Роман Дубровкин

Тассо, принц датский
Итальянские истоки шекспировской трагедии

Существует столько же Тассо, сколько Гамлетов.

Джон Аддингтон Симондс

I. Итальянцы на Темзе

Inglese italianato è un diavolo incarnato[1].

В конце правления династии Тюдоров Англию охватила эпидемия “италомании”[2]. “Печать Италии была на всех, — отмечал историк. — Кто сроднился с Италией из книг, кто из личного опыта. Поездки в Италию стали модным увлечением. И аристократы, и купцы ездили туда часто: для учения, по коммерческим делам, просто для развлечения. <...> Возвращаясь из Италии, англичане привозили на родину дух свободомыслия, умения ярко жить и беззаботно наслаждаться”[3]. Небольшая итальянская община начала складываться в стране при предшественниках Генриха VIII, однако до 1550 года приезжавшие на остров ремесленники, купцы, скульпторы, живописцы, комедианты и ученые надолго там не задерживались: ощущая свое культурное превосходство, многие из них считали англичан воплощением варварства и неучтивости, а развлечения их бессмысленными и жестокими. По-настоящему итальянская колония Лондона и других городов разрослась и окрепла только с приходом Реформации. Протестанты из разных стран Европы нашли прибежище при дворе короле-

© Роман Дубровкин, 2025

1. Итальянизированный англичанин — это воплощенный дьявол (итал. поговорка). Здесь и далее, если не указано имя переводчика, — перевод автора статьи.
2. Термин, примененный М. П. Алексеевым. См.: Лирика и поэмы XVI века // История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. — М., 1978.
3. А. Дживелегов. Шекспир и Италия. — Литературная учеба, 1938, февраль.

вы Елизаветы I, но больше всего было среди них религиозных беженцев с Апеннинского полуострова — гуманистов, музыкантов, людей искусства. Пользуясь покровительством английских аристократов, эмигранты давали уроки итальянского языка отпрыскам богатых семей и преподавали в местных университетах. Из Венеции, Падуи, Феррары, Неаполя привозились книги по всем отраслям знаний — исторические, философские, научные, прикладные и, не в последнюю очередь, художественные. Об их популярности свидетельствуют каталоги тогдашних библиотек и отсылки к ним в различных публикациях. Немало итальянцев работало в местных типографиях (например, у знаменитого печатника Джона Вульфа), из-под пресса которого вышли в 1580-е годы сочинения таких видных писателей, как Макиавелли, Джордано Бруно или Аретино, отпечатанные в оригинале с указанием ложного места публикации — отнюдь не Лондона, а, к примеру, Палермо[1].

Руководством для обучения светским манерам, своеобразным кодексом новой куртуазности, стала для подданных Елизаветы нашумевшая книга Бальдассаре Кастильоне "Придворный", переведенная на английский в 1561 году — на третий год царствования королевы. "По своему времени, — подчеркивал В. А. Соколов, — принцесса Елизавета получила очень хорошее образование. <...> Наиболее заметным результатом учебного курса, пройденного Елизаветой, было такое знание языков, которым она справедливо изумляла своих современников. Французским, испанским и итальянским языками она владела настолько хорошо, что, принимая посланников этих государств, во все продолжение аудиенции свободно поддерживала разговор с каждым из них на их родном языке"[2].

Особое пристрастие королева испытывала к итальянскому, предпочитая "обычаи итальянцев" жизненному укладу других народов, и как-то раз полушутливо заметила по-французски, что чувствует себя "наполовину итальянкой" ("certes, j'ayme la manière et moeurs des Italiens sur toutes aultres du monde, me semble que je suis demie Italienne"[3]). За все годы своего долгого правления она ни разу не прибегла к услугам секретаря-итальянца и самостоятельно вела на этом языке корреспонденцию с великим герцогом Тосканы Фердинандом I Медичи. Когда же ей было необходимо найти нейтральную территорию для общения с неитальянскими госу-

1. С 1558 по 1603 г. в Англии вышло 291 название итальянских книг, выдержавших 451 издание. См.: A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England 1558–1603. — London, 1991.
2. В. А. Соколов. Елизавета Тюдор королева английская. — Сергиев Посад, 1892.
3. Здесь и далее во всех иноязычных цитатах сохранена орфография эпохи.

дарями (как в случае с императором Священной Римской империи Максимилианом II), она вновь выбирала язык Петрарки, творения которого, как утверждалось, переводила.

По примеру монархини лондонская элита, включая серьезных государственных деятелей, щеголяла своей начитанностью на тосканском наречии, причем скорее из политических соображений, чем ради моды, поскольку именно этот язык считался в эпоху Возрождения главным языком культурной дипломатии. Особую роль в жизни двора получили театральные представления, выполнявшие в XVI веке миссию средств массовой информации. Актеров, объединенных по королевскому декрету в труппы, приглашали выступать в дворцовых залах, где они разыгрывали сюжеты из итальянских пасторалей, что доставляло чрезвычайное удовольствие знатным гостям, среди которых было немало иностранных послов, не говоривших или плохо говоривших по-английски. Пьесы исполнялись без перевода, и актерам из самых разных стран приходилось разучивать роли на языке подлинника. Благожелательная, праздничная атмосфера увеселений помогала принимающей стороне завязывать политические союзы и склонять на свою сторону представителей католических держав, постоянно грозивших Альбиону войной “из-за моря”.

В Англии, где патриотизм исконно сочетался с ксенофобией, этот вызывающий “тосканизм” (выражение Томаса Нэша) устраивал далеко не всех. По мере того как влияние итальянской культуры распространялось на просвещенный средний класс, в интеллектуальной среде началось отторжение, подпитанное растущим пуританством. Одним из наиболее яростных проповедников “демонизации” Италии стал писатель-гуманист Роджер Эскам, в прошлом учитель будущей королевы, привививший ей в юности вкус к классической литературе. В своем педагогическом трактате “Наставник”, вышедшем посмертно в 1570 году, Эскам обвинял итальянцев в порче нравов, возмущаясь соотечественниками, которые привозили “домой в Англию из Италии ее религию, ученость, политику, опыт и нравы” (bringeth home into England out of Italy the religion, the learning, the policy, the experience, the manners), иначе говоря, “папизм или того хуже” (papistry or worse), а также другие мерзости, ранее неизвестные в стране. Суровый морализм Эскама был, однако, бессилен воздействовать на английскую молодежь, очарованную самим воздухом Италии и жадно впитывавшую ее соблазнительные новшества.

II. С *позволения ее величества*

Во Франции прославлен дю Бартас,
В Италии хвалы возносят Тассо...[1]

Томас Кэмпион

“Непотребные” итальянские книги, подлежавшие, по мнению пуристов, к уничтожению, проникали в Англию невероятно быстро. С еще большей быстротой переносились из одной европейской столицы в другую новости о литературных и театральных новинках, главной из которых стала в июле 1573 года пастораль “Аминта” придворного феррарского поэта Торквато Тассо. Автор ее, как отмечал крупный советский искусствовед, “в молодом упоении классическими образами” дал в пьесе “полную волю и своему страстному лиризму, и своему виртуозному стиху”[2], что тотчас же снискало итальянцу повсеместную славу.

Пастораль была впервые поставлена знаменитой труппой “Джелози” в одной из летних резиденций герцогов д’Эсте на островке Бельведер, лежащем посреди реки По, в присутствии Альфонса II и многочисленного знатного общества. “Сестра герцога Лукреция, принцесса Урбинская (отмечал англичанин Ли Хант), ревностная покровительница поэта, потребовала его к себе в Пезаро для прочтения новой драмы; в следующий же карнавал она [была] представлена с огромным успехом при дворе ее свекра”[3]. Еще через год “Джелози” совершили турне по соседним странам и, прогремев в Париже, приплыли на гастроли в Англию. Игра актеров настолько понравилась Елизавете, что та пригласила их сопровождать королевский двор во время его летних поездок[4].

В 1581 году пастораль была напечатана в Париже, сначала по-итальянски, а затем и в переводе на французский. В 1585 году “пионер английского мадригала” Томас Уотсон перевел драму на латинский язык, а близкий ему Абрахам Фронс переложил ее английскими гекзаметрами под заглавием “Жалобы Аминты на смерть Филлиды” (“The Lamentations of Amyntas for the death of Phyllis”, 1587), прибегнув в собственных стихах к прямым заимствованиям и переводу целых пассажей пьесы[5]. В

1. “Let France their Bartas, Italy Tasso prayse...”
2. А. К. Дживелегов. Истории западноевропеиского театра от возникновения до 1789 года. — М.-Л., 1941.
3. Репертуар и Пантеон театров. — Т. 6. — 1847.
4. “В июле 1574 года итальянские актеры продолжили гастроли и выступали в Рединге: среди их персонажей были пастухи, нимфы, сатиры, черти и Дикий Человек”. В кн.: Chronicle History of the London Stage. — London, 1890.
5. Существует мнение, что драма Уотсона “Amyntas” и переложение Фронса не имеют прямого отношения к пасторали “Аминта”. У Фронса мы тем не менее читаем: “Я несколько изменил итальянский текст Тассо <...>, придав ему более английское звучание” (“The Countesse of Pembrokes Yuychurch”, 1591).

своем трактате о поэтическом стиле “Аркадская риторика” (“Arcadian Rhetorike”, 1588) Фронс неоднократно ссылается на Тассо, показывая доскональное знание предмета.

Однако какой бы популярностью ни пользовалась драма “Аминта”, главным произведением Торквато Тассо, его opus magnum, стала для елизаветинцев рыцарская эпопея “Освобожденный Иерусалим”, с которой Фронс был, кстати сказать, очень близко знаком. О том, что придворный поэт герцога Альфонса II уже много лет пишет поэму о Первом крестовом походе, стало известно в Англии задолго до ее полной публикации в 1581 году. В Лондоне говорили, что со времени ее выхода из печати столичное светское общество делится на тех, кто успел прочесть поэму, и тех, кто запоздал с ее чтением.

