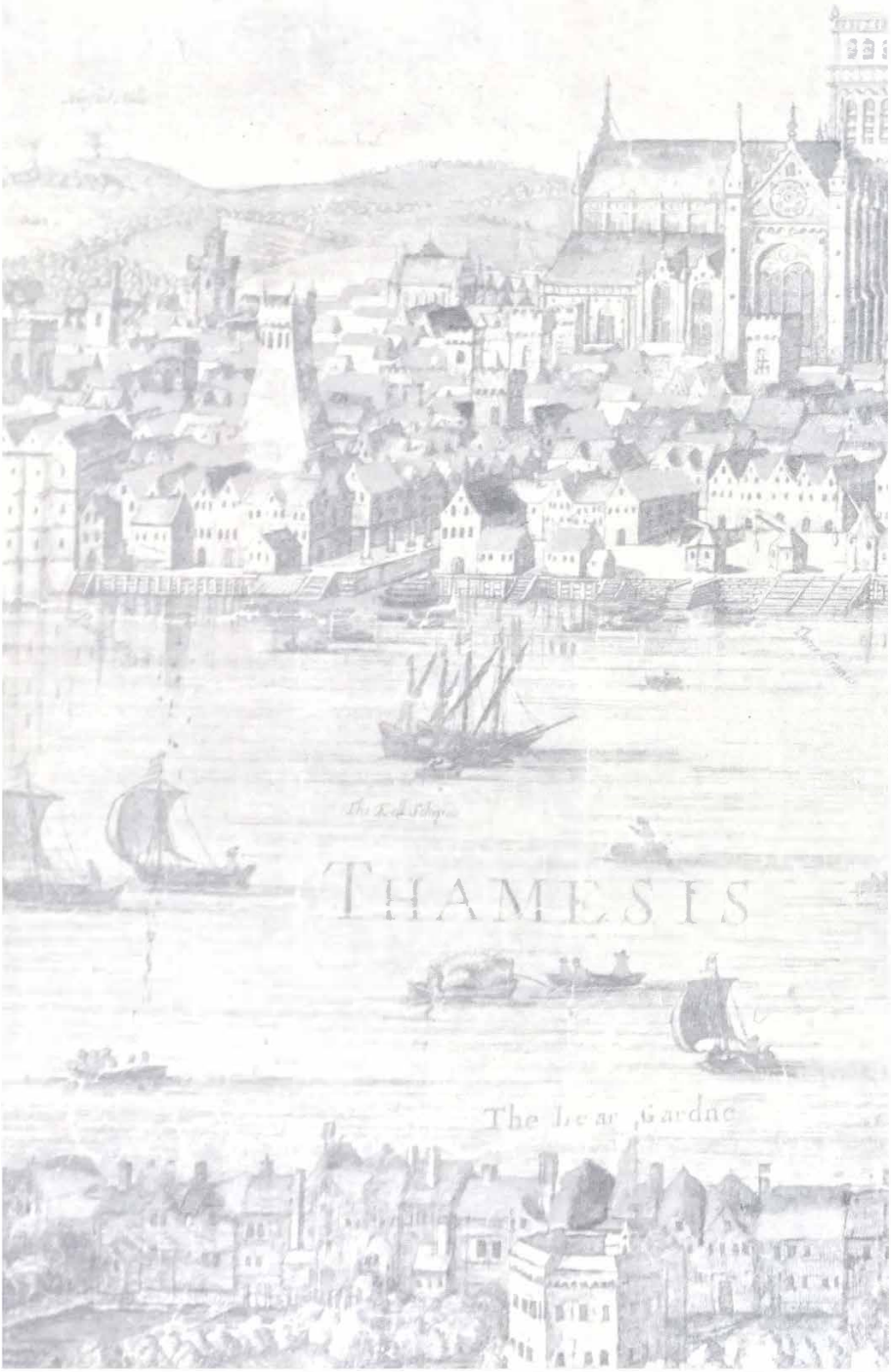
Подписано в печать 26.04.2001. Формат $60 \times 84^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 29,76. Уч.-изд. л. 33,81. Изд. № 8-и/2001. Тираж 3000 экз.
Цена договорная. Заказ № 1259.

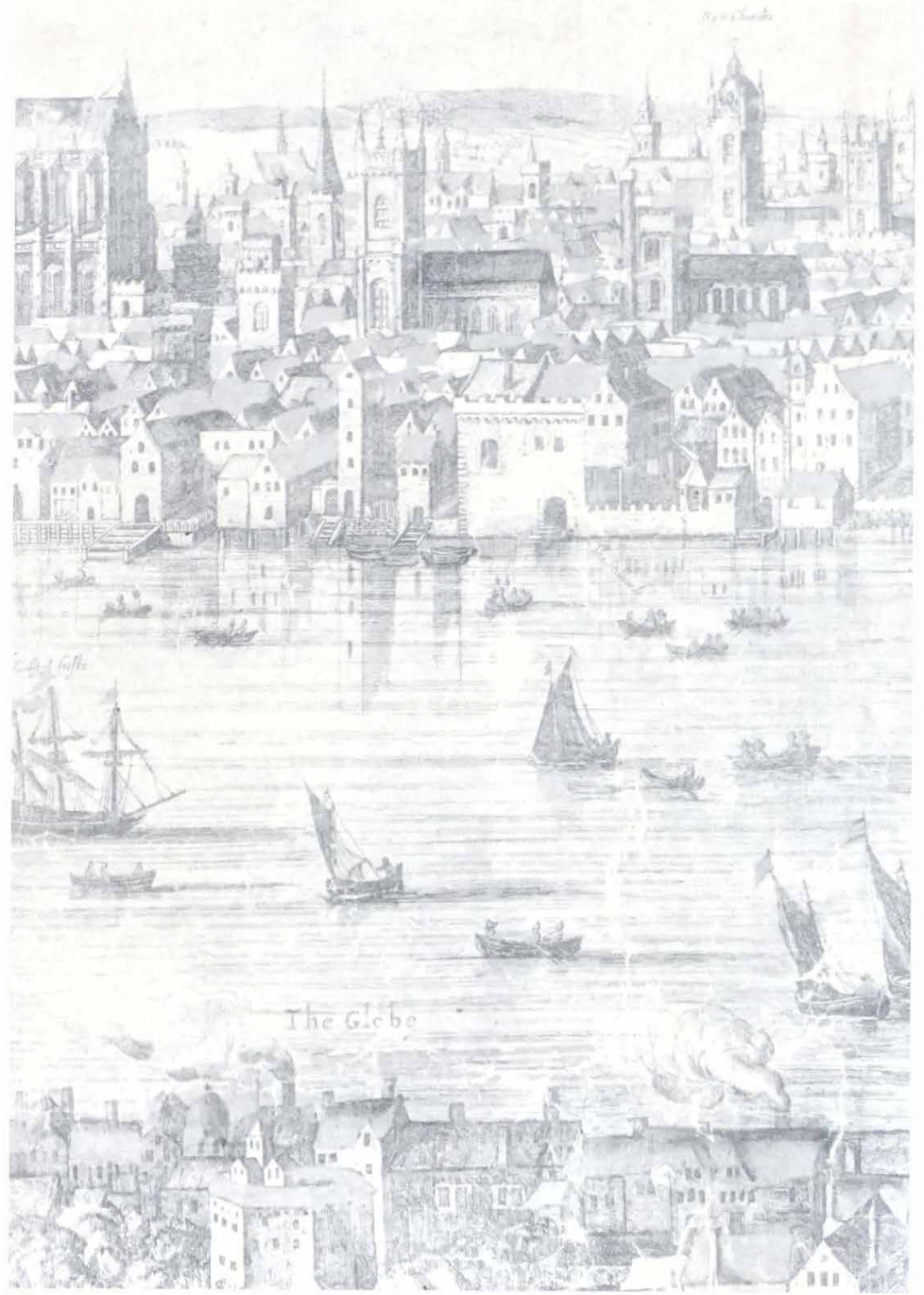
Издательство «Международные отношения»
107078, Москва, Садовая-Спасская, 20
Тел. отдела реализации: 975-30-09

Отпечатано с оригинал-макета
издательства «Международные отношения»
в ФГУП ордена «Знак Почета» Смоленской областной
типографии им. В. И. Смирнова.
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.
Тел.: 3-01-60, 3-14-17, 3-46-20

ISBN 5-7133-1014-0




THAMESIS


The Globe

Книга "Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса" стала сенсацией в читательском мире. Новая версия авторства "Гамлета" и "Короля Лира" сформулирована научно обоснованно, умно, точно, выразительно. Коэффициент интересности книги высочайший.

"Книжное обозрение"



Илья Гилилов - писатель, шекспировед, ученый секретарь Шекспировской комиссии при Российской академии наук. Автор ряда научных работ по истории английской культуры XVI - XVII веков.
"Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса" - результат почти сорокалетних исследований автором различных аспектов знаменитого "шекспировского вопроса" - загадки личности величайшего драматурга человечества.

Книга, которую российская публика признала взорвавшейся бомбой... Участники состоявшейся в Москве конференции не-стратфордианцев заявили о своем намерении выдвинуть "Игру об Уильяме Шекспире" на соискание Нобелевской премии.

"Эксперт"

Книга сродни хорошему детективу, в котором автор предлагает читателю совместно проделать весь долгий и увлекательный путь расследования. Пройдя этот путь до конца, испытываешь нечто вроде обращения в новую веру.

"Московские новости"

Напряженный поиск истины превращает эту книгу в настоящий детектив, хотя беллетристика Гилилова постоянно оглядывается на документы... Увесистый том читается, что называется, запоем...

"Коммерсантъ daily"