ТОМАС КИД

ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Испанская трагедия
Томас Кид

Аннотация
Томас Кид. Испанская трагедия
ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ,. СОДЕРЖАЩАЯ ПРИСКОРБНУЮ КОНЧИНУ ДОНА ГОРАЦИО И БЕЛЬ-ИМПЕРИИ, С ПЛАЧЕВНОЙ СМЕРТЬЮ СТАРОГО ИЕРОНИМО
Действующие лица
АКТ I
Сцена 1
Сцена 2
Сцена 3
Сцена 4
Сцена 5
АКТ II
Сцена 1
Сцена 2
Сцена 3
Сцена 4
Сцена 5
Сцена 6
АКТ III
Сцена 1

Сцена 2
Сцена 3
Сцена 4
Сцена 5
Сцена 6
Сцена 7
Сцена 8
Сцена 9
Сцена 10
Сцена 11
Сцена 12
Сцена 13
Сцена 14
Сцена 15
АКТ IV
Сцена 1
Сцена 2
Сцена 3
Сцена 4
Сцена 5
ДОПОЛНЕНИЯ
ДОПОЛНЕНИЯ К «ИСПАНСКОЙ ТРАГЕДИИ»
Дополнение первое
Дополнение второе
Дополнение третье
Дополнение четвертое

Дополнение пятое
ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ,. СОДЕРЖАЩАЯ ПРИСКОРБНЫЕ УБИЙСТВА ГОРАЦИО И БЕЛЬ-ИМПЕРИИ, А ТАКЖЕ ПЛАЧЕВНУЮ КОНЧИНУ СТАРОГО ИЕРОНИМО
Часть первая
Часть вторая
ПРИЛОЖЕНИЯ
Н.Э. Микеладзе. ТОМАС КИД И «ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ»
Что мы знаем о Томасе Киде: факты и гипотезы
Время создания «Испанской трагедии»
Сюжет и композиция пьесы. Проблема жанра
Кид и Сенека: «исправленный» Эдип
О комическом начале
О частном и государственном планах
Образная система и конфликт
Иеронимо — образцовый мститель елизаветинского театра
Лоренцо — первый макиавеллист елизаветинской сцены
Парадоксы популярности: обратная сторона «Everyman»
Народная баллада о старом Иеронимо
Дополнения к «Испанской трагедии» И ЕЕ

РЕПУТАЦИЯ В ТЕАТРЕ ЭПОХИ
Н.Э. Микеладзе. «ГАМЛЕТ» И ТРАГЕДИЯ МЕСТИ (ШЕКСПИР И КИД)
«Тит Андроник» и казнь разносчика голубей
Вызов Бена Джонсона, «черная трагедия» Джона Марстона и война театров
Переделка «Иеронимо» и проблема принадлежности пьесы
«Испанская трагедия» и «Гамлет»: элементы конструкции
Есть ли месть в «Гамлете»?
«Гамлет» и «Испанская трагедия»: характер мстителя
Фабульные варианты сюжета мести в «Гамлете»
Трагедия мести после «Гамлета»
Примечания
ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ,. СОДЕРЖАЩАЯ ПРИСКОРБНУЮ КОНЧИНУ ДОНА ГОРАЦИО и Бель-Империи, с плачевной смертью старого Иеронимо
Дополнения
ДОПОЛНЕНИЯ К «ИСПАНСКОЙ ТРАГЕДИИ»
ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ,. СОДЕРЖАЩАЯ ПРИСКОРБНЫЕ УБИЙСТВА ГОРАЦИО И БЕЛЬ-ИМПЕРИИ, А ТАКЖЕ ПЛАЧЕВНУЮ КОНЧИНУ

СТАРОГО ИЕРОНИМО
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ
ИЛЛЮСТРАЦИИ

Аннотация

«Испанская трагедия» — самое известное произведение английского драматурга Томаса Кида (1558—1594), которого считают и автором так называемого пра-«Гамлета». Появившись около 1587 года, «Испанская трагедия» стала наиболее популярной театральной пьесой в Англии на рубеже XVI—XVII веков и создала канон елизаветинской кровавой трагедии мести. Именно с этим каноном вступил в полемику У. Шекспир в период «войны театров» (1599—1601), его он попытался переосмыслить и преобразовать с позиций христианского мировоззрения в своем «Гамлете».

Кид не просто использует увлекательный сюжет, построенный на любви и мести, и не только побуждает своего зрителя (а теперь и читателя) напряженно следить за мучительным моральным выбором главного героя Иеронимо — между законом, божественным и личным правосудием. Драматург опирается на традиции средневекового театра (мистерия, фарс), декламационной римской

трагедии (Сенека), искусно применяет прием «театр в театре», впоследствии блистательно использованный Шекспиром.

Помимо впервые выполненного и исчерпывающе прокомментированного равностроч-ного перевода «Испанской трагедии», в книгу включены переводы «Дополнений» (изд. 1602 года) к «Испанской трагедии», предположительно сочиненных Беном Джонсоном (1573—1637), и народной баллады, созданной в конце XVI века по мотивам пьесы Т. Кида.

В сопроводительных статьях и комментариях «Испанская трагедия» и творчество Кида рассмотрены в их культурно-историческом контексте, а также показана эволюция жанра трагедии мести в творчестве Шекспира и его младших собратьев по профессии. В исследовании изучается мистериальная композиция «Испанской трагедии», выявляются библейские сюжеты, использованные Кидом в подоснове ее действия (Голгофа, падение Вавилона) и способствовавшие ее широкому признанию.

Томас Кид
Испанская трагедия

Издание подготовили
Н.Э. МИКЕЛАДЗЕ, М.М. САВЧЕНКО

ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ, СОДЕРЖАЩАЯ ПРИСКОРБНУЮ КОНЧИНУ ДОНА ГОРАЦИО И БЕЛЬ-ИМПЕРИИ, С ПЛАЧЕВНОЙ СМЕРТЬЮ СТАРОГО ИЕРОНИМО



Действующие лица

Призрак Андреа.
Месть.

Король Испании.
Киприан, герцог Кастильский, его брат.
Лоренцо, сын герцога.
Бель-Империя, сестра Лоренцо.
Генерал испанской армии.

Вице-король Португалии.
Педро, его брат.
Бальтазар, принц, его сын.
Алессандро, Вилуппо } португальские придворные.
Посол Португалии при испанском дворе.

Иеронимо, маршал Испании[1].
Изабелла, его жена.

---

[1] Примечания: 1

Иеронимо, маршал Испании — рыцарь-маршал, или маршал дома Его Величества. В Англии высокая судебная должность, предназначавшаяся для рассмотрения дел между жителями королевства и лицами, имевшими отношение к королевскому дому (включая членов королевской семьи), а также для осуществления наказаний за преступления, совершенные в границах владений королевского дома. Эта должность была упразднена в Англии лишь в 1846 г. Ее неполный аналог в придворной жизни средневековой Германии — гофмаршал.

Горацио, его сын.

Педрингано, слуга Бель-Империи.
Серберин, слуга Бальтазара.
Кристофил, слуга Лоренцо.
Паж Лоренцо.
Три стражника.
Гонец.
Помощник Иеронимо.
Палач.
Служанка Изабеллы.
Два португальца.
Слуга.
Три горожанина.
Базульто, старик[2].

Португальская знать, солдаты, офицеры, свита, алебардщики.

В первой пантомиме:
Три рыцаря, три короля и барабанщик.

Во второй пантомиме:
Гименей и два факельщика.

В пьесе Иеронимо:

---

[2] Примечания: 2

Старик (лат. Senex) — традиционный персонаж римской комедии и трагедии. Важную роль играет Старик в трагедиях Сенеки «Эдип» и «Троянки».

Сулейман, турецкий султан (Бальтазар).
Эрасто, родосский рыцарь (Лоренцо).
Паша (Иеронимо).
Перседа (Бель-Империя).

В дополнениях:
Педро, Жак } слуги Иеронимо.
Базардо, художник.

АКТ I
Сцена 1[3]

Входит призрак Андреа, и с ним Месть[4].

Андреа

Месть

Когда бессмертная моя душа[5]
Во власти плоти низменной жила
И выгоден обеим был союз,
В Испании служил я при дворе.
5 Я звался дон Андреа; род мой был
Хотя не низок, но неравен с тем,

---

[3] Примечания: 3

В своих изданиях «Испанской трагедии» Дж. Шик и Ф. Боус, сохраняя нумерацию, одновременно обозначают эту сцену как Пролог, которым она, по существу, и является (см.: Schick 1898; Boas 1901). Моделью для Пролога Киду послужила либо сцена, открывающая трагедию Сенеки «Фиест» (с призраком Тантала и Фурией), либо сцена появления призрака Ахилла, которую сочинил и добавил к тексту «Троянок» Сенеки Джаспер Хейвуд (1535—1598), сделавший перевод трагедии на английский язык в 1559 г.

[4] Примечания: 4

Входит призрак Андреа, и с ним Месть. — Персонажи потусторонней рамы являются из преисподней к испанскому двору, где они будут наблюдать за событиями, явившимися следствием гибели дона Андреа.

[5] Примечания: 5

Когда бессмертная моя душа... — Первые строки монолога духа Андреа были одними из наиболее часто цитируемых и пародируемых поэтических строк в английской драме первой пол. XVII в.: у Т. Хейвуда в «Красотке с Запада», у Ф. Бомонта и Дж. Флетчера в «Рыцаре пламенеющего пестика», у Дж. Шерли в «Птичке в клетке» и многих других.

Что юность щедро подарила мне,
Поскольку, полон сил и в цвете лет,
Служением завоевав любовь,
10 Со знатной дамою вступил я в связь[6].
Та дама Бель-Империей звалась.
Но наслаждений летний урожай
Коварно погубила Смерть-зима,
Меня с моей любовью разлучив.
15 Вел край мой с Португалией войну;
Своей отвагой был я втянут в бой,
И с кровью жизнь покинула меня.
Я был убит; душа спустилась вниз[7],
Чтоб Ахерона воды[8] *переплыть,*

---

[6] Примечания: 6

Со знатной дамою вступил я в связь. — Любовные отношения дона Андреа и Бель-Империи сохранялись в тайне, а когда вышли на свет, то вызвали бурный гнев отца девушки, герцога Кастильского, о чем несколько раз упоминается в дальнейшем (акт II, сц. 1; акт III, сц. 10; акт III, сц. 14). Этим противостоянием может объясняться то, что дух дона Андреа в финале приветствует гибель герцога, павшего от руки Иеронимо. С мотивом «тайной любви» (secret love) «Испанской трагедии» не согласуется мотив открытой любви Бель-Империи к дону Андреа в «Первой части Иеронимо» (1605).

[7] Примечания: 7

...душа спустилась вниз... — Картина загробного царства в Прологе основана преимущественно на описании спуска Энея в Аид в «Энеиде» Вергилия (см.: *Вергилий.* Энеида. VI. 268—902).

[8] Примечания: 8

..Ахерона воды... — В греческой мифологии Ахерон (Ахеронт) — одна из рек в Аиде, по которой проходит граница преисподней.

20 Но заявил Харон[9], невежа злой,
Что, раз еще я не был погребен,
Негоже мне сидеть в его челне[10].
Но не успел три ночи провести
Палящий Соль в Фетидиных краях[11],
25 Как дон Горацио, что мне другом был,
Обряд мой похоронный совершил.
Тогда свое согласье дал Харон
Меня доставить к илистым брегам,
Что омывает мерзостный Аверн[12].
30 Я сладкой речью Цербера смягчил[13]
И избежал препятствий первых врат.
Сидели там, в кругу из тысяч душ

---

[9] Примечания: 9

Харон — перевозчик умерших в подземном царстве.

[10] Примечания: 10

Негоже мне сидеть в его челне. — Харон перевозит лишь погребенных, землею покрытых (см.: *Вергилий.* Энеида. VI. 325—326. *Пер. С. Ошерова, под ред. Ф. Петровского),* поэтому душе Андреа приходится ждать до тех пор, пока его тело не будет погребено доном Горацио.

[11] Примечания: 11

...не успел три ночи провести | Палящий Соль в Фетидиных краях... — Обряд погребения был совершен на третий день после смерти дона Андреа: солнце не успевает провести трех ночей в океане. Соль — в скандинавской мифологии персонификация солнца. Фетида — в греческой мифологии морское божество, нереида, дочь морского старца Нерея.

[12] Примечания: 12

Аверн — сернистое озеро, в которое, как считалось, впадают реки преисподней.

[13] Примечания: 13

Я сладкой речью Цербера смягчил... — В «Энеиде» охраняющего вход в подземное царство пса Цербера усыпляет жрица с помощью сладкой лепешки «с травою снотворной» *(Вергилий.* Энеида. VI. 420. *Пер. С. Ошерова, под ред. Ф. Петровского).* Дух Андреа смягчает его «медовыми речами», то есть уговаривает пропустить дальше.

Людских, Минос, Эак и Радамант[14].
Едва, дрожа, приблизился я к ним,
35 Чтоб путевую грамоту просить[15],
Как тотчас жребий вытянул Минос[16]
—
Рассказ там был про жизнь мою и смерть:[17]
«Сей дворянин жил и погиб любя
И за любовь сражался на войне,
40 В сраженье потеряв любовь и жизнь».
«Тогда, — сказал Эак, — пускай идет
В поля любви, с влюбленными гулять
И с ними коротать свой вечный срок,

---

[14] Примечания: 14

...Минос, Эак и Радамант. — Сыновья Зевса, судьи загробного царства, облеченные этой властью за справедливость в земной жизни. Среди них решающим голосом обладает Минос. У Вергилия также «суд возглавляет Минос: он из урны жребии тянет, | Всех пред собраньем теней вопрошает о прожитой жизни» *(Вергилий.* Энеида. VI. 432—433. *Пер. С. Ошерова, подред. Ф. Петровского).* «Кносский судья Радамант» у Вергилия правит Тартаром: «Всех он казнит, заставляет он всех в преступленьях сознаться» (Там же: 566—567. *Пер. С. Ошерова, под ред. Ф. Петровского).*

[15] Примечания: 15

Чтоб путевую грамоту просить... — Ср. у Вергилия: «без решенья суда не получат пристанища души» *(Вергилий.* Энеида. VI. 431. *Пер. С. Ошерова, под ред. Ф. Петровского).*

[16] Примечания: 16

...жребий вытянул Минос... — Минос достает из урны описание жребия, или судьбы, Андреа в земной жизни. И лишь затем начинается совет по поводу того, где найдет пристанище его душа.

[17] Примечания: 17

Рассказ там был про жизнь мою и смерть... — В этой и трех последующих строках впервые в тексте трагедии применяется анадиплосис, излюбленная фигура повтора у Кида. См. также статью «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 210—215 наст. изд.).

Где кипариса тень, где зелен мирт».

45 «Нет, — Радамант ответил, — не годится

С влюбленными военного селить.

Его обитель — Марсовы поля[18],

Где вечно Гектору[19] *от ран страдать*

И где томится мирмидонцев рать[20]*».*

50 Минос же, бывший мягче всех судей,

Чтоб кончить спор, такое предложил:

«Пускай Его Величество решит,

Наш адский царь[21]*, как лучше поступить»,*

И грамоту я получил тотчас.

55 Пока я шел к Плутонову двору

---

[18] Примечания: 18

...пускай идет | В поля любви... | *Его обитель — Марсовы поля...* — Эней сам проходил эти области после встречи с Миносом (см.: *Вергилий.* Энеида. VI. 440— 534), дух Андреа узнает о них из описаний Эака и Радаманта. Марс — бог войны в римской мифологии.

[19] Примечания: 19

Гектор — сын троянского царя Приама, главный защитник Трои, погибший в поединке с Ахиллом.

[20] Примечания: 20

Мирмидонцев рать — воины Ахилла, одного из вождей греческих племен, осадивших Трою. Согласно Гомеру, Ахилл с мирмидонцами надругались над телом Гектора (см.: *Гомер.* Илиада. XXII, XXIV).

[21] Примечания: 21

...Его Величество... | *Наш адский царь...* — Имеется в виду Плутон — правитель преисподней, Аида.

Средь леденящих кровь ночных теней,
Я видел то, о чем молчит язык,
Не знает сердце, не строчит перо.
Там на распутье было три пути:[22]
Тропа, что справа, в те поля вела,
Где счастливо влюбленные живут
И воины, но от влюбленных врозь.
Тропа, что слева завилась петлей,
Заканчивалась низверженьем в ад[23],
Где фурии[24] *секут стальным кнутом*
И Иксион[25] *вращает колесо,*
Где в глотку злато льют ростовщикам,

---

[22] Примечания: 22

Там на распутье было три пути... — Сивилла сообщала Энею о двух путях:

> *Две дороги, Эней, расходятся с этого места:*
> *Путь направо ведет к стенам великого Дита, —*
> *Этим путем мы в Элизий пойдем; а левой дорогой*
> *Злые идут на казнь, в нечестивый спускаются Тартар.*
>
> ***(Вергилий. Энеида. VI. 540—543. Пер. С. Ошерова, под ред. Ф. Петровского)***

На тройном распутье, созданном Кидом, дорога, ведущая в Элизий, оказывается посередине: между путем, ведущим в «поля любви» и «марсовы поля», и спуском в ад.

[23] Примечания: 23

Тропа, что слева завилась петлей, | Заканчивалась низверженьем в ад... — Путь в ад традиционно слева и вниз. В христианских храмах спуск в крипт всегда располагается слева. Описание наказаний в аду вновь основано преимущественно на рассказе Сивиллы Энею о казнях в Тартаре (см.: *Вергилий.* Энеида. VI. 570-627).

[24] Примечания: 24

Фурии — в римской мифологии богини мести и угрызений совести, наказывающие за тягчайшие преступления, в том числе за нарушения законов родства. Римские фурии («безумные», «яростные») отождествляются с эриниями греческой мифологии.

[25] Примечания: 25

Иксион. — В греческой мифологии царь лапифов Иксион дерзко домогался любви супруги Зевса богини Геры и похвалялся победой над ней, за что по велению Зевса был привязан к вечно вращающемуся огненному колесу.

Где змеи обвивают потаскух,
Где вечно раны мучают убийц,
70 Где варятся предатели в котлах,
Где муки превышают всякий грех.
Я средний предпочел из трех путей.
В благой Элизий он меня привел,
Среди полей[26] *стояла башня там,*
75 Из меди стены, адамант — врата,
Здесь с Прозерпиной[27] *трон делил Плутон.*
Я грамоту Плутону предъявил;
Тут Прозерпина попросила вдруг
Позволить ей решить мою судьбу;
80 На то свое согласье дал Плутон.

---

[26] Примечания: 26

В благой Элизий он меня привел, | Среди полей... — Эта фраза Кида, как принято считать, вызвала знаменитый укол Томаса Неша: «Что можно ожидать от тех, кто размещает Элизий в аду?» (см. статью «Томас Кид и “Испанская трагедия”», с. 160 наст. изд.). Между тем Кид все же отделяет «зеленый Элизий» от своего «глубочайшего ада». Но в то же время он довольно свободно обходится с картиной Вергилия: вместо двух контрастных путей Вергилия создает три дороги с Элизием в качестве «среднего пути», да и врата на столпах из адаманта (см.: *Вергилий.* Энеида. VI. 552) в «Энеиде» служили входом в Тартар, а не в Элизий.

[27] Примечания: 27

Прозерпина — в римской мифологии богиня царства мертвых, супруга царя подземного мира Плутона.

Тебе, о Месть, она дала приказ[28]
Меня чрез те ворота провести,
Откуда сны выходят в мрак ночной[29].
Едва сказала — и мгновенно мы,
Не знаю как, сюда перенеслись[30].

Так знай, Андреа, прибыл ты туда,
Где ты увидишь, как убийца твой,
Наследник трона, принц дон Бальтазар
От рук твоей возлюбленной умрет.
Присядь: отсюда мы уйдем не скоро
И в этом действе роль исполним хора[31].

---

[28] Примечания: 28

Тебе, о Месть, она дала приказ... — Сопровождающая дух Андреа Месть выступает в роли одной из фурий, подчиняющихся Прозерпине и Плутону.

[29] Примечания: 29

...чрез те ворота провести, | Откуда сны выходят в мрак ночной. — В оригинале через «роговые врата». В «Энеиде» Анхиз ведет покидающих Аид Энея и Сивиллу к двум вратам:

> *Двое ворот открыты для снов: одни — роговые,*
> *В них вылетают легко правдивые только виденья;*
> *Белые створы других изукрашены костью слоновой,*
> *Маны, однако, из них только лживые сны высылают.*
>
> ***(Вергилий. Энеида. VI. 893—896. Пер. С. Ошерова, под ред. Ф. Петровского)***

Эней с Сивиллой выходят из подземного царства через костяные врата. Дух Андреа с Местью — через роговые. См. в статье «Томас Кид и

“Испанская трагедия”» (с. 205—206 наст. изд.).

[30] Примечания: 30

...мы... | *...сюда перенеслись.* — 1) К испанскому двору, где начинается действие пьесы и где будут происходить основные события; 2) на верхнюю галерею (балкон) сцены, с которой удобно наблюдать за действием, разворачивающимся на основной сцене. Вероятно, эти персонажи оставались наверху на виду у театральной публики на протяжении всего спектакля.

[31] Примечания: 31

...отсюда мы уйдем не скоро | *И в этом действе роль исполним хора.* — Ср. в оригинале:

> *Here sit we down to see the mystery,*
> *And serve for Chorus in this tragedy.*

То есть Месть объявляет призраку Андреа: они здесь затем, чтобы «наблюдать действо с тайным смыслом» и «служить Хором в этой трагедии». Подробнее см. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 167—170 наст. изд.).

Сцена 2[32]

Входят король Испании, генерал, герцог Кастильский и Иеронимо.

Король

Генерал

Король

Генерал

Король

Генерал

Король

Герцог

Король

Генерал

Король

(Дает ему свою цепь.)

Генерал

---

[32] Примечания: 32
Действие в этой сцене разворачивается при дворе короля Испании.

(дает королю бумагу)

Король

Иеронимо

Трубы вдалеке.

Король

Генерал

Входит войско; пленный Бальтазар между Лоренцо и Горацио.

Король

Шествие проходит перед королем.

Генерал

Король

Иеронимо

Король

Снова входит [войско].

Уходят все, кроме Бальтазара, Лоренцо и Горацио.

Бальтазар

Король

Бальтазар

Король

Лоренцо

Горацио

Лоренцо

Горацио

Лоренцо

Горацио

Король

Лоренцо и Горацио отпускают Бальтазара.

Бальтазар

Иеронимо

Король

Лоренцо

Горацио

Король

Бальтазар

Король

Уходят.

Скажи нам, генерал, что лагерь

наш?[33]

Все здравствуют — за исключеньем тех,

Кто волею судьбы в сраженье пал.

Что предвещает радостный твой вид

5 И та поспешность, с коей ты пришел?

За нами ли победа, говори?

За нами, сир, и без больших потерь.

Так с португальцев будем брать мы дань?

И дань и подать, что имели встарь[34]*.*

10 Да славится Господь на небесах,

Источник справедливости благой!

---

[33] Примечания: 33

Скажи нам, генерал, что лагерь наш? — Речь идет об испанской армии, которая находится в походе против португальцев. В комедии «Алхимик» (акт III, сц. 3) Бен Джонсон иронически использует эту строку в качестве приветствия.

[34] Примечания: 34

Так с португальцев будем брать мы дань? Генерал. И дань и подать, что имели встарь. — Португальцы были данниками короля Испании до последних событий, которые разъясняются далее: здесь (ст. 88—94, 134—146) и в следующей сцене при португальском дворе (акт I, сц. 3, 33—34).

O multum dilecte Deo, tibi militât aether,

Et conjuratae curvato poplité gentes

Succumbunt: recti soror est victoria juris[35] [36].

15 Благодарим, возлюбленный наш брат.

Поведай же нам кратко, генерал,

О ходе битвы и конце войны.

Так ликованье от твоих вестей

К былому счастию прибавим мы

20 И, описаньем насладясь твоим,

За храбрость мы тебя вознаградим.

Где Португалия, противник наш,

---

[35] Примечания: 35

Богом возлюбленный муж, за тебя сражается небо;
Силою побеждены, пред тобою склоняют колени
Бунтовщики, ведь победа — сестра правосудья (лат.).

[36] Примечания: 36

Богом возлюбленный муж ~ сестра правосудья. — Герцог Кастильский адресует брату слова, восходящие к греческому поэту Клавдиану, писавшему в Риме между 395 и 404 гг. Эти строки цитировали Аврелий Августин и Орозий.

С Испанией сомкнула рубежи[37],
Там наши армии в бою сошлись.
25 Равно страшась, равно полны надежд[38],
Равно отвагою дразня врага,
Равно хвалясь достоинством гербов[39],
Равно бия в военный барабан,
Равно противника пугая криком,
30 Что дол и горы наполнял округ,
И даже небеса встревожил звук.
Две армии построились в каре,
Стрелков отряды стали по углам,
И, прежде чем на пиках мы сошлись,
35 Аркебузиров вывел я отряд

---

[37] Примечания: 37

Где Португалия, противник наш, | С Испанией сомкнула рубежи... — Речь Генерала пародируется, в частности, в трагикомедии «Картина» (1629) Филипа Мессинджера (1583—1640). Дж. Шик идентифицировал описываемую в трагедии битву со сражением при Алькантаре 26 августа 1580 г., в котором герцог Альба разбил претендента на португальский трон дона Антонио, приора Крато (см.: Schick 1898: XIV).

[38] Примечания: 38

Равно страшась, равно полны надежд... — Эта и последующие четыре строки дают пример анафоры (единоначатия), часто встречающейся у Кида фигуры красноречия.

[39] Примечания: 39

...хвалясь достоинством гербов... — То есть разворачивая штандарты и знамена с геральдической символикой.

Из арьергарда, чтобы бой начать;
Они навстречу выслали нам полк.
Нашлись дела для наших пушкарей,
Покуда каждый спорил, кто храбрей.
40 Тогда дон Педро (он полковник их)
С отрядом конным храбро попытался
Нарушить наших построений ряд.
Но дон Роджеро, опытный в боях,
С отрядом мушкетеров встретил их,
45 Предупреждая замысел врага.
Пока повсюду слышалась пальба,
Пошли солдаты в рукопашный бой.
Удары были их как океан,
Неистовый, ярящийся, когда
50 На скалы он огромный катит вал,
Окрестный край желая поглотить.
Пока Беллона гнев являла свой,
Летели пули словно зимний град,

И потемнели небеса от пик[40].

55 Pede pes et cuspide cuspis,

Arma sonant armis, vir petiturque viro[41].[42]

Солдаты, капитаны с двух сторон

Лежат — кто покалечен, кто убит.

Тут тело валится без головы,

60 Там руки-ноги, на траве видны

Кишки коней, оружье и доспех,

Равнину всюду обагряет кровь.

В смятенье этом больше трех часов

Победа не давалась никому.

65 Но наконец отважный дон Андреа

Изрядную в рядах их сделал брешь

---

[40] Примечания: 40

Пока Беллона гнев являла свой ~ И потемнели небеса от пик. — Отголосок описания битвы при Тапсусе (46 г. до н. э.) у французского поэта и драматурга Робера Гарнье (1544—1590). Впоследствии он был также использован Т. Кидом в его переводе «Корнелии» (1593/94) Гарнье, выполненном спустя несколько лет после создания «Испанской трагедии». Беллона — богиня войны в римской мифологии.

[41] Примечания: 41

Давит стопа на стопу, копье на копье натолкнулось,

Меч звенит от меча, воина воин теснит (лат.).

[42] Примечания: 42

Давит стопа на стопу ~ воина воин теснит. — Аналогии и возможные источники обнаруживаются у Стация, Вергилия, Курция. Структура

этого отрывка восходит к описаниям, типичным для «Илиады» Гомера, напр.:

Щит со щитом, шишак с шишаком, человек с человеком
Плотно сходился; касалися светлыми бляхами шлемы <...>

(XVI. 215—216. Пер. П. Гнедича)

И большинство заставил отступить.
Однако Бальтазар, их юный принц,
К ним вскоре подкрепление привел.
Тут с новой силой разгорелся бой
И в этой схватке сам Андреа пал —
Достойный, но слабей, чем Бальтазар.
Пока же, над поверженным бранясь[43],
Бросал в укор нам оскорбленья принц,
Отвагу с дружбою объединив,
Сын маршала, Горацио молодой,
На поединок принца вызвал. Был
Недолог поединок этих двух:
Горацио Бальтазара сбил с коня
И вынудил в испанский сдаться плен[44].
Он был пленен — все обратились в бег,
Подставив спину молодцам-стрелкам.