В 1584 году лейденский профессор правоведения Сципионе Джентили перевел гекзаметром и издал в Лондоне латинский перевод трех глав “Освобожденного Иерусалима” (первые две песни и начало четвертой), назвав поэму гимном, который “излил из своей груди божественный Тассо, князь всех бардов, когда-либо певших в итальянских городах”[1].

“О Элиза, — восклицал Джентили в посвящении королеве, — уникальное, блистательное воплощение беспорочной добродетели, о девственная соперница Готфрида, защищенная своей верой, ты повелеваешь очищать церкви от оскверненных алтарей, ты указуешь Темзе пренебречь угрозами безумного Тибра, ты держишь в руках бразды правления многочисленными народами, бразды мира и справедливости, ты с суровым лицом восседаешь на своем могучем троне, председательствуя в великом Парламенте...”[2]

Примечательно, что латинский переводчик, позднее написавший подробные комментарии к итальянскому изданию эпопеи, рекомендовал королеве труд поэта, искавшего “опоры в католической вере” (Л. Шепелевич), и обращался к ней, “еретичке”, отлученной от церкви римским папой, как к “совместнице” легендарного герцога Бульонского, призвав ее стать предводительницей нового, на этот раз протестантского крестового похода.

Такая несогласованность, впрочем, легко объяснима. Елизавета была чужда вероисповедного фанатизма, и ее правление, особенно в первые десятилетия, отличалось религиозной толерантностью. Несмотря на углубляющийся раскол между Англией и Римом, наметившийся в 1580-е годы, английские поэты-протестанты в своем подражании итальянским образцам часто прибегали к католической образности — тенденция, доминирующая в английской поэзии вплоть до Джона Мильтона.

Прославление единоличной власти, почерпнутое Сципионе Джентили из переведенной им первой песни эпопеи, не мог-

1. Solimeidos latinis numeris expressit Scipio Gentilis. — Londini, 1584.
2. Там же.

ло не импонировать Елизавете, отстаивавшей право государя не повиноваться земным судьям и отвечать за свои действия исключительно перед Богом. Упоминание подчиненного королеве парламента, вероятно, представлялось ей не менее лестным, особенно если вспомнить о ее многолетней борьбе за “прерогативы короны” и отмену “парламентских привилегий”.

Перевод Джентили появился на шестой год заключения Тассо в психиатрической лечебнице Св. Анны, что также не могло не вызвать сочувствия у Елизаветы, конечно же, не забывшей драматических событий тридцатилетней давности, когда она из признанной наследницы престола превратилась в арестантку и провела два месяца в Тауэре, ежеминутно ожидая смертного приговора за измену.

В том же 1584 году видный церковный деятель кардинал Сципионе Гонзага, друг Тассо и его постоянный конфидент, выпустил откорректированное — смягченное — издание эпопеи (восьмое за трехлетний период), признаваемое до конца XIX века каноническим. В Италии, для которой литературные баталии всегда играли роль общественного катализатора, началась тем временем громкая печатная полемика о достоинствах и недостатках творений Тассо и Ариосто, инспирированная флорентийской Академией делла Круска, провозгласившей своей целью борьбу за очищение итальянского языка. Отвечая на критику, Тассо опубликовал “Апологию ‘Освобожденного Иерусалима’”, за которой последовала целая серия диалогов и трактатов, поднимающих моральные, психологические, политические и религиозные темы. Королева Елизавета и ее придворные живо интересовались судьбой Тассо и его творчеством, о чем сохранилось уникальное письменное свидетельство.

22 июня 1584 года живущий в Англии итальянский эмигрант Джакомо Кастельветро, сотрудник упомянутого выше печатника Джона Вульфа, писал секретарю Альфонса II Лодовико Тассони: “Мне остается только обратиться к Вам с просьбой о любезности и сообщить мне, продолжает ли бедный Тассо сочинять что-либо или нет. Да будет известно Вашей Светлости, что некий знатный синьор дал мне это поручение, подчеркнув, что приказ осведомиться об этом исходит от Ее Величества. Если сочиненное им имеет ценность, Вы оказали бы мне безмерную услугу, прислав написанное им, о чем я Вас всепокорнейше прошу. Уверяю Вас, что, по мнению Королевы, наш Светлейший Герцог должен быть счастлив, что его восхваляет такой великий поэт, не менее счастлив, чем Александр Великий, восхищавшийся Ахиллом, которого прославлял великий Гомер. И я слышал, что [королева] уже знает многие строфы [“Освобожденного Иерусалима”] наизусть”[1].

1. Angelo Solerti. Vita di Torquato Tasso. — Vol. 2. — Torino—Roma: Ermanno Loescher, 1895.

Подтверждено, что издание эпопеи, аннотированное Джентиле, было доставлено секретарем герцогу Альфонсу, и тот высказал по его поводу “свое взвешенное и скромное суждение” (suo saldo e modesto giudizio). Через три года, уже после выхода Тассо из лечебницы, оба лондонских издания (и латинский перевод, и откомментированная поэма) попали наконец в руки автору. Радость поэта омрачалась тем, что главный труд его жизни, во-первых, издавался без его ведома, а во-вторых, был давно им забракован и теперь перерабатывался в совершенно другую поэму, которая впоследствии вышла под заглавием “Завоеванный Иерусалим” (1593).

“Огорчает меня, — признавался Тассо в частном письме от 29 марта 1587 года, — что мой ‘Освобожденный Иерусалим’ напечатали, и каждый раз, когда его перепечатывали, это добавляло мне переживаний. Теперь, когда чья-то ученость и чье-то мастерство одарили меня благосклонным суждением, которого я не удосужился снискать за свои стихи, мне это отчасти досадно, но отчасти и радостно, что, однако, не мешает мне выказать благодарность, по крайней мере в связи с милостью, мне оказанной” (“Lettere familiari”, 1588).

Не будет преувеличением, если мы скажем, что ни одно произведение иностранной литературы не пользовалось в елизаветинской Англии признанием, равным признанию эпопеи Тассо. В 1589 году Томас Нэш высказал желание видеть в английских библиотеках “лучшую поэму, которой Тассо даровал бессмертие” (the best poem that ever Tasso eternished), а Сэмюэл Дэниел, встречавшийся в Италии с Джамбаттистой Гварини и издавший в 1602 году перевод его пасторали “Верный пастух”, назвал Тассо “чудом Италии” (the wonder of Italie) и высоко отозвался о его “замечательной поэме о Иерусалиме, сравнимой с лучшими творениями древних” (that admirable poem of Jerusalem comparable to the best of the ancients). Собрание сонетов Дэниела “Делия” было напрямую вдохновлено лирикой Тассо, а некоторые стихотворения представляли собой прямой перевод с итальянского. Вот один из многих примеров:

Любить мы будем: солнце угасает
И снова воскресает,
Для нас же тьма спускается на век[1].

Это из первого акта “Аминты” (“Amiam, che ‘l Sol si muove, e poi rinasce...”), а вот (не только дословно, но и тем же размером) концовка пасторали Дэниела “Счастливый век златой...” (“O happy golden age...”):

Let’s love, the sun doth set and rise again,
But whenas our short light
Comes once to set, it makes eternal night.

1. Перевод М. Столярова и М. Эйхенгольца.

Переводом с итальянского являются также два первых четверостишия стихотворения “Optima Deo”, приписываемого священнику римско-католической церкви иезуиту Роберту Саутвелу, побывавшему в Италии в 1580 году:

Behold how first the modest Rose doth prie
Out of her somer coate in virgins hew,
One half in sight, half hidden from the eie;
The lesser sene, the fairer to the view...

Это (и снова буквально) изложение знаменитого эпизода из XVI песни “Освобожденного Иерусалима”:

В саду под утро роза расцвела,
Светясь невинностью непристыженной,
Нам именно такой она мила,
Полуодетой, полуобнаженной...

Реминисценциями из эпопеи Тассо пронизан роман “Аркадия” Филипа Сидни, которому Сципионе Джентили посвятил вторую часть своего латинского перевода. В трактате “Защита поэзии”[1], написанном в 1579–1583 годах и впервые опубликованном после смерти автора, Сидни упомянул героя “Освобожденного Иерусалима” Ринальда в одном ряду с великими воинами древности (Ахиллом, Киром, Энеем, Турном...), призванными устрашать клеветников и побуждать “к самой высокой и прекрасной истине”, дабы “великодушие и справедливость” воссияли “сквозь все смутные опасения и путаные желания”[2]. В XIX веке утверждалось, что английский поэт специально ездил в Падую, чтобы повидаться там с Тассо, но доказательств этой встречи обнаружить не удалось.

В 1591 году другой видный елизаветинец Джон Харингтон в статье “Краткая апология поэзии” (“Briefe Apologie of Poetrie”), предваряющей его перевод “Неистового Роланда”, заметил, что “Тассо в своем великолепном творении ‘Освобожденный Иерусалим’ уподобляет поэзию лекарству, которое дают маленьким детям, когда они болеют”:

Так мальчику, больному лихорадкой,
Мы блюдечко с лекарством подаем,
Обмазанное патокою сладкой:
Настойку горькую он пьет до дна –
Обманом жизнь ему возвращена.

Это сравнение мы находим и у Филипа Сидни, хотя более осторожные исследователи склонны искать истоки подоб-

1. “An Apology for Poetry” (другое назв. “The Defence of Poesy”), 1595.
2. Филип Сидни. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Перевод Л. Володарской. – М., 1982.

ных сентенций у философов глубокой древности. В данном случае у Лукреция.

Осмелимся утверждать, что Тассо выступил предтечей "Золотого века" елизаветинской литературы, испытавшей небывалый расцвет, "когда язык трудами Чосера и потом Спенсера устроил свои художественные формы по образцам итальянским" (С. П. Шевырев). Спенсер стал завершителем этого процесса и в то же время крупнейшим поэтом эпохи. Еще в 1569 году семнадцатилетним выпускником школы он опубликовал под инициалами Ed. Sp. сборник "Жалобы" ("Complaints"), куда включил переводы семи сонетов Петрарки. Позднее, в предисловии к своей "исторической фантазии" "Королева фей", первые три книги которой вышли в 1590 году, Спенсер, именуемый впоследствии "принцем поэтов", "архипоэтом Англии", "нашим новым Поэтом", "Поэтом Поэтов" и т. д., указал, что при создании поэмы он шел по стопам Гомера, Вергилия, Ариосто, и особо подчеркнул, что именно Тассо дал ему в образе Ринальда образец того, что "в философии зовется Этикой или доблестью частного человека", а в образе Готфрида — "воплощением Политики"[1].

Учась в Кембриджском университете, Спенсер входил в окружение профессора Гэбриела Харви, искреннего почитателя "превосходного Тассо" (excellent Tasso), которого он наряду "со сладчайшим Петраркой, божественным Аретино и достойнейшим Ариосто" включал в круг "героических поэтов, [в равной мере] доблестно дерзких и изящно тонких" (sweet Petrarch, divine Aretine, worthie Ariosto, excellent Tasso: fowre famous heroique poets as valorously braue, as delicately fine). Своего лучшего студента он в одном из писем 1579 года величал не иначе как "мой молодой итальянизированный синьор и французский мосье" (my yunge Italianate Seignior and French Monsieur), хотя Спенсер до конца своей жизни так и не побывал в континентальной Европе и, насколько известно, вообще не выезжал за пределы королевства. В 1580 году Харви прочел в рукописи наброски "Королевы фей" и, отнесшись к написанному критически, настойчиво рекомендовал 28-летнему стихотворцу прекратить работу и отложить сочинение до тех пор, пока его "не вразумит Господь или какой-нибудь добрый Ангел" (but there an End for this once, and fare you well, till God or some good Aungell putte you in a better minde).

Год спустя в Италии вышло пять изданий "Освобожденного Иерусалима", а затем в течение восьми лет еще шесть. Все эти годы Спенсер, считавший Тассо "отличным поэтом" (excellente poete), перерабатывал свою поэму в рыцарско-героическом ключе, объединял ее фабульные линии и, судя по

1. Письмо к Уолтеру Рэли: "...and lately Tasso dissevered them againe, and formed both parts in two persons, namely, that part which they in philosophy call Ethice, or vertues of a private man, coloured in his Rinaldo: the other named Politice, in his Godfredo".

результату, усвоил уроки итальянского предшественника, проявив себя в ряде эпизодов его прямым подражателем.

Ранние издания “Освобожденного Иерусалима”, как правило, дополнялись “Аллегорией Поэмы” (“Allegoria del Poema”), написанной Тассо под давлением обстоятельств в качестве оправдания своего “вольнодумства” по отношению к принципам Аристотеля и догматам официальной церкви. Предисловие Спенсера к первому изданию “Королевы фей” по стилю и содержанию оказалось поразительно похожим на “Аллегорию” Тассо. Из заимствований непосредственно в тексте поэмы называют прежде всего эпизод “Прибежище Блаженства”, в котором доблестный рыцарь попадает в зачарованный волшебный сад, исполненный искушений, а также скопированную у Тассо сцену с пастухами. Что же касается лирики Спенсера, то по меньшей мере двенадцать сонетов из его цикла “Amoretti” (1595) безошибочно определяются как близкие подражания итальянскому поэту.

Публикация “Amoretti” совпала по времени со смертью Тассо, не дожившего нескольких дней до своего “коронования” на Капитолийском холме. Через три года Спенсер бежал из Ирландии, спасаясь от повстанцев, и по возвращении в Лондон скоропостижно скончался в нищете — “от нехватки хлеба” (died for lack of bread), как подчеркнет Бен Джонсон. Названный в одной из эпитафий “английским Вергилием”, он был похоронен в Вестминстерском аббатстве рядом с могилой Чосера. Что же касается итальянского поэта, то его посмертная история получит в елизаветинской Англии самое неожиданное продолжение.

III. “М*еланхолия* Т*ассо*”

> Безумие есть крайняя степень отчуждения, а отчуждение вообще принадлежит сущности человека.
>
> Жан Ипполит

> Без итальянской предыстории романтическая драма была бы повестью о Гамлете, из которой выпала роль Гамлета.
>
> Мэри Огаста Скотт

За два года до смерти Тассо английский путешественник, переводчик и подающий надежды писатель Джон Элиот опубликовал в Лондоне руководство по разговорной французской речи “Орто-эпия Галлика. Плоды для французского языка” (“Ortho-epia Gallica. Fruits for the French”, 1593), предназначенное, как уточнялось в подзаголовке, “для практики, удовольствия и пользы английских джентльменов”. Диалоги

этой книги, служащие иллюстрацией каждодневной жизни елизаветинской эпохи, знаменательны своим разделом, посвященным итальянской поэзии:

> Торквато Тассо, — говорилось в пособии, — поистине прекрасный ученый, последний из всех живущих в наш век итальянских поэтов, пользующийся великой славой и достойный первостепенной чести; помимо того, что он Поэт от Бога, он также весьма красноречивый оратор и ритор, о чем ясно свидетельствуют его эпистолярные послания. Когда я путешествовал по Италии, этот юноша сошел с ума от любви к итальянской девушке, принадлежавшей к знатному дому.
>
> — Какие еще прекрасные книги он написал?
>
> — Очень много книг. В Ферраре были напечатаны три тома его сочинений, в которых есть разного рода стихи и всевозможные прекрасные плоды воображения: комедия, трагедия, разнообразные диалоги и рассуждения в прозе, и все они достойны чтения самыми мудрыми и острыми умами Европы.
>
> — И это все, что он сочинил?
>
> — Нет, он каждый день не выпускает из рук пера.
>
> — Вы забыли его “Gierusalemme liberata”.
>
> — Правда ваша, этот благородный отпрыск написал героическими стихами поэму, блистающую среди всех других итальянских поэм, озаглавленную именно так, как вы сказали, поэму, в которой все богатства греков и латинян собраны воедино и запечатлены так искусно, что превзошли умение других поэтов, столько в ней изящества, красоты, серьезности, учености, живости и жизнерадостности, какие мы видим у Вергилия, Принца Латинских Поэтов.

Диалог из пособия Джона Элиота представляет собой, по существу, сжатый отчет о творчестве Тассо и лишь отчасти касается его биографии. Мимоходом брошенная фраза (“этот юноша сошел с ума от любви к итальянской девушке, принадлежавшей к знатному дому”) относилась к слухам о том, что причиной умственного нездоровья Тассо стала его “невозможная” любовь к сестре герцога Альфонса II Леоноре, стоявшей на социальной лестнице на недостижимой для обедневшего дворянина высоте. Говаривали, что поэт прилюдно поцеловал принцессу и чуть ли не домогался ее руки. Домыслы об этой любви “не по рангу” обросли подробностями значительно позже, после 1634 года, с появлением в печати биографического труда “Жизнь Торквато Тассо”, принадлежавшего Джамбаттисте Мансо. Первая английская биография поэта появилась только в начале XVIII века. В 1590-е годы фигура Тассо еще не обрела того особого ореола, каким ее через два века наделили романтики благодаря драме Гёте и элегии Байрона “Жалоба Тассо”, однако зачатки мифа о стихотворце, несправедливо и несоразмерно наказанном за свою дерзость, уже наметились под самый занавес XVI века:

Торквато Тассо брошен был в оковах
Неблагодарным герцогом в тюрьму,
Бездушный деспот не простил ему
Проступков совершенно пустяковых.

Но и в тюрьме без перьев и чернил
Он мыслью адамант пробил бы твердый:
Писал мочой и калом узник гордый
И песен славных уйму сочинил.

А на тебе проклятье Аполлона
Покоится — ты плотью не в тюрьме,
Но свет погас в твоем тупом уме...[1]

Автор этой хлесткой эпиграммы, обличающей ныне забытого графомана, Джон Харингтон, крестник королевы Елизаветы и ее придворный поэт, прославился, помимо прочего, непристойностью своих творений[2], но не это главное. Из приведенных строф легко сделать вывод, что читателям инвективы было прекрасно знакомо имя Тассо. Книги, написанные им во время заключения, оперативно доставлялись в Англию, способствуя уже в то далекое время созданию легенды о поэте-мученике, чей талант побеждал любые превратности судьбы. Высказывания о великом итальянце, сочетающем в себе гениальность и помешательство, стали с тех пор мелькать в английской печати, правда с упором на асоциальное поведение бывшего узника Св. Анны. Так, упомянутый выше Габриэл Харви, среди книг которого сохранился экземпляр “Орто-эпии” Элиота, иронизировал, что в некоторых современных ему стихах “эксцентричность воображения <...> оказалась помощнее, чем буйство Тассо” (crankiness of... imagination... more puissant than the fury of Tasso). И чуть ниже, в той же заметке: “...бешенство Тассо в его яростной агонии” (rage of Tasso in his furious angoy).

Известия о неистовстве и исступленности Тассо, безусловно, проникали в Англию и раньше. В 1577 году широкий резонанс получил случай его нападения на слугу, предположительно приставленному герцогом Альфонсом для слежки за поэтом. “Что касается Тассо, — сообщал великому герцогу Тосканскому венецианский посланник (и тоже поэт) Маффео Веньер, — доношу до Вас, что вчера вечером он был посажен под замок за то, что в покоях герцогини Урбинской набросился с ножом на слугу. Задержали его, однако, скорее по причине его [умственного] расстройства и не для наказания, а для излечения. Он находится в особенном состоянии духа,

1. “Torquato Tasso, for one little fault...”
2. В качестве курьеза необходимо отметить, что он же известен как изобретатель унитаза со смывом.

убедив себя в том, что провинился в ереси; его терзает страх быть отравленным, вызванный, как мне кажется, черной желчью, сгустившейся у него в сердце и туманящей мозг. Прискорбный случай, учитывая его достоинства и высокие качества”[1].

Необходимо отметить, что Маффео Веньер не был свидетелем инцидента и только слышал о нем. Другие посланники при феррарском дворе тем не менее не преминули донести эту новость до своих правителей, закрепив за поэтом репутацию дебошира и драчуна, уже знаменитого другими скандальными эпизодами. “Черная желчь”, упомянутая в записке, или в буквальном переводе “меланхолическая кровь”, указывала на помутнение рассудка, для лечения которого врачи со времен Средневековья (и вплоть до XIX века!) назначали кровопускание и слабительные солевые растворы — пыточные процедуры, систематически применяемые к несчастному подопечному герцога Альфонса.

Случайно или нет, но умопомрачение главных героев литературных произведений, их невменяемое, порой истерическое состояние стали в этот период центральной темой “трагедий мести”, начало которым положила пьеса “Испанская трагедия, или Иеронимо снова сошел с ума”, приписываемая Томасу Киду. Кид интересен для нас тем, что в 1588 году он опубликовал перевод одного из самых известных диалогов Тассо “Отец семейства” (“Padre di Famiglia”, 1582), озаглавленный по-английски “The Householder’s Philosophy” (“Философия домохозяина”) и сопровождаемый подзаголовком: “писано по-итальянски великолепным оратором и поэтом синьором Торквато Тассо” (written in Italian, by that excellent Orator and Poet, Signior Torquato Tasso).

Начиная с 1580-х годов бурный рост театров и острая конкуренция в их среде буквально за одно десятилетие привели к революционному развитию английской драматургии. Герои “Освобожденного Иерусалима” вскоре стали персонажами по меньшей мере двух драматических произведений, прогремевших на английской сцене. Пьесы эти, к несчастью, не сохранились, и об их существовании мы знаем только по кратким отзывам. Так, 22 марта и 25 апреля 1592 года труппа “Слуги лорда Стренджа” исполнила на сцене лондонского “Театра Розы” драму “Иерусалим”. В течение последующих полутора лет столичные театры были закрыты из-за эпидемии чумы и возобновили работу только в 1594 году, когда на июльской афише “Слуг лорда-адмирала” появилось объявление о спектакле “Годфрид Бульонский”. Название пьесы, автор которой также остался нам неизвестен, теперь уже недвусмысленно отсылало зрителя к поэме Тассо, первые пять песней которой вышли совсем недавно

1. Письмо от 18 июня. In: Lettere inedite di Torquato Tasso. — Pisa, 1827.

в переводе Ричарда Кэрью, скрывшегося за инициалами Р. К.[1] В предуведомлении к переводу издатель объяснил, что он напечатал итальянский текст параллельно с английским "для удовольствия и пользы джентльменов, влюбленных в этот замечательный язык. Образованный читатель таким образом оценит, насколько тесно переводчик привязал себя к поэме в целом, давая себе как можно меньше свободы, допустимой при передаче таких похвальных творений".

С ростом популярности пьес о кровавой мести "трагический Тассо" (выражение Томаса Нэша) служил идеальным протагонистом любого "кассового" спектакля. 13 августа 1594 года снова в "Театре Розы" и снова труппой "Слуги лорда-адмирала" была сыграна драма "Меланхолия Тассо". Предполагается, что автором ее был Филип Хенсло, театральный антрепренер и импресарио, финансировавший деятельность труппы. Вот что говорит об этом спектакле А. Аникст в своем "Шекспире" (1964), ссылаясь на дневник Хенсло: "Суббота, 3 сентября. 'Тассо' (пьеса не сохранилась, по другим записям известно альтернативное название 'Безумие Тассо')".

Успех "Меланхолии" превзошел все ожидания. Главную роль в ней исполнял известнейший актер елизаветинской Англии Эдвард Аллен. За полгода спектакль был сыгран еще шесть раз и четыре раза в следующем году. До 1598 года в "Театре Розы", в одном из сундуков с театральным реквизитом, хранились "облачение Тассо" (Tasso's Robe) и его портрет (Tasso's Picture), хотя, возможно, речь шла о портрете и костюме актера, игравшего роль поэта в спектакле. "Самые большие расходы в театральных представлениях, — отмечал русский дореволюционный исследователь, — шли тогда на костюмы, которые, кажется, были очень роскошны. Из бумаг актера Аллена, бывшего тогда во главе одной из лучших лондонских трупп, видно, что за мужской костюм из бархата заплачено им было 20 фунтов. Эта роскошь костюмов не менее самих театров приводила в негодование моралистов и пуритан, которые не могли без ужаса подумать о том, что 'двести актеров красуются в шелковых и бархатных платьях на счет стольких бедных людей'"[2].

Нам неизвестны ни содержание "Меланхолии Тассо", ни источники, использованные при ее написании. Представляется маловероятным, чтобы сведения о злоключениях поэта были почерпнуты из его "Личных писем" ("Lettere familiari"), увидевших свет в 1588 году без ведома автора. Не исключено, однако, что темой пьесы стала фантазия о безумных поступках главного героя, детали которых додумывались актерами.

В 1600 году Эдвард Ферфакс опубликовал полный перевод знаменитой эпопеи Тассо, озаглавив его вслед за Ричар-

1. "Tasso's Godfrey of Bulloigne, or the Recoverie of Hierusalem translated into English by RC [Richard Carew]" (1593).
2. В. П. Боткин. Литература и театр в Англии до Шекспира. — СПб., 1899.

дом Кэрью “Готфрид Бульонский, или Отвоевывание Иерусалима” (“Godfrey of Bulloigne, or the Recoverie of Jerusalem”), что очень точно, хотя и не буквально, передавало смысл заглавия. Книге было предпослано традиционное стихотворное посвящение королеве Елизавете. В 1602 году драматург и памфлетист Томас Деккер переработал “Меланхолию Тассо” и, по некоторым сведениям, поставил ее на сцене нового театра “Фортуна”, построенного Филипом Хенсло специально для того, чтобы составить конкуренцию театру “Глобус”, открытому годом ранее на средства труппы “Слуги лорда-камергера”, к которой принадлежал Шекспир. В этот сезон зритель получил двойное удовольствие: сострадать на северной окраине Лондона душевному расстройству итальянского поэта, а на южном берегу Темзы — наблюдать за приступами болезненного беспокойства Принца Датского.

Имя Тассо начало впервые ассоциироваться с шекспировским кругом в книге Фрэнсиса Миэрса “Палладис Тамиа. Сокровищница ума” (1598)[1], представляющей собой своеобразный “каталог” современных автору сочинений. В разделе, озаглавленном “Обзор наших английских поэтов в сравнении с древнегреческими, английскими и итальянскими”, сообщалось: “Как в Италии был Данте, Боккаччо, Петрарка, Тассо, Челиано и Ариосто, так в Англии...” (далее следовал список малозначащих сегодня имен, среди которых присутствовал тем не менее Томас Кид). В названном перечне не стоит удивляться появлению в числе великих итальянцев имени Ливио Челиано. Под таким псевдонимом печатал мадригалы известный в свое время религиозный поэт Анджело Грилло, состоявший в переписке с Тассо в последние годы его пребывания в Св. Анне и посвятивший ему свой трактат об искусстве диалога. Челиано был вновь упомянут в английской печати в 1601 году в качестве участника так называемого “Честеровского сборника”, литературной мистификации, вышедшей под витиеватым заглавием “Мученик Любви, или Жалоба Розалинды, аллегорически затеняющая правду о любви в неизменной судьбе Феникса и Голубя. Поэма, украшенная редкостными и разнообразными вкраплениями и теперь впервые переведенная Робертом Честером с итальянского [подлинника] почтенного Торквато Челиано”[2]. Помимо поэмы самого

1. Francis Meres. Palladis Tamia, Wits Treasury. — London, 1598. Русская транслитерация имени критика варьируется в зависимости от публикации — Мирс, Мирес, Мирез — без учета произношения, зафиксированного в английских словарях.
2. “Love’s Martyr: or Rosalins Complaint. Allegorically shadowing the truth of Loue, in the constant Fate of the Phoenix and Turtle. A Poeme enterlaced with much varietie and raritie; now first translated out of the venerable Italian Torquato Caeliano, by Robert Chester”.

Честера, идентифицировать которого так и не удалось, сборник включал стихотворения Шекспира, Бена Джонсона, Джорджа Чепмена, Джона Марстона и два стихотворения неназванных поэтов. Согласно общепринятой в России версии, имя Торквато Челиано, автора, неизвестного английской литературе, представляет собой имя-кентавр, намеренно составленное из имени и фамилии двух разных людей. Существует, однако, убедительная гипотеза о том, что имя Торквато было присоединено мистификатором к псевдониму Грилло случайно вследствие невнимательного прочтения коллективного сборника "Стихи различных знаменитых поэтов нашей эпохи" ("Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra", Bergamo, 1587), в котором стихи Тассо следовали за стихами Челиано.

Но дело не в подоплеке происшедшего. Допуская, что ассоциация имени итальянского поэта с именем вымышленного елизаветинца была частью розыгрыша, мы не можем не согласиться, что "Тассо был идеальным подставным автором для создания книги 'Мученик любви'" (Н. И. Балашов). Подобная "узнаваемость" означала ощутимое присутствие итальянского поэта на английской литературной сцене, и не только литературной.

С 1601 года в лондонском "Глобусе" играли "Гамлета".

За семь лет до этого, летом 1594 года, ранний вариант трагедии был поставлен совместными усилиями "Слуг лорда-камергера" и "Слуг лорда-адмирала" в поселке Ньюингтон-Баттс, что подтверждается записями того же Филипа Хенсло, счетные книги которого содержат сведения о реквизите его театров, о костюмах и декорациях, а также его личную переписку. При хронической нехватке репертуара обычной практикой того времени было использование уже поставленных и просто заимствованных произведений, сюжеты которых перекраивались и обрастали новыми деталями. За отбором и содержанием пьес, идущих в столице, строго следил специально созданный надзорный орган, подотчетный королеве. Предполагаем, что именно в этот период начал складываться образ Гамлета-Тассо, переходящий из одной версии в другую, усложняющийся и углубляющийся от спектакля к спектаклю. Сходство и единство этих двух персонажей не ускользнуло от елизаветинского зрителя.

В 1604 году в Лондоне вышла в свет подписанная инициалами An. Sc. поэма "Дайфант, или Любовные страсти" ("Daiphantus, or the Passions of Love"), сопровождаемая знаменательным подзаголовком: "Комичное для чтения, но Трагичное для исполнения" (Comical to read, but Tragical to act). Декларируемая от лица молодого придворного, сошедшего с ума от неразделенной любви, поэма являла собой, по существу, карикатуру на современный театр и, скорее всего, была реакцией на шекспировского "Гамлета", годом ранее впервые появившегося в печати. В "Послании к читателю" ано-

нимный автор[1] уточнял, что его книга “должна дойти до простонародного элемента (*sic*) подобно приязненным трагедиям Шекспира, в которых комик тиранит, а трагик встает на цыпочки. Ей богу, это должно понравиться всякому, как нравится Принц Гамлет”.

К началу XVII века английский театр успел превратиться в массовое зрелище, и грубый сценический натурализм действительно пришелся по вкусу тогдашним театралам. Вот какие впечатления вынес из спектакля лондонский щеголь Дайфант (приводим перевод совсем короткого отрывка):

...Язык в огне, дым из ноздрей валит,
Достал бутылку эля, пробку выбил,
Но жар в бездонной глотке не залит,
Схватил чернильницу и залпом выпил.
Он спятил, он сейчас театр спалит —
Чернила пьет! Себя он Тассо числит,
Себя он Гамлетом безумным мыслит[2].

Очевидцы вспоминали, что именно так — с расчетом на внешние эффекты — изображал сумасшествие прославленный актер Ричард Бёрбедж, первый исполнитель роли Гамлета. Игра его была настолько убедительной, что восхищенная публика была готова поверить любой реплике, прозвучавшей со сцены. В анонимной элегии, написанной в 1619 году на смерть актера, мы читаем:

Так глубоко он в роль свою входил,
Что зал от сцены глаз не отводил,
Когда в могильную он прыгал яму,
Прервав любви неразделенной драму.
Когда же кровью бутафорской он
Притворно истекал, мечом пронзен,
Не только зрители, но даже труппа
В убийство верили при виде трупа,
Искусно сыгранного...[3]

“Гамлет, — издевался Вольтер, — грубая и варварская пьеса, которой не потерпела бы самая низкая чернь Франции и Италии. Там Гамлет лишается рассудка во втором акте, а его возлюбленная в третьем; принц убивает отца своей возлюбленной, притворяясь, что хочет убить крысу, а героиня бросается в реку. <...> Гамлет, его мать и его отчим вместе пьют на сцене; в трагедии поют за столом, ссорятся, дерутся, убива-

1. Утверждение о том, что автором книги был Энтони Сколокер, умерший в 1594 г., сегодня кажется неубедительным.
2. His breath, he thinkes the smoke; his tongue a coale...
3. Oft have I seen him leape into a grave...

ют друг друга. Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря"[1].

Заметим, что возмущение Вольтера пьянством датчан (или англичан?) неожиданным образом отсылает нас к Тассо, которого не раз обвиняли в пристрастии к вину[2]. В остальном же узник Св. Анны, измученный подозрениями и галлюцинациями, явно походил, в восприятии елизаветинцев, на опустившегося безумца из монолога Офелии:

Когда я шила, сидя у себя,
Принц Гамлет — в незастегнутом камзоле,
Без шляпы, в неподвязанных чулках,
Испачканных, спадающих до пяток,
Стуча коленями, бледней сорочки
И с видом до того плачевным, словно
Он был из ада выпущен на волю
Вещать об ужасах — вошел ко мне[3].

Именно таким описал Тассо в своих "Опытах" Мишель Монтень, посетивший Феррару в ноябре 1580 года. Встреча французского философа с Тассо, обстоятельства которой остались неизвестны, произвела на путешественника тягостное впечатление:

"Кто не знает, как тесно безумие соприкасается с высокими порывами свободного духа и с проявлениями необычайной и несравненной добродетели? Платон утверждает, что меланхолики — люди, наиболее способные к наукам и выдающиеся. Не то же ли самое можно сказать и о людях, склонных к безумию? Глубочайшие умы бывают разрушены своей собственной силой и тонкостью. А какой внезапный оборот вдруг приняло жизнерадостное одушевление у одного из самых одаренных, вдохновенных и проникнутых чистейшей античной поэзией людей, у того великого итальянского поэта, подобного которому мир давно не видывал? Не обязан ли был он своим безумием той живости, которая для него стала смертоносной, той зоркости, которая его ослепила, тому напряженному и страстному влечению к истине, которое лишило его разума, той упорной и неутолимой жажде знаний, которая довела его до слабоумия, той редкостной способности к глубоким чувствам, которая опустошила его душу и сразила его ум?"[4]

Облик узника ужаснул посетителя: "Я ощутил скорее горечь, чем сострадание, — вспоминал он, — когда, будучи в

1. О "Семирамиде". Перевод Н. Наумова.
2. См. письмо Тассо к Б. Бернарди от 1 октября 1583 г.: "...рекомендация [врача] воздержаться от вина — слишком неприятное и мучительное лечение. Я имею в виду совет воздержаться совсем и пить один бульон, поскольку, если употреблять вино умеренно, в малых количествах, я охотно послушаюсь его..." (Le lettere di Torquato Tasso. Vol. 2. — Firenze, 1854).
3. Перевод М. Лозинского.
4. Мишель Монтень. Опыты (II, 12). Перевод С. Бобовича.

Ферраре, увидел его в столь жалком состоянии, пережившим самого себя, не узнающим ни себя, ни своих творений, которые без его ведома были у него на глазах изданы в изуродованном и неряшливом виде”[1].

Встречу эту нельзя назвать иначе, как гипотетической, поскольку в своем “Дневнике путешествия в Италию” философ обходит ее молчанием. Приведенное описание было добавлено во второй том “Опытов” постфактум, уже после выхода “Освобожденного Иерусалима”, когда имя поэта гремело по всей Европе. Более того, “строгий режим” заключения Тассо был к предполагаемой дате визита смягчен: ему предоставили несколько комнат, где он мог писать и принимать гостей, ему разрешалось совершать прогулки по городу и т. п. Образ этот тем не менее закрепился за сценической ипостасью Гамлета-Тассо и стал важной составляющей многолетнего продвижения трагедии на английской сцене.

IV. “Д*ания – тюрьма*”

> О Италия, академия смертоубийства, первостатейное место для душегубства, аптекарская лавка с ядами для всех народов, сколько разных орудий ты изобрела для злодеяний?
>
> Томас Нэш

> ...нас нисколько не удивило бы, если б Шекспир оказался, например, итальянцем или евреем[2].
>
> Хорхе Луис Борхес

26 июля 1602 года типограф Джеймс Робертс внес в лондонский Реестр гильдии печатников и издателей запись, подтверждавшую его намерение издать трагедию “Месть Гамлета, Принца Датского в том виде, в каком она была недавно сыграна ‘Слугами лорда-камергера’” (the Revenge of Hamlett Prince Denmarke as yt was latelie Acted by the Lord Chamberleyne his servantes). Автор пьесы назван не был.

В конце 1603 года у другого издателя и уже за подписью Шекспира вышло так называемое первое, “плохое”, кварто (по размеру страницы в одну четверть типографского листа),

1. Мишель Монтень. Опыты (II, 12). Перевод С. Бобовича.
2. Перевод Ю. Ванникова.

которое принято считать либо “пиратским” и краденым, либо “черновым”. На титульном листе книги значилось: “Трагическая история Гамлета, Принца Дании, Уильяма Шекспира в том виде, в каком она несколько раз была сыграна труппой ‘Слуг короля’ в Лондоне, а также в двух университетах, Кембриджском и Оксфордском, и в других местах”[1]. (Заметим, что именно в этой “подпорченной” трактовке спектакль шел не только в провинции, но и в столичном “Глобусе”. Высказывалось предположение, что наемный актер запомнил текст или записал его новоизобретенной скорописью, чтобы затем подготовить пьесу для издателя).

Зимой 1604–1605 годов пьеса была “заново отпечатана и почти вдвое увеличена против прежнего согласно подлинной и точной рукописи” (newly imprinted, and enlarged to almost as much again as it was, according to the true and perfect copy). В шекспироведении это издание принято называть “вторым кварто”.

Помимо выдающихся художественных достоинств, новое издание отличалось от предыдущего историко-культурной привязкой к месту действия пьесы – Дании. В критике долгое время доминировало мнение о том, что Дания является для трагедии не более чем декорацией, что датским был только сюжет старинной скандинавской легенды, положенный в ее основу. “Стоит ли распутывать все эти исторические узелки, завязанные Шекспиром?” – задавался вопросом известный литературовед и отвечал: “Незачем. Трагедия ‘Гамлет’ ничего общего с исторической драмой не имеет, это философско-этическая драма; очерченная в ней Дания – условное, символическое преломление елизаветинской Англии”[2]. Или, как отметил еще Гёте, где бы ни происходило действие пьес Шекспира, перед нами всегда “Англия, омытая морями”.

Относительно недавно было, однако, установлено, что автор пьесы тщательно изучил внутреннее устройство королевского замка Кронборг (в “Гамлете” – Эльсинор) и построил пьесу таким образом, что ее сюжетная линия буквально ведет зрителей от одного зала к другому по увешанным гобеленами коридорам, известным только обитателям дворца[3]. Сегодня именно в такой последовательности проводят экскурсии по замку, словно специально возведенному для постановки трагедии. Исторически верными оказались и датский обычай хо-

1. И. Гилилов высказал сомнение по поводу исполнения “Гамлета” в университетах, где, как известно, игрались только латинские пьесы, сочиненные преподавателями и студентами. Историки установили, что представления давались не в стенах учебных заведений, а на площадях Оксфорда и Кембриджа.
2. И. Е. Верцман. Гамлет Шекспира. – М. 1964.
3. Это знание деталей наиболее ярко обнаружилось в сцене убийства Полония, когда советник короля попал в покой к Гертруде, воспользовавшись потайным ходом, и оказался там быстрее Гамлета, прошедшего парадным коридором.

ронить королей в полном воинском облачении, и пиры под трубные звуки, и пушечные залпы, приветствующие знатных гостей, и подражание датской речи персонажей[1].

На основании этих и других находок была выдвинута гипотеза, что шекспировская трагедия “Гамлет” была сочинена не в 1591—1600 годах, как считалось ранее, а в 1603 году и приурочена к восхождению на английский престол шотландского короля Якова VI, принявшего имя Якова I. Более того, пьеса, как утверждается, имела своей целью угодить супруге короля Анне, дочери покойного правителя Дании и Норвегии Фредерика II. Новая английская королева испытывала теплую привязанность к Кронборгу: здесь она выросла, здесь же царственные молодожены провели медовый месяц, прожив в замке с января по март 1590 года. Шотландцу Якову было в то время 23 года, датчанке Анне — 14.

Одним из самых весомых аргументов в подтверждении этой версии явился письменный патент, подписанный королем Яковом через десять дней после его прибытия в Лондон. Патент предоставлял исключительные права труппе театра “Глобус”, которая отныне именовалась “Слугами короля”. Во время чумы 1603 года, когда все другие театры Лондона были закрыты и в городе вымерло 30 000 человек, один “Глобус” продолжал давать представления для высшей аристократии и лично для королевы Анны.

Этой внешне убедительной гипотезе противоречат некоторые моменты пьесы, изобилующей намеками, оскорбительными для королевской власти как таковой, оскорбительными для датчан, которых королева Гертруда клеймит бранью, называя их “дрянными датскими собаками”, оскорбительными для датского государства, в котором что-то “подгнило” и т. п. Следуя элементарной логике, подобного рода инвективы должны были неизбежно привести к противоположным результатам, чего, однако, не произошло.

Ниже мы попытаемся (хотя бы частично) дать объяснение некоторым противоречиям, свойственным этой уникальной для мировой литературы трагедии, и свести воедино общеизвестные, но незаслуженно игнорируемые факты.

“*Этот* Гамлет, для которого Дания — ‘тюрьма’, и притом “одна из худших тюрем, — подмечал видный советский критик, — этот принц со вкусами решительно не придворными — ‘не датский’ Гамлет и весьма странный принц — принадлежит, по-видимому, всецело инвенции Шекспира. Ни в хронике Саксона Грамматика, ни во французском пересказе Бельфоре нет мотива прибытия героя из иного края, нет отчуждения Гамлета от среды” (Л. Пинский). Или у другого ученого: “...вся траге-

1. Существует предположение, что драматург получил подробные сведения о Кронборге от английских актеров, проведших там в 1586 г. три месяца по приглашению короля Фредерика II. По возвращении на родину они играли в одной труппе с Шекспиром.

дия о Гамлете, принце Датском, гораздо больше соответствует итальянскому образу жизни XV–XVII вв., бурным трагедиям итальянской действительности, чем условиям маленькой провинциальной державы" (Р. Самарин).

Средиземноморский компонент второго (главного для нас) кварто, усиленный присутствием нескольких итальянских имен, в издании 1603 года звучащих по-другому, всегда вызывал и до сих пор вызывает недоумение у читателей. Развивая высказывание Л. Пинского о "парадоксальном мотиве 'чужестранца в своем отечестве'", мы хотели бы обратить внимание на то, что все эти "неприемлемые" для скандинавского фона имена так или иначе связаны с Торквато Тассо, с его окружением, его произведениями. Попутно заметим, что имена литературных персонажей, если верить Бальзаку, "обладают своей особой жизнью, своим значением, оказывают роковое влияние на судьбу человека, и невозможно преувеличить важность их выбора"[1].

Итак, Бернардо (или Барнардо). Так звали отца Торквато, дипломата и поэта, прославившегося своей рыцарской эпопеей "Амадис". Другим возможным кандидатом на имя Бернардо может быть художник Бернардо Кастелло, автор иллюстраций к изданию "Освобожденного Иерусалима" 1590 года, хотя эта версия представляется нам менее убедительной.

Рейнальдо. Маловероятно, чтобы это имя ассоциировалось с протагонистом ранней поэмы Тассо "Ринальд" (или "Ринальдо", 1562). Скорее всего речь идет о крестоносце Ринальде из войска Готфрида Бульонского. Рейнальдом, кстати сказать, а не Ринальдом именует героя итальянской поэмы Э. Спенсер в предисловии к прижизненному изданию "Королевы фей".

Горацио (Орацио). Прототипом этого товарища Гамлета по виттенбергскому университету, видимо, является феррарский знакомый Тассо Орацио Ариосто, внучатый племянник автора поэмы "Неистовый Роланд". Он же выступил как сочинитель вступительных октав, предпосланных (без одобрения автора) ко всем главам "Освобожденного Иерусалима".

И, разумеется, кульминацией итальянского присутствия в трагедии стал ее центральный эпизод — спектакль в спектакле — "Убийство Гонзаго", или "Мышеловка", представленный приезжими актерами в третьем акте.

Гонзаго (искаженное от Гонзага). Представители этого разветвленного рода широко присутствовали в жизни Тассо. Такое имя носил упомянутый выше кардинал Сципионе Гонзага, многолетний корреспондент и покровитель поэта. Ему, в частности, посвящен трактат "Рассуждения о поэтическом искусстве" ("Discorsi dell'arte poetica", 1587).

1. Из книги Леона Гозлана "Бальзак в домашних туфлях". Перевод С. Брахман.

Имя третьей жены герцога Альфонса, на службе у которого состоял Тассо, — Маргерита Гонзага. Во время ее бракосочетания с герцогом поэт вышел из себя и стал оскорблять придворных дам, за что был отправлен в цепях в сумасшедший дом. К семье Гонзага принадлежал также герцог Мантуи Гульельмо, секретарем которого служил Бернардо Тассо. И самое удивительное совпадение. Под той же фамилией известен инициатор освобождения Тассо из Св. Анны Винченцо Гонзага, которому приписывают *изменническое убийство* шотландца Джеймса Крайтона, приставленного отцом к молодому наследнику в качестве воспитателя.

Матерью Винченцо была Элеонора Австрийская, что, возможно, содержит намек на место убийства — Вену, хотя более убедительным выглядит, на наш взгляд, предположение, что австрийская столица возникла в "Гамлете" из-за ошибки переписчиков или типографов, перепутавших Вену с Венецией.

И еще одна аллюзия, не связанная на этот раз с семейством Гонзага. Наиболее вероятный исторический прототип "Мышеловки" — урбинский герцог Франческо Мария делла Ровере, который по преданию был убит в 1538 году, когда ему влили яд в ухо. Его внук — Франческо Мария II делла Ровере состоял с Тассо в переписке и был большим поклонником его творчества.

По словам Гамлета-драматурга, "Мышеловка" была "написана на весьма изысканном итальянском языке"[1]. Следуя принятой нами логике, смеем утверждать, что Гамлет, говоря о собственной пьесе, подразумевал трагедию Тассо "Король Торрисмунд" ("Il Re Torrismondo"), в которой кровосмесительная любовь брата и сестры завершилась двойным самоубийством. Попутно обратим внимание на мужское имя Баптиста (итальянское — Баттиста), представленное в "Гамлете" как женское[2]. В 1591 году в Лондоне вышло в подлиннике необычное сдвоенное издание, объединившее "лесную сказку" (fauola boschereccia) "наибожественного синьора Торквато Тассо" (divinissimo Sig. Torquato Tasso) и "трагикомическую" пастораль "Верный пастух" Баттисты (так сказано на обложке) Гварини. Мы не знаем, попала ли эта книга в руки Шекспиру и умел ли он вообще читать по-итальянски, и все же призываем прислушаться к тому, как отрекомендовал приезжих комедиантов Полоний: "Лучшие в мире актеры для трагедии, комедии, исторических пьес, пасторали, пьес пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагико-комико-историко-пасторальных, для пьес с соблюдением единств и для драматических поэм, не ограниченных правилами. Для них и Сенека не слишком мрачен, и Плавт не слишком легкомысленен. Как при исполне-

1. Перевод М. Морозова.
2. Мужской персонаж Баптиста присутствует в "Укрощении строптивой".

нии написанных ролей, так и в импровизации они не имеют равных”[1].

V. *Кесарю – кесарево*

Я не боец. Я мерзостно умен.
Не по руке мне хищный эспадрон,
Не по груди мне смелая кираса.
Но упивайтесь кровью поскорей:
Уже гремят у брошенных дверей
Железные ботфорты Фортинбраса.

Г. Шенгели *Трагические эхо Эльсинора!..*

Ассоциация итальянской поэзии с севером Европы, на первый взгляд, удивительна, но только на первый взгляд.

В эпопее Тассо о Первом крестовом походе, дополненной сознательным вымыслом, присутствуют двое датчан, роль которых в развитии сюжета невозможно переоценить. Это идущий на помощь Готфриду королевич Свен и рыцарь Карл, посланный на поиски итальянца Ринальда (последнему предстояло отомстить за смерть королевича, убитого турецким султаном Сулейманом). Примечательно, что Свен, несмотря на свою важнейшую роль в повествовании, на страницах эпопеи отсутствует, о нем только говорят, что напоминает шекспировского Фортинбраса, норвежца, имя которого произносится в “Гамлете” 12 раз, но который появляется только в двух коротких эпизодах в конце пьесы. Норвежцем, кстати сказать, был по сюжету поэмы и принц Гернанд, убитый Ринальдом.

Тяга к скандинавской тематике не ограничивалась у Тассо героями “Освобожденного Иерусалима”. В последние месяцы своего заключения он напряженно работал над переделкой драматического наброска “Галеальт, король Норвегии” (“Galealto re di Norvegia”), задуманного, вероятно, сразу же после пасторали “Аминта” в 1573 году, но оставленного на втором акте. Так родилась упомянутая выше пятиактная пьеса “Король Торрисмунд”, единственная законченная трагедия поэта, рисовавшая варварские обычаи обитателей полярного края. В основу трагедии легла, помимо прочих источников, книга преподобного Олауса Магнуса “История северных народов”, изданная в Риме в 1555 году и переведенная в 1565-м с латыни на итальянский. Современники Тассо приняли появление пьесы с восторгом: в течение первой половины 1587 года она выдержала 11 переизданий. Тема кровосмешения, крайне популярная в европейской драматургии

1. Перевод М. Морозова.

второй половины XVI века, не могла не привести в восприятии читателей к сравнению “Короля Торрисмунда” с “Царем Эдипом” Софокла. Отметим, что современник К. Батюшкова И. А. Плетнев назвал Тассо “Эдипом новой Истории”, а страстный почитатель Шекспира З. Фрейд и его ученики считали эдипов комплекс объяснением загадки Гамлета.

Своему обращению к северной экзотике Тассо дал теоретическое обоснование в трактате “Рассуждения о поэтическом искусстве”, вышедшем в 1587 году в Венеции в период растущей популярности “Освобожденного Иерусалима” в Англии:

“Поэту следует избегать неправдоподобных сюжетов; наиболее неправдоподобно выглядят события, якобы происшедшие в соседней, хорошо знакомой стране, среди дружественных народов, потому что, повествуя о далеких народах и неизвестных странах, мы легко можем придать правдоподобие многим выдумкам, не умаляя убедительности повествования. Материал для таких поэм следует, напротив, искать в стране готов, в Норвегии, Швеции, Исландии, или в Ост-Индии, или в странах, недавно открытых в безбрежном океане за Геркулесовыми столбами” (“Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico”).

И с исторической, и с географической, и с культурной точки зрения Англия, разумеется, несравнимо ближе к Дании, чем Италия, что не мешает нам разглядеть в образе Гамлета многие черты, присущие автору поэмы “Освобожденный Иерусалим”, перевод которой король Яков I ценил “превыше всех других английских стихов”.

Даже при самом поверхностном рассмотрении становится ясно, что поведенческая модель депрессивного, погруженного в себя Гамлета как две капли воды походит на фобии и неуместную раздражительность итальянского поэта, не прижившегося при дворе Альфонса II и позднее надломленного семью годами несвободы. В 1911 году в своей статье для “Британской энциклопедии” Джон Аддингтон Симондс, крупный специалист по литературе эпохи Возрождения, сказал о Тассо, что тот, “подобно Гамлету, пребывает в рассеянности от неприспособленности к обстоятельствам своего века”. И добавил: “Умалишенным он был вне всякого сомнения...”

Гамлет говорит дерзости королю и обличает придворных, он опасается, что за ним ведут слежку, он находится в постоянной тревоге и везде подозревает обман, он нигде не находит себе места, он чувствует себя опустошенным, он сомневается во всем и даже в самом себе, его поступки непредсказуемы... Перечисление этих характеристик можно продолжать до бесконечности, поскольку любая из них приложима к Тассо. Вот краткое изложение злополучий поэта, взятое из старого энциклопедического словаря: “...огорчения ввергли Тассо в глубокую задумчивость. Он стал сомневаться в своих лучших друзьях, подозревал в подкупе своих слуг, и даже вообразил се-

бе, что на него донесли инквизиции. Несмотря на свое всегдашнее благочестие, он однажды изложил (на бумаге) некоторые сомнения о тайнах творения, о бессмертии души, и это сочинение так сильно мучило его совесть, что он сам донес об этом болонскому инквизитору. Этот монах, извещенный герцогом феррарским, старался его успокоить; но сомнение не могло выйти из его головы. Он почитал себя окруженным шпионами, доносчиками, отравителями и убийцами...”[1] (в скобках заметим, что королем Яковом владел навязчивый страх, что на него готовится покушение).

Нельзя не подчеркнуть и чисто внешнее сходство: “...наружность Гамлета привлекательна, — писал И. Тургенев. — Его меланхолия, бледный, хотя и нехудой вид <...>, черная бархатная одежда, перо на шляпе, изящные манеры, несомненная поэзия его речей, постоянное чувство полного превосходства над другими, рядом с язвительной потехой самоунижения, все в нем нравится, все пленяет; всякому лестно прослыть Гамлетом”. Судя по прижизненным портретам, Тассо тоже всегда одет в черное по тогдашней испанской моде, с белым кружевным воротником, что считалось признаком элегантности и достоинства. Подобно Гамлету, он сочетает в себе качества “вельможи, бойца, ученого” — “иногда с книгой в руках, но чаще с рапирой на боку” (Л. Пинский); для обоих характерна “рыцарственность, унаследованная от старого времени” (А. Аникст). Шпага принца (и Тассо) может быть при малейшем поводе пущена в дело. В иные минуты и тот и другой способен “сделаться необузданным, колким, бессердечным” (Г. Брандес). Услышав крысиный писк, Гамлет протыкает прячущегося за гобеленом Полония, принимая его за короля: так Тассо в часы бессонницы, сопровождаемые галлюцинациями, в испуге видел “за пологом кровати тени крыс, которые по естественным причинам не могли там находиться, и слышал жуткие визги” (“Lettere familiari”).

И Гамлет, и Тассо беседуют с призраками, невидимыми другим людям, духи открывают им тайны и пророчества — об этом много в письмах итальянского поэта, об этом мы читаем у его первого биографа Дж. Мансо, об этом повествуется в его диалоге “Посланник” (“Il Messaggiero”), написанном в 1580 году в Св. Анне, когда узнику привиделся влюбленный дух, сошедший к нему в образе мальчика. В “Освобожденном Иерусалиме” потусторонние силы, тени павших крестоносцев и загробные духи являются полноправными участниками событий наравне с историческими и вымышленными воинами (и воительницами) на протяжении всей эпопеи.

Тень отца Гамлета играет ключевую роль в трагедии Шекспира. Призрак рассказывает сыну, что он умер без погребе-

1. Справочный энциклопедический словарь. Издание К. Крайя под редакцией А. Старчевского. — Т. 10. — СПб, 1855.

ния и находится в Чистилище (догмат, официально отрицаемый англиканской церковью с 1563 года). На этом основании нетрудно сделать вывод, что убитый король — католик, что было характерно для трагедий мести. Значит, католик и Гамлет, что вновь роднит его с Тассо, выступившим в своей эпопее певцом воинственного католицизма (тайным или явным католиком считается, к слову сказать, и отец Шекспира).

И наиболее яркая черта сходства, о которой мы уже упоминали при разговоре о "Меланхолии Тассо": и Принц Датский, и подданный Альфонса II ведут себя как сумасшедшие или очень искусно притворяются таковыми. О том, что Гамлет намеренно симулирует безумие, недвусмысленно говорилось уже в древнескандинавской саге, записанной Саксоном Грамматиком. С певцом "Освобожденного Иерусалима" дело обстояло значительно сложнее. Предположение о том, что Тассо только изображал душевнобольного, давно просматривалось в его опубликованных письмах, однако публично сомнение в реальности недуга было высказано только через пятнадцать лет после его кончины. В 1610 году Алессандро Гварини, сын драматурга Джамбаттисты Гварини, опубликовал книгу "Безумный мудрец, или Тассо" ("Il farnetico savio ovvero il Tasso"), написанную в форме диалога, в котором автор вложил в уста феррарского узника (знакомого ему лично) фразу: "...я нарочно притворялся сумасшедшим" (deliberai di fingermi forsennato). И действительно, диагноз поэту формально поставил один-единственный человек — герцог Альфонс II, впоследствии упорно настаивавший на правильности первоначального вердикта. Существует версия, что герцога ввел в заблуждение сам Тассо, который не раз признавался в частной переписке, что имитировал слабоумие в надежде вернуть себе благосклонность своего покровителя. Посетители Св. Анны вспоминали, что заключенный находился при встречах с ними в абсолютно здравом уме. О том же "кричали" письма Тассо, обращенные к европейским государям, безуспешно добивавшимся его освобождения. Дальнейшие события показали, что, независимо от тяжести психического состояния поэта при аресте, на свободу он вышел совершенно неуравновешенным человеком. Пользуясь медицинской терминологией, симптоматика Тассо в последние годы жизни мало чем отличалась от неврастении Гамлета, даже если мы останемся при мнении, что речь на каком-то этапе шла о симуляции.

Никакой "меланхолический темперамент" не отменяет тем не менее способности к интеллектуальной деятельности, а иногда даже почитается признаком высокого творческого потенциала, особенно если принять во внимание модные в XVI—XVII веках теории о гениях-меланхоликах, почерпнутые из трактата "Проблемы", приписанного Аристотелю. Как отмечал К. Батюшков, "Тасс, к дополнению несчастия не был совершенно сумасшедший, и, в ясные минуты рассудка, чувст-

вовал всю горесть своего положения. Воображение, главная пружина его таланта и злополучий, нигде ему не изменило. И в узах он сочинял беспрестанно". Герой шекспировской трагедии упоминает мимоходом, что писательское ремесло ему не чуждо ("монолог стихов в двенадцать — шестнадцать, который я напишу и включу в пьесу"[1]). Он обладает проницательным, тонким, скептическим умом, он прекрасный оратор, роль его самая многословная в шекспировских пьесах (объем текста, звучащего из его уст, составляет 1506 строк!), что, разумеется, соотносится с пространной манерой изложения, присущей Тассо в его религиозных и этических трактатах, хотя надо признать, что сочинения итальянского гуманиста носят фундаментальный характер и едва ли могли восприниматься на слух разношерстным зрительным залом елизаветинских времен.

"Глубокомыслие" Гамлета (Г. Гегель) и его ученость, о которых ничего не сказано в скандинавской хронике, неизбежно привели исследователей к поискам современных драматургу источников, наиболее очевидным из которых было признано лондонское издание "Опытов" Мишеля Монтеня, упомянутое нами выше в связи с возможной встречей французского философа с Тассо во время его посещения Феррары. Ницше считал Шекспира лучшим читателем Монтеня, а итальянский историк литературы Марио Прац подчеркивал, что на этой книге Шекспир "взрастил своего Гамлета". В библиотеке Британского музея сохранился экземпляр "английского Монтеня", на котором обнаружен автограф Шекспира, однако подлинность надписи оспаривается.

Публикация "Опытов" в изобретательном, хотя порой и не очень точном переложении Джона (Джованни) Флорио произвела в английском образованном обществе сенсацию. Переводчик книги, которого называют другом, наставником и чуть ли не соавтором "великого Барда", отметил в предисловии, что он, "подобно ласковому приемному отцу", доставил книгу "из Франции в Англию, облек ее в английские одежды и научил говорить на нашем языке" (a fondling foster-father, having transported it from France to England; put it in English clothes; taught it to talke our tongue)[2]. "Истинный английский язык" Флорио (true English) получился таким же пышным, как богато расшитые бархатные платья королевы Елизаветы. Читатели начала XVII века, даже такие видные, как Джон Донн, Уолтер Рэли или Фрэнсис Бэкон, владевшие французским, предпочитали не одолевать лингвистические трудности оригинала, а пользоваться переводом Флорио, карьера которого шла стремительно вверх.

1. Перевод М. Морозова.
2. The Essayes of Montaigne. Translated by John Florio. — London, 1603.

После воцарения Якова I Стюарта он был приближен ко двору, где получил почетную должность (Groom of the Privy Chamber) и, живя в королевском дворце, не только преподавал Анне Датской итальянский язык, но и в качестве ее личного секретаря вел придворную переписку. Отмечалось, что секретарь имел огромное влияние на государственные дела и не упускал случая польстить новой королеве в своих итальянских сонетах[1]. Очевидно, что при таком советнике угождение умственным запросам монарха и его супруги во многом определялось вкусами Флорио-литератора, с энтузиазмом приобщавшего королевскую чету к сочинениям "французского Сократа".

Здесь необходимо подчеркнуть, что Яков I имел репутацию "ученейшего короля христианского мира", знал несколько иностранных языков и сам занимался сочинительством: помимо стихов он писал трактаты, самый заметный из которых "Демонология" (1597) посвящался теоретическим вопросам о ведовстве, которое автор считал подразделом теологии (еще одна перекличка с Тассо и его сценами магии и волшебства). Не забудем также, что монарх был сыном католички и в молодости исповедовал католическую веру. Позднее, перейдя в протестантство и женившись на протестантке, он увлекся теологией до такой степени, что участвовал в диспутах на богословские темы.

Джон Флорио, говоривший о себе, что он "по языку итальянец, а в сердце англичанин" (Italian tongue, but English at heart), во всех своих печатных высказываниях последовательно выступал как поклонник Тассо, не упуская случая воздать хвалу его гениальности. В своем итальянско-английском словаре "Мир слов" ("A Worlde of Wordes", 1598) он не просто упомянул "Освобожденный Иерусалим" в перечне прочитанных книг, но и широко использовал лексику поэмы в качестве лингвистической базы своего труда. В первое издание "Опытов" Монтеня он включил, причем без всяких на то оснований, целый пассаж, начинающийся словами: "Ибо, как сказал знаменитый Торквато Тассо..." (For, as famous Torquato Tasso saith...), отсутствующий в оригинале. Во втором издании переводчик без объяснений поставил цитату в скобки, чем окончательно ввел в заблуждение читателей.

О влиянии книги французского философа на создание образа Гамлета-мыслителя написано очень много. Что же до предполагаемого участия Джона Флорио в доведении трагедии до ее нового интеллектуального уровня, то об этом можно прочесть только у сторонников гипотезы, согласно которой Флорио и есть Шекспир. Факт остается фактом: по

1. Рукописи неподписанных стихотворений "Нимфа Темзы" ("La Ninfa del Tamigi") и "Портрет Светлейшей королевы Англии" ("Ritratto della Serenissima Madama Reina d'Inghilterra") хранятся в Британском музее.

своим латентным задачам второе кварто в корне отличалось от прямолинейного “Ур-Гамлета” и подобных ему спектаклей пятнадцатилетней давности, когда, по едкому замечанию Томаса Нэша, на зрителя обрушивались “целые Гамлеты, иначе говоря, пригоршни трагических монологов” (1589)[1], и “бледный, как личина призрака”, персонаж “жалобно заливался на театре, подобно торговке устрицами: ‘Гамлет, отомсти!’” (1592)[2].

Развивая версию стратегического замысла при написании политически корректного, актуального “Гамлета”, мы должны признать, что выход патриотической драмы, драмы “на злобу дня”, не мог обойтись без одобрения высочайшими особами королевства. Важно помнить, что в течение первых двух лет правления Якова I в печатном виде было доступно только первое короткое кварто, в котором датская монархия присутствовала как наследственная, хотя в реальности она таковой не являлась. В тексте второго кварто дважды появляется слово “избрание”, ранее в нем отсутствовавшее и крайне значимое для государственного устройства Дании. “Как ты думаешь, — обращается Гамлет к Горацио, — разве теперь я не должен рассчитаться с тем, кто убил моего короля и осквернил мою мать, встал преградой между моими надеждами и моим *избранием* на престол...” (курсив мой. — *Р. Д.*)[3]. И если в первом кварто последние слова Гамлета были: “Господи, прими мою душу!”, то привычный для нас вариант полностью соответствует исторической правде:

> ...из Англии
> Вестей мне не узнать. Но предрекаю:
> Избрание падет на Фортинбраса;
> Мой голос умирающий — ему...[4]

Ходили слухи, что на смертном одре Елизавета назвала Якова своим преемником, после чего появились печатные обоснования его королевского титула. Тем не менее мы сознательно уходим от обсуждения вопроса об определенном сходстве шотландского короля Якова VI с норвежским королем Шекспира — чужестранцем, воссевшим на престол соседней державы. Это увело бы нас слишком далеко от основной темы. Скажем только, что, считая себя мудрым, праведным судьей (“Шотландским Соломоном”), Яков I был убежден, что “короли являются не только заместителями Бога на Земле <...>, но даже самим Богом они признаны Богами” (тезис, вы-

1. Preface to Greene’s Menaphon: “...whole Hamlets, I should say handfuls of Tragicall speeches”.
2. Thomas Lodge: “...as pale as the Visard of the Ghost which cried so miserally at the Theator like an oister wife, Hamlet, revenge”.
3. Перевод М. Морозова.
4. Перевод М. Лозинского.

двинутый Шекспиром в 1595 году в “Ричарде II”). Свой собственный трон первый английский монарх из династии Стюартов считал наследственным и незыблемым, а принца Гамлета (смеем предположить — главным источником бед в королевской семье, копией безумного придворного поэта Торквато Тассо, обладавшего гением, достойным восславить великую фигуру Готфрида, но не совладавшего с жизненными обстоятельствами. Финал трагедии, по-видимому, вполне устраивал монарха:

“Похоронный марш. Все уходят, унося тела, после чего раздается пушечный залп”[1].

П*остскриптум*

Настоящая статья не является самостоятельным исследованием, претендующим на новое слово в шекспироведении, и представляет собой компиляцию сведений, полученных из английских, итальянских и других зарубежных источников. Примечательно, что практически ни одна из предложенных нами трактовок не получила должного освещения в научной литературе на русском языке, причем не только в советский или постсоветский, но и в дореволюционный период. Признавая очевидный факт того, что “влияние Италии давно начало проникать в Англию литературным путем” (А. Веселовский), российские критики настойчиво убеждали, что “‘Гамлет’ и не датская, и не итальянская, а, прежде всего, английская национальная трагедия. Но, создавая в ней обобщение европейских масштабов, Шекспир черпал материал для пьесы из разных источников современности и недавнего прошлого” (Р. Самарин). Конкретные источники при этом старательно замалчивались.

Были попытки привлечь к разговору об английском Возрождении политически приемлемую фигуру Данте, но и здесь ничего не получилось: пришлось признать, что хотя Шекспир и Спенсер “несомненно испытали итальянское влияние”, и “‘Божественная комедия’ и ‘Новая жизнь’ остались по разным причинам за пределами их интересов” (И. Голенищев-Кутузов). Другой видный специалист, автор учебника по литературе Возрождения, высказывался еще категоричней: “И хотя среди своих именитых наставников [Спенсер], наряду с Ариосто и Тассо, называет Гомера и Вергилия, собственно классический элемент не является в его поэме определяющим. Впрочем, и с итальянскими поэмами ‘Королева фей’ соприкасается только отчасти. Существенной особенностью ее можно считать то, что она тесно связана с английскими национальными традициями” (Б. Пуришев).

1. Перевод М. Лозинского.

В целом создается впечатление, что тема преемственности итальянских традиций в последние десятилетия правления Тюдоров воспринималась в советское время и до сих пор воспринимается болезненно, и если, скажем, история возникновения петраркистского сонета в Англии признается как неизбежность, то доминирующая роль Тассо на елизаветинской литературной сцене выглядит не иначе как курьезом.

А ведь помимо "Гамлета" предметом анализа могли бы стать и другие шекспировские драмы — "Два веронца", "Тщетные усилия любви", "Сон в летнюю ночь", "Цимбелин", — открывающие перед внимательным исследователем не только пасторальный стиль, заимствованный из "Аминты", но и многочисленные менее очевидные аллюзии. Не говоря уже о "Буре", одной из важнейших пьес позднего Шекспира с ее оккультными мотивами на фоне плаваний в запредельные земли и прямыми перекличками с "Освобожденным Иерусалимом". Когда Ариэль во второй сцене первого акта восклицает: "Ад опустел — все черти здесь теперь" ("Hell is empty, and all the devils are here!"), сложно не заметить, что это почти буквальное повторение строки Тассо — факт, особенно очевидный при сопоставлении шекспировского текста с английским переводом Э. Фэрфакса:

The earth was filled with devils, and empty hell.

Общеизвестно, что Шекспир заимствовал отовсюду: от старинных легенд и хроник до ренессансных новелл и поэм. Это было в традициях эпохи, и не стоит удивляться, если примером для подражания становились для него самые популярные в ренессансной Англии зарубежные авторы, будь то Тассо или другой житель Феррары — Гварини. Как писал тогдашний сатирик,

Все наши стихотворцы-англичане
Из тех, что преуспели в итальянском,
У этого поэта будут красть,
Почти как воровали у Монтеня...[1]

Перечисление источников, положенных в основу предлагаемой статьи, заняло бы несколько страниц. В заключение отметим, что все они послужили платформой для более развернутой, обобщающей аргументации, не предпринятой до сих пор никем, и не только в России.

1. "All our English writers, I mean such as are happy in the Italian..." Из пьесы Бена Джонсона "Вольпоне, или Лис" ("Volpone, or The Fox", 1607).