---

[43] Примечания: 43

...над поверженным бранясь... — Первое указание на недостойное поведение Бальтазара в связи с гибелью дона Андреа.

[44] Примечания: 44

Горацио Бальтазара сбил с коня | И вынудил в испанский сдаться плен. — Из рассказа генерала однозначно следует, что именно Горацио, и только он один, одержал победу в поединке с Бальтазаром и взял его в плен.

Когда же Феб на запад поспешил[45],
Я дал приказ погоню прекратить.

Благодарю за вести, генерал.
Как большей благодарности залог
Носи подарок этот в нашу честь.

Теперь скажи: вы заключили мир?

Лишь временный — с условием таким,
Что дань они заплатят нам сполна,
Не то держава их обречена.
На это согласился их король[46],

Торжественно поклявшись, что всегда
Испании платить он будет дань.

Тебе идут подобные дела.
Однако ж, маршал, с нами возликуй,
Ведь главный нам трофей принес твой

---

[45] Примечания: 45

Когда же Феб на запад поспешил... — То есть когда стало заходить солнце. Феб — здесь солнечный бог, вечером направляющий свою бегущую по небосводу колесницу на запад, где он отдыхает ночью в водах океана.

[46] Примечания: 46

На это согласился их король... — Ср. в оригинале: «viceroy» («вице-король»). Титул правителя Португалии в трагедии варьируется: как правило, его называют «вице-королем» (и это точнее отражает иерархию в государственных отношениях Испании и Португалии), но иногда — «королем».

сын[47].

Пусть долго он живет и служит вам
И пусть умрет, коль не послужит вам.

Он невознагражденным не умрет.
Что означает этот трубный звук?

Он говорит, что воины — из тех,
Кто волею судьбы остался жив, —
К престолу вашему сейчас придут
На смотр военный — я такой приказ,
Наш лагерь покидая, отдал им.
Узрите вы, что, если не считать
Трех сотен иль чуть более того,
Все живы, и с трофеями притом.

Мы взглянем с удовольствием на них.

Так португальский принц тем пленным был,

---

[47] Примечания: 47

...главный нам трофей принес твой сын. — Король Испании обращается к Иеронимо, поскольку его сын Горацио взял в плен португальского принца Бальтазара.

Кого в триумфе[48] *вел племянник наш?*

Да, государь, то португальский принц.

А кто был тот, который равноправно
Вел пленника со стороны другой?

Мой славный государь, то был мой сын.
Скажу по чести, хоть он с детских лет
Был воплощением моих надежд,
Он взор мой умиляет лишь теперь
И сердце полнит радостью мое.

Пускай они пройдут у этих стен
Еще раз. Мы хотим поговорить
И с пленным, и со стражею его.
Иеронимо, мы рады, что и ты
К победе нашей руку приложил
Чрез подвиг славный сына твоего.

Пусть принц к нам португальский подойдет.
Но раньше, чем распустим мы войска,

---

[48] Примечания: 48

Триумф — торжественный проход победоносного войска перед верховным главнокомандующим.

Мы жалуем по два дуката[49] *всем*
Солдатам, офицерам же по десять.
Пусть знают твердо, что король их щедр.

Дон Бальтазар, племянник, видеть вас
Мы рады здесь. Горацио, в добрый час.
Принц, хоть проступок твоего отца,
Решившего нам дань не заплатить,
Заслуживает самых строгих мер,
Увидишь наше благородство ты.

Отец мой мир нарушил, но судьба
Поставила все на свои места.
Коль карты розданы уже — смирись.
В войсках потери — тем отец слабей,
Знамена попраны — ему позор,
В плену любимый сын — его печаль.
Вину искупят эти наказанья.

Коль твой отец нам верен будет впредь,

---

[49] Примечания: 49

Дукат — золотая монета, имевшая широкое хождение в Европе с XIII по XVI в.

Былая брань лишь укрепит наш мир.
Ты ж будешь жить, хотя и не на воле,
Но без стесненья рабского ярма.
Мы слышали о храбрости твоей
И видим мы: любезен ты и добр.

Я оправдаю вашу доброту.

Однако, принц, скажи: из этих двух
Отважных рыцарей, чей пленник ты?[50]

Мой, государь.

Нет, государь, он мой.

Его коня поймал я за узду.

Но прежде из седла его я выбил.

Его оружье первым я схватил.

Но прежде я сложить его заставил.

Велю вам пленного пустить, сеньоры.

Кому из них ты сдался, Бальтазар?

---

[50] Примечания: 50

...из этих двух | Отважных рыцарей, чей пленник ты? — Сомнения короля вызваны тем, что Горацио и Лоренцо держат пленника каждый со своей стороны.

Что ж, одному — добром, другому — силой[51].

Один был в речи ласков, бил другой,

Один мне жизнь сулил, другой грозил,

Один мне другом стал, поверг другой.

165 Пожалуй, что обоим сдался я.

Когда б я вашей доброты не знал

И интереса в деле не имел,

Я б за Горацио, государь, просил —

Закон военный в том опора мне[52].

170 Охотник славный тот, кто льва убил,

Не тот, кто в шкуру рядится его[53].

А мертвый лев — и зайцу не стра-

---

[51] Примечания: 51

...одному — добром, другому — силой [сдался]. — Во всей лексической конструкции Бальтазара первый — Лоренцо, второй — Горацио.

[52] Примечания: 52

Закон военный в том опора мне. — Иеронимо высказывается не как заинтересованное лицо, а как признанный специалист по праву и ссылается на существующий закон, который всецело на стороне его сына Горацио.

[53] Примечания: 53

Охотник славный тот, кто льва убил, | Не тот, кто в шкуру рядится его. — Отголосок, или скорее независимый аналог, этого места содержится в хронике «Король Джон» У. Шекспира в брани, которой Бастард осыпает эрцгерцога Австрийского, виновника пленения его отца Ричарда Львиное Сердце. Ср. в пер. А. Рыковой:

›››

Бастард

Ты — тот самый заяц,
Что дергает за гриву мертвых львов.
Тебя я выкурю из львиной шкуры <...>

(Акт II, сц. 1, 137-139)

Бланка

По праву носит одеянье льва
Лишь тот, кто сам сорвал его со льва.

(Акт II, сц. 1, 141—142)

и

Сбрось шкуру льва, скорей напяль телячью!

(Акт III, сц. 1, 130)

Герой Шекспира называет своего недруга зайцем «из пословицы» (ср. в оригинале: «You are the hare of whome the proverb goes»). Оба драматурга, в этом конкретном случае, основывают свою образность на широко известной латинской пословице «Mortuo leoni et lepores insultant» («Мертвого льва даже зайцы обижают»), уместной как в одной, так и в другой драматической ситуации (см. примеч. 50).

шон[54].

Довольно, маршал, мы не обделим
Горацио — хоть бы в честь твоих заслуг.
Готовы оба вы принять мой суд?

Я, право, большей чести не прошу.

И я, коль даже буду обделен.

Таков мой суд, решающий ваш спор:
Награду оба заслужили вы.
Возьмешь, племянник, ты коня и меч,
Конь принца и оружие твои.
Горацио, ты его заставил сдаться,
За пленника ты вправе выкуп взять,

---

[54] Примечания: 54

А мертвый лев — и зайцу не страшон. — Фразеологизм, основанный на двух пословицах из «Адажиа» (1523) Эразма Роттердамского, восходящих, в свою очередь, к «Сентенциям» Публия Сируса и «Эпиграммам» Марциала. Одна пословица касается зайцев, торжествующих над мертвыми львами. В другой речь идет о мнимой храбрости кого-либо, кто дергает за бороду мертвого льва. Смысловая контаминация произошла задолго до Кида и отражена уже в эмблемах А. Альчиати («Эмблематика», 1531) и позднее в «Выборе эмблем» (1586) Дж. Уитни. Томас Нэш в 1592 г. цитирует эту строку непосредственно из Кида, сопровождая ее пометкой: «Я позаимствовал эту фразу из одной Пьесы» (Nashe 1904— 1910/1: 271). См. также: Edwards 1959: 15 n.

Размер его тебе и назначать[55].

185 Лоренцо, стражем принца быть тебе,

Твой дом достоин знатности его[56],

Ведь дом Горацио был бы слишком мал.

Но раз богаче, чем Горацио, ты

И раз отвага требует наград,

190 Ему уступим принцев мы доспех.

Что скажет нам теперь дон Бальтазар?

Все было б справедливо, государь,

Когда б Горацио вместе с нами был,

Ведь я его за доблесть полюбил.

195 Горацио, коль ты принцу мил, будь с ним.

---

[55] Примечания: 55

За пленника ты вправе выкуп взять, | *Размер его тебе и назначать.* — Размер выкупа устанавливался по договоренности между победителем и побежденным, в данном случае между Горацио и Бальтазаром. В дальнейшем действии выкуп станет предметом переговоров между Испанией и Португалией (акт II, сц. 3, 32-38).

[56] Примечания: 56

Твой дом достоин знатности его... — Более низкое в сравнении с Лоренцо социальное положение Горацио несколько раз подчеркивается в пьесе. Оно является причиной презрения и отчасти ненависти к нему Лоренцо.

Покамест наградим солдат, а после
В честь Бальтазара мы устроим пир.

Сцена 3[57]

Входят вице-король, Алессандро, Вилуппо [и свита].

Вице-король

Алессандро

Вице-король

Алессандро

Вице-король

(Падает на землю.)

Алессандро

Вице-король

Алессандро

Вице-король

Алессандро

---

[57] Примечания: 57

Действие в этой сцене разворачивается при дворе вице-короля Португалии.

Вице-король

Алессандро

Вице-король

Алессандро

Вице-король

Вилуппо

Вице-король

Вилуппо

Алессандро

Вице-король

Вилуппо

Вице-король

(берет корону и вновь надевает ее)

Алессандро

Вице-король

[Свита уводит Алессандро.]

(Уходит.)

Вилуппо

(Уходит.)

Отправлен ли в Испанию посол?

Тому уже два дня, мой государь.

И вместе с ним отправили мы дань?

Да, государь.

5 Что ж, в горести нежданной будем ждать[58],

Печаль питая вздохом изнутри,

Ведь скорби сильные не знают слез[59].

Зачем я занимаю этот трон?

Пускай земля мой жалкий слышит стон.

10 Нет, это высоко: я ниже пал,

И хуже положение мое.

---

[58] Примечания: 58

Что ж, в горести нежданной будем ждать... — Этот оксюморон, построенный на тавтологии, не единожды повторяется в пьесе. Он отзовется эхом в монологе Иеронимо, где будет еще усилен:

> *Так в горести нежданной буду ждать,*
>
> *Покой изображая в беспокойстве.*
>
> ***(Акт III, сц. 13, 29—30)***

Последняя фонетически яркая оппозиция (rest — unrest) пользовалась популярностью у поэтов эпохи, так как встречается довольно устойчиво. У. Шекспир прибегал к ней в «Ричарде III» (акт IV, сц. 4, 29) и в «Тите Андронике». Ср. в пер. А. Курашевой: «Но надо дать покой ей в беспокойстве» (*Шекспир У.* Тит Андроник. Акт IV, сц. 2, 31).

[59] Примечания: 59

Ведь скорби сильные не знают слез. — Предположительно отголосок или парафраз из Сенеки: «Большое горе немо, только малое болтливо» (*Сенека.* Федра. 607. *Пер. С. Ошерова).*

Стихия меланхолии, земля[60]
Меня зовет, мои страданья для.
Пути нет ниже, буду здесь лежать.
15 Qui jacet in terra non habet unde cadat.
In me consumpsit vires fortuna nocendo,
Nil
superest ut jam possit obesse magis[61]*.*[62]
Пускай Фортуна мой возьмет венец —
Вот он! Пусть остальное заберет.
20 Нет, ей не нужно траурных одежд,
Лишь к радости завистлива она.
Вот так играет с нами случай злой!
Судьба слепа к достоинствам моим,
Глуха — ей стонов не слыхать моих.

---

[60] Примечания: 60

Стихия меланхолии, земля... — Меланхолия считалась наиболее «холодным» и «сухим» темпераментом. Ее связывали с преобладанием черной желчи в организме и полагали, что из четырех стихий творения (земля, вода, воздух и огонь) меланхолией управляет стихия земли. Вице-король охвачен черной меланхолией в столь болезненной степени, что не желает слышать добрых вестей и способен поверить лишь печальным известиям.

[61] Примечания: 61

Тот, кто на землю упал, ниже не может упасть.
Знать, исчерпала на мне все запасы несчастий Фортуна:
Нет ничего, что б могло худшую боль причинить (лат.).

[62] Примечания: 62

Тот, кто на землю упал ~ худшую боль причинить. — Соединение строк из средневекового теолога и поэта Алана Лилльского («Книга парабол»), Сенеки (см.: *Сенека.* Агамемнон. 698) и самого Кида. Первую строку цитирует поэт Томас Эндрю на полях поэмы «Изобличение одной женщины-макиавеля» (1604), в которой множество заимствований из текста Кида (рассказ Генерала, картина подземного мира), а сам рассказчик прячется под маской «злополучного Андреа». Подробнее см.: Boas 1901: XCVI.

25 А слышала б — поскольку зла она,
Не пожалела в горе бы меня.
Да если б пожалела, что тогда?
Какой подмоги ждать мне от нее,
Когда она стоит на колесе[63],
30 Коль ветер постоянней, чем она?
И жаловаться разве мне пристало б?
Да, горе меньше кажется от жалоб.
Моя гордыня верность пошатнула[64],
Неверность эта вызвала войну,
35 Войной совсем разорена казна,
С казной ушла и кровь людей моих,
С их кровью — моя радость и любовь,
Любовь моя, единственный мой сын.
Я должен был возглавить войско сам!
40 Моя вина — и смерть была б моя.

---

[63] Примечания: 63

Когда она [Фортуна] *стоит на колесе...* — Ср. в оригинале: «on a rolling stone» («на катящемся камне»). Тот же образ встречается и в оригинале «Корнелии» Р. Гарнье, и в переводе Кида. В эмблематике Фортуна обычно изображалась стоящей на сфере. Пистоль и Флюэллен в шекспировском «Генрихе V» знают и про колесо, и про катящийся круглый камень (см.: *Шекспир У.* Генрих V. Акт III, сц. 6, 27-39).

[64] Примечания: 64

Моя гордыня верность пошатнула... — Правитель Португалии видит корень постигших его несчастий в овладевшем им честолюбии.

Я зрелых лет уже, а сын мой юн,
Мне в гроб сойти пристало — не ему.

Мой государь, я знаю: сын ваш жив.

Жив? Где ж он?

45 В Испании. Он был захвачен в плен.

Должно быть, уж убит он — за отца.

Того закон военный не велит.

Те, кто задумал месть, не чтят закон[65].

Но выкуп за него — для них закон.

50 Будь он в живых, о том пришла бы весть.

Дурные вести добрых побыстрей.

Довольно о вестях, ведь сын мой мертв.

Простите за дурные вести, сир.
Я о судьбе поведаю его.

---

[65] Примечания: 65

Те, кто задумал месть, не чтят закон. — Предполагая, что его сын мог быть убит за вину отца, вице-король формулирует свое понимание мести: она от тех, кто не чтит законов. Имеются в виду человеческие законы.

55 Тебя вознагражу я, говори.
К печальным новостям готов мой слух
И сердце от невзгод закалено.
Так встань, прошу, и все мне расскажи.

Услышьте, что глаза мои узрели:
60 Когда сошлись две армии в бою,
Дон Бальтазар, прорвавшись в гущу битвы,
Невиданные подвиги свершал.
Я видел, между прочим: он вступил
С их генералом в рукопашный бой.
65 Тут Алессандро, что сейчас себя
За друга Бальтазара выдает,
Ему мушкет свой в спину разрядил,
Как будто генерала он хотел
Убить. Тогда дон Бальтазар упал.
70 Лишь он упал, мы обратились в бег.
Но будь он жив — мы б выиграли бой.

О злая ложь! О гнусный негодяй!

Молчи! Но расскажи, Вилуппо, мне,
Что стало с телом сына моего?

75 Его к шатрам испанским оттащили.

Да, да, мне это виделось во сне.

Предатель, злой, неблагодарный зверь,

Чем Бальтазар обидеть мог тебя,

Что ты отдал его на смерть врагам?

80 Иль блеск монет испанских так силен,

Что сделался ты к нашей славе слеп?

Иль, раз Терсейры губернатор ты[66],

Ты захотел и мой надеть венец,

Сначала сына, вслед — меня убив?

85 Но так не будет — шею сломишь ты.

Да, ты за это пролил кровь его,

Но я король — и кровь пролью твою.

Дозвольте слово молвить, государь!

---

[66] Примечания: 66

...Терсейры губернатор ты... — То есть правитель одного из Азорских островов, с момента открытия являвшихся владением португальской короны. Губернатор Терсейры обладал, по существу, неограниченной властью над Азорами, которая передавалась по наследству. В ходе испано-португальских войн нач. 1580-х годов Терсейра прославилась своим упорным сопротивлением испанцам. Фрэнсис Дрейк в сер. 1580-х годов рассматривал Азоры в качестве удобного плацдарма для сокрушения морской военной мощи Филиппа II Испанского.

Прочь с ним! Его мне видеть — сущий ад.
90 Потом о казни мы его решим.

Коль умер Бальтазар, ему не жить.
За мной, Вилуппо: ждет тебя награда.

Вот так я ловко вымыслом своим
Ввел короля в обман и сжил со света
95 Врага — и денег получу за это.

Сцена 4

Входят Горацио и Бель-Империя.

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

(Уходит.)

Бель-Империя

Входят Лоренцо и Бальтазар.

Лоренцо

Бель-Империя

Лоренцо

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Лоренцо

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

(Порывается уйти и роняет перчатку, ко-

торую, входя, поднимает Горацио.)

Горацио

Бель-Империя

Бальтазар

Горацио

Лоренцо

Горацио

Бальтазар

Входят слуги с приготовлениями к пиру[75]*. Трубы. Входят король и посол Португалии.*

Король

(послу)

Посол

Бальтазар

Король

---

[75] Примечания: 75

Входят слуги с приготовлениями к пиру. — Старые редакторы (см.: Schick 1898; Boas 1901) начинают здесь новую сцену (акт I, сц. 5). Но такому делению противоречит как начало речи короля Испании, так и то, что все персонажи предыдущей не уходят со сцены. Вероятно, слуги вносили стол и стулья, на которые вскоре усаживались гости, а также бутафорские блюда. Едва ли на сцене присутствовал какой-то более сложный реквизит.

Гости занимают место за пиршественным столом.

Входят Иеронимо с барабанщиком и три рыцаря, каждый несет щит с гербом. Затем он вводит трех королей; рыцари берут их в плен и забирают их короны[79].

Иеронимо

(берет щит и отдает его королю)

Король

Иеронимо

(отдает щит королю)

Король

Иеронимо

(отдает щит королю)

Посол

Король

(Берет кубок у Горацио?)

---

[79] Примечания: 79

...рыцари берут их в плен и забирают их короны. — В трех эпизодах спектакля-маски, поставленного Иеронимо, английские рыцари побеждают иберийских королей и берут их в плен. По большей части в этой театрализованной истории взаимоотношений англичан с иберийцами Кид смешивает реальные исторические факты с вымыслом.

Уходят.

Сеньор Горацио, здесь и в этот час[67]
Я попрошу тебя поведать мне
О том, как дон Андреа принял смерть,
Кто был при жизни мне милее всех
И с кем погибли радости мои.

Любя его и уважая вас,
Я в этой просьбе вам не откажу,
Хоть слезы мне и могут помешать.
Когда меж армий завязался бой
И дон Андреа в самой гуще был,
Желая подвиг в вашу честь свершить,
Он с доном Бальтазаром наконец
Сошелся в рукопашной. Бой был долог,
Сердца их доблестны и грозен клич,
Равна их сила, страшен их удар.

---

[67] Примечания: 67

...здесь и в этот час... — Из дальнейших слов Бель-Империи (акт II, сц. 2, 42—43) следует, что эта — первая — ее встреча с Горацио происходит в беседке, в саду дома Иеронимо, то есть там, где в дальнейшем произойдет убийство. С этим местом действия плохо согласуется как уход Горацио по велению герцога Кастилии, так и появление здесь же Лоренцо с принцем, а затем и участников пира. Скорее всего, в этой сцене они беседуют все же во дворце короля Испании, но во втором акте Бель-Империя забывает, где именно они друг другу «в дружбе поклялись» (акт II, сц. 2, 43).

Но Немезида[68]*, воплощенье зла,*
Завидовала доблести его
И в прах повергла доблести его.
Она сама, в доспехи облачась,
Как встарь Паллада у троянских стен,
Прислала алебардщиков отряд[69]*,*
Они Андреа сбросили с коня.
Тогда дон Бальтазар, объятый злобой,
Воспользовался этим без стыда:[70]
Он начатое ими довершил
И недруга безжалостно убил.
Тогда — хоть слишком поздно — вышел я

---

[68] Примечания: 68

Немезида — в античной мифологии одна из фурий, преследующая и наказывающая тех, кто дерзко бросает вызов богам. По версии Горацио, зависть богов и гнев Немезиды вызвала именно доблесть Андреа.

[69] Примечания: 69

Она [Немезида] *сама, в доспехи облачась,* | *Как встарь Паллада у троянских стен,* | *Прислала алебардщиков отряд...* — В «Илиаде» Гомера и «Энеиде» Вергилия боги зачастую принимают непосредственное участие в битвах, становясь на сторону тех или иных героев или лишая их своей поддержки. Здесь еще один отголосок поэмы Вергилия: «Видишь: там, в высоте, заняла твердыни Паллада, | Села, эгидой блестя, головой Горгоны пугая» *(Вергилий.* Энеида. II. 615—616. *Пер. С. Ошерова, под ред. Ф. Петровского).*

[70] Примечания: 70

Тогда дон Бальтазар... | *Воспользовался этим без стыда...* — Из рассказа Горацио следует, что Бальтазар нарушил рыцарский кодекс чести. В поединке с доном Андреа он прибег к помощи своих воинов и только так одолел противника.

На них, с собою прихватив отряд,
И Бальтазара взял в позорный плен.

О, лучше бы убийцу ты сразил!
Так, значит, тела не нашли Андреа?

Я выступил, дабы найти его,
И, лишь его найдя, я отступил.
На поле битвы тело разыскав,
Его я в собственный шатер отнес
И там потоком слез его омыл,
Вздыхая и скорбя, как верный друг.
Но ни печаль, ни стон, ни слезный ток
Его у Смерти вырвать не могли.
Тогда земле Андреа предал я,
Раз большего для друга не сумел.
А эту перевязь я снял с него[71]
И в память о покойном сам ношу.

О, если б перевязь была на нем!
Ведь, будь он жив, она была б на нем.

---

[71] Примечания: 71

А эту перевязь я снял с него... — Перевязь, подаренная дону Андреа Бель-Империей, переходит после его гибели к Горацио, как и ее любовь. Передача перевязи — символический акт, в результате которого Горацио становится рыцарем Бель-Империи.

В мою бы честь он перевязь носил:
Пред расставаньем это был мой дар
Последний. Ныне ты ее носи,
Ведь ей теперь достоин ты владеть,
И знай, за доброту твою к нему,
Покуда Бель-Империя жива,
Она тебе навеки будет другом.

А дон Горацио поклянется впредь
Прекрасной Бель-Империи служить.
Теперь же, если разрешите вы,
Скорей я должен принца разыскать,
Как повелел мне герцог, ваш отец.

Ступай же и оставь меня одну,
Мне одиночество пристало ныне.
Но что же об Андреа горевать,
Когда Горацио столь любезен мне?
Когда бы он Андреа не любил,
Он разум мой не мог бы занимать.
Но может ли любовь пылать в груди,
Пока Андреа мой не отомщен?

Взращу я с местью новую любовь[72].
Горацио тем любезней будет мне,
Что этой связью досажу вдвойне
Убийце. Ненавистный Бальтазар!
70 Он ищет благосклонности моей,
Мое ж презренье вынудит его
О мерзостном убийстве пожалеть.
Ведь это трусость низкая, коль все
На одного бросаются в бою,
75 Закон поправ, пятная честь свою...[73]
Убийца здесь, его я узнаю.

Сестра, что значит твой печальный вид?

Лишь то, что я хочу побыть одна.

Но посмотри: принц у тебя в гостях.

---

[72] Примечания: 72

Взращу я с местью новую любовь... — Любовь Бель-Империи к Горацио рождается из его любви к дону Андреа и ее ненависти к его убийце Бальтазару.

[73] Примечания: 73

Ведь это трусость низкая, коль все | На одного бросаются в бою, | Закон поправ, пятная честь свою... — В пьесе несколько раз подчеркивается трусливый и бесчестный способ убийства Бальтазаром дона Андреа.

80 Я полагала, принц живет в плену.

Да, госпожа моя, в плену у вас.

Быть может, плен ваш только в мыслях, принц?

Да, мысли снова в плен меня влекут.

Так мыслью и разрушьте этот плен.

85 Но мысли сердце отдали в залог!

Отдайте долг, вам сердце возвратят.

Умру я, коль оно покинет вас.

Не чудо ли! Лишенным сердца жить!

Такие чудеса творит любовь.

90 Сеньор, оставьте путаные речи,
Открыто о любви скажите ей.

Коль не утешат, жалобы к чему?

И все ж направлю жалобы я к вам,
Согласье ваше — вот мое лекарство,
95 О ваших чарах помыслы мои,
В глазах у вас мои нашли любовь,
Моя душа у вас живет в груди.

Все это лишь обычные слова
Иль повод удалить меня отсюда.

100 Прошу, сеньора.

Благодарю. Себе оставьте в дар[74].

Сеньор Горацио был ловчее нас.

Не по заслугам воздана мне честь.

Дон Бальтазар, печалиться не след.
105 Известен вам капризный женский нрав.
Подует ветерок — и нету туч,
Да я и сам легко их разгоню.
Покамест время предлагаю я
В забавах и веселье провести.

110 Сеньоры, в этот зал идет король
На пир в честь португальского посла.
Я послан вас найти. Уж все готово.

Тогда быть с королем пристало нам:

---

[74] Примечания: 74

...Себе оставьте в дар. — Бель-Империя вновь отличает Горацио, оставляя ему свою перчатку — знак рыцарского служения. Перевязь была ему подарена наедине, перчатка — при столь высокородных свидетелях, что это вынуждает Горацио своей репликой сгладить неловкость.

Приветствовать посла родной страны
И о домашних разузнать делах.

Узри же, как Испания добра
К плененному в сраженье Бальтазару.
Гостеприимство нам милей войны.

Рыдают наш король и вся страна,
Считая, что сражен дон Бальтазар.

Да, я сражен, но силой красоты.
Вы сами видите, как я сражен:
Я с сыном герцога веселью дань
Среди забав придворных отдаю,
Обласканный заботой короля.

Приветствия потом, сначала пир.
Спешите с нами трапезу вкусить.

К столу, мой принц, ты также нам как гость.
Садитесь, брат; племянник, сесть прошу.

130 Тебе, Горацио, окажу я честь[76] —
Ты будешь виночерпием при нас.
Испания и Португалия —
Теперь одно, и снова мы друзья.
Дань заплатили нам[77]*, довольны мы.*
135 Но старый где Иеронимо, наш маршал?
Он обещал повеселить гостей
Какой-то хитрой выдумкой своей[78]*.*

Благодарим, Иеронимо, занятно,
Но действо это не вполне понятно[80]*.*

140 Был первый рыцарь, славный государь,

---

[76] Примечания: 76

Тебе, Горацио, окажу я честь — | Ты будешь виночерпием при нас. — Горацио назначен виночерпием за личные заслуги в сражении с португальцами.

[77] Примечания: 77

Дань заплатили нам... — Речь идет о государственной дани, которую в соответствии с условиями договора вновь должна платить Испании Португалия, а не о выкупе за пленных, включая Бальтазара. Позднее король Испании предлагает вернуть Португалии дань, если Бальтазар женится на Бель-Империи (акт II, сц. 3, 18—19).

[78] Примечания: 78

Он обещал повеселить гостей | Какой-то хитрой выдумкой своей. — Ср. в оригинале: «To grace our banquet with some pompous jest» («Украсить пир величавым, подходящим торжественному случаю развлечением (представлением)»).

[80] Примечания: 80

...занятно, | Но действо это не вполне понятно. — В оригинале король говорит, что «его глазу приятна маска» («this masque contents mine eye»), но он не вполне улавливает ее «скрытый смысл» («I sound not well the mystery»).

Граф Глостер[81]*, что понятно по щиту.*
Покуда Стефан[82] *в Англии царил,*
Он тридцать тысяч воинов с собой
Собрал и в Португалию привел,
Чтобы надеть английское ярмо
На шею сарацина-короля[83]*.*

Посол, пускай о том напоминанье
Сполна утешит вице-короля.
Не так уж к вам мы были недобры[84]*.*
Кто ж рыцарь был, что следовал за ним?

Второй же рыцарь, славный государь,

---

[81] Примечания: 81

Граф Глостер. — Имеется в виду Роберт Глостерский (ок. 1090—1147), побочный сын английского короля Генриха I, которому в 1121 или 1122 г., впервые в истории, был пожалован титул графа Глостера. Далее Иеронимо рассказывает о португальском походе графа Глостера. Англичане-крестоносцы, направлявшиеся в Святую Землю, в действительности принимали участие в освобождении Лиссабона от сарацин в 1147 г., помогая португальскому королю Афонсу Энрикешу (1139—1185 гг.), но нет никаких свидетельств, что граф Глостер когда-либо бывал в Португалии и участвовал в осаде Лиссабона.

[82] Примечания: 82

Стефан (1096—1154) — внук Вильгельма Завоевателя и племянник Генриха I, в результате династической борьбы одолел дочь Генриха I Матильду и правил Англией (Альбионом) с 1135 по 1154 г.

[83] Примечания: 83

..надеть английское ярмо | На шею сарацина-короля. — В 1147 г. мавританский правитель Лиссабона после 20-недельной осады сдал город португальскому войску под предводительством короля Афонсу Энрикеша и помогавшим ему крестоносцам, среди которых было несколько тысяч английских рыцарей. См. также примеч. 76.

[84] Примечания: 84

Не так уж к вам мы были недобры. — Король Испании утешает посла тем, что недавнее поражение от испанского оружия меркнет перед старой победой, одержанной над маврами англичанами. См. примеч. 78.

Был Эдмунд, графством Кент владевший встарь[85],

Когда на троне Ричард был Второй.

Он Лиссабонский форт сровнял с землей[86]

155 И с португальским дрался королем.

За это — и за ряд других заслуг —

Он титул «Герцог Йоркский» получил[87].

Все это нам доказывает вновь,

Что Португалия снесет ярмо

160 И наше, коль английское снесла.

Иеронимо, так кто последним был?

---

[85] Примечания: 85

...Эдмунд, графством Кент владевший встарь... — Имеется в виду Эдмунд Лэнгли, граф Кент (1341—1402), дядя Ричарда II. В 1381—1382 гг. он воевал на стороне Португалии против Испании. Кид мог читать об этом в «Истории Англии» (1534) Полидора Вергилия. Но разрушение стен Лиссабона и борьба Эдмунда Кента с португальским королем — вымысел Кида.

[86] Примечания: 86

Когда на троне Ричард был Второй. | *Он Лиссабонский форт сровнял с землей...* — Ричард II — король Англии (1377—1399 гг.) из династии Плантагенетов, свергнутый с престола своим двоюродным братом Генрихом Болингброком в 1399 г. Умер в заточении в 1400 г. По одной из версий, изложенной в том числе в хронике У. Шекспира «Ричард II», он был убит по приказу нового короля Генриха IV Болингброка.

[87] Примечания: 87

Он титул «Герцог Йоркский» получил. — Титул герцога Йоркского Эдмунд Лэнгли получил в 1385 г. за участие в королевском походе в Шотландию. См. также примеч. 80.

Последним в нашей маске — не в делах,

Был снова англичанин:[88] *славный герцог*

Ланкастерский,
по имени Джон Гонт[89]*,*

165 Как вы прочтете на его щите.

В наш край он с мощной армией пришел

И короля Кастильского пленил.

Пусть знает Португалии король,

Что в нашем пораженье нет позора,

170 Поскольку и Испании пришлось

Колени перед Англией склонить.

---

[88] Примечания: 88

Последним в нашей маске — не в делах, | Был снова англичанин... — То есть не менее могучим, чем другие англичане, о которых шла речь.

[89] Примечания: 89

...славный герцог | Ланкастерский, по имени Джон Гонт... — Джон Гонт (1340— 1399) — старший брат Эдмунда Лэнгли (см. примеч. 80), также приходившийся дядей Ричарду II. Предпринял две экспедиции в Испанию: в 1367 г. под руководством Черного Принца и в 1386—1387 гг., когда провозгласил себя королем Кастилии, но вскоре из-за мора, начавшегося в его войске, вынужден был оставить Испанию. Впоследствии две его дочери вышли замуж за наследников тронов Португалии и Кастилии. Несмотря на все исторические неточности в маске Иеронимо и отсутствие данных фактов в английских хрониках, современники Кида, вероятно, разделяли его взгляд на роль англичан в испанской истории. В дневнике театрального антрепренера Филипа Хенсло (ок. 1550—1616) упоминается несохранившаяся пьеса «Завоева-

ние Испании Джоном Гонтом». У Шекспира, возможно не без влияния «Испанской трагедии», упомянут «Джон Гонт, Испании завоеватель славный» (Генрих VI. Ч. III, сц. 3, 81—82. *Пер. Е. Бируковой).*

Иеронимо, за выдумку я пью,
Что приглянулась и послу, и мне.
Пей с нами, если любишь короля.

175 Сеньор, боюсь, что засиделись мы[90]*,*
И не обилье яств тому виной,
Хотя и лучшим потчуем мы вас.
Задерживать не следует посла —
Я думаю, совет уж созван наш[91]*.*

Сцена 5

Андреа

Месть

Так мы покинули загробный мир,
Чтоб видеть не мучения, а пир?
Моей душе забавы эти — яд.

---

[90] Примечания: 90

Сеньор, боюсь, что засиделись мы... — Король Испании адресует эти слова послу Португалии.

[91] Примечания: 91

...совет уж созван наш. — Вероятно, имеется в виду совет, призванный определить условия заключения межгосударственного династического брака между Бальтазаром и Бель-Империей (акт II, сц. 3, 1—27).

Одна любовь, союзы да пиры.

5 Терпи, Андреа: прежде чем уйдем,
Я обращу, дабы тебе помочь,
Любовь их в ненависть, их полдень в ночь,
Их дружбу во вражду, их мир в войну,
Их радость в муку, их надежды в прах.

АКТ II
Сцена 1

Входят Лоренцо и Бальтазар.

Лоренцо

Бальтазар

Лоренцо

Бальтазар

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Входит Педрингано.

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

[Вытаскивает меч]

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

[Делает вид, что хочет его убить]

Педрингано

Бальтазар отшатывается.

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Педрингано уходит.

Бальтазар

Лоренцо

Уходят.

Пусть Бель-Империи не милы вы —

Тревогу выбросьте из головы.

Со временем строптивый, дикий бык[92],

Ярму, пусть неохотно, покорится,

5 Со временем и клин, хоть невелик,

Глубоко в самый твердый дуб вонзится.

Так и она: хоть холодна как лед,

Она вам покорится в свой черед.

---

[92] Примечания: 92

Со временем строптивый, дикий бык... — Моделью для этой и семи последующих строк является сонет № 47 английского поэта Томаса Уотсона (1555—1592) из сборника «Hecatompathia» (1582). Эту строку цитирует и У. Шекспир в комедии «Много шума из ничего» (акт I, сц. 1, 245). Ср. в пер. Т. Щепкиной-Куперник: «Говорят ведь: “И дикий бык свыкается с ярмом!”». Учитывая фразеологический характер выражения, нельзя с уверенностью утверждать, что Шекспир отсылает к данной сцене «Испанской трагедии».

Нет, неприступней и вольней она[93],
Чем бык, иль дуб, иль крепости стена.
Но для чего же, честь ее поправ,
Так говорю я? Это я не прав.
Ее очей не радует мой вид,
Мой голос сладкой песней не звучит,
Мой стих ее порадовать не смог,
Как будто Пан иль Марсий автор строк[94].
Что ни дарю — не дорог ей мой дар.
Увы, напрасно тратится мой жар[95].
Ей полюбить бы, раз я дивно смел,
Но храбрость кто в плену явить

---

[93] Примечания: 93

Нет, неприступней и вольней она... — Эта речь Бальтазара стала предметом многочисленных пародий, самые известные из которых в «Рифмоплете» (1601) Бена Джонсона (акт I, сц. 3) и в «Ветренице» (1609) Н. Филда (акт I, сц. 2).

[94] Примечания: 94

Мой стих ее порадовать не смог, | Как будто Пан иль Марсий автор строк. — Оба мифологических персонажа состязались с Аполлоном в искусстве игры на лире, потерпели поражение и были жестоко наказаны богом за дерзость. Здесь Бальтазар эвфуистически соотносит с Аполлоном себя.

[95] Примечания: 95

...напрасно тратится мой жар. — Ср. в оригинале: «all my labour's lost» («бесплодные усилия»). Не исключено, что Шекспир помнил о

Киде, когда сочинял для своей пьесы «Бесплодные усилия любви» построенное на аллитерации название, включающее это выражение: «Love's Labour's Lost».

умел?

Ей полюбить бы, раз отец велит,

Но это разуму ее претит.

Ей полюбить бы, раз я брату друг,

Но нет ей дела до любовных мук.

25 Ей полюбить бы, чтоб принцессой стать,

Но самый знатный муж ей не под стать.

Ей полюбить бы, видя — гибну я...

Но, знать, чужда любви любовь моя.

Сеньор, терзания отриньте прочь,

30 Ведь этой хвори можем мы помочь:

Лишь то, что так мешает ей любить,

Нам нужно выведать и устранить.

А коль в другого влюблена сестра?

Зимою станет летняя пора.

35 Дон Бальтазар, тут средство есть

одно[96],
Чтоб в этом деле нам прощупать дно.
Но что бы ни предпринял я, сеньор,
Во всем мне доверяйте с этих пор.
Клянусь, что я смогу — добром иль нет —
Пролить на эту тайну ясный свет.
Эй, Педрингано!

Сударь?

Vien qui presto[97].

У вас сыскалось дело для меня?

Да, дело, очень важное притом.
Итак, скажу без лишней болтовни:
Не так давно, ты помнишь, я тебя

---

[96] Примечания: 96

...тут средство есть одно... — Ср. в оригинале: «I have already found a stratagem» («Я уже нашел стратагему»). Слово «стратагема», ставшее популярным в елизаветинской драме, вероятно, было взято из сочинения Н. Макиавелли «Об искусстве войны» и указывало на макиавеллизм персонажа. Подробнее см. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 192—195 наст. изд.).

[97] Примечания: 97

Скорей иди сюда *(ит.)*.

Укрыл от гнева моего отца[98].
Тебя хотел он наказать за то,
Что шашням сестриным ты пособлял.
Я кары избежать тебе помог
50 И был к тебе с тех пор и щедр и добр.
Я сверх того тебя вознагражу —
Не словом, а монетой золотой,
Землей и жизнью в холе и достатке,
Коль ты ответишь на один вопрос.
55 Клянись не врать мне: я твой верный друг.

Каков бы ни был, сударь, ваш вопрос,
Клянусь я правду всю вам рассказать,
Коль я могу ее вам рассказать[99].

Так слушай, Педрингано, мой вопрос:

---

[98] Примечания: 98

...я тебя | *Укрыл от гнева моего отца.* — Лоренцо напоминает о недавних семейных треволнениях. Педрингано являлся посредником в любовной связи его хозяйки Бель-Империи и покойного дона Андреа и был бы наказан герцогом Кастилии, когда эти отношения вышли на свет, если бы не заступничество Лоренцо. Далее гнев герцога упоминается дважды (акт III, сц. 10, 68—70; акт III, сц. 14, 111-112).

[99] Примечания: 99

Коль я могу ее [правду] *вам рассказать.* — «Если я сам в эту правду посвящен» — таков смысл ответа Педрингано.

60 Кому моя сестра благоволит?
Она ведь доверяет лишь тебе.
Так отвечай же мне: кто дорог ей
С тех пор, как дон Андреа пал в бою?

Увы, с тех самых пор она скорбит
65 И мне не поверяет тайн, как встарь.
Не знаю, влюблена ль она сейчас.

Не знаешь? Что ж, настал твой смертный час!

Не в пользу дружба, так поможет страх.
Умри и тайну унеси с собой,
70 Коль больше верен ты сестре, чем мне!

Не надо, сударь!

Так говори — тебя я защищу[100]
От всех твоей неверности последствий.
Я скрою, что услышал от тебя.

---

[100] Примечания: 100

...тебя я защищу... — Лоренцо обещает наградить и защитить Педрингано.

75 Но если ты не скажешь, ты умрешь.

Когда хозяйка вправду влюблена...

«Когда» и «если», негодяй?[101]

О, пощадите! Ей Горацио мил.

Что? Дон Горацио, маршальский сынок?

80 Клянусь, сеньор.

Скажи лишь, как об этом ты узнал,
И снова добрым буду я к тебе.
Вставай с колен и правду мне скажи.

Я письма относил ее к нему.
85 И там она средь нежных слов любви
Клялась: Горацио мил ей, а не принц.

---

[101] Примечания: 101

«Когда» и «если», негодяй? — Вероятно, к этой строке Кида отсылает его современник памфлетист Томас Нэш (1567—1601) в предисловии к роману английского писателя Роберта Грина (1558—1592) «Менафон» (1589), когда критикует «корявый белый стих» (Nashe 1904—1910/3: 316) современных драматургов. См. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 160 наст. изд.).

Тогда и ты дай клятву на кресте[102],
Что ты не лжешь и тайну сохранишь.

Клянусь пред Тем, кто создал грешных нас.

Держи свою награду[103]*. Если ж ты*
Сейчас нарушил клятву и солгал,
То меч мой, на котором клялся ты,
Тебя лишит немедля головы.

Я правду вам сказал и умолчу
О всех расспросах ваших пред хозяйкой.
А вам, сеньор, за вашу доброту
До самой смерти буду я служить.

Лишь одного я от тебя прошу:
Узнай, когда и где пройдет у них
Свиданье, и меня предупреди.

---

[102] Примечания: 102

...дай клятву на кресте... — Лоренцо требует, чтобы Педрингано поклялся на его мече, рукоять которого образует крест. Часто встречающийся в елизаветинской драматургии способ клятвы (см.: *Шекспир У.* Гамлет. Акт I, сц. 5, 154, 156, 162, 167-167, 169, 189).

[103] Примечания: 103

Держи свою награду. — Скрытая в тексте ремарка: Лоренцо дает Педрингано деньги.

Исполню все, сеньор.

Тогда узнаешь ты: я вправду добр.
Я больше сделать для тебя могу,
Чем Бель-Империя. Не подведи.
Служи ей, как велит обыкновенье,
Не то у ней возникнут подозренья.

Итак, tarn armis quam ingenio[104].[105]
Где слово не идет, поможет сила,
Но золото обоих посильней.
Так нравится ли принцу этот план?

И да и нет. И рад я и грущу:
Я рад, что знаю, кто соперник мой,
Грущу, что далека любовь моя.
Я рад, что я узнал, кому мне мстить,
Грущу, что ей противна эта месть.
Но должен я отмстить иль умереть,

---

[104] Примечания: 104
Как силой, так и хитростью *(лат.).*

[105] Примечания: 105
Как силой, так и хитростью. — Аналог другой известной латинской идиомы-девиза: «как Марсом, так и Меркурием» («tam Marti quam Mercurio»).

Ведь не дает покоя мне любовь.
Горацио мне судьбой назначен был.
Сначала он размахивал мечом
И, им рубя, отважно рвался в бой
И мне в бою ранения нанес,
И от ранений вмиг я ослабел,
И, ослабев, я сделался рабом.
Теперь в устах его как мед слова,
Родят слова изысканные фразы,
А в них обман таится, как зараза;
Обман его летит к ее ушам[106]
И через уши в сердце прямиком,
И в сердце он царит, а должен я.
Он тело силой захватил мое,
Теперь же хочет завладеть душой.
Судьбе я брошу вызов:[107] *он падет.*
Добьюсь любви я — или жизнь отдам.

---

[106] Примечания: 106

...обман таится... | *Обман его летит к ее ушам...* — Имеются в виду обольстительные речи.

[107] Примечания: 107

Судьбе я брошу вызов... — Горацио победил принца и на поле боя, и в любви. Исходя из этого, низменному устранению соперника Бальтазар придает возвышенный смысл борьбы с самой судьбой.

Сеньор, идемте; мщение не ждет.
Я обеспечу ваше торжество:
Ее добьемся мы, убрав его.

Сцена 2

Входят Горацио и Бель-Империя[108].

Горацио

Педрингано показывает происходящее принцу и Лоренцо, устраивая их в потайном месте [наверху][109].

Бель-Империя

Бальтазар

---

[108] Примечания: 108

Входят Горацио и Бель-Империя. — Действие происходит в доме или рядом с домом герцога Кастильского, что следует из заключающих сцену слов Горацио.

[109] Примечания: 109

Педрингано показывает происходящее принцу и Лоренцо, устраивая их в потайном месте (наверху). — Подслушивающие и наблюдающие Лоренцо и Бальтазар размещаются на верхней галерее (балконе), где и остаются на протяжении всей сцены. Либо Мести с призраком Андреа, которые тоже продолжают наблюдать действие сверху, приходится потесниться, либо персонажи размещаются на раз*ных галереях верхней сцены. Кварто 1592 г. дает ремарку «наверху» лишь при произнесении Бальтазаром первой реплики. Как и поздние редакторы, мы исходим из того, что Лоренцо с Бальтазаром все время находятся «наверху» и все реплики произносят «в сторону».*

[в сторону]

Лоренцо

[в сторону]

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бальтазар

[в сторону]

Бель-Империя

Горацио

Лоренцо

[в сторону]

Бель-Империя

Горацио

Бальтазар

[в сторону]

Бель-Империя

Горацио

Лоренцо

[в сторону]

Уходят.

Поскольку любите вы, как и я,

Наш дым сокрытый в пламя обращен

И мы питаем мысли о любви

Посредством слов и взглядов без числа.

5 Так почему в разгар любовной страсти

Вы словно думаете о несчастье?

Мне мнится, сердце — словно бы корабль,

Что ищет порт, где б он спокойно мог

То залатать, что в нем разрушил шторм,

10 Затем, чтоб на надежный став причал,

Он радость после горестей узнал.

Твоя любовь — та гавань, милый друг,

Где сердце, утомившись от печали,

Должно спастись от всех невзгод и мук,

15 Найдя ту радость, что цвела вначале,

И, гавани достигнув наконец,

Петь, что блаженство — вот любви венец.

Закройтесь, очи! Здесь расцвет любви.

Слух, притупись, чтоб мой не слышать стон.

20 Вон, сердце! Не видать тебе наград.

Смотрите, очи, на закат любви!

Натужься, слух, чтоб их услышать стон.

Ты, сердце, принеси Горацио смерть.

Но почему ты все молчишь, мой друг?

25 Прошу прощенья: я во власти дум.

Каков предмет твоих, любимый, дум?

Былое горе, радость впереди.

Былая радость, горе впереди.

Но что за горе, что за радость, друг?

30 Сражений горе, радости любви.

Отмщенья радость, горе для тебя.

Забудь о горестях. Воюй со мной,

Но так, чтоб мира не нарушить нам.

Будь ласков, тем же встречу натиск твой,

35 На томный взгляд пошлю я томный взгляд,

Предупрежу лобзаньем поцелуй.

Игрою новой, милый, станет нам

Военный мир, иль мирная война.

Так назовите поле, госпожа[110],

40 Где развернуться должен первый бой.

Завравшийся наглец, он все смелей!

В саду, мой друг, у твоего отца,

В беседке, где мы в дружбе покля-

---

[110] Примечания: 110

...назовите поле, госпожа... — В военных терминах, в которых ведется диалог влюбленных, Горацио просит указать место любовного свидания.

лись[111], —

Там безопасно. Встретимся в тот час,

Когда восходит Гесперу[112], *что с полей*

Зовет усталых работяг домой.

Никто нас не услышит, кроме птиц.

Счастливой трелью нежный соловей

Нас убаюкает, навеяв сон,

И будет петь, к шипу приставив грудь[113],

О наших наслажденьях без тревог.

А до тех пор нам будет час как год.

Но поспешим, любовь моя, ведь нам

Пора вернуться к вашему отцу[114].

---

[111] Примечания: 111

В саду, мой друг, у твоего отца, | В беседке, где мы в дружбе поклялись... — См. примеч. 62 к акту I. Однако если клятва в дружбе давалась не в беседке, остается неизвестным, откуда Бель-Империя знает об этом «безопасном» месте в саду Иеронимо.

[112] Примечания: 112

Гесперу — в греческой мифологии божество вечерней звезды, так называли планету Венеру вечером.

[113] Примечания: 113

...нежный соловей | ...будет петь, к шипу приставив грудь... — Легенда о соловье и розе известна в нескольких вариантах. Бель-Империя отсылает к самому «естественнонаучному» из них: соловей поет любовные трели все ночи напролет, пока не обретет любимую, и острый шип, приставленный к груди, не дает ему заснуть. Трели соловья иногда

ассоциировались также с жалобами изнасилованной и лишенной языка Филомелы (см.: *Овидий.* Метаморфозы. VI. 412—674).

[114] Примечания: 114

Пора вернуться к вашему отцу. — Ср. в оригинале: «into your father's sight» (вернуться «на глаза, в поле зрения вашего отца»). См. примеч. 15.

55 Нам сеять подозренье не к лицу.

Опасности не видно наглецу!
Готовься же к кровавому концу.

Сцена 3

Входят король Испании, посол Португалии, дон Киприан и прочие.

Король

Герцог

Король

Посол

Король

Посол

Король

Посол

Король

Посол

Король

Посол

(Уходит.)

Король

Уходят.

Мой брат Кастилец, принцу на любовь
Чем отвечает ныне ваша дочь?

Она скромна, как пол ее велит,
И истово таит свою любовь,
5 Но верю я: она согласье даст.
Да будь она упрямицей, и то
Ей выполнить пришлось бы мой наказ:
Любить его иль разлюбить меня.

Так посоветуй, славный наш посол,
10 Устроить эту свадьбу королю,
Чтоб укрепить недавний наш союз;[115]
Нет лучше способа упрочить мир.
Приданое невесты велико,
Смотри: ей половину отдает
15 Своих земель наш брат дон Киприан
—

---

[115] Примечания: 115

Устроим эту свадьбу королю, | Чтоб укрепить недавний наш союз... — Основной мотив заключения брака Бель-Империи с Бальтазаром политический — объединение Испании с Португалией.

С Лоренцо сонаследница она.
А я другой подарок подарю,
Как дядя: коли сладится сей брак,
Мы дань вернем вам[116]*. Если же у ней*
От брака с Бальтазаром будет сын,
Правителем он станет после нас[117]*.*

Я к государю поспешу сей час
И, коль смогу, его уговорю.

Прекрасно. Если согласится он,
Надеюсь, он присутствием своим
Почтит столь нам угодной свадьбы день.
Пускай же время он назначит сам.

Другие порученья будут мне?

Лишь передать наш королю привет.
А Бальтазар? Простился он с то-

---

[116] Примечания: 116

Мы дань вернем вам. — См. примеч. 72 к акту I.

[117] Примечания: 117

Если же у ней | От брака с Бальтазаром будет сын, | Правителем он станет после нас. — Король Испании бездетен, ему должны наследовать в порядке очередности: а) его брат, герцог Кастильский, б) дети его брата — Лоренцо или Бель-Империя, в) дети детей его брата. В данном случае король обещает трон внуку герцога Кастильского, который может родиться в браке Бель-Империи и Бальтазара.

бой?

Уже мы попрощались, государь.

Среди других твоих важнейших дел
О выкупе прошу не позабыть[118].
Тому назначен он, кто принца в плен
Привел, а храбрость требует награды.
Сын маршала то был, Горацио.

О сумме уж договорились мы.
Пришлем ее как можно мы быстрей.

Так добрый путь, посол.

Прощайте, герцог, и прощайте, все.

Прошу вас, брат, усилья предпримите,
Чтоб Бель-Империю разубедить;
Ведь деве важен дружеский совет.
Любезен принц и полон к ней любви,
И если принцу даст она отказ,
То худо будет враз и ей, и нам.

---

[118] Примечания: 118

О выкупе прошу не позабыть. — Речь идет о положенном Горацио выкупе за пленного Бальтазара, размер которого уже согласован, как следует из ответа посла.

Пока я принца развлекаю всем,
Чем славится наш королевский двор,
Вы дочь уговорите дорогую:
50 Коль это не пройдет, весь труд впустую.

Сцена 4

Входят Горацио, Бель-Империя и Педрингано[119].

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Педрингано

[в сторону]

(Уходит.)

Горацио

Бель-Империя

---

[119] Примечания: 119

Входят Горацио, Бель-Империя и Педрингано. — Действие происходит ночью в беседке в саду дома Иеронимо.

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

[Целуются.]

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Горацио

Бель-Империя

Входят Лоренцо, Бальтазар, Серберин и Педрингано, в масках[125].

Лоренцо

Вешают Горацио в беседке[128].

Горацио

Лоренцо

Закалывают Горацио[129].

Бель-Империя

Бальтазар

Лоренцо

Бель-Империя

Лоренцо

---

[125] Примечания: 125

Входят Лоренцо, Бальтазар... в масках. — В оригинале убийцы входят переодетые («disguised»), чтобы остаться неузнанными. Но, вероятно, они также в масках, как можно заключить из иллюстрации к пьесе 1615 г., на которой лицо Лоренцо скрыто под черной маской.

[128] Примечания: 128

Вешают Горацио в беседке. — На гравюре, иллюстрирующей издание «Испанской трагедии» 1615 г., изображена беседка с аркой и решетчатыми стенами, увитыми зеленью, достаточно высокая, чтобы в ней можно было повесить человека. Вместе с тем из слов Изабеллы (акт IV, сц. 2, 7) и Иеронимо (акт IV, сц. 4, 111) следует, что их сын был повешен на дереве. «Злосчастной и предательской сосной» (акт IV, сц. 2, 7) называет его Изабелла. Противоречие снимается, если предположить, что Кид подразумевал «живую беседку», которые искусно создавались из имеющейся в саду растительности: кустов, стволов и крон деревьев.

Автор дополнений к «Испанской трагедии» 1601—1602 гг. определенно считал сценическую «виселицу» деревом (Доп. IV). Сцены повешения были нередки в елизаветинской драме и, вероятно, для них использовались разные нехитрые приспособления: «арка», «дерево», собственно «виселица», которой могла служить балка верхней галереи сцены, как в случае с казнью Педрингано (акт III, сц. 6).

[129] Примечания: 129

Закалывают Горацио. — Именно так расправляются убийцы с Горацио: сначала его вешают, затем закалывают. Нельзя исключить, что автор рассчитывал на то, что его зритель увидит в таком способе убиения аналогию с крестной смертью Иисуса Христа. Подробнее см. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 179 наст. изд.).

Уходят[, оставляя тело Горацио на сцене][132].

Сиянье солнца вороным крылом
Сокрыла ночь долой от наших глаз,
Теперь настал для удовольствий час.
Любовь моя, в беседку удалимся
И там любовным ласкам предадимся.

Я следую, любимый, за тобой,
Хоть сердце неспокойно у меня.

Не доверяешь Педрингано ты?

Ему я верю, как самой себе.
Ступай к воротам, добрый Педринган,
И если кто пройдет, то дай нам знать.

Стой у ворот? Мне дон Лоренцо даст
Куда побольше за труды другие.

---

[132] Примечания: 132

Уходят [, оставляя тело Горацио на сцене]. — Убийцы насильно уводят с собой Бель-Империю, но тело Горацио остается на сцене, следовательно, она не пуста. Все современные редакторы начинают с выхода Иеронимо новую сцену, поскольку на подмостках был оставлен лишь «труп», но, строго говоря, дальнейшее действие есть продолжение этой же сцены.

Любимая, да что с тобой?

Не знаю,
15 Но сердце говорит мне: быть беде.

Не говори так, к нам добра судьба:
Вот небеса прогнали день для нас,
Сокрыли звезды свой туманный блеск
И прячется Луна — всё лишь для нас.

20 Ты победил. Тогда сомненья прочь,
В твоей любви и ласках спрячу страх.
Теперь любовь лишь в помыслах моих.
Присядем здесь — удобно будет нам.

Пока сидишь в беседке этой ты,
25 Нам дарит Флора[120] *лучшие цветы.*

Но если Флора нас увидит вместе,
Из ревности убьет меня на месте.

Увидев Бель-Империю, поют
От счастья птицы, что собрались тут.

---

[120] Примечания: 120
Флора — в римской мифологии богиня плодородия, цветов, садов.

30 То песня Купидона[121], а не птицы,
Желает он с твоею речью слиться.

Венера[122] неразлучна с ним всегда.
Венера ты иль лучшая звезда.

Тогда ты Марс, коль ты вдвоем со мною[123].
35 А там, где Марс, не обойтись без боя.

Скорее в бой: меня рукою тронь,
И вступит в битву с ней моя ладонь.

Поставь свою стопу с моею рядом.

Не торопись. Сперва сразимся взглядом.

40 Как дротик, этот поцелуй пущу.

Тебе удар я этот возвращу.

---

[121] Примечания: 121
Купидон — в римской мифологии божество любви, плотской страсти, сын и неизменный спутник Венеры.

[122] Примечания: 122
Венера — здесь одновременно богиня любви и яркая звезда.

[123] Примечания: 123
Тогда ты Марс, коль ты вдвоем со мною. — Здесь Марс одновременно любовник Венеры и бог войны.

Когда всерьез мы начали сражаться,
Принудят вмиг мои объятья сдаться.

Вкруг сильных рук моих ты обвилась,
45 Так обвивает плющ могучий вяз.

Мой милый друг, пусти, я умоляю!
Смотри, я от блаженства умираю[124].

О, подожди, и я умру с тобой:
Поддавшись мне, ты выиграешь бой.

50 Кто там? Нас предали! О Педринган!

Прошу,
сестру ведите тотчас прочь[126].

Сеньор, боюсь, сражаться вам не в мочь[127].

---

[124] Примечания: 124

...я от блаженства умираю. — Большинство комментаторов отмечают необычный для елизаветинского театра этого периода эротизм сцены ночного свидания Горацио и Бель-Империи.

[126] Примечания: 126

...сестру ведите тотчас прочь. — Лоренцо говорит не «сестру», а «ее» («her»), тем не менее Бель-Империя узнает в убийцах брата и Бальтазара.

[127] Примечания: 127

Сеньор, боюсь, сражаться вам не в мочь. — Обращено к Горацио, Лоренцо хочет унизить его тем, что он только что израсходовал всю свою доблесть в любовной войне.

Скорее, господа.

Меня убить хотите вы?

55 Да, вот тебе! Вкуси плоды любви.

О нет, меня убейте, не его!

Молю, брат, Бальтазар, остановитесь![130]

Его любила я, меня ж он нет.

Не надо слез: вас любит Бальтазар.

60 Хотя всю жизнь стремился он наверх,
Он высоко забрался лишь сейчас[131].

Убийство! О Иеронимо, спаси!

Заткните рот ей. Поспешим же прочь.

---

[130] Примечания: 130

Молю, брат, Бальтазар, остановитесь! — Бель-Империя узнает убийц, несмотря на всю их маскировку.

[131] Примечания: 131

Хотя всю жизнь стремился он наверх, | Он высоко забрался лишь сейчас. — Еще одно издевательство Лоренцо: Горацио, по его мнению, хотел подняться выше по социальной лестнице (в том числе за счет любви с Бель-Империей) и вот теперь висит высоко.

Сцена 5

Входит Иеронимо в ночной рубашке[133].

Иеронимо

(Разрезает веревку)

Входит Изабелла.

Изабелла

Иеронимо

Изабелла

Иеронимо

Изабелла

Иеронимо

Изабелла

Иеронимо

Изабелла

---

[133] Примечания: 133

Входит Иеронимо в ночной рубашке. — Самая знаменитая мизансцена в трагедии. Она запечатлена на гравюре в издании 1615 г., где Иеронимо изображен в пижаме и ночном колпаке (см. ил. 3). Многие драматурги отсылают к этой сцене: в «Мести Антонио» Джона Марстона Антонио выходит на сцену «в ночном колпаке»; в «пиратском» кварто «Гамлета» 1603 г. Призрак появляется в спальне Королевы «в ночном халате».

Иеронимо

(Приподнимают тело)

(налегает грудью на острие меча[141])

(Отбрасывает прочь меч и уносит тело[144],)

Чей
крик меня понудил с ложа встать[134],
Страх леденящий в сердце поселив,
Которое не ведало тревог?
Кто звал Иеронимо? Эй, вот он я.
5 Не спал я, крики слышал наяву.
Нет, женский голос звал на помощь здесь,

---

[141] Примечания: 141

...(налегает грудью на острие меча)... — Даже если не все зрители публичного театра хорошо понимали латынь, им должен был быть ясен общий смысл действий героя. Латинский монолог касается выбора между смертью и местью. И в то же время эта мизансцена, напоминающая ритуал погребального плача, визуально отсылает к образу соловья с шипом, приставленным к груди (см. примеч. 20). Не песнь, но плач-заклинание подходит случаю. Иеронимо будет оплакивать сына, пока не отомстит. Смысл жизни соловья — любовь, смысл жизни Иеронимо — месть.

[144] Примечания: 144

...и уносит тело. — Скорее в ремарке должно стоять «уносят тело», поскольку Изабелла все еще на сцене, и перед латинской речью Иеронимо они лишь «приподняли» его. Считается, что причиной неясности действий и непоследовательности сценических указаний в данном случае могли быть: а) авторская правка текста, б) ошибки

›››

издателя, в) наличие двух версий финала второго акта — сценической (без латинской речи) и печатной. Вместе с тем ремарки — как они есть — вполне позволяют сыграть эпизод на сцене: пока Иеронимо произносит монолог и отбрасывает меч, приподнятого обоими родителями Горацио поддерживает одна Изабелла, а затем Иеронимо в сопровождении жены на руках уносит со сцены тело сына. Неподвижная в продолжение всей речи Иеронимо фигура Изабеллы с телом Горацио, вероятно, должна была вызвать у зрителя ассоциацию с канонической скульптурной композицией, которая известна под названием «Пьета» (сцена оплакивания Богоматерью снятого с креста Спасителя).

[134] Примечания: 134

Чей крик меня понудил с ложа встать... — Этот монолог Иеронимо полстолетия имитировали и пародировали в английской драме, начиная с анонимной пьесы «Арден из Февершэма» (1592), которую приписывали и Шекспиру, и самому Киду. Эпизод высмеивается в «Рифмоплете» Бена Джонсона: «Кто звал Убийство...» (акт III, сц. 1). В анонимном «Возвращении с Парнаса» Студиозо демонстрирует свое театральное дарование, декламируя часть монолога Иеронимо (акт IV, сц. 3), в «Восстании» (1640) Томаса Ролинса ремесленники-портные собираются играть «Иеронимо» и вспоминают фрагменты текста (акт V, сц. 1). Шекспир в «Укрощении строптивой» соединяет «постель» Иеронимо с «спокойно, затаись» (см. в статье «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)», с. 261—263 наст. изд.), а вскоре повторяет часть реплики Слая в «Короле Лире» (акт III, сц. 4, 46—47). Томас Рэндолф в интерлюдии «Самонадеянный сплетник» (опубл. 1630), отстаивая терапевтическое преимущество комедии (смеха) перед трагедией, утверждает, что «Иеронимо, встающий со своей голой постели, был не лучшей повивальной бабкой» (цит. по: Boas 1901: 400—401 п.).

В моем саду, и вот я прибежал
Сюда, чтоб эту женщину спасти.
Но что за зрелище передо мной?
10 Повесив жертву, скрылся прочь злодей,
Чтоб за свершенное ответил я?
Здесь не для смерти место — для забав.

Я это платье видел, и не раз...
Увы! Горацио мой, любимый сын!
15 Нет, нет, не так: он прежде был мне сын.
Так это ты на помощь звал меня?
О, говори, коль искра жизни есть!
Я твой отец. Так кто мое дитя
Убил?[135] *Иль дикий зверь, не человек,*
20 Невинной кровью напитался здесь,
Оставив труп истерзанный в саду,

---

[135] Примечания: 135

О, *говори, коль искра жизни есть*\| | *...Так кто мое дитя* | *Убил?.* — Лексическое соответствие обнаруживают в монологе Ричарда Глостера после убийства Генриха VI (см.: *Шекспир У.* Генрих VI. Ч. 3. Акт V, сц. 6, 66—67). Ср. в пер. Е. Бируковой: «Когда хоть искру жизни сохранил ты, — | В ад, в ад ступай и расскажи, что я | Тебя послал туда». Лексическое схождение Шекспир дополняет смысловым контрастом.

Чтоб среди мрачных полночи теней
Тебя я орошал потоком слез?
О небеса, зачем вы ночь создали?
Ведь днем свершился б этот грех едва ли.
Земля, как ты могла не поглотить
Того, кто дом посмел мой осквернить?
В чем перед Небом, сын, ты провинился,
Что, не начавши жизнь, ты с ней простился?
Мясник кровавый, кто ты, где ты есть,
Как мог ты доблесть задушить и честь?
О горе, неизбывная кручина —
Горацио потерять, родного сына!

Тревожно мне. Куда ушел мой муж?
Иеронимо!

Ты, Изабелла, мой продолжишь плач:
Умолкли стоны, не осталось слез.

Что за беда...[136] *Горацио, мой сынок!*
На жизнь его кто покуситься мог?

Когда б я знал, кто это преступленье
Свершил, мне душу б облегчило мщенье.

Так скрылся он? И сына тоже нет?
О лейтесь, слезы, океаны слез,
О вздохи, бурю поднимите вы!
Ведь буйство — спутник горестных потерь[137].

О роза, сорванная раньше срока[138],
Сынок, ты предан был — не побежден.

---

[136] Примечания: 136

Что за беда... — Прерванная реплика Изабеллы: она начинает спрашивать мужа о причине горестных стенаний, как вдруг замечает тело сына.

[137] Примечания: 137

Ведь буйство — спутник горестных потерь. — Далее следует Дополнение первое (см. с. 131—133 наст. изд.). Об авторстве дополнений и об их соотношении с первоначальным текстом Кида см. с. 215—221 наст. изд.

[138] Примечания: 138

О роза, сорванная раньше срока... — Этот образ вновь использует Кид в «Солимане и Перседе» (акт V, сц. 4) и У. Шекспир в «Генрихе IV» (Ч. 1. Акт I, сц. 3, 175). Шекспировский герой Хотспер сравнивает убитого короля Ричарда II с вырванной с корнем «сладостной розой» и противопоставляет ему «терн, язву Болингброка» (ст. 175—176. *Пер.*

Е. Бируковой). Однако сравнение человека и его жизни с розой было общим местом в литературе эпохи и не доказывает заимствования:

Мы по розе видим ясно
Нашу участь, и прекрасно
Понимаем жизни ход:
Роза утром зацветает,
А под вечер увядает.
Чуя старости приход.

(Алан Лилльский. О бренном и непрочном естестве человека. Пер. Ф. Петровского)

Вот поцелуй. Словам мешает стон.

Прикрою нежно глаз его зерцало,
Что мне всегда отраду даровало.

Ты видишь окровавленный платок?
Пока не отомщу, со мной он будет.
Ты
видишь, как из ран сочится кровь?[139]
Не отомстив, не погребу я тело.
Тогда возрадуюсь среди скорбей,
Но откажусь от скорби не скорей.

Но справедливость есть на Небесах[140].
Карать лишь время властно и судить,
Поможет время этот грех раскрыть.

---

[139] Примечания: 139

Ты видишь окровавленный платок ~ Ты видишь, как из ран сочится кровь?. — Иеронимо дважды клянется отомстить, порукой тому платок и непогребенное тело Горацио. Высказывалось мнение, что платок и перевязь (или шарф), снятая Горацио с мертвого дона Андреа, — один и тот же предмет. Однако текст не подтверждает это тождество: предметы устойчиво обозначаются разными по значению словами. Кроме того, в передаче Бель-Империей перевязи дона Андреа Горацио заключался особый смысл посвящения в рыцари (см. примеч. бб к акту I). Обагренный кровью платок — частый предмет реквизита у елизаветинцев. Шекспир в «Генрихе VI» использует платок, смоченный мстительной королевой Маргаритой в крови Ретленда, но делает это иначе. «В кровь отрока ты окунула ткань, — | А я слезами смою эту кровь», — говорит его прежде не менее кровожадный и мстительный, а теперь окруженный врагами и умирающий отец *(Шекспир У.* Генрих

VI. Ч. 3. Акт I, сц. 4, 157—159. *Пер. Е. Бируковой).*

[140] Примечания: 140

Но справедливость есть на Небесах. — Смысл слов Изабеллы в том, что, поскольку Небеса справедливы, убийство не может быть сокрыто («murder cannot be hid») и имена преступников рано или поздно станут известны.

60 Стенанья, Изабелла, прекрати
Иль хоть на время, я прошу, уймись.
Так мы раскроем заговор скорей
И не избегнет мщения злодей.
Давай его поднимем, помоги.

65 Я прочь его отсюда унесу,
Но прежде речь над ним произнесу.
O aliquis mihi quas pulchrum ver educat herbas

Misceat, et nostro detur medicina dolori;
Aut si qui faciunt annorum oblivia, succos
70 Praebeat. Ipse metani magnum quaecunque per orbem
Gramina Sol pulchras effert in luminis oras;
Ipse bibam quicquid meditatur saga veneni,
Quicquid et herbarum vi caeca nenia nectit:
Omnia perpetiar, lethum quoque, dum semel omnis
75 Noster in extincto moriatur pectore sensus.
Ergo tuos oculos nunquam, mea vita, videbo,

Et tua perpetuus sepelivit lumina somnus?

Emoriar tecum, sic, sic juvat ire sub umbras.

At tamen absistam properato cedere letho,

80 Ne mortem vindicta tuarn tum nulla sequatur[142] [143]

Сцена 6

Андреа

Месть

Ты думаешь, мне сей приятен вид?

Я ждал, что будет Бальтазар убит,

А вместо этого мой друг убит,

---

[142] Примечания: 142

Травы смешайте, прошу, благолепной весны приношенье,
Чтобы лекарством из них врачевать наше страшное горе,
Или питья дайте мне, что забвенье о прошлом дарует.
Мир целиком обойду, срывая любые растенья,
Волею Солнца проросшие в дивных обителях света.
Яду я выпью, какой лишь замыслит и сварит колдунья,
Разные травы скрепив потаенною силой заклятья.
Все я покорно снесу, даже смерть, чтобы всякое чувство
Умерло раз навсегда в моем сердце и так уж умершем.
Значит, уж в очи тебе, о жизнь моя, не загляну я,
Дивный твой светоч угас под сна вековечным покровом?

Пусть я с тобою умру, да, пускай мы во мрак внидем вместе.

Нет, поддаваться нельзя мне мечтам о погибели скорой,

Чтоб не оставить твою неотмщенной вовеки кончину (лат.).

[143] Примечания: 143

Травы смешайте ~ кончину. — Смесь заимствований из Лукреция, Вергилия, Овидия, Тибулла и строк, сочиненных Кидом и стилизованных под классическую поэзию.

И Бель-Империи пришлось страдать,
5 Кто был на свете мне милее всех,
Поскольку я был ей милее всех.

Рожь зелена — ты урожая ждешь.
Будь терпелив — не торопи конец.
Созреет рожь — тогда возьмем мы серп.
10 Спокойно, мы не зря пришли сюда.
Увидишь: Бальтазара ждет беда[145].

[145] Примечания: 145

Рожь зелена — ты урожая ждешь ~ Бальтазара ждет беда, — Вся образность этого монолога Мести (harvest (жатва) — cот (зерно) — end (конец) — sickle (серп) — ripe (зрелый)) связана с мотивом конца света, который будет развит в теме «гибель Вавилона» в финальном спектакле, поставленном Иеронимо (акт IV, сц. 1, 195— 198; сц. 4).

АКТ III
Сцена 1[146]

Входят вице-король Португалии, придворные, Вилуппо.

Вице-король

Первый придворный

Вилуппо

Вице-король

Входит Алессандро с придворным и алебардщиками.

Второй придворный

Алессандро

Второй придворный

Алессандро

Вице-король

Алессандро

---

[146] Примечания: 146

Действие в этой сцене происходит при дворе вице-короля Португалии.

Вице-король

Алессандро привязывают к столбу[152].

Алессандро

Вилуппо

Входит посол.

Посол

Вице-король

Посол

Вице-король

Посол

(передает вице-королю письма)

Вице-король читает письма.

Вице-король

Посол

(Дает королю еще письма)

Вице-король

---

[152] Примечания: 152

Алессандро привязывают к столбу. — Скорее всего, к одному из столбов, поддерживавших верхнюю сцену, хотя не исключено, что на сцене находились колода и охапка соломы, имитирующие место для сожжения.

[Вилуппо]

Алессандро развязывают.

Алессандро

Вице-король

Алессандро

Вилуппо

Вице-король

Алессандро делает просящий жест.

Вилуппо уводят.

Уходят.

О злое положенье королей[147]*,*
Что средь сомнений правят и тревог!
Мы восседаем в гордой вышине,
В то время как под нами все кипит.
5 Но колесу Фортуны короли
Подвластны тоже[148]*. Нам не в ра-*

---

[147] Примечания: 147

О злое положенье королей... — Адаптация первого выступления хора из трагедии Сенеки «Агамемнон» (ст. 57—73, 101—102). Ср. в пер. С. Ошерова: «О фортуна, как ты морочишь царей | Изобилием благ!..»

[148] Примечания: 148

...колесу Фортуны короли | Подвластны тоже. — См. примеч. 57 к акту I. Здесь Кид использует образ «колеса Фортуны».

дость власть,
Поскольку мы боимся вниз упасть.
Не так колеблет ветер глади волн,
Как иногда Фортуна треплет нас,
10 Родящих страх, страшащихся любви,
Хотя любовь и страх нам равно лесть.
Вот вам пример, взгляните: ваш король
Лишился сына волею судьбы,
Единственного отпрыска в роду.

15 Не думал я, что Алессандро столь
Отравлен адской злобой, но теперь
Я вижу, что слова с делами врозь
И правду на лице нельзя прочесть[149].

О, знать бы вам, с каким притворством он
20 Искуснейшим любовь изображал,
Когда в походе с Бальтазаром был!

---

[149] Примечания: 149

...слова с делами врозь | И правду на лице нельзя прочесть. — Для придворного открытие, что Алессандро оказался обманщиком и лицемером.

Скорее б в Солнце усомнились вы,
Что день за днем спешит вокруг Земли,
Чем в неподкупной верности его.

Довольно. Эти речи — как отрава
Для наших дум и без того больных.
Однако ж не пристало медлить нам,
Отсрочивая негодяя казнь.
Пусть приведут предателя сюда,
Чтоб, как назначено, он принял смерть.

В таких делах смиренье — наш удел.

Смиренно оправданья ждать? Ну нет,
Не больно мне покинуть этот мир,
Где побеждает низменная ложь.

Надейтесь все же.

Лишь на Небеса[150].
Что до земли, то я давно не жду

---

[150] Примечания: 150
Второй придворный. Надейтесь все же. Алессандро. Лишь на Небеса. — Алессандро показан твердым в вере христианином, который отказывается возлагать надежды на земные милости, он уповает лишь на Небо.

Благодеяний от ее комков[151].

Чего вы ждете? Пусть он прямо здесь
За преступленье тяжкое умрет.

40 Меня дыханье смерти не страшит —

Неведом благородным людям страх,
Но мучает меня, о государь,
Мешая успокоиться душе,
Что обвиненным я умру в грехе,
45 В котором (это, верю, Небесам
Известно) вовсе не виновен я.

Довольно! Хватит медлить! Пусть его,
К колоде привязав, сожгут в огне.

Пускай предвестием послужит это
50 Того, что станется с его душой[153].

Наказан будешь ты за эту смерть

---

[151] Примечания: 151

Что до земли, то я давно не жду | Благодеяний от ее комков. — Библейская аллюзия: Бог сотворил человека из праха земного (см.: Быт. 2: 7).

[153] Примечания: 153

...предвестием послужит это | Того, что станется с его душой. — Вице-король говорит, что сожжение на костре будет прообразом мучений души Алессандро во Флегетоне, одной из четырех рек огненного ада.

Безвинную, Вилуппо! Ты меня
Корысти ради ложно обвинил.

Ах, вот как? Коль ты угрожаешь мне,
55 Я помогу тебе прибыть туда,
Где слово с делом пропадут твои[154],
Предатель низкий, кровожадный зверь!

Остановитесь!
Распорядитесь, добрый государь,
Схватить Вилуппо.

60 Что за весть, посол,
Тебя заставила ворваться к нам?

Узнайте, государь: жив Бальтазар.

Что ты сказал? Жив Бальтазар, наш сын?

Дон Бальтазар, наследник трона, жив.
65 Испанский двор к нему благоволит.
Вам, государь, он низкий шлет поклон.
Мои глаза, что принца наблюдали,

---

[154] Примечания: 154
Я помогу тебе прибыть туда, | Где слово с делом пропадут твои... — Вторя вице-королю, Вилуппо угрожает своей жертве адским озером, где карают обман и предательство.

И эти письма, что мне дал король,

Порукой служат здравия его.

70 «Твой сын живет, мы получили дань,
Мир установлен, и довольны мы.
О прочем поразмысли. Речь идет
О выгоде и нашей и твоей».

Вот дополненье к этому письму.

75 О пес негодный, что умыслил ты
Противу жизни нашего слуги!
Мой верный Алессандро! Пусть тебя
Распутает Вилуппо, что тебя
Опутал паутиною интриг.

80 Иначе поступить вы не могли,
Услышав ужасающую весть,
Но невиновность эту жизнь спасла,
Которую, Вилуппо, ты хотел
Сгубить своею гнусной клеветой.

85 Скажи, Вилуппо подлый, так зачем
Ты Алессандро так оклеветал?
Когда бы не убийства тяжкий грех

Наследника, ты знаешь, никогда
Я бы виновным не признал его.

Ответь, Вилуппо, правду нам скажи.
Иль я к тебе когда-то был недобр?

Стыдом истерзана, моя душа
Ужасную покорно примет казнь.
Я Алессандро пожелал убить
Лишь ради положенья и наград,
А не из мести за былое зло.

За это жизнью ты заплатишь нам.
Те муки, что по клевете твоей
Достались б Алессандро, мы теперь
Заменим на другие — твой конец
Сопроводят страшнейшие из пыток.

Ни слова![155] Уведите подлеца.

Тебя ж мы, Алессандро, наградим
Согласно с поведением твоим.
О тех вещах, что предлагает нам
Наш властелин, Испании король,

---

[155] Примечания: 155

Ни слова! — Ср. в оригинале: «Entreat me not» («Не упрашивай меня»). Вице-король предупреждает порыв Алессандро заступиться за Вилуппо.

С придворными мы будем говорить.
Прошу за нами, добрый Алессандро.

Сцена 2

Входит Иеронимо[156].

Иеронимо

Сверху падает письмо.

Письмо красными чернилами[158].

Входит Педрингано.

Педрингано

Иеронимо

Педрингано

Входит Лоренцо.

Лоренцо

---

[156] Примечания: 156

Входит Иеронимо. — Действие происходит неподалеку от дома герцога Кастильского.

[158] Примечания: 158

Письмо красными чернилами. — Ремарка на полях, вероятно, представляет собой авторское напоминание актерам, что для письма Бель-Империи нужны красные чернила, поскольку оно написано кровью. Для Ф. Эдвардса это дополнительный аргумент в пользу того, что издатель кварто 1592 г. работал с рукописью Кида (см.: Edwards 1959: XXXI).

Иеронимо

Педрингано

Лоренцо

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

[в сторону]

(Уходит.)

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

(Снова дает ему золото)

Педрингано

Лоренцо

Педрингано

Лоренцо

Педрингано уходит.

Входит паж.

Паж

Лоренцо

Паж

Лоренцо

Паж

(Уходит,)

Лоренцо

(Уходит.)

Глаза мои! О нет, фонтаны слез![157]

О жизнь моя! Нет, смерти тяжкий час!

---

[157] Примечания: 157

Глаза мои| О нет, фонтаны слез| — протасис (предположение — то, что ты сам и назвал и отвергнул), вероятно, казался старомодной фигурой красноречия младшим современникам Кида. Стиль и образы этого монолога Иеронимо стали предметом многочисленных пародий, самая известная из которых в комедии Бена Джонсона «Всяк в своем нраве» (акт I, сц. 3). См. также в статье «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)» (с. 231—232 наст. изд.). Ф. Боус полагает, что шекспировские строки: «Любовь моя! О жизнь моя! Но нет — | Не смерть, а лишь любовь и после смерти!» *(Шекспир* У. Ромео и Джульетта. Акт IV, сц. 5, 58. *Пер. Т. Щепкиной-Куперник)* могут являться эхом монолога Иеронимо.

О мир! Нет, гнусная обитель зла,
Наполненная кровью и грехом!
5 О Небеса! Когда поступок сей,
Злодейство из неслыханных злодейств,
Ужасное убийство моего
(Увы, уж он не мой!) Горацио
Пребудет неотмщенным навсегда, —
10 Тогда как в справедливость верить нам,
Коль вы несправедливы к тем, кто свято верит вам?
Наслушавшись моих стенаний, ночь
Моей душе покоя не дает
И шлет виденья мне сыновних ран,
15 Чтоб неустанно я о нем рыдал.
Из ада рвутся демоны ко мне,
Ведя мой шаг к нехоженой тропе,
Пугая сердце помыслами злыми.
Моей тоской проникшись, хмурый день
20 Как будто воплощает сны мои
И шлет меня на поиски убийцы.
Глаза, жизнь, мир, и Небеса и ад,

И ночь и день, пускай мне пособят...

Послание? Откуда же оно
Свалилось? И ко мне обращено!

«Пишу я кровью, ибо нет чернил.
Мой брат меня укрыл от глаз твоих.
Ему и Бальтазару отомсти,
Ведь это ими был твой сын убит.
Иеронимо, за сына им воздай,
Избегнув Бель-Империи невзгод».
Что значит это чудо? Как же так?
Лоренцо с принцем — сына моего
Убийцы? Что Горацио сделал им?
Что побудило Бель-Империю
В злодействе этом брата обвинить?
Иеронимо, страшись, кругом враги.
Ловушка это, от нее беги.
Смотри же, никому не доверяй,
Должно быть, кто-то хочет, чтобы ты
Лоренцо в преступленье обвинил,
А он на оскорбление в ответ
И жизнь твою, и имя погубил.

Горацио жизнь была мне дорога
И нужно отомстить за смерть его.
Так не губи свою, Иеронимо,
Но замыслы в свершенья претвори.
Попробую проверить, правда ли
Все то, что в этом сказано письме:
У герцогского дома побродить,
Поближе с Бель-Империей сойтись,
Узнать побольше, но про все молчать.

Эй, Педрингано!

А, Иеронимо!

А где хозяйка?

Где?.. Вот мой сеньор.

Привет Иеронимо!

И вам привет.

Он про хозяйку спрашивал сейчас.

Зачем тебе, Иеронимо? Из дома
Ее отец на время удалил
За что-то. Если вести у тебя,
То мне скажи, а я ей передам.

О нет, сеньор, спасибо, нет нужды.
Один пустяк: я к ней имел прошенье.
Ее опала — это огорченье.

Прошенье? Им могу заняться я[159].

65 Нет, просьба незначительна моя.
Благодарю.

Ну что ж, прощай тогда.

Не рассказать тебя, моя беда.

Ты это видел, славный Педринган?

Да, видел. Это не по нраву мне.

70 Боюсь, что это чертов Серберин
Ему поведал имена убийц[160].

Не мог он. Дело было так недавно,
И он с тех пор все время был со мной.

Пускай. Но по натуре он таков,

---

[159] Примечания: 159

Прошенье! Им могу заняться я. — Далее следует Дополнение второе (см. с. 134 наст. изд.).

[160] Примечания: 160

...это чертов Серберин | Ему поведал имена убийц. — Имеется в виду слуга Бальтазара, который принимал участие в убийстве Горацио (не произнеся ни слова) и которого Лоренцо теперь подозревает в болтливости.

75 Что если пытки применить иль лесть,

Он выдаст нас. Раскаиваюсь я,

Что в это дело взял его с собой.

Чтоб неприятность нам предотвратить —

Тебе я доверяю, как себе,

80 И это вот в награду взять прошу.

Поступим так: сегодня ночью ты,

Не позже, должен встретить Серберина.

Ты знаешь — прямо рядом с домом есть

Парк Сан-Луиджи[161]*, там и затаись.*

85 Покажется он — ты в него стреляй,

Ведь, если не умрет он, нам не жить.

Но как его заманим мы в силки?

Я все решил. Ему я напишу,

Назначив встречу с принцем и со мной.

---

[161] Примечания: 161

Парк Сан-Луиджи. — Кид ошибочно использует итальянскую топонимику в испанских «реалиях». Возможно, он делает это сознательно, чтобы подчеркнуть макиавеллизм Лоренцо.

90 Все будет так, как просите, сеньор.
Пойду вооружусь для встречи с ним.

Коль этим ход вещей изменим мы,
Поверь мне, ты высоко воспаришь.

Che le Ieron![162]

Сеньор?

Беги скорей
95 Ты к Серберину и ему вели
Прийти на встречу с принцем и со мной
В аллеях Сан-Луиджи.

Да, сеньор.

Пускай он ровно в восемь будет там,
Без опозданья.

Я лечу, сеньор.

100 Теперь, чтоб хитрый выполнить мой план,
Я караул расставлю, чтоб стеречь

---

[162] Примечания: 162

Che le Ieron! — Обращение к пажу с неясным смыслом. Считают, что это может быть или искажением имени пажа, или искажением французского «Эй, воришка!» (Que, larron!).

(Как будто бы приказом короля)
То место, где мой верный Педринган
Убьет сегодня ночью Серберина.
105 Так подозренья отведем мы прочь,
Так наши беды мы предотвратим,
Одну напасть предупредив другой[163].
То, что Иеронимо мою сестру
Сейчас искал, внушает подозренье
110 И, несомненно, беды нам сулит.
Мой тайный грех известен только мне
И им — но позабочусь я о них.
Монеты ради золотой они
Мне помогли — я жизнь их ставлю в грош.
115 Пускай низкорожденный примет смерть,
Раз жизнью нам своей мешает он.
Им верность было б сложно соблюсти.
Себе я верным другом стану сам,

---

[163] Примечания: 163

...наши беды мы предотвратим, | Одну напасть предупредив другой. — Отсылка к тезису Макиавелли: «В том и состоит мудрость, чтобы, взвесив все возможные неприятности, наименьшее зло почесть за благо» *(Макиавелли Н.* Государь. Гл. 21. *Пер. Г. Муравьёвой).*

Они ж умрут, как подобает всем рабам.

Сцена 3[164]

Входит Педрингано с пистолью[165].

Педрингано

Входит стража.

Первый стражник

Второй стражник

Третий стражник

Второй стражник

Входит Серберин.

Серберин

Педрингано

[в сторону]

---

[164] Примечания: 164

Место и время действия в этой сцене — парк Сан-Луиджи, поздний вечер.

[165] Примечания: 165

Входит Педрингано с пистолью. — Педрингано несет пистоль особого вида — тяжелую ручную пистоль, как следует далее из ремарки. Такое оружие трижды упоминается и в анонимной пьесе «Арден из Февершэма» (1592).

Серберин

Педрингано

(Стреляет.)

[Серберин падает замертво.]

Стража [выступает вперед].

Первый стражник

Второй стражник

Педрингано

(борется со стражниками)

Третий стражник

Педрингано

Третий стражник

Второй стражник

Первый стражник

Педрингано

Уходят [и уносят тело Серберина].

Держи пистоль покрепче, Педринган!

Держись, судьба! Потворствуй мне и впредь

И духу смелому пошли успех,

Кого ж на мушку взять, решу я сам.
Вот золото, что обещали мне,
Я не за грезой отправляюсь в путь,
Моя награда у меня в руках.
Тот, кто на совесть не возьмет греха
За-ради столь тугого кошелька,
Пусть от лишений будет погибать,
Когда я буду пышно процветать.
Что ж до опасности попасть в тюрьму,
То знаю я, мой добрый господин
Меня от всех напастей защитит.
Да и не вызову я подозрений
В подобном месте. Здесь и буду ждать.

Хотел бы знать я, какова нужда
В том, чтоб сегодня стражу мы несли.

Так королевский нам велит приказ.

На страже не стояли раньше мы
В такой близи от герцогских палат.

А ну-ка тише, кто-то там идет.

Стой, Серберин:[166] *ты, кажется, пришел.*

Здесь дон Лоренцо должен ждать меня,

Как он мне передал через пажа.

Ну и местечко! Кажется, вот-вот

Из-за угла разбойник нападет!

А вот и птичка — прямо в сеть ко мне.

Вперед, коль ты мужчина, Педринган!

Как странно, что Лоренцо нет и нет.

Зачем так поздно он послал за мной?

За этим, Серберин. Держи свое!

Вот, он убит. Я свой исполнил долг.

Сеньоры, слышал выстрел я сейчас.

А вот убитый. Эй, держи убийцу!

Клянусь мучениями душ в аду,

---

[166] Примечания: 166

Стой, Серберин... — Серберин разговаривает с самим собой, не замечая в темноте ни Педрингано, ни стражников. Темнота на сцене, разумеется, условность, которую должны были вообразить зрители, поскольку спектакли публичных театров шли в дневное время и под открытым небом: кровля прикрывала лишь часть сцены, но не партер.

Я стану исповедником для вас![167]

Нет, исповеди ждем мы от тебя[168].
За что ты человека застрелил?

40 По улице бродил он в поздний час.

Ты сам бы лучше дома посидел,
Чем убивать людей в столь поздний час.

Убийцу к маршалу мы отведем[169].

К Иеронимо! И помогите мне:
45 Захватим мы убитого с собой.

Куда угодно с вами я пойду,
Отвечу и Иеронимо, и вам.
Но знайте: вам со мной не совладать.

---

[167] Примечания: 167

Я стану исповедником для вас| — Я помогу вам отойти в мир иной.

[168] Примечания: 168

Нет, исповеди ждем мы от тебя. — Игра слов: напротив, мы ждем от тебя признаний. Ср. в оригинале: «Sirrah, confess, and therein play the priest».

[169] Примечания: 169

Убийцу к маршалу мы отведем. — См. примеч. 1 к списку действующих лиц. Иеронимо исполняет должность судьи во владениях королевского дома, где произошло это убийство: парк находится рядом с палатами брата короля.

Сцена 4

Входят Лоренцо и Бальтазар.

Бальтазар

Лоренцо

Бальтазар

Лоренцо

Бальтазар

Лоренцо

Бальтазар

Лоренцо

[Входит паж.]

Паж

Бальтазар

Паж

Лоренцо

Паж

Лоренцо

Паж

Бальтазар

Лоренцо

Бальтазар

(Уходит.)

Лоренцо

Входит гонец с письмом.

Паж

Лоренцо

Гонец

Лоренцо

Гонец

[Отдает Лоренцо письмо]

Лоренцо

Гонец

Лоренцо

Гонец уходит.

[Дает пажу кошелек]

[дает пажу шкатулку]

Паж

Лоренцо

Паж уходит.

(Уходит.)

Вы с ложа поднялись в столь ранний час?

Боюсь, что в поздний час:[170] *стряслась беда.*

Что за несчастье, что не чаял я?

Не чаем мы страшнейших наших бед[171]*,*

5 И их нежданность нас сбивает с ног.

Скажите, дон Лоренцо, не тая:

Есть что-то, что марает нашу честь?

Для нас обоих здесь опасность есть.

---

[170] Примечания: 170

Бальтазар. Вы сложа поднялись в столь ранний час? Лоренцо. Боюсь, что в поздний час... — Игра слов: боюсь, что слишком поздно, чтобы предотвратить несчастье. Ср. в оригинале: «Bal. How now my lord, what makes you rise so soon? Lor. Fear of preventing our mishaps too late».

[171] Примечания: 171

Не чаем мы страшнейших наших бед... — Лоренцо продолжает свою мысль (см. примеч. 25), которая была взята им из сочинения Н. Макиавелли «Государь» (гл. 3, 25).

Я опасаюсь, что один из тех

Подельников презренных, вместе с кем

Мы обрекли на смерть Горацио,

Нас выдал старому Иеронимо.

Нас выдали? О нет, не может быть!

Больная совесть, ощущая гнет

Былых злодейств, едва ли ошибется.

Я в этом убежден как никогда:

Иеронимо известно обо всем.

Так знайте, милый принц, мой план таков...

Но вот мой паж. С какою вестью ты?

Сеньор, несчастье: Серберин убит.

Слуга мой Серберин?

Да, вашей светлости слуга.

Но кто убил его?

Тот, кто за это арестован был.

Кто?

Педрингано.

Ужель убит мой верный Серберин?
О мнимый друг, клятвопреступник злой!

Ужель его убийца — Педринган?
30 Сеньор, прошу вас не почесть за труд
Немедля обратиться к королю,
Чтоб он велел виновного казнить.
Боюсь, была их ссора неспроста[172].

Пусть будет этих дел исход кровав.
35 Король меня обидит, отказав.
Покуда маршальский устроим суд[173].
Пусть он за дело подлое умрет.

В согласье с нашим планом это все,
Да так и должен мудрый поступать[174].

---

[172] Примечания: 172

Боюсь, была их ссора неспроста. — Лоренцо под маской неведения подталкивает Бальтазара расправиться с Педрингано, виновным в убийстве его слуги.

[173] Примечания: 173

...маршальский устроим суд. — См. примеч. 24 и примеч. 1 к списку действующих лиц.

[174] Примечания: 174

...так и должен мудрый поступать. — Мудрость — императив елизаветинского сценического макиавеллиста, восходящий к трактату «Государь». См. также примеч. 18, 26 и примеч. 5 к акту II.

40 Замыслю что-то я — он исполняет,
Силки поставлю — птицу ловит он,
Не замечая клея на ветвях.
С друзьями те, кто хочет долго жить,
Должны себя вести, как птицелов.
45 Кого поймал я, он того убьет.
Не знает он, что это был мой ход[175]*.*
А доверяться никому нельзя[176]*,*
Коль собственные тайны человек
Способен добровольно рассказать.

50 Эй, мальчик![177]

Сеньор?

Кто там?

Я к вашей светлости с письмом.

---

[175] Примечания: 175

...это был мой ход. — То есть: мой замысел, моя стратагема. Ср. в оригинале: «it was my reaching fatch». См. статью «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 198 наст. изд.). См. также примеч. 5 к акту II.

[176] Примечания: 176

А доверяться никому нельзя... — Полагаться на себя (da se) — общее место в трактате Н. Макиавелли «Государь» (см. гл. 3, 7, 17, 23, 24). См. также примеч. 18, 26, 29, 30.

[177] Примечания: 177

Эй, мальчик! — Лоренцо произносит монолог так, будто он один, но паж все это время находится на сцене, вероятно, в глубине и не слышит Лоренцо.

Откуда?

Из тюрьмы, от Педрингано.

Так он в тюрьме?

Да, добрый господин.

55 Чего ж от нас он хочет? Просит он,
Чтоб я ему в несчастии помог[178].
Скажи ему, письмо я получил,
И в поручительстве моем заверь.
Ступай. Пошлю пажа тебе я вслед.

60 Размыслить надо: это дело — воск[179].
Ступай, отдай вот это Педрингано[180].

Ты знаешь, где тюрьма. И сделай так,

---

[178] Примечания: 178

Просит он, | Чтоб я ему в несчастии помог. — Ср. в оригинале: «He writes us here | To stand good lord and help him in distress» («Он пишет здесь, чтобы я исполнил по отношению к нему свой долг сеньора и помог ему в беде»).

[179] Примечания: 179

...это дело — воск. — То есть его можно развернуть и туда, и сюда, и к своей выгоде, и к убытку, поэтому его требуется обдумать.

[180] Примечания: 180

...отдай вот это Педрингано. — Лоренцо в третий раз передает Педрингано золото.

Чтоб не заметил этого никто.

Пусть знает: все в порядке, только виду

65 Не подает, хотя сегодня суд.

Скажи, что будет он освобожден —

Прощенье уж подписано, ему

Не стоит падать духом ни на миг.

Пусть даже он взойдет на эшафот,

70 (Я к этому усилья приложу)[181], —

Его с прощеньем там ты будешь ждать.

Ему шкатулку эту покажи,

Скажи, его прощенье там, внутри,

Но лишь смотри, ее не открывай.

75 Его до гроба не оставлю я[182].

Беги!

---

[181] Примечания: 181

(Я к этому усилья приложу)... — Двусмысленная фраза: Лоренцо обещает приложить усилия или чтобы добыть Педрингано помилование, или чтобы его повесили. Возможно, однако, что это реплика в сторону, в таком случае ее смысл однозначен.

[182] Примечания: 182

Его до гроба не оставлю я. — Еще одна двусмысленность в зависимости от того, чей гроб имеется в виду: либо обещание исполнить сеньоральный долг, либо препроводить в могилу Педрингано.

Спешу в темницу сей же час.

Смотри же, точно выполни приказ.

Удача наша словно по канату
Ступает. Но сейчас иль никогда![183]
Осталось в этом деле лишь одно:
Договориться надо с палачом.
Хотя зачем? Я воздуху не стану
Мой замысел, пожалуй, поверять,
Поскольку шепот ветра донесет
Мои слова до вражеских ушей,
Которые мне могут навредить.
E quel che voglio io, nessun lo sa;
Intendo io, quel mi basterà[184]*.*[185]

---

[183] Примечания: 183

Но сейчас иль никогда! — Лоренцо избавится от этих забот, закончатся его тревоги. Казнь Педрингано обеспечит убийцам Горацио безопасность. Интересно, что, изолировав Бель-Империю, Лоренцо совершенно забывает об опасности, исходящей от нее.

[184] Примечания: 184

Им невдомек, куда копаю я.
Вот так: видна лишь мне игра моя (ит.).

[185] Примечания: 185

Им невдомек, куда копаю я. | *Вот так: видна лишь мне игра моя.* — Происхождение этой фразы неизвестно, возможно, ее сочинил сам Кид, но показательно, что Лоренцо произносит ее на итальянском языке, заключая свою «макиавеллистскую» сцену.

Сцена 5

Входит паж со шкатулкой.

Паж

Хозяин запретил мне заглядывать в шкатулку, и клянусь, если бы он этого не сделал, у меня на это и времени бы не нашлось. Но у нас, мужчин, юность — что непостоянство у женщин: что нам больше всего запрещают, на то мы и пойдем, вот и я сейчас так сделаю. *[Открывает шкатулку]* Чтоб мне было пусто, а шкатулка-то пуста! Если бы я не боялся выдать тайну, я бы назвал это благородным мошенничеством. Я должен пойти к Педрингано и сказать ему, что его прощение в этой шкатулке; да я мог бы даже в этом поклясться, если бы не уверился в обратном. Забавно будет смотреть, как этот пройдоха, уверившись в своем помиловании, покосится на виселицу, покажет язык публике и станет вздорить с палачом. Неплохая выйдет шутка, если я буду смеяться его выходкам, показывая пальцем на шкатулку, словно бы говоря: «Ломай комедию дальше, твое прощение здесь». Разве это не забавная шутка,

если человек зашутит себя до смерти? Увы, бедолага Педрингано, мне даже тебя немного жаль, однако ж плакать не буду, даже если меня прикажут вздернуть заодно с тобой.

[Уходит]

Сцена 6

Входят Иеронимо него помощник[186].

Иеронимо

Помощник

Иеронимо

Входят стражники [и с ними палач];[190] паж и связанный Педрингано с письмом в руке[191].

---

[186] Примечания: 186

Входят Иеронимо и его помощник. — Сцена маршальского суда. Рыцарь-маршал Иеронимо исполняет обязанности судьи, и у него есть официальный помощник.

[190] Примечания: 190

Входят стражники [*и с ними палач*]... — Палач нес, как минимум, веревку, но, возможно, здесь на сцену приносили и другой реквизит, необходимый для повешения, например, скамейку.

[191] Примечания: 191

...Педрингано с письмом в руке. — Письмо, написанное Педрингано Лоренцо, которое после казни попадет в руки Иеронимо.

Помощник

Педрингано

Иеронимо

Педрингано

Помощник

Педрингано

Иеронимо

Мы в горести других погружены,
Хотя не знаем, как себе помочь.
Вершим мы правосудье, между тем
Его нам не добиться для себя.
5 Ужели я не доживу до дня,
Когда узнаю, волею небес,
То, что от мук избавило б меня?
Как больно знать, как старит эта мысль,
Что я ко всем быть должен справедлив,
10 Сам правого суда не получив[187].

---

[187] Примечания: 187

Сам правого суда не получив. — Ср. в оригинале: «neither gods nor men be just to me» («не получая справедливости ни от богов, ни от людей»).

Сеньор Иеронимо, святой ваш долг —

Карать того, кто преступил закон.

Ты прав, мой долг — отмстить за смерть того,

Кто был дороже жизни мне самой.

15 Пора, однако ж, начинать нам суд[188].

О сыне память затаю я тут[189].

Пусть подсудимый выступит вперед.

Малыш, спасибо: в самый раз поспел[192].

Я господину снова написал

20 О чем-то, что известно нам двоим:

---

[188] Примечания: 188

Ты прав, мой долг — отмстить за смерть ~ Пора, однако ж, начинать нам суд. — Иеронимо подразличает священный «долг мести» за родственника по крови и «обязанности» назначенного судьи.

[189] Примечания: 189

О сыне память затаю я тут. — Вероятно, в сердце, если это напоминание о платке, омоченном в крови Горацио, который Иеронимо хранит на груди. Актер должен был сопровождать эти слова соответствующим жестом.

[192] Примечания: 192

Малыш, спасибо: в самый раз поспел. — Обращено к пажу, который успел передать Педрингано обещание Лоренцо и показать шкатулку «с помилованием».

Боялся я, что он меня забыл.
Но коли не оставил он меня
Своей заботой, так чего мы ждем?

Чудовище, бессовестный злодей,
25 В грехе покайся и свое признай
Безумье, дабы род людской простил
Тебя. Здесь совершится казнь твоя.

Нетяжкий труд. Я смерти не боюсь
И потому признаюсь вам, сеньор,
30 Что это мной убит был Серберин.
Но вы, должно быть, ждете, что я здесь
Сполна вам заплачу за эту штуку?[193]

Да, Педрингано.

Думается, нет.

Молчи, разбойник, и забудь о «нет».

---

[193] Примечания: 193

...вам заплачу за эту штуку! — Ср. в оригинале: «for this gear». Слово «gear» употреблено здесь в значении: «поведение, поступок». Ироничная и фамильярная манера Педрингано объясняется не только свойственной ему наглостью, но и уверенностью в своей безнаказанности, обещанием помилования, полученным от Лоренцо. Это слово-паразит (gear) станет ключевым в шутках, которыми обмениваются палач и приговоренный на протяжении всей сцены казни. Таким образом, Педрингано в действительности «зашутит себя до смерти».

30 Покуда я судья, царит закон:

За пролитую кровь отдашь ты кровь[194].

И хоть я сам того не получу,

Я прослежу, чтоб получил другой.

Палач, за дело? Признана вина,

40 И смерть — расплата за свершенный грех.

Палач

Так что же, сеньор, вы готовы?

Педрингано

К чему, мой обходительный плут?

Палач

Взойти на эту штуку[195].

---

[194] Примечания: 194

За пролитую кровь отдашь ты кровь. — Закон Ветхого Завета: Ноя, Моисея. См.: Быт. 9: 6, Исх. 21: 23—25, Лев. 24: 20. Подробнее см. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 183—186 наст. изд.).

[195] Примечания: 195

Взойти на эту штуку. — Едва ли на сцене сооружали подобие настоящего эшафота, если достаточно было беседки, дерева (как в сцене убийства Горацио), какой-либо возвышающейся платформы или простой скамейки. См. также примеч. 44.

Педрингано

Сеньор, а не много ли вы хотите? Ты, видно, мечтаешь снабдить меня удавкой, чтобы я снабдил тебя моим костюмом:[196] тогда я вылезу из этой штуки, платья, и влезу в ту — в петлю. Но поскольку я заметил, что ты плутуешь, теперь я на такую невыгодную сделку не пойду, ей-же-ей.

Палач

Сеньор, пойдемте.

Педрингано

50 Что, мне пора наверх?

Палач

Этому не поможешь.

Педрингано

Да, но если я спущусь вниз, я тебе очень даже

---

[196] Примечания: 196

Ты... мечтаешь снабдить меня удавкой, чтобы я снабдил тебя моим костюмом... — Намек на обычай, по которому палачу доставалась одежда казненного.

смогу помочь.

Палач

А вот этому помогу я!

Педрингано

Как? Вздернув меня?

Палач

55 Ну да, ясное дело. Давайте, вы готовы? Прошу, сеньор, поторопитесь, день на исходе.

Педрингано

Как, у вас здесь вешают по часам? Если так, то может случиться, что я сломаю ваши древние устои.

Палач

60 Ей-богу, вы правы, потому что я сейчас сломаю вашу юную шею.

Педрингано

Ты шутки шутишь, палач? Моли Господа, чтобы

я не выжил, а не то я тебе сам башку проломлю!

Палач

Увы, сеньор, вы на добрый фут до нее не достаете. Надеюсь, что и не достанете, покуда я занимаюсь этим ремеслом.

Педрингано

65 Слушай, ты видишь вон того мальчишку со шкатулкой в руках?

Палач

Который на нее пальцем указывает?

Педрингано

Да, того самого.

Палач

Я не знаком с ним. Ну так что?

Педрингано

Как думаешь, доживешь ты до того дня, когда

его старый кафтан станет тебе обновой?[197]

Палач

Это так же точно, как то, что мне случалось обновлять петлю на шее людей почестней, чем ты или он.

Педрингано

Как ты думаешь, что у него в шкатулке?

Палач

Вот уж не знаю, да мне и дела большого нет. По мне, так вы бы лучше подумали о спасении души своей.

Педрингано

Зачем, мой славный палач? По мне, то, что хорошо для тела, хорошо и для души; и может статься, в этой шкатулке найдется бальзам и для того, и для другого.

---

[197] Примечания: 197

...его старый кафтан станет тебе обновой! — Вариация предыдущей шутки (см. примеч. 50).

Палач

Да ты, однако, самый веселый кусок человеческой плоти[198], который когда-либо встречался мне в моем ремесле!

Педрингано

А с каких это пор твое жульничество стало именоваться ремеслом?

Палач

Это я-то жулик? А вот сейчас тебя вздернут, и все убедятся в том, что ты вор.

Педрингано

Пожалуйста, попроси этих добрых людей помолиться вместе со мной.

---

[198] Примечания: 198

...самый веселый кусок человеческой плоти... — Горацио в «Гамлете» Шекспира, впервые появляясь на сцене, рекомендуется: «Кусок его» (акт I, сц. 1, 22. *Пер. М. Лозинского).* Это «темное место», к которому нет удовлетворительных комментариев. Между тем налицо лексическая ассоциация с характеристикой, которую палач у Кида дает Педрингано. Возможно, Педрингано и Горацио играл один актер труппы лорда-камергера. О проблеме принадлежности «Испанской трагедии» см. в статье «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)» (с. 231, 248—250 наст. изд.).

Палач

85 Ах, сеньор, вот это хорошее побуждение. Господа, вот видите, он неплохой человек.

Педрингано

А впрочем, чего это я? Пускай в другой раз помолятся, а сейчас большой нужды нет.

Иеронимо

(Уходит,)

Педрингано

Помощник

Педрингано

Палач

Педрингано

Палач

(Убирает платформу под Педрингано)

Помощник

Уходят.

Я негодяя не видал наглей!

90 О времена дикарские, когда
Душа, которой место в небесах,
Стремится к недозволенным вещам,
Блуждаючи тернистою тропой
И радостей небесных не вкусив.
95 Мы бы презрели Господа веленье,
Оставив без расплаты преступленье!
С повешеньем кончайте поскорей.
Сын, мщения не избежит злодей.

Эй, подожди-ка, не торопись!

100 Ужели ты надеешься на жизнь?

А что бы нет?

И как же это?

Подлец! Меня помиловал король!

Король твоя опора?[199] *Что ж, держись!*

105 Туда ему дорога. Но, палач,
Прошу, оставь без погребенья труп.

---

[199] Примечания: 199

Король твоя опора? — Последняя шутка палача: если твоя опора король, значит, тебе не нужна платформа, на которой ты стоишь.

Негоже нашу землю засорять
Тем, что не могут Небеса принять[200].

Сцена 7

Входит Иеронимо.

Иеронимо

Куда подамся, чтобы скорбь мою
Мне выразить, что землю тяготит
И наполняет, мнится, самый воздух
Страданьем неутешного отца?
5 Слова мои услышав, бурный ветр
Согнул стволы безлиственных дерев,
Лишил луга покрова из цветов,
Размыл твердыни гор потоком слез[201]
И адовы врата поколебал.

---

[200] Примечания: 200

...не могут Небеса принять. — Смерть Педрингано — смерть нечестивца: без молитвы, без раскаяния и покаяния, в богохульстве. Вероятно, по этой же причине тело безбожника оставляют без погребения.

[201] Примечания: 201

Размыл твердыни гор потоком слез... — Образ потоков слез, разрушающих любые твердыни, так полюбился Киду, что он использовал его позднее в своем переводе «Корнелии» Р. Гарнье (акт V, ст. 420).

10 Но мира нет израненной душе
От тяжких вздохов и слепых страстей,
Что, на крылах взмывая в воздух, яро
В окно лазурное небес стучат,
Взывая о возмездии за грех.
15 Укрылись, знаю, жители небес
За прочною алмазною стеной[202],
И мне теперь не досягнуть до них
И не поведать горестей моих.

Входит палач с письмом.

Палач

Сеньор, да благословит вас Господь, сеньор, тот человек, сеньор, Петергадо, который так любил веселые прибаутки...

Иеронимо

Так что с ним?

---

[202] Примечания: 202

Укрылись, знаю, жители небес | За прочною алмазною стеной... — То есть в эмпирее, высшей небесной сфере необжигающего огня.

Палач

Сеньор, он отправился не той дорогой; ему было выписано направленье в другую сторону. Сеньор, вот его бумаги, боюсь, сеньор, мы не так с ним поступили.

Иеронимо

25 Дай мне, я прочту.

[Берет письмо]

Палач

Вы встанете между мной и виселицей?[203]

Иеронимо

Да, да.

Палач

Благодарю ваше светлое воссиятельство.

---

[203] Примечания: 203

Вы встанете между мной и виселицей? — То есть: защитите вы меня, в случае, если мы ошиблись? Письмо, обнаруженное в одежде повешенного Педрингано, палач принимает за помилование, о котором тот рассказывал, и пугается последствий.

(Уходит.)

Иеронимо

(Уходит)

Пускай во власти я иных тревог,
30 Я с горем перемирье заключу
На время чтенья этого письма.
«Мой господин, покорно Вас прошу[204]
Велеть скорей меня освободить,
Ведь жизнь моя висит на волоске
35 И при смерти я тайну разглашу.
Я ради Вас, сеньор, его убил[205],
Во всем и Вам и принцу помогал,
Ведь обещали Вы награду мне.
Горацио Вам убить помог я также».
40 Он помогал убить Горацио?
Так это вы трагедии проклятой

---

[204] Примечания: 204

«Мой господин, покорно Вас прошу...» — Письмо адресовано Лоренцо. Это то самое письмо, о котором в сцене маршальского суда Педрингано сказал пажу, но не отдал его мальчику, поскольку тот уже показал ему шкатулку с «помилованием».

[205] Примечания: 205

Я ради вас... его убил... — То есть Серберина, которого Педрингано убил по приказу Лоренцо.

Актерами — Лоренцо, Бальтазар[206],
Плененный сыном в яростном бою?
Что я услышал, что мой взор узрел?
О Небеса святые, неужели
Столь мерзостный и столь противный грех,
Что был так гладко, без следа сокрыт,
Теперь прощен не будет и забыт?
Я вижу: зря поверить я не мог,
Что Бель-Империи письмо не ложь.
Так не лгала она, хотя они
Ее и всех нас очернить пытались!
Теперь меж тем и этим я письмом
Могу сравнить, все встало на места.
Знак свыше мне — теперь я буду знать:
Нельзя их грех богам не покарать.
Лоренцо лживый, вот твой льстивый вид?
Вот честь, что ты воздал Горацио?

---

[206] Примечания: 206

Так это вы трагедии проклятой | Актерами — Лоренцо, Бальтазар... — Иеронимо использует здесь театральную метафору, пока не подозревая, что она всецело реализуется в его финальном спекгакле-мести.

Вот, Бальтазар, палач моей души,
Тот выкуп, что ты сыну должен был?
Проклятье этим распрям без конца,
Проклятье плену твоему у нас,
Проклятье телу и душе твоей,
И твоему отцу, и с ним тебе!
Будь проклят час, когда тебе мой сын
Оставил жизнь, как истый паладин!
Но для чего растрачивать слова,
Когда лишь кровь моей беде поможет?
Пойду я жаловаться королю,
О правосудье при дворе молить,
Стирая плиты старческой стопой.
Иль правосудье я куплю мольбами,
Иль накажу их страшными делами.

Сцена 8[207]

Входят Изабелла и ее служанка[208].

Изабелла

(Мечется в припадке безумия)

Служанка

Изабелла

Служанка

Изабелла

Уходят[212].

Так эта травка, чтоб лечить глаза,
А эта голову?

---

[207] Примечания: 207

Здесь некоторые редакторы XIX в. начинали четвертый акт так, что трагедия становилась пятиактной. Но ни одно из ранних кварто не дает оснований для такого деления. Не поддерживает его и внутренняя структура пьесы, которая, очевидно, была задумана как четырехактная, где в финале каждого акта действие резюмируется призраком Андреа и Местью. «Испанская трагедия» не единственная использует деление на четыре акта. Так во времена Кида издавалась в Англии даже «Октавия» Сенеки. Все современные издания сохраняют четырехактное деление пьесы Кида.

[208] Примечания: 208

Входят Изабелла и ее служанка. — Действие происходит в доме или в саду дома Иеронимо.

[212] Примечания: 212

Уходят. — Изабелла в безумии убегает со сцены, служанка следует

›››
за ней.

Но сердце травами не излечить...
Лекарства нету от моих скорбей
5 И нету средства мертвых воскресить.

Горацио! Где Горацио, мой сынок?

Прошу, не изводите так себя,
Скорбя о сыне. Он вкусил покой,
В полях он Елисейских опочил[209].

10 Иль не дарила платьев я тебе,
Свистка и даже ручки от кнута?
Пусть будет это зло отомщено!

От ваших слов мне тяжко на душе.

Душа? Помилуй, бедная душа,
15 Тебе ли о вещах подобных знать?

---

[209] Примечания: 209

В полях он Елисейских опочил. — Служанка успокаивает скорбящую мать тем, что ее сын находится в Элизии. Но Изабелла видит участь его души иначе. См. также примеч. 24 к акту I.

Моя душа на крыльях золотых[210]
Меня возносит к сыну в небеса.
Он сонмом херувимов окружен[211],
Что заживили раны все его.
20 Они поют Горацио райский гимн,
Чтобы невинность редкую почтить,
Какой уж не увидит этот век.
Но подскажи, где мне найти убийц,
Его сразивших? Да, куда бежать,
25 Чтоб сына умертвивших отыскать?

Сцена 9

Бель-Империя у окна[213].

---

[210] Примечания: 210

Моя душа на крыльях золотых... — Ф. Эдвардс обнаруживает общность между этой и последующими семью строками Кида и элегией Томаса Уотсона на смерть Ф. Уолсингема (1590), полагая, что заимствует Кид (см.: Edwards 1959: 71 n., Appendix D). Это дает Эдвардсу лишний аргумент для позднего датирования «Испанской трагедии» — после 1590 г. Однако лексические схождения имеют характер общих мест и не доказывают зависимости того или другого автора.

[211] Примечания: 211

Он сонмом херувимов окружен... — Изабелла представляет Горацио в эмпирее, высшей райской сфере.

[213] Примечания: 213

Бель-Империя у окна. — Вероятно, наверху, откуда она бросала письмо Иеронимо (акт III, сц. 2), и, следовательно, призраку Андреа с Местью

вновь приходится потесниться. Где именно была заключена Бель-Империя, неизвестно, но возможно, что к этому моменту она заперта непосредственно в своих покоях в доме отца.

Бель-Империя

Входит Кристофил[215].

Кристофил

Уходят[217].

За что безвинно я оскорблена?
Удалена зачем я от двора?
Ужели не узнаю я причин
Моих таинственных и злых невзгод?
5 Проклятый брат, не брат — убийца злой,
За что ты мучаешь теперь меня?
Иеронимо, тебе писала я,
Но отчего ты с местью так нескор?

---

[215] Примечания: 215

Входит Кристофил. — Вероятно, произносящий единственную реплику слуга появляется не на основной сцене, а наверху, и именно для того, чтобы увести с собой Бель-Империю.

[217] Примечания: 217

Уходят. — Кристофил уводит Бель-Империю перед началом той сцены, в которой будет отдан приказ о ее освобождении. Вероятно, драматург хотел избежать тем самым дробления сцены объяснений Бель-Империи с Лоренцо и Бальтазаром и рассчитывал на понимание своего зрителя, привычного к синхронизации эпизодов.

Андреа, о, когда б ты знал[214], *что я*
10 За друга твоего страдаю здесь
И что он за меня был умерщвлен!
Однако я спокойной быть должна
И терпеливо этот плен сносить,
В спасенье положась на Небеса.

15 Пойдемте, полно верить в чудеса[216].

Сцена 10[218]

Входят Лоренцо, Бальтазар и паж.

Лоренцо

Паж

---

[214] Примечания: 214

Андреа, о, когда б ты знал... — Молчаливое присутствие рядом невидимого для Бель-Империи духа Андреа усиливает театральный эффект этой сцены.

[216] Примечания: 216

...полно верить в чудеса. — Слуга макиавеллиста Лоренцо скептичен по отношению к небесным чудесам и верит только в распоряжения своего сеньора, что входит в видимое противоречие с именем слуги, которое означает «любящий Христа».

[218] Примечания: 218

Действие в этой сцене происходит, вероятно, на половине Лоренцо в доме герцога Кастилии.

Лоренцо

Паж уходит.

Бальтазар

Лоренцо

Бальтазар

Лоренцо

Входит Бель-Империя.

Бель-Империя

Лоренцо

Бель-Империя

Лоренцо

Бель-Империя

Бальтазар

Лоренцо

Бель-Империя

Лоренцо

Бальтазар

Бель-Империя

Лоренцо

Бальтазар

Бель-Империя

Лоренцо

Бель-Империя

Лоренцо

(Шепчет ей на ухо[228])

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Империя

Лоренцо

Бель-Империя

---

[228] Примечания: 228

Шепчет ей на ухо. — Зрители должны были понять, что объяснение причин отсутствия Бель-Империи, вероятно, носило интимный характер и не предназначалось для ушей Бальтазара.

Лоренцо

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

(Уходит)

Лоренцо

Бальтазар

Уходят.

Довольно, мальчик, все понятно мне.

Так ты вполне уверен — умер он?

Коли не так — не жить мне.

Хорошо.

Теперь пусть тот имеет дело с ним,

5 К кому в загробном царстве он попал[219].

---

[219] Примечания: 219

...пусть тот имеет дело с ним, | К кому в загробном царстве он попал. — «Тот» — это дьявол, к которому должен попасть в ином мире Педрингано.

Дай Кристофилу это вот кольцо[220],
Вели ему сестру освободить
И с ней вернись сюда.

Ее на время я от всех укрыл,
Чтоб об убийстве не узнал никто.
Теперь, когда утихли страсти, я
Сестру вполне могу освободить.

И вовремя, Лоренцо, ведь вчера
Отец ваш герцог спрашивал о ней.

Да, и ему я отвечал умело,
Чтоб подозренье им не овладело.
Но, принц! Ее вы любите?

О да!

Ступайте с осторожностью тогда,
Доверясь мне, стелите мягче вы.
Коль вздумает противиться она,

---

[220] Примечания: 220

Дай Кристофилу это вот кольцо... — Лоренцо отдает приказ освободить сестру, а кольцо должно подтвердить стерегущему ее слуге, что приказ отдал именно Лоренцо.

Припомнив и любовника, и плен[221],
Шутите с нею: в шутке можно скрыть
То, что способно больно уязвить.
Но вот она.

Сестра...

Сестра? Ну нет,
25 Не брат ты мне, а наихудший враг,
Иль так не обходился бы со мной!
Меня оружьем до смерти пугал
И оскорблял ты друга моего,
А после, словно бурный вихрь, умчал
30 В толпе твоих приспешников лихих
И запер на замок, чтоб я одна
Сидела и не смела возроптать?
Каким безумьем ты охвачен был?
Чем я тебя обидела, скажи?

35 Прошу тебя, одумайся, сестра.
Я зла тебе ни в чем не причинил,
Я только честь твою хотел спасти,

---

[221] Примечания: 221

Коль вздумает противиться она, | Припомнив и любовника, и плен... — То есть, не смирившись с убийством Горацио и заключением, которому подвергли саму Бель-Империю.

Быть может, с пущим рвением, чем нужно.

Ах, честь мою! Но неужели, брат,
Так имя запятнала я свое,
Что посторонний взялся мне помочь?[222]

Принц Бальтазар и мой отец хотели
К Иеронимо явиться в дом, чтоб там
Дела короны вместе обсудить[223]
И интересы вице-короля.

И как моя задета этим честь?

Дослушайте Лоренцо до конца.

К Иеронимо я выслан был вперед,
Чтоб о гостях его предупредить.
Я с принцем вместе к дому подошел
И по пути тебя в беседке я

---

[222] Примечания: 222

...неужели, брат, | Так имя запятнала я свое, | Что посторонний взялся мне помочь? — Смысл фразы: разве я просила о посторонней помощи? Бель-Империя, разумеется, не называет Лоренцо посторонним.

[223] Примечания: 223

Принц Бальтазар и мой отец хотели | К Иеронимо явиться в дом, чтоб там | Дела короны вместе обсудить... — По версии Лоренцо, обе названные высокие персоны направлялись к Иеронимо для обсуждения юридической стороны предполагаемого династического брака.

Застал с Горацио, милая сестра...

И что ж?

Поскольку вспомнил я о том, что встарь
55 Была из-за Андреа ты в опале[224]
И дело может повториться вновь,
Коль встретят в этом обществе тебя,
Я ничего другого не нашел,
Как тотчас увести Горацио прочь[225].

60 И вас тайком куда-то унести[226],
Чтоб герцог вас не мог застигнуть там.

Ах, вот как, принц! Свидетель вы тому,
Что было все, как брат мой говорит?

---

[224] Примечания: 224

...встарь | Была из-за Андреа ты в опале... — Лоренцо вспоминает гнев отца из-за любовной связи его сестры с доном Андреа. См. примеч. 4 к акту I и примеч. б к акту II.

[225] Примечания: 225

...Я ничего другого не нашел, | Как тотчас увести Горацио прочь. — Объяснение Лоренцо сводится к тому, что он хотел убрать Горацио с глаз отца, но перестарался.

[226] Примечания: 226

И вас тайком куда-то унести... — Где находилась плененная Бель-Империя, остается неизвестным.

Ради меня устроил это брат,
Вы ж помогали доблестно ему.
Да, что тут скажешь, выдумка славна!
Но для чего меня в плену держать?

Твоя, сестра, несдержанная скорбь
По фавориту первому, Андреа,
Повергла в ярость моего отца[227].

И лучше было вам, раз вы в опале,
Чтоб на глаза ему вы не попали.

Об этом не было известно мне.

Сгорело много дров в твоем огне,
Куда уж было масла подливать?

Ужель с тех пор меня отец не звал?

Да, звал, и вот что я ему сказал.

Но, Бель-Империя, скорей взгляни
На принца Бальтазара, чья любовь
В твоем присутствии еще сильней.
Вглядевшись в принца скорбные черты,

---

[227] Примечания: 227

Твоя, сестра, несдержанная скорбь | *По фавориту первому, Андреа,* | *Повергла в ярость моего отца.* — Речь все о той же старой любовной связи Бель-Империи и дона Андреа. См. примеч. 78.

В них обожание увидишь ты.

Искусным, брат, оратором ты стал,
Не знаю, правда, я, из-за чего.
85 Когда в последний раз встречались мы,
Таким ты не был. Но ошибся ты,
Ведь мысли принца о высоком все.

О покоряющей царей красе,
О локонах, достойных Ариадны
90 (В их путах я навеки стал рабом)[229]*,*
О белоснежном, милая, челе,
Где не читаю для себя надежд.

Любовь, иль страх, иль оба враз, сеньор,
Суть вещи слишком важные, увы,
95 Чтоб занимать непрочный женский ум.

---

[229] Примечания: 229

О локонах, достойных Ариадны | (В их путах я навеки стал рабом)... — В греческой мифологии дочь критского царя Миноса Ариадна дала герою Тесею, отправляющемуся в лабиринт на битву с Минотавром, нить, благодаря которой он выбрался обратно. Но она никогда не опутывала своей нитью Тесея. Бальтазар либо запутался в своих сравнениях, как в волосах Бель-Империи, уподобленных спасительной нити Ариадны, либо перепутал Ариадну с Арахной, которую за дерзость Афина превратила в паука, вечно плетущего свою паутину.

Люблю!

Кого же?

Бель-Империю.

Страшусь!

Кого же?

Бель-Империи.

Себя бояться?

Да.

Но как же?

Вновь
Утратить не хочу свою любовь.

100 Позвольте Бальтазару вас хранить.

И он боится. Как ему любить?
Et tremulo metui pavidum junxere timorem,

Et vanum stolidae proditionis opus[230] [231].

Коль так умело вы ведете спор,
Мы при дворе продолжим разговор.

Ведомый звездами прекрасных глаз,
Бредет печально бедный Бальтазар.
Так пилигрим чрез горы путь вершит,
Не зная, будет ли успешен он.

Сцена 11[232]

Входят два португальца, и Иеронимо им навстречу.

Первый португалец

Иеронимо

---

[230] Примечания: 230

Ужас они побороть в себе попытались боязнью,
Глупым предательством был этот бессмысленный шаг (лат.).

[231] Примечания: 231

Ужас они побороть в себе попытались боязнью ~ бессмысленный шаг. — Ф. Боус отмечает, что смысл этой стилизации под классическую поэзию «остается темен» (Boas 1901: 405 n.). Тем не менее, эта поэтическая псевдоцитата связана с заданной Бель-Империей ранее темой любви и страха.

[232] Примечания: 232

Действие происходит неподалеку от дома герцога Кастильского.

Второй португалец

Иеронимо

Первый португалец

Иеронимо

Второй португалец

Иеронимо

Первый португалец

(Заходит в одну дверь и выходит из другой.)[234]

Иеронимо

Первый португалец

Иеронимо

(Уходит.)

Второй португалец

[Уходят.]

---

[234] Примечания: 234

(Заходит в одну дверь и выходит из другой) — Судя по этой ремарке, португалец заходит в дом герцога и выходит из него, не найдя Лоренцо.

Прошу прощенья, сударь[233].

И я у вас. Прошу меня пустить,
Так много легче будет вас простить.

Скажите, как нам герцога найти?

Немедля.

5 Нет, мы ищем дом его.

Ах, вот как. Этот дом, что впереди.

Нам нужно к сыну герцога, сеньору...

Лоренцо?

Да.

Остерегайтесь! Впору
Нам перейти к другому разговору.
10 Но раз вы так упрямы, господа,
И вы к Лоренцо ищете пути,
То я вам помогу его найти.

---

[233] Примечания: 233

Прошу прощенья, сударь. — Далее следует Дополнение третье (см. с. 134—136 наст. изд.) Как поясняет это дополнение, португалец просит его извинить за неловкость: он нечаянно наступил на ногу идущему навстречу Иеронимо.

От вас налево видите тропу?[235]
15 Она от совести больной ведет
В чащобу недоверья и стыда.
Там быть опасно, там извечный мрак,
Там вас осадит рой печальных дум,
Коль вы на йоту поддадитесь им,
Они к погибели вас приведут.
20 Едва узрите вы громады скал
В долу огромном вековечной ночи,
Что, зажжены навек огнем греха,
Зловонный в небо испускают дым...
Недалеко оттуда род убийц
25 Для душ своих проклятых град возвел,
И там в котле, что, гневаясь, встарь
Юпитер сам повесил над огнем,
Найдете вы Лоренцо — там кипят
Младенцев кровь и плавленый свинец.

Ха-ха-ха-ха!

Да, ха-ха-ха-ха-ха!

---

[235] Примечания: 235

От вас налево видите тропу? — Левый путь ведет в глубокий ад. См. примеч. 21 к акту I.

30 Здесь к месту смех! Прощайте, ха-ха-ха!

Должно, безумен этот человек

Иль в детство впал под грузом многих лет.

Однако ж надо герцога найти.

Сцена 12

Входит Иеронимо с кинжалом в одной руке и веревкой в другой[236].

Иеронимо

(Отбрасывает кинжал и петлю.)

(Вновь подбирает их.)

Входят король, посол, герцог Кастильский и Лоренцо.

Король

Иеронимо

---

[236] Примечания: 236

Входит Иеронимо с кинжалом в одной руке и веревкой в другой. — Театральные аксессуары, по которым елизаветинцы узнавали самоубийцу. В поэме Э. Спенсера «Королева фей» и в моралите Д. Скелтона «Величие» веревка и нож — атрибуты аллегории Отчаяния. Иеронимо находится в королевском дворце, чтобы передать обвинения королю.

Лоренцо

Иеронимо

Король

Иеронимо

Посол

Король

Герцог

Посол

[Приносят выкуп.]

Иеронимо

Король

Иеронимо

Король

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

(роет землю кинжалом)

Король

Иеронимо

(Уходит.)

Король

Лоренцо

Король

Лоренцо

Король

Посол

Король

Уходят.

Здесь было б встретить короля неплохо[237],

Быть может, для меня он миг найдет.

Не странно ли, что эта суматоха

Придворная мне затыкает рот?

5 Иеронимо, давай, будь наготове.

Их умыслы прекрасно вижу я.

Есть башня в залитой рекою крови

---

[237] Примечания: 237

Здесь было б встретить короля неплохо... — Первые четыре строки монолога Иеронимо обращены к воображаемому собеседнику и свидетельствуют о его погружении в безумие. Ср. в оригинале: «Now, Sir, perhaps I come and see the King...» («Итак, сэр, возможно, я прихожу и вижу короля...»).

Долине. Грозный в ней сидит судья[238],
Стальной и медный вместе трон его,
В зубах огромный факел держит он,
Им спуск в Аид кромешный освещен.
Так прочь, Иеронимо, иди к нему!
Тебе он боль утраты возместит.
Пойди тропою этой — будешь с ним,
Иль этой[239], *коли жизнь тебе претит.*
Так той иль этой? Что-то здесь не то:
Коль заколюсь я иль повешусь, кто
За смерть Горацио отомстит сполна?[240]
Нет, нет же! Эти средства не пойдут.
Король мне нужен. Этою тропой!

---

[238] Примечания: 238

Грозный в ней [башне] *сидит судья...* — Имеется в виду Плутон, властитель Аида. См. примеч. 19 к акту I.

[239] Примечания: 239

Пойди тропою этой... | Иль этой... — Иеронимо выбирает между кинжалом и веревкой. Контрастный отголосок в монологе Гамлета «Быть или не быть?» (см.: *Шекспир У.* Гамлет. Акт III, сц. 1, 56). См. также статью «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)» (с. 252 наст. изд.).

[240] Примечания: 240

Коль заколюсь я иль повешусь, кто | За смерть Горацио отомстит сполна? — То же соображение заставляло Иеронимо отказаться от самоубийства (акт II, сц. 5, 79-80).

Я повстречаюсь с ним наверно тут.
Лоренцо, поквитаюсь я с тобой
И с Бальтазаром! Но сюда идет
Король.
Ловец с силком добычи ждет[241].

25 И что ж решенье вице-короля?
Как наши предложенья принял он?

Молю о правосудье, государь!

Назад, назад! У короля дела!

Ужели?

30 Кто здесь? Кто помешать желает нам?

---

[241] Примечания: 241

Ловец с силком добычи ждет. — Ср. в оригинале: «there goes the hare away». Фразеологизм, означающий нетерпение и надежду охотника на то, что дичь попадет в капкан. Видя, в какой компании приближается король, Иеронимо, напротив, выражает здесь опасение, что «заяц» (король) избежит силка, то есть возможность подать ему прошение будет упущена.

Не я. Иеронимо, спокойно. Затаись[242].

Почтенный государь, он получил
Дары и предложенье о союзе.
Узнав, что сын его здоров и жив
35 И с почестями принят при дворе
(А он считал, что принц погиб в бою),
Он, вам желая паче угодить,
Как подданный, велел мне передать:
Весть о союзе принца Бальтазара
40 С прекрасной Бель-Империей ему
Угоднее, чем миро Небесам,
Когда они рассердятся на нас.
А посему присутствием своим
Он собирается почтить обряд,
45 В присутствии испанского двора

---

[242] Примечания: 242

Иеронимо, спокойно. Затаись. — Ср. в оригинале: «Hieronimo, ...go by, go by». Елизаветинцы превратили эту фразу в идиому, люди театра включили ее в свой профессиональный сленг. Ее смысл варьируется от призыва к терпению, самообузданию и осторожности при столкновении с какой-то трудной, опасной или неразрешимой ситуацией до буквального «проходи, Иеронимо, ступай» и характеристики юродивого, безумца. Фразу использовали очень многие драматурги: Шекспир в «Укрощении строптивой» (см. с. 261—262 наст. изд.), Т. Деккер в «Празднике башмачника» (1600), в «Бичевании сатирика» (1602) и в совместной с Д. Уэбстером пьесе «Эй, на Запад!» (1604), Б. Джонсон в «Рифмоплете» (1601), а также Т. Мидлтон, Д. Флетчер и др.

Навеки крепкий узел завязав
Приязни королевской и согласья
Меж португальским и испанским домом.
Он Бальтазару свой венец отдаст,
Супруге ж сына королевой быть.

Любезный брат, что думаете вы?

Бесспорно, это верный знак того,
Что вас вице-король как друга чтит
И, как отец, о принце он печется.
Ему обязан также я за честь,
Оказанную дочери моей.

И наконец, отправил мой король
За сына выкуп славному Горацио,
Хотя домой пока не едет принц[243].

Горацио? Кто здесь звал Гора-

[243] Примечания: 243

Хотя домой пока не едет принц. — Выкуп был предназначен для освобождения Бальтазара из плена, но в связи с новыми обстоятельствами (принц фактически свободен и даже вступает в брак) выкуп отправлен победителю вне каких-либо условий.

цио?[244]

Его величество благодари.
Пускай Горацио выкуп отдадут[245].

О, правосудья! Правосудья мне!

Кто этот человек? Иеронимо?[246]

65 О, правосудья! О мой бедный сын,
Его ни выкуп не вернет, ни месть!

Иеронимо, ведь я предупреждал!

Лоренцо, прочь, мне больше не мешай!
И так ты счастье отнял у меня!
70 Отдайте сына! Выкуп ни к чему[247].
Расковыряю чрево я земли[248],

---

[244] Примечания: 244

Кто здесь звал Горацио? — Вариация знаменитого возгласа Иеронимо: «Кто звал Иеронимо?» (акт II, сц. 5, 4).

[245] Примечания: 245

Пускай Горацио выкуп отдадут. — Из слов короля и его дальнейшего диалога с Лоренцо видно, что он не знает об убийстве Горацио.

[246] Примечания: 246

Кто этот человек? Иеронимо? — Король не сразу узнает своего обезумевшего рыцаря — маршала.

[247] Примечания: 247

Отдайте сына! Выкуп ни к чему. — Безумие Иеронимо нарастает.

[248] Примечания: 248

Расковыряю чрево я земли... — Ф. Боус обнаруживает очень точную

лексическую параллель в «Мальтийском еврее»: «Для нас земные разрывая недра <…>» *(Марло К.* Мальтийский еврей. Акт I, сц. 1. *Пер. В. Рождественского)* и считает это место у Марло «вероятной имитацией Кида» (Boas 1901: 407 п.). Ф. Эдвардс, будучи сторонником позднего датирования «Испанской трагедии», предлагает оставить вопрос первенства открытым (см.: Edwards 1959: 81 п.).

В Элизии Горацио отыщу
И покажу вам язвы ран его!
Прочь от меня!
75 Я из кинжала сделаю кирку
И откажусь от званья моего.
Я демонов из ада призову,
Чтоб вам за это горе отомстить!

Что происходит? Что с ним? Кто-нибудь,
80 Утихомирьте наконец его!

Нет нужды. Кто с чертями поведется,
Тому бежать, а не ходить придется[249].

Иль с маршалом беда случилась злая?
Его таким не видел никогда я.

85 Мой государь, Иеронимо был сыном,
Горацио молодым, настолько горд
И, видно, так желал забрать себе
За принца Бальтазара выкуп он,

---

[249] Примечания: 249

Кто с чертями поведется, | Тому бежать, а не ходить придется. — В известной поговорке Иеронимо заменяет «черта» («дьявола») на «чертей», подразумевая Лоренцо, Бальтазара и их подручных.

Что вовсе стал безумен под конец[250].

90 Нам жаль, племянник, коли это так.

Так вот как любят сыновей отцы![251]

Пускай он золото получит, брат,

За принца выкуп. Мы его почтим.

Горацио, значит, деньги не нужны.

95 Тем лучше, что их требует отец.

Однако, коль в нетвердом он уме,

Не лучше ль должность, что он занимает,

Нам передать кому-то поскромней?

Так мы его обидим лишь сильней.

100 Нам нужно разобраться в этом деле,

Он маршалом пребудет до тех пор.

Любезный брат, ведите к нам посла —

---

[250] Примечания: 250

...вовсе стал безумен под конец. — Лоренцо объясняет поведение Иеронимо тем, что его свела с ума гордость за сына и жажда получить выкуп.

[251] Примечания: 251

Так вот как любят сыновей отцы! — Король понимает причину безумия Иеронимо как следствие неумеренной любви к сыну.

Свидетелем помолвки станет он
Меж Бель-Империей и Бальтазаром.
Сейчас для свадьбы мы удобный день,
Посол, назначим. Ты же передашь
О том известье вице-королю.
Король мой будет рад, ведь знаю, он
Отсюда с нетерпеньем ждет вестей.
Так слушай, чтоб точней все передать[252],[253].

Сцена 13

Входит Иеронимо с книгой в руке[254].

---

[252] Примечания: 252

Так слушай, чтоб точней все передать. — Посол должен рассказать вице-королю о тех клятвах, которыми обменяются в ходе помолвки Бальтазар и Бель-Империя, и обещаниях, которые дадут король Испании и герцог Кастилии.

[253] Примечания: 253

Далее следует Дополнение четвертое (см. с. 136—143 наст. изд.).

[254] Примечания: 254

Входит Иеронимо с книгой в руке. — Действие в этой сцене происходит в доме Иеронимо. Книга в руках у Иеронимо, по общему мнению, трагедии Сенеки, несмотря на то, что его монолог начинается с фразы из Библии.

Иеронимо

Шум за сценой.

Входит слуга.

Слуга

Иеронимо

Входят три горожанина и старик.

Первый горожанин

[спутникам]

Иеронимо

[В сторону.]

Второй горожанин

Иеронимо

Первый горожанин

Иеронимо

Второй горожанин

Третий горожанин

Иеронимо

Первый горожанин

Второй горожанин

Третий горожанин

Передают Иеронимо бумаги.

Иеронимо

Старик[270]

Иеронимо

Старик

Иеронимо

Старик

Иеронимо

(Вытаскивает окровавленный платок,)

[Вытаскивает разные предметы.]

Первый горожанин

Второй горожанин

Иеронимо

(Рвет бумаги)

Первый горожанин

Иеронимо уходит, они следуют за ним.

Второй горожанин

---

[270] Примечания: 270

Старик. — См. примеч. 2 к списку действующих лиц.

Входит Иеронимо.

Третий горожанин

Иеронимо

У ходят все, кроме Базульто. Иеронимо возвращается и говорит, вглядываясь ему в лицо.

Иеронимо

Старик

Иеронимо

Старик

Иеронимо

Старик

Иеронимо

Уходят.

Vindicta mihi![255][256]

За зло накажут тяжко Небеса

И за убийство зверское отмстят.

Иеронимо, суда их подожди,

5 Ведь смертным время не дано во власть.

Per scelus semper tutum est sceleribus iter[257].[258]

Когда тебя обидели — то бей,

Ведь зло одно рождает зло сильней,

И смертью храбреца не напугать;

10 А кто все терпит со смиреньем, тот,

Как жил спокойно, так же и умрет.

---

[255] Примечания: 255

Мне отмщение! *(лат.)*

[256] Примечания: 256

Мне отмщение! — Рим. 12: 19. В трагедии Сенеки «Октавия» также присутствует эта идея (ст. 255—256). Ср. в пер. С. Ошерова: «Быть может, существует бог карающий, | И день для нас еще наступит радостный». Кид дает ее как постулат: не в сослагательном, а в утвердительном новозаветном контексте, и лишь в дальнейшем своем рассуждении его герой откажется от нее. О логике Иеронимо в ключевом монологе см. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 189—190 наст. изд.). Начало монолога Иеронимо высмеивается в «Рифмоплете» Бена Джонсона (акт III, сц. 1).

[257] Примечания: 257

Идти всего надежней злу дорогой зла *(лат.)*.

[258] Примечания: 258

Идти всего надежней злу дорогой зла. — Сенека. Агамемнон. 115. *Пер. С. Ошерова.* О методе цитирования Сенеки у Кида см. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 177—178 наст. изд.).

Fata si miseros juvant, habes salutem;
Fata
si vitam negant, habes sepulchrum.[259][260]
Коли судьба смягчит твои страданья,
15 То будешь ты и счастлив и здоров.
Коли тебе она откажет в жизни,
Получишь погребенье от нее.
А коль не так, то утешенье вот:
Лежит под небом тот, кто не в земле[261].
20 А значит, я за смерть его отмщу!
Но как? Не так, как скудные умы,
Открытым и влекущим беды злом,
Но тайным способом, хотя надежным,

---

[259] Примечания: 259

Несчастным коль поможет рок,
Спасен ты будешь. Если рок отнимет жизнь,
То погребен ты будешь (лат.).

[260] Примечания: 260

Несчастным коль поможет рок ~ погребен ты будешь. — Сенека. Троянки. 510—512. *Пер. С. Ошерова.* Иеронимо разъясняет смысл в последующих строках (ст. 14-17).

[261] Примечания: 261

Лежит под небом тот, кто не в земле. — Широко известная идиома, обнаруживаемая в «Фарсалии» Марка Аннея Лукана (VII. 819). Ее цитировал также Аврелий Августин (см.: *Августин.* О Граде Божием. I. 12) и др.

Сокрытым под покровом доброты[262].
25 Мудрец в своих поступках не спешит,
Для дела всякого найдя свой час.
Но ведь в беде не можем медлить мы,
Не всякий подойдет для мести час.
Так в горести нежданной буду ждать,
30 Покой изображая в беспокойстве,
Я виду не подам, что знаю все.
Пускай, меня считая простецом,
Подумают, что я им все спущу;
Незнанье ведь, как думают они,
35 Remedium malorum iners est[263].[264]
Нет смысла мне им чем-то угрожать,
Они ведь положением своим
Меня сметут, как зимний ветер злой.

---

[262] Примечания: 262

...я за смерть его отмщу ~ тайным способом... | *Сокрытым под покровом доброты.* — Избираемая Иеронимо тактика «мудрых людей» отсылает к сочинению Н. Макиавелли «Государь» (гл. 18). Подробнее см. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 199—200 наст. изд.).

[263] Примечания: 263

от бед лекарство слабое *(лат.).*

[264] Примечания: 264

...от бед лекарство слабое. — Сенека. Эдип. 515. *Пер. С. Ошерова.*

Иеронимо, вели своим глазам
Все наблюдать, а языку привыкнуть
К речам учтивей, чем бы ты хотел,
Таиться сердцу, отдыхать рукам,
Колену гнуться. Так и будешь жить,
Пока ты не узнаешь, как отмстить.

Что там за шум? В чем дело, кто шумит?

Просители, сеньор, к вам в дом пришли.
Они хотят, чтоб, если можно, вы
Их просьбы передали королю.

Чтоб интересы их я защитил?[265]
Ну что ж, пускай войдут, я их приму.

В Испании, я знаю точно, нет
Ученей адвоката и мудрей.
Не пожалеет маршал, ей-же-ей,
Трудов, и правый суд он совершит.

---

[265] Примечания: 265

Чтоб интересы их я защитил? — Одна из функций рыцаря-маршала разбор споров и защита интересов простых людей, находящихся в пределах его юрисдикции, перед королем.

55 Приблизьтесь, вы, чей облик мне претит...[266]

Принять мне нужно посуровей вид,

Как тот, с каким дела я разбирал,

Когда коррехидором[267] *был еще.*

Так с чем вы, господа?

Сеньор, я с иском.

Побои?

Мне должны!

60 Да что за вздор!

Для иска подпись мне нужна[268]*, сеньор!*

Ejectione firmae[269] *у меня!*

---

[266] Примечания: 266

Приблизьтесь, вы, чей облик мне претит... — Букв.: кто тревожит меня, докучает мне.

[267] Примечания: 267

Коррехидор — городской мировой судья в Испании.

[268] Примечания: 268

Для иска подпись мне нужна... — Иск необходимо завизировать у судьи или даже у короля, так как он не входит в сферу рассмотрения обычных исков.

[269] Примечания: 269

Точнее: de ejectione firmae — документ, дающий право выселить жильца до истечения срока аренды *(лат.).*

Сеньоры, тише. Так хотите вы,
Чтоб занялся я вашими делами?

65 Да, вот мой иск, сеньор, прошу, примите.

Расписка вот.

И вот мой договор.

Что за бедняга там стоит в слезах
С руками, что воздеты к небесам?
Старик, приблизься. Расскажи, с чем ты.

70 Сеньор, несчастье, выпавшее мне,
Разжалобит суровых мирмидонцев[271],
И пустят скалы Корсики[272] *слезу.*

О чем твое ходатайство, отец?

Сеньор, когда бы горе
75 Я в скорбные сумел облечь слова,

---

[271] Примечания: 271

...несчастье, выпавшее мне, | *Разжалобит суровых мирмидонцев...* — Имеются в виду воины Ахилла в «Илиаде» Гомера, пример жестокосердия (см. примеч. 18 к акту I). О слезах мирмидонцев см. также: *Вергилий.* Энеида. II. 6—8.

[272] Примечания: 272

...скалы Корсики... — Аллюзия на Сенеку (см.: *Сенека.* Октавия. 382). Ср. в пер. С. Ошерова: «Мне лучше было на скалистой Корсике».

Тогда б я не использовал чернила,
Чтоб то сказать, что сердце мне разбило.

Что здесь такое? «Пусть король отмстит
За отпрыска Базульто, что убит».

Да, сударь.

Нет, то отпрыск мой убит,
Мой сын, мой сын, мой сын Горацио!
Но мой иль твой, Базульто, успокойся.
Возьми платок мой и отри глаза,
Тем временем я пристальней вгляжусь
В живой портрет погибшего себя.

О нет, не то! Ведь это твой платок,
Горацио, смоченный в твоей крови.
Пусть это будет мне напоминанье
О том, что ждет убийцу наказанье.

Возьми же это, это вот и то,
И кошелек мой — все это твое,
Беду мы разделили на двоих.

Смотрите, как наш маршал к старцу

добр!

Не только внешне благороден он.

95 Смотри, Иеронимо, смотри, стыдясь,
Смотри, как любит отпрыска отец!
Ты видишь стоны и потоки слез,
Которыми, скорбя, исходит он?
Коль такова любовь людей простых,
100 Коль селится она в умах слабей,
Коль дарит силой немощных она,
Иеронимо (так море в сильный шторм
Под натиском ветров свой катит вал,
Волну швыряя вслед другой волне,
105 Но воды есть, что скрыты в глубине),
Не стыдно ли тебе, что медлишь ты
С отмщеньем за Горацио твоего?
Раз на земле мне правды не сыскать,
Я в ад сойду и буду во врата
110 Тогда стучать Плутонова двора.
Заставлю я, как некогда Алкид,
Отряды фурий и ужасных ведьм

Дона Лоренцо и других терзать[273].
Коль не пропустит трехголовый страж[274]
115 Меня на илистый и мрачный брег,
Фракийского поэта ты, отец,
Изобразишь[275]*. Моим Орфеем будь,*
И, если арфой не владеешь ты,
Играй на струнах сердца своего,
120 И Прозерпина повелит отмстить
Убийцам сына, гнусным палачам.
Тогда их в клочья разорву, клянусь,
Зубами я, как дикий зверь — вот так!
Сеньор, мой иск!

---

[273] Примечания: 273

Заставлю я, как некогда Алкид, | Отряды фурий и ужасных ведьм | Дона Лоренцо и других терзать. — Алкид — одно из имен Геракла, сына Зевса и смертной женщины Алкмены. Последний из двенадцати подвигов Геракла состоял в том, что он спустился в Аид и укротил Цербера. Иеронимо вспоминает Геракла, скорее, по аналогии с собственным безумием.

[274] Примечания: 274

...трехголовый страж... — Цербер, которого победил Геракл.

[275] Примечания: 275

Фракийского поэта ты, отец | Изобразишь. — В греческой мифологии сын фракийского речного божества Эагра и музы Каллиопы Орфей славился как поэт, певец и музыкант. Его искусству покорялись люди, звери, природа и даже боги. Он спустился в Аид за своей умершей женой Эвридикой и песнями очаровал сначала Цербера, потом Аида

и Персефону.

125 Моя расписка!

Моя расписка!

Мой договор! Я деньги, что платил,

Теперь не получу уж никогда!

Но раны где? Иль я его убил?

130 Ведь крови нет на нем? Так в чем беда?

А коль убийца я, как говорите,

Тогда бегом за мной, меня ловите.

Горацио, так из бездны ты восстал,

Чтоб здесь о справедливости молить?

135 Чтоб о расплате мне напоминать,

Чтоб горевала пуще Изабелла,

Чей из-за плача свет и так померк?

Вернись к Эаку[276]*, жалуйся ему,*

Здесь правды нет. Ступай обратно, сын,

140 Ведь справедливость изгнана с земли.

---

[276] Примечания: 276

Вернись к Эаку... — Иеронимо говорит, что справедливость нужно искать не на земле, а у судей подземного царства — Эака, Радаманта, Миноса. См. также примеч. 12 к акту I.

Иеронимо отправится с тобой.
А мать твоя умолит Радаманта
О справедливой каре для убийц.

Причина какова таких речей?

145 Но дайте на Горацио мне взгля-
нуть.
О мальчик мой, как изменился ты!
Так Прозерпина не добра к тебе,
Коли весна румяная твоя
Сменилась дряхлой и седой зимой?
150 На вид ты даже старше, чем отец.
О злая, беспощадная судьба!

Ошиблись вы, сеньор, я вам не сын.

Не сын? Так, значит, адов демон ты
И послан из пределов черной ночи
155 За мною. Справедливый Радамант
С Миносом мрачным в ад меня зовут,
Виденья насылая на меня,
Поскольку я за сына смерть не мщу.

Несчастный человек я, а не дух,
160 И я прошу за сына отомстить.

За сына? Я теперь тебя узнал.
Живой ты образ горестей моих[277],
В тебе читаю я свою печаль.
Твои глаза красны, а щеки впали,
Чело нахмурено, твердят уста
Бессвязные обрывки грустных слов,
Порывом ветра излетают вздохи,
Всего того причиною твой сын.
Мне причиняет ту же боль мой сын.
Пойдем мы к Изабелле. Обопрись
Мне на руку. Я поддержу тебя,
А ты меня. Мы песню заведем[278]
В три голоса; ее не задушить.
Пойдем же. Я напрасно помянул
Об удушенье — так погиб мой сын.

---

[277] Примечания: 277

Живой ты образ горестей моих... — Об описании Старика в «Испанской трагедии», «Гамлете» У. Шекспира и «Всяк в своем нраве» Б. Джонсона см. в статье «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)» (с. 244—246 наст. изд.).

[278] Примечания: 278

Мы песню заведем... — подобную песни Орфея, способную разжалобить владык преисподней. Возможный отголосок обнаруживается в трагедии «Король Лир» Шекспира с ее щемящим образом песни в темнице и задушенной (повешенной, как и сын Иеронимо) Корделией (акт V, сц. 3, 9). Ср. в пер. М. Кузмина: «Мы будем петь там, словно птицы в клетке».

Сцена 14[279]

Входят король Испании, герцог Кастильский, вице-король, а также Лоренцо, Бальтазар, дон Педро и Бель-Империя.

Король

Герцог

Вице-король

Педро

Король

Вице-король

Король

Вице-король

Уходят все, кроме герцога и Лоренцо.

Герцог

Лоренцо

Герцог

---

[279] Примечания: 279
Действие происходит при дворе короля Испании.

Лоренцо

Герцог

Лоренцо

Герцог

Лоренцо

Герцог

Лоренцо

Герцог

Лоренцо

Герцог

Лоренцо

Герцог

Лоренцо

Герцог

Входят Бальтазар и Бель-Империя.

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

105 Встречу я его

Герцог

Входят Иеронимо и слуга.

Иеронимо

Слуга

Там.

Иеронимо

[сам с собой]

Герцог

Лоренцо

Бальтазар

Иеронимо

Герцог

Иеронимо

[Порывается уйти.]

Герцог

Лоренцо

Иеронимо

Лоренцо

[в сторону]

Герцог

Иеронимо

Герцог

Иеронимо

(Вытаскивает шпагу)

Лоренцо

Иеронимо

Герцог

Иеронимо

Бальтазар

Лоренцо

Иеронимо

Г ерцог

[Все, кроме Иеронимо,] уходят.

Иеронимо

(Уходит.)

Приветствовать вам вице-короля

Пристало, как отцу невесты, брат.

Охотно.

Вам, как дяде жениха,
Дон Педро, отвечать.

Я тоже рад.

5 Мы португальцев с почестями встретим,
Ведь встарь владели, кстати мы заметим,
Вест-Индией они[280]*, как мы теперь.*
Вице-король, будь гостем дорогим,
Добро пожаловать, все те, кто с ним.
10 Известно нам, зачем явились вы
И переплыли царственно моря[281]*.*
Мы в этом жесте видим верность нам

---

[280] Примечания: 280

Мы португальцев с почестями встретим, | *...встарь владели...* | *Вест-Индией они...* — Португальцы никогда не владели Вест-Индией, но на западе Индии у них действительно были отдельные владения, например Гоа.

[281] Примечания: 281

...переплыли царственно моря. — «Переплывать моря», чтобы добраться до испанского двора (даже если он располагался недалеко от южного побережья, в Севилье) португальцам было необязательно, но, возможно, они плыли из Атлантики через Гибралтар в Средиземное море или даже только до Кадиса.

И подданных достойную любовь.
Моя племянница и Бальтазар
15 (Мы думаем, что время объявить
Об этом всем) уже обручены,
И с нашего согласия они
Не далее как завтра вступят в брак.
Мы празднество устроили в честь них
20 И вас, почтим и заключенье мира.
Так, португальцы, дайте нам ответ:
Коль да — то да, а если нет — то нет.

Могучий властелин! Сюда пришел
Я не в сомненьях — убежден вполне.
25 Мои придворные, письмо прочтя,
Твой шаг одобрили на радость мне.
Знай, государь, что прибыл я сюда
Дабы почтить брак Бель-Империи,
Племянницы твоей, с любимым сыном.
30 Мой Бальтазар, мы вместе наконец!
Прошу, примите, дети, мой венец,
А я в уединенье кончу дни,
Благодаря в молитвах неустанных
За дивное твое спасенье, сын.

35 Смотрите, брат, как сильны чувства в нем!

Вице-король любезный, плач сдержи,

В другой покой последуй с новым другом:

Страстям укромней место подобает.

Как государь могучий пожелает.

40 Лоренцо, нужно нам поговорить.

Ты видел эту встречу королей?

Да. Этому событию я рад.

И знаешь ты причину этой встречи?

Дон Бальтазар вступает скоро в брак

45 С той, что себе он в спутницы избрал.

С твоей сестрой.

Да, с Бель-Империей.

И наступил желанный день, отец,

Которого так долго ожидал я.

И не хотел бы счастью ты ее

50 Неловкостью случайной помешать?

Такого не допустят Небеса.

Тогда послушай-ка, что я скажу:
Среди придворных, знаю, ходит слух,
Что обижаешь ты Иеронимо,
Ему препятствуя до короля
Свои прошенья спешно донести.

Кто? Я, сеньор?

Я лично это слышал при дворе,
И стыдно было мне, хоть ты мне сын,
На эти подозренья отвечать.
Иль неизвестна, сын, тебе любовь,
И тот почет, что маршал заслужил
Достойными делами при дворе?
Иль ты не видишь, как король печется
О благе и о здравии его?
Что, если на тебя Иеронимо
Пожалуется брату моему?
Лоренцо, это было бы бесчестьем,
Позором нашим перед королями,
Когда б тебя Иеронимо ругал!
Скажи мне, и скажи всю правду, сын,

Из-за чего пошел подобный слух?

Сеньор, не властен я остановить
Все домыслы досужих языков.
75 В плотине щель — и уж затоплен дол,
Нет человека, что угоден всем[282].

Я видел сам, как ты хотел его
Не допустить с прошеньем к королю.

Тогда вы видели и то, как он
80 Себя безумно вел при короле.
Я, старца пожалев, остановил
Его учтиво, добрыми словами
И столь к нему от злобы был далек,
Сколь к собственной душе.

85 Так, стало быть, не понял он тебя.

Отец любезный, это так и есть.
Что делать — видно, старец не в себе,

---

[282] Примечания: 282

В плотине щель — и уж затоплен дол, | Нет человека, что угоден всем. — Ср. с рассуждениями Н. Макиавелли о судьбе-«бурной реке», «плотинах и заграждениях», которые возводят люди из предосторожности, и о том, что «нет людей, которые умели бы к этому приспособиться» *(Макиавелли Н.* Государь. Гл. 25. *Пер. Г. Муравьевой).* Лоренцо определенно «читал» Макиавелли.

Раз об убийстве сына все твердит.
Увы, тому виной его лета!
90 Однако было б лучше, если б мы
С Иеронимо публично примирились,
Чтоб недоразуменье исчерпать.

Ты хорошо сказал на этот счет!
Пускай Иеронимо сюда придет[283].

95 Блаженство и услада Бальтазара,
Царица счастья, подойди ко мне.
Тебя мне Небо в жены отдает.
Взгляни добрее, тучи разгони
И не держи все время долу вежды,
100 Сокрывшие лучи моей надежды.

Мой взгляд, сеньор, таков же, какова
Моя любовь: она едва зажглась.

Огонь, едва зажжен, пылает ярко.

Потухнет пламя, если слишком жарко.

---

[283] Примечания: 283

Пускай Иеронимо сюда придет. — Герцог отправляет слугу за Иеронимо. Но в тексте отсутствует соответствующая ремарка, и не было никаких указаний, что на сцене оставался кто-либо, кроме герцога и Лоренцо.

Но вот отец мой.

Учтивым словом.

Здравствуй, Бальтазар,

Отважный принц, залог благого мира,

И здравствуй, Бель-Империя[284]*. Что, дочь,*

Ты вышла к нам с таким печальным видом?

110 Приободрись, доволен я тобой.

Не дон Андреа дан тебе в мужья,

О том забыли, то простили мы[285]*, —*

Тебе дана счастливее любовь.

Но принц, сюда идет Иеронимо,

115 Я с ним поговорю.

А где же герцог?

Ах, вот так штука.

---

[284] Примечания: 284

Здравствуй, Бальтазар, | *Отважный принц, залог благого мира,* | *И здравствуй, Бель-Империя.* — Герцог имеет в виду, что брак Бель-Империи с Бальтазаром — залог мира между Испанией и Португалией.

[285] Примечания: 285

Не дон Андреа дан тебе в мужья, | *О том забыли, то простили мы...* — Герцог вспоминает старую историю любовной связи дочери с доном Андреа.

И что они задумали, а ну-ка?
Pocas palabras[286],[287] *буду кротким я.*
Я мститель? Нет, забыта месть моя[288].

120 Привет, Иеронимо!

Привет, Иеронимо!

Привет, Иеронимо!

Благодарю вас за Горацио.

Иеронимо, вот почему послал
Я за тобой...

125 Так повод был столь малый?[289]
Я вас благодарю. Пойду, пожалу.

---

[286] Примечания: 286
Меньше слов *(исп).*

[287] Примечания: 287
Меньше слов... — Эта испанская фраза после Кида вошла в елизаветинский театральный сленг. Шекспир отдает ее в несколько искаженном виде меднику Слаю в «Укрощении строптивой», который отождествляет себя с несчастным Иеронимо (Интродукция, сц. 1). Ср. в пер. П. Мелковой: «А посему, paucas palabris, пусть все идет своим чередом».

[288] Примечания: 288
...забыта месть моя. — Иеронимо готовится играть легкое сумасшествие, чтобы не выдать свои истинные чувства.

[289] Примечания: 289
Так повод был столь малый? — Иеронимо демонстрирует душевное расстройство, якобы не понимая, о чем с ним говорят.

Иеронимо! Сын, задержи его!

Желает мой отец поговорить с тобой.

Со мной, сеньор? Я думал, он закончил.

Хотел, чтобы закончил.

130 Слышал я,
Что сыном недоволен ты моим,
Поскольку не позволил он тебе
Прошенья донести до короля.

Ну да, вот огорченье-то, сеньор!

135 Иеронимо, поскольку я тебя
Люблю и уважаю, я надеюсь,
Что нет причин, чтоб сына моего
Ты заподозрил в умысле недобром.

Лоренцо? Сына вашего, сеньор?
140 Испании надежду? Кто сказал?
Я на дуэль их вызову тотчас!

Пускай посмеют это повторить!
Коль вправду, ваша светлость, слух таков,
То наших измышления врагов.

145 Чтобы Лоренцо, сына моего
Ближайший друг, в делах мне стал мешать?
Мне больно, что такое говорят.

Причину было бы искать напрасно.

Сеньор, не сомневаюсь я.

Прекрасно!
150 Так в знак забвения былых обид,
Иеронимо, у нас будь частым гостем,
И если в чем-то можем услужить,
То к сыну иль ко мне ты обращайся.
Теперь с Лоренцо обнимитесь вы,
155 Чтоб доказать — вы верные друзья.

Незамедлительно, сеньор[290]*. Я друг*
Лоренцо, да и больше — всем вокруг,
В особенности вам, клянусь, сеньор!
Чего не выдумает вздорный люд!
160 Дружить полезно нам, ведь наплетут

---

[290] Примечания: 290

Незамедлительно, сеньор. — Выполняя просьбу герцога, Иеронимо обнимается с Лоренцо. Ремарка в тексте отсутствует, но факт объятий доказывает реакция духа Андреа в следующей сцене.

О нас того, чего не ведал свет.

Ответу очень радуюсь такому.

Так старых пререканий больше нет?

Сеньор, конечно. Как же по-другому?

165 О приглашении, Иеронимо,
Не забывай: тебя мы в гости ждем.

Благодарю! — Ступай своим путем.
Chi mi fa più carezze che non suole,
Tradito mi ha, o tradir mi vuole[291] [292].

Сцена 15

Призрак [Андреа] и Месть[293].

---

[291] Примечания: 291

Меня чрезмерной лаской окружает

Тот, кто предал или предать желает (ит).

[292] Примечания: 292

Меня чрезмерной лаской окружает | Тот, кто предал или предать желает. — Ранние редакторы считали, что эти строки взяты из Л. Ариосто (1474—1533) (см.: Schick 1898: 144 п.). В несколько измененной форме эту итальянскую пословицу находят в антологии «Ранние плоды» (1578) Дж. Флорио (1553—1625) и в английском переводе (1573) «Пословиц Пьовано», собрании афоризмов флорентийского священника Пьовано Арлотго (1396—1484).

[293] Примечания: 293

Призрак [Андреа] и Месть. — В ранних кварто сцена начинается и за-

канчивается ремарками «Входят» и «Уходят», что является очевидной ошибкой, поскольку призрак Андреа и Месть все время наблюдают за действием сверху и не покидают сцену. Можно было бы объяснить появление подобных ремарок тем, что в «хоровом» финале третьего акта они спускались на основную сцену, если бы не сон Мести, из которого ее пытается вывести дух Андреа. «Проснись!», «Вставай!», «Восстань!» — лейтмотив сцены. В сцене есть испорченные фрагменты, например, недостает пятой строки, которая по смыслу должна была быть сходна с седьмой. Реконструкцию Ф. Эдвардса можно передать так: «Клянусь я Стиксом с Флегетоном, что | — Еще подобных не терпел обид!» (Edwards 1959: 97—98 п.).

Андреа

Месть

Андреа

Месть

Андреа

Месть

Входит пантомима.

Андреа

Месть

Андреа

Месть

Проснись, Эрихто![294] Цербер-страж, проснись!

О Прозерпина, мужа разбуди!

Скорее в битву, Ахерон[295], Эреб![296]

---

[294] Примечания: 294

Эрихто — фессалийская колдунья, а не одна из фурий, за которую ее ошибочно принимает дух Андреа.

[295] Примечания: 295

Ахерон (Ахеронт) — река царства мертвых.

[296] Примечания: 296

Эреб — в греческой мифологии персонификация мрака, сын Хаоса и брат Ночи.

Ни Стикс, ни даже Флегетон в аду

5 .....

И сам Харон не видывал[297] *таких*

Злодеев, что сейчас увидел я!

Проснись же, Месть!

Проснуться? Для чего?

10 Проснись, сейчас совсем не время спать!

Восстань же, Месть! И будь настороже!

Оставь меня. Я знаю ремесло.

Проснись, коль, как в былые времена,

Пред верностью порой бессилен Ад![298]

15 Иеронимо с Лоренцо заодно[299] —

---

[297] Примечания: 297

Ни Стикс, ни даже Флегетон в аду | *...не видывал...* — Испорченный фрагмент. См. примеч. 138.

[298] Примечания: 298

Проснись, коль... | *Пред верностью порой бессилен Ад!* — Дух Андреа заклинает Месть не «верностью», а «любовью», перед которой бессилен ад. То есть он говорит о собственном случае, поскольку в его жребии было сказано: «Сей дворянин жил и погиб любя | И за любовь сражался на войне, | В сраженье потеряв любовь и жизнь» (акт I, сц. 1, 38—40).

[299] Примечания: 299

Иеронимо с Лоренцо заодно... — Призрак Андреа обманулся, приняв объятья Иеронимо с Лоренцо за искреннее примирение.

Они к отмщенью нам закрыли путь!

Проснись же, Месть! О, что же будет с нами!

Вы, смертные, всегда живете снами[300].

Поверь, Андреа: хоть я сплю, мой дух

Тревожит так же помышленья их.

Иль ты боишься, что Иеронимо

Забудет о своем Горацио?

Не сгинуть Мести, хоть и прикорнет

Она. Покой в тревоге показной[301],

Прикинуться сонливцем — старый ход.

Взгляни, Андреа, вот тебе пример,

Чтоб понял ты немедля, маловер,

---

[300] Примечания: 300

Вы, смертные, всегда живете снами. — То есть основываете свою веру на фантазиях, плодах воображения, снах.

[301] Примечания: 301

Покой в тревоге показной... — Отголосок и парафраз слов Иеронимо, который принимал решение ждать, «покой изображая в беспокойстве» (акт III, сц. 13, 30).

Что от судьбы жестокой не уйти[302].

Значенье этой сцены освети!

Те двое факел свадебный несли,
Пылал он ярче солнца. Им вослед
Спешил одетый в траур Гименей.
На факел свежей кровью он плеснул
И погасил его, как будто был
Не рад он, что событья так идут.

Довольно, я значение раскрыл.
О, славьтесь, ада призрачные силы,
Что любящему чахнуть не дадут![303]
Спи дальше. Мне по нраву представленье.

Так жди своих желаний исполненья.

---

[302] Примечания: 302

...Чтоб понял ты... | *Что от судьбы жестокой не уйти.* — Ср. в оригинале: «What'tis to be subject to destiny» («Что значит быть подданным судьбы»).

[303] Примечания: 303

...ада призрачные силы, | *Что любящему чахнуть не дадут!* — См. примеч. 144.

АКТ IV
Сцена 1

Входят Бель-Империя и Иеронимо[304].

Бель-Империя

Иеронимо

Бель-Империя

Иеронимо

Входят Бальтазар и Лоренцо.

Бальтазар

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

Бальтазар

---

[304] Примечания: 304

Входят Бель-Империя и Иеронимо. — Вполне вероятно, что действие происходит там, где был оставлен Иеронимо перед диалогом персонажей потусторонней рамы (призрака Андреа и Мести), то есть при дворе. Прощаясь, герцог Кастильский приглашал Иеронимо «сегодня» же составить компанию ему и его детям. Поэтому следует допустить, что разговор с Бель-Империей происходит почти сразу после сцены показного примирения Иеронимо с Лоренцо, во всяком случае, в тот же день.

Иеронимо

Бальтазар

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

(Показывает им листки)[311]

Бальтазар

Иеронимо

Лоренцо

Бальтазар

Лоренцо

Иеронимо

Бель-Империя

Иеронимо

Бальтазар

Иеронимо

Лоренцо

---

[311] Примечания: 311

(Показывает им листки.) — В тексте 1592 г. «показывает им книгу», однако из дальнейшего действия следует, что это записи на отдельных листках, которые Иеронимо раздает своим актерам.

Бель-Империя

Иеронимо

Бальтазар

Иеронимо

Бальтазар

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

Бель-Империя

Иеронимо

(дает листок с ролью Бальтазару)

(дает другой листок Лоренцо)

(дает еще один Бель-Империи)

Бальтазар

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

Бальтазар

Иеронимо

Бель-Империя

Бальтазар

Иеронимо

Бальтазар

[Лоренцо, шепотом]

Лоренцо

[Бальтазару, шепотом]

Бальтазар

Иеронимо

Лоренцо

Уходят все, кроме Иеронимо.

Иеронимо

(Уходит)

Так, значит, вот как сына любишь ты?[305]

Вот горе безутешного отца?

Вот плача непрестанного плоды?

Иеронимо, и это траур твой,

---

[305] Примечания: 305

Так, значит, вот как сына любишь ты? — Бель-Империя, как и дух Андреа, была обманута объятьями Иеронимо с убийцей сына.

5 Твои стенанья, страстные мольбы,
Которыми людей ты утомлял?
Отец жестокосердый! Лживый мир!
Какое оправданье явишь ты,
Какое
10 Чтоб честь свою и имя защитить?[306]
Иль позабыл о смерти ты того,
Кто, как ты знаешь сам, да и в письме
Моем прочел, безвинно был убит?
Иеронимо, стыдись, Иеронимо,
15 Иль притчей во языцех станешь ты,
Неблагодарно сына позабыв.
О, горе матерям таких детей,
Отцы ж пусть будут прокляты, когда
С утратою смиряются так скоро
20 Того, кто им отрада и опора.
Хотя я не родня ему, как ты,
Я смерти алчу для его убийц,

---

[306] Примечания: 306

Какое оправданье явишь ты, | Какое — | Чтобы честь свою и имя защитить? — В монологе Бель-Империи не хватает части девятой строки. Реконструкция Ф. Боуса может быть передана следующим образом: «Какое оправданье явишь ты, | — Каким спастись надеешься путем — | Ты от бесчестья и людской молвы?» (Boas 1901: 82 n.)

И я за смерть его им отомщу,
Хоть равнодушья маску я ношу.
25 И я клянусь пред Небом и землей,
Что, если ты Горацио разлюбил
И позабыл свое желанье мстить,
Сама я в ад пошлю злодеев души,
Тех, что Горацио обрекли на смерть.

30 Сеньора, неужели вы и впрямь
Замыслили подобные дела?
Так, значит, Небо к цели нас ведет
И все святые просят, как один,
Убийцам окаянным отомстить.
35 Вы правду говорите: я письмо
Нашел, хотя не верил, что от вас, —
О смерти сына был в письме рассказ.
Простите, Бель-Империя, прошу,
Мои сомненья и невольный страх,
40 Не думайте, что я не изобрел
Возможности убийцам отомстить;
Клянусь, что если согласитесь вы
И сохраните в тайне это все,
Я не замедлю гибель принести

45 Сгубившим подло сына моего[307].

Я соглашусь и в тайне сохраню,
Иеронимо, все, что попросишь ты,
Дабы за смерть Горацио отомстить.

Тогда прошу, что б ни придумал я,
50 Во всем меня поддерживать вполне.
Поскольку, ей-же-ей, мой план созрел[308].
А, вот они идут.

Иеронимо?
С чужой невестой застаю вас?

Да,
Но Бель-Империя, сеньор, при этом
55 Моим владеет сердцем, вы ж ее.

Иеронимо, однако ж мы пришли

---

[307] Примечания: 307

...если согласитесь вы... | *Я не замедлю гибель принести* | *Сгубившим подло сына моего.* — Иеронимо спрашивает согласия Бель-Империи на месть, поскольку это месть ее родному брату и жениху, и получает ее согласие.

[308] Примечания: 308

...мой план созрел. — Иеронимо объявляет о своем плане еще до того, как получает предложение организовать свадебные торжества. Ему едва ли приходится менять из-за этого свой план. Вероятно, он и рассчитывал, что к нему обратятся за такого рода помощью.

К тебе за помощью.

За помощью?
Сеньоры, положитесь на меня,
Ведь у меня пред вами есть должок,
Ей-богу, есть.

60 Вы помните, посол
Гостил наш при дворе, и вы тогда
Устроили для гостя представленье?
Так вот, сеньор, когда бы вы взялись
Развлечь подобным моего отца
65 В день первый празднеств[309] *— или чем другим,*
Что позабавило бы нас не меньше —
Вы, право, очень угодили б нам.

---

[309] Примечания: 309

В день первый празднеств... — Речь идет о развлечениях (играх, забавах), которые сопровождают свадебные торжества и начинаются, по всей видимости, уже на следующий день. В оригинале употреблено слово «sport» («As for the passing of the first night's sport»). В народной балладе, созданной в конце XVI в. на сюжет «Испанской трагедии», вновь встретим слово «sport» в значении «забава» (см. с. 150 наст. изд.; см. также примеч. б к балладе «Испанская трагедия»). Его же использует и Бен Джонсон в элегии «Памяти Шекспира» («To the memory of my beloued, The Avthor Mr. William Shakespeare»): «Or sporting Kid, or Marlowes mighty line». Это лишний раз подтверждает, что Джонсон иронически характеризовал Кида как «забавника». См. также статью «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (сноску 24 на с. 165 наст. изд.).

Так это все?

Да, это все.

70 Ну что ж, я вам устрою представленье[310].

Когда я молод был, я посвящал

Бесплодным много времени стихам:

Хотя от них поэту выгод нет,

Они угодны публике порой.

Да, но при чем здесь это?

75 А при том, —

Однако ж скоры вы со стариком, —

Когда в Толедо изучал я право,

Я написал трагедию одну,

Взгляните.

80 Ее на днях я снова отыскал.

Не согласитесь ли, сеньоры, вы

Меня уважить, пьесу ту сыграв,

Чтоб каждый в ней свою исполнил роль?

---

[310] Примечания: 310

...я вам устрою представленье. — Двусмысленное обещание: 1) организую развлечения и 2) я вам покажу (накажу вас)!

Ручаюсь вам, на праздник для гостей
85 Прекрасней развлеченья не сыскать.

Так будем мы трагедию играть?

Но этим не гнушался и Нерон[312],
И многие любили короли
Умом своим в трагедии блеснуть.

90 Иеронимо милейший, не сердись,
То лишь вопрос был.

Ну что ж, коль скоро это вы всерьез,
Я роль сыграю.

Я тоже роль возьму.

95 А вы могли б уговорить сестру

---

[312] Примечания: 312

Но этим не гнушался и Нерон... — Нерон, римский император (54—68 гг. н. э.), принимал участие в театральных представлениях, играл в трагедиях. Сенека делает Нерона и самого себя персонажами в «Октавии». Эта и две последующие строки, цитируемые английским драматургом Томасом Хейвудом (ок. 1573—1641) в «Апологии актеров» (1612) со ссылкой на Кида, помогли ученым Нового времени установить автора «Испанской трагедии» (см. статью «Томас Кид и “Испанская трагедия”», с. 156—157 наст. изд.). Цитатой из Кида Хейвуд подкрепляет описываемый им римский обычай «натуральной постановки трагедий», по которому приговоренные к смерти преступники играли на сцене роли со смертельным исходом. Такие постановки по большим религиозным праздникам и в священные дни устраивали, согласно Хейвуду, Калигула, Нерон и другие императоры Рима.

Исполнить вместе с вами в пьесе роль?
Плоха та вещь, в которой женщин нет.

Иеронимо, здесь просьбы ни к чему,
Я просто не могу в ней не сыграть.

Прекрасно. Эту пьесу написал
Я для дворян и просто школяров —
Для тех, кто разобраться с ходу мог,
Что нужно говорить.

Заменят их придворные и принцы,
Известно им, как нужно говорить.
Лишь расскажите содержанье нам,
Как
принято, сеньор, в моей стране[313].

Ну что ж. В испанских хрониках рассказ
Есть о родосском рыцаре. Он был

---

[313] Примечания: 313

...расскажите содержанье нам, | Как принято, сеньор, в моей стране. — Бальтазар просит Иеронимо ознакомить их с сюжетом, как это было принято в английском театре: пьесы часто предварялись Прологом с изложением сюжета или пантомимой, которая, по словам Офелии, «показывает содержание пьесы» *(Шекспир У.* Гамлет. Акт III, сц. 2, 136. *Пер. М. Лозинского).* Рассказав здесь сюжет пьесы своим будущим актерам, непосредственно перед спектаклем Иеронимо уже не станет повторяться, но снабдит венценосных зрителей копией пьесы с кратким пересказом сюжета, т. е. своеобразным сценарием (акт IV, сц. 3, 5—7).

Супругом итальянки, что Перседой
Звалась. Перседа дивною красой
Своею поражала всех мужчин;
Одним из них султан был Сулейман
(На свадьбе главным гостем он сидел).
Завоевать старался Сулейман
Ее любовь, но в том не преуспел.
Он другу о терзаньях рассказал
(Друг был пашой). Сию Перседу тот
Хотел склонить к измене уговором,
Но понял, что другого нет пути,
Как мужа оной дамы умертвить.
Тогда его преступно он убил.
Она же, ненависть в душе тая,
Убила Сулеймана, а потом,
Чтобы паша ее не наказал,

Она себе вонзила в грудь кинжал[314].

Чудесно!

Но, Иеронимо, постой,

Скажи, что сталось с тем, кто был пашой?

Раскаяньем внезапным обуян,

130 Он на гору взошел и удавился.

Но кто из нас сыграет эту роль?

Не беспокойтесь, роль исполню я.

Убийцу я сыграю хорошо,

Давно уж это замышляю я.

135 А я кого сыграю?

Турецкого султана, Сулеймана.

А я?

---

[314] Примечания: 314

В испанских хрониках рассказ ~ Она себе вонзила в грудь кинжал. — Историю императора турок Солимана (Сулеймана) и Перседы (возлюбленной и жены Родосского рыцаря Эрасто) Кид мог найти в сборнике Генри У отгона «Придворная полемика о проделках Купидона» (1578). Считается, что Кид мог быть автором трагедии «Солиман и Перседа» на тот же сюжет, первое издание которой (без даты) принято датировать 1592 г. Второе вышло в 1599 г. Подзаголовок пьесы содержит жанровое уточнение, позволяющее отнести ее к разновидности «триумфов», в данном случае к «триумфам смерти».

Конечно, рыцаря: Эрасто.

А я?

Перееду, честной верности пример.
Вот ваши роли; я переписал
Раздельно их для вашего удобства,
Чтоб вы могли учить их наизусть.
Турецкую добыть вам надо феску,
Усы наклеить, ятаган найти,

Вам мы на грудь пришьем родосский крест,

Вас попрошу, сеньора, я одеться

Как Феба[315]*, Флора*[316] *иль Диана*[317] *— так,*
Как вам самой покажется скромней.
Я с ролью разберусь своею сам.

---

[315] Примечания: 315

Феба — дочь Урана и Геи, бабка Артемиды (Дианы) и Аполлона, основательница храма и оракула в Дельфах. Часто ассоциируется с лунным божеством.

[316] Примечания: 316

Флора. — См. примеч. 27 к акту II.

[317] Примечания: 317

Диана (греч. Артемида) — в римской мифологии богиня растительности, олицетворение Луны.

На деньги, что прислал вице-король,
Я это действо обустрою[318] *так,*
Чтоб каждый посмотревший удивлялся
И говорил, что маршал постарался.

155 Иеронимо, не лучше ли сыграть комедию?

Комедию?
Комедии для низменных умов,
А чтоб представить перед королем,
Нужна трагедия, как в старину,
160 Tragedia cothurnata[319] *— попышней,*
Нам надо, чтоб кипели страсти в ней.
Все это следует поставить так,
Чтоб подошло для первой ночи празднеств.
Актеров итальянских вам пример

---

[318] Примечания: 318

На деньги, что прислал вице-король, | Я это действо обустрою... — Иеронимо хочет потратить на постановку выкуп, полученный за Бальтазара.

[319] Примечания: 319

Букв.: трагедия на котурнах *(лат.),* здесь: солидное, серьезное представление.

165 Я приведу:[320] *они, размыслив час,*
Представят все, что в голове у вас.

Охотно верю. Помню, я видал
Подобное у трагиков в Париже.

В Париже? Точно, чуть я не забыл:
170 Есть кое-что, что нужно нам устроить.

Но что же? Расскажите поскорей!

На чужеземном каждый языке
Пускай играет[321]*. Это привнесет*
Разнообразье в славный наш спектакль.
175 Сеньор, вы — на латыни, ну а я —
На греческом, на итальянском — вы

---

[320] Примечания: 320

Актеров итальянских вам пример | Я приведу... — Отсылка к импровизациям комедии дель'арте, которая, однако, имела твердый сценарий основного сюжета. Одновременно в словах Иеронимо содержится намек на будущую импровизацию, которую предусматривает его постановка.

[321] Примечания: 321

На чужеземном каждый языке | Пускай играет... — Иеронимо назначает Бальтазару произносить текст своей роли на латыни, самому себе — на греческом, Лоренцо — на итальянском, а Бель-Империи — на французском языке. Обещание разноязычия не было исполнено, судя по печатному тексту «Испанской трагедии». Возможно, Кид счел это излишним. Остается лишь гадать, исполнялась ли когда-либо вставная пьеса на разных языках в публичном театре или разноязычие пред-

назначалось для исполнения «Испанской трагедии» в университетах и домах английской знати. В отсутствие каких-либо документальных свидетельств вопрос остается открытым.

И на французском Бель-Империя
(Его она, я слышал, изучала).

Вы испытать желаете мой ум!

К чему смешенье это языков?
Иеронимо, боюсь, нас не поймут.

Сеньор, конец трагедии таков,
Что станет ясно: не напрасен труд.
Я в завершенье речь произнесу,
Ее сопровождая представленьем
Того, что за завесой скрою я —
И что замыслил я, там объявлю.
Все это умещу в одну я сцену,
Длинноты в этой пьесе ни к чему.

Как вам затея?

Что вам сказать, мой принц?
Попробуем его мы ублажить.

Ну что ж, до скорого, Иеронимо.

Так вы согласны?

Ну еще б!

Так-так.

195 Паденье Вавилона будет нам
Показано[322] *— на радость Небесам.*
И коль по вкусу не придется пьеса,
Тем хуже старому Иеронимо.

Сцена 2[323]

Входит Изабелла с кинжалом.

Изабелла

(Срезает ветки)

(закалывается)

[Уходит.][326]

Довольно! Племя жалкое убийц!

---

[322] Примечания: 322

Паденье Вавилона будет нам | *Показано...* — Падение «великой блудницы» Вавилона предстает в Библии как последняя стадия отступничества, исполнение пророчеств (см.: Ис. 13—14, 21; Иер. 50—51) и знак приближения Судного дня (см.: Отк. 18). Иеронимо соединяет паденье Вавилона со смешеньем языков в пору строительства Вавилонской башни и рассеянием Господом людей по всей земле (см.: Быт. 11). См. также примеч. 17.

[323] Примечания: 323

Действие происходит в саду дома Иеронимо. На сцене вновь находится беседка из зелени, как и в акте II, сц. 4—5.

[326] Примечания: 326

[Уходит.] — Несмотря на отсутствие ремарки в кварто 1592 г., умирающая Изабелла, очевидно, самостоятельно уходит со сцены, поскольку

в дальнейшем на сцене нет ее тела, а о самоубийстве лишь упоминается.

Когда ни честь, ни жалость короля
Не подстегнут устроить правый суд,
Сама я за себя отмщу — и там,
5 Где так же был заколот мой сынок.

Коварное сплетение ветвей
Злосчастной и предательской сосны![324]
Не медли, Изабелла, срежь их прочь
И сами корни дерева сожги!
10 В саду проклятом не оставлю я
Ни деревца, ни корня, ни листа
И ни былинки малой — ведь в беде
Случившейся сад тоже виноват.
Пусть будет пуст вовеки этот сад[325],
15 Земля бесплодна, трижды проклят тот,
Кто вздумает здесь что-то посадить!

---

[324] Примечания: 324

Коварное сплетение ветвей | Злосчастной и предательской сосны). — См. примеч. 35 к акту II.

[325] Примечания: 325

Пусть будет пуст вовеки этот сад... — Отголоски можно обнаружить в монологе Гамлета «О, если б этот плотный сгусток мяса <...>» (акт I, сц. 2, 135—137). Ср. в пер. М. Лозинского: «О, мерзость! Это буйный сад, плодящий | Одно лишь семя; дикое и злое | В нем властвует».

Восточный ветр дыханием зловонным
Отравит все побеги на корню,
Покроется гадюками земля,
20 Прохожий не осмелится зайти
И молвит, коль на сад он поглядит:
«Там Изабеллы был сынок убит».
Да, здесь он был убит. Здесь заключу
Его в объятья. Молит дух его
25 Родителям немстящим отомстить!
Иеронимо, спеши взглянуть на сына,
Ведь слышу я, как к Радаманту он
Взывает об отмщенье за себя.
Иеронимо, прощенья попроси,
30 Что кару до сих пор ты не свершил
Над теми, кто Горацио нас лишил.
Но нет, ты медлишь с наказаньем их,
Прощаешь сына милого убийц,
Одна лишь я себя и извожу.
35 Сего да будет древа проклят плод,
Как лоно проклинаю я свое,
И грудь свою ножом я уязвлю,

Что сына встарь питала молоком.

Сцена 3[327]

Входит Иеронимо и крепит занавес[328]. Входит герцог Кастильский.

Герцог

Иеронимо

[Дает герцогу бумагу с кратким содержанием]

Герцог

Иеронимо

Герцог

Иеронимо

Герцог

(Уходит)

Иеронимо

---

[327] Примечания: 327

Действие происходит в доме герцога Кастильского.

[328] Примечания: 328

...Иеронимо... крепит занавес. — Вероятнее всего, Иеронимо закрывает занавесом одну из дверей на сцене. За занавесом будет скрыто тело Горацио.

Входит Бальтазар с креслом.

Бальтазар

Иеронимо

Бальтазар уходит.

(Уходит)

Иеронимо? Но почему один
Ты занят этим? Где твои актеры?

О, то задача автора, сеньор,
Следить за тем, чтоб гладко все прошло[329].

5 Однако ж я хочу вас попросить
Отдать бумагу эту королю[330].
Там содержанье пьесы он найдет.

Я передам, Иеронимо.

Да, и еще, сеньор...

---

[329] Примечания: 329

...задача автора... | *Следить за тем, чтоб гладко все прошло.* — Едва ли на основе этого утверждения Иеронимо стоит делать вывод, что такое занятие, как повесить занавес, было обязанностью авторов, драматургов.

[330] Примечания: 330

...я хочу вас попросить | *Отдать бумагу эту королю.* — Не вполне ясно, что имеет в виду Иеронимо: копию пьесы, то есть суфлерский экземпляр, или краткое содержание, сюжет (см. примеч. 8, 10).

10 Я слушаю.

Я попрошу вас:

Когда вы все пройдете в галерею,

То бросьте ключ сюда мне вниз скорее[331].

Договорились.

15 Готовы, Бальтазар? Прошу вас, кресло

С подушкой принесите королю.

Спасибо. Нам табличка бы нужна

Со словом «Родос»[332]*. Ваша борода?*

Уже наполовину прикрепил[333].

---

[331] Примечания: 331

Когда вы все пройдете в галерею, | *То бросьте ключ сюда мне вниз скорее.* — Возможные варианты: 1) зрители «пьесы в пьесе» наблюдают ее с «галереи», которая должна была находиться выше главной сцены, но и не на уровне балкона, а ниже, поскольку действующие на основной сцене персонажи сообщаются с ними без каких-либо затруднений; 2) зрители «пьесы в пьесе» находятся на основной сцене вместе с «актерами», а просьба бросить ключ вниз понимается как «на пол» (см.: Edwards 1959: 110 п.). Ключ, запирающий галерею, нужен Иеронимо для беспрепятственной реализации его замысла (см. далее акт IV, сц. 4, 151—162).

[332] Примечания: 332

Нам табличка бы нужна | *Со словом «Родос».* — Таблички с указанием меняющихся на протяжении одной пьесы мест действия часто использовались в елизаветинском театре.

[333] Примечания: 333

Иеронимо. Готовы, Бальтазар... | *..Ваша борода?* | *Бальтазар. Уже наполовину прикрепил.* — Эпизод с полуприклеенной бородой актера будет обыгран в трагикомедии Дж. Марстона «Месть Антонио» (1600—1601), когда Балурдо является на зов Пьеро с половиной бороды на подбородке (акт II, сц. 1). Дополнительный эффект создавался у Марстона за счет того, что в этом спектакле роли исполняли мальчики десяти-двенадцати лет.

20 Поторопитесь, Бальтазар, молю!

Иеронимо, подумай хорошо.
Ум призови на помощь, вспомни зло,
Что причинили недруги тебе
Убийством сына. Та же, что была
25 Тебе женою, матерью ему,
Себя сразила, думая о нем.
Иеронимо, ты должен отомстить!
Замыслена на славу злая месть.
Вперед, Иеронимо, исполни месть,
30 Готово все, осталась только месть.

Сцена 4[334]

Входят король Испании, вице-король Португалии и герцог Кастильский со свитой.

Король

(вице-королю)

---

[334] Примечания: 334

Сцена непосредственно продолжает предыдущую, но отделена ремарками *Уходит* и *Входят*, то есть на мгновение сцена остается пустой, запечатлев все сделанные приготовления: занавес, кресло для короля, табличку.

Вице-король

Король

(Дает герцогу бумагу)

ДЖЕНТЛЬМЕНЫ,
МЫ СОЧЛИ, ЧТО РАЗНОЯЗЫЧНУЮ ПЬЕСУ ИЕРОНИМО ЛУЧШЕ ПЕРЕВЕСТИ НА АНГЛИЙСКИЙ[335], С ТЕМ ЧТОБЫ КАЖДЫЙ ЧИТАТЕЛЬ

МОГ УРАЗУМЕТЬ ЕЕ СОДЕРЖАНИЕ.

Входят Бальтазар, Бель-Империя и Иеронимо.

Бальтазар

Король

---

[335] Примечания: 335

Джентльмены, мы сочли, что разноязычную пьесу Иеронимо лучше перевести на английский... — Обращение к читателям поддерживает версию, что пьеса Иеронимо, хотя бы в отдельных представлениях, исполнялась в театре на разных языках, то есть именно так, как об этом дважды говорит сам ее автор (акт IV, сц. 1, 172—178 и настоящая сцена). Однако тот факт, что вставная пьеса дана только на английском языке, убедил многих ученых, что только так она и исполнялась. Высказывались также предположения, что обращение к читателям и перевод пьесы Иеронимо на английский язык были осуществлены по воле издателя при подготовке пьесы к печати. Мы придерживаемся мнения, что для разных аудиторий пьеса-в-пьесе могла играться по-разному, а настойчивые напоминания Иеронимо о ее разноязычье требовались Киду для прояснения зрителю апокалипсической метафоры «падения Вавилона».

Вице-король

Герцог

Иеронимо

Бальтазар

Иеронимо

Бальтазар

Входит Эрасто.

Король

Бель-Империя

Лоренцо

[Сулейман совещается с пашой в стороне.]

Бальтазар

Иеронимо

Бальтазар

Иеронимо

Бальтазар

Иеронимо

Бальтазар

[Паша подходит к Эрасто.]

Иеронимо

(Закалывает его.)

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

(закалывает его)

(Закалывается?)

Король

Иеронимо

Вице-король

Король

Иеронимо

(Открывает занавес и показывает тело Горацио.)[341]

---

[341] Примечания: 341

(Открывает занавес и показывает тело Горацио.) — В «Мести Антонио» Дж. Марстона за занавесом скрыто тело повешенного и исколотого Феличе (акт I, сц. 3), та же мизансцена дана в самом начале «Трагедии Хоффмана» (1602?) Г. Четтла.

(Убегает, чтобы повеситься.)[344]

Король

Вице-король

[Стража врывается и хватает Иеронимо.][346]

Иеронимо

Король

Вице-король

Герцог

Иеронимо

Герцог

Вице-король

Король

Иеронимо

---

[344] Примечания: 344

(Убегает, чтобы повеситься.) — Вероятно, на сцене было место, пригодное для такого способа сведения счетов с жизнью: либо вновь беседка, либо притолока второй двери (если в проеме первой висел труп Горацио), балка верхней сцены. Иеронимо нужно было успеть добежать до этого приспособления, пока не опомнились его зрители.

[346] Примечания: 346

[Стража врывается и хватает Иеронимо.] — Сценическое указание из кварто 1602 г. Очевидно, что в продолжение последующего диалога с королем Иеронимо держит стража.

Король

Иеронимо

[Откусывает и выплевывает язык][353]

Король

Герцог

Король

Иеронимо знаками требует нож, чтобы очинить перо.

Герцог

Вице-Король

Король

Иеронимо убивает герцога[355] *и закалыва-*

---

[353] Примечания: 353

[Откусывает и выплевывает язык.] — Сценическое указание отсутствует в тексте 1592 г., оно появляется в издании 1602 г. Дж. Шик считал, что мотив «откушенного языка» был навеян Киду классическими реминисценциями, и приводил пример Зенона, о котором писал также Джон Лили в романе «Эвфуэс»: «Не желая открывать что-либо против своей воли под пытками, Зенон откусил себе язык и швырнул его в лицо тирану» (цит. по: Schick 1898: 145). Лавиния в «Тите Андронике» Шекспира, в отличие от Иеронимо, не по своей воле лишится языка, но замечание Тита показательно: «И языка (лишена. — *Н.М.),* чтоб мне назвать злодея» *(Шекспир У.* Тит Андроник. Акт III, сц. 1, 107. *Пер. А. Курашевой).* Креонт в трагедии Сенеки просил Эдипа дозволить ему молчание, чтобы не называть злодея — самого Эдипа и, как следствие, не раскрывать волю богов (см. примеч. 48).

Едва ли Иеронимо считает руководящие им силы силами зла, но и он, вероятно, предпочитает скорее лишить себя языка, чем назвать по

имени те высшие силы, которыми ведом.

[355] Примечания: 355

Иеронимо убивает герцога... — В соответствии с обычаем кровной мести, за кровь сына Иеронимо мог пролить кровь одного только герцога Кастилии: преступление искупала как кровь самого убийцы, так и любого его родича. В трагедии Кида мститель закалывает Лоренцо, далее на его глазах кончает с собой сестра Лоренцо, Бель-Империя, а затем он убивает их отца. Даже для кровной мести это явное излишество. Ответственность за убийство Кастильца рукой «подданного судьбы» Иеронимо можно было бы возложить на дух Андреа, жаждущий отмстить всем своим обидчикам. Но и это объяснение не вполне убедительно: герцог не причинил дону Андреа никакого физического вреда, он был лишь непримиримым противником связи с ним своей дочери.

ется сам.

Вице-король

Трубы играют похоронный марш. Уходят[357] *— король Испании оплакивая тело брата, а вице-король Португалии неся тело сына.*

Увидим мы трагедию сейчас
О Сулеймане, Турции владыке.
Играет в ней твой сын, а вместе с ним
Лоренцо и племянница моя.

5 Как, Бель-Империя?

Она, и маршал наш Иеронимо,
Ведь это он задумал представленье.
Вот так нас развлечет испанский двор.
Бумага с кратким содержаньем вот,
10 По ней удобно действие следить.

«За то, что Родос наш, благодарить
Пророка станем мы и Небеса.

---

[357] Примечания: 357

Уходят... — В сценических указаниях ничего не говорится о телах Иеронимо, Бель-Империи и Лоренцо. Однако вряд ли они остаются на сцене при подведении итогов трагедии призраком Андреа и Местью. Скорее всего, их тоже уносят.

А ты, паша, проси, чего желаешь —
Хоть все, чем славный Сулейман богат,
—
15 Ведь ты не только Родос штурмом взял,
Но эту христианку полонил,
Перееду, ясный светоч красоты,
Чьи очи побуждают Сулеймана
Забыть о битвах, умирить свой нрав».

20 Вице-король, взгляни, ведь это принц,
Твой сын, изображающий султана!
Как жизненно любовь играет он!

Причиной, видно, Бель-Империя.

Да, в мыслях принца лишь она царит.

25 «Пусть радость ниспошлет тебе Аллах!»[336]

«Какая радость без ее любви?»

«Тогда пускай тебе Перседа служит».

---

[336] Примечания: 336

«Пусть радость ниспошлет тебе Аллах!» — У Кида Аллах не упоминается, паша желает турецкому владыке «всех радостей земли».

«Боюсь, что мне служить придется ей:
Она меня чарует светом глаз.
30 Но пусть сюда придет мой верный друг,
Эрасто, славный рыцарь, чтоб взглянуть
На ту, кого люблю я горячо».

А вот Лоренцо. Загляните, брат,
Вы в книгу — что за роль играет он?

35 «О мой Эрасто, снова ты с Перседой!»

«О, трижды счастлив я, что ты жива!
Что Родос пал — невелика беда.
Жива Перседа — буду жить и я».

«Прекрасная Перседа и Эраст,
40 На горе мне, друг друга крепко любят».

«Убив Эрасто, славный Сулейман,
Перееду быстро завоюешь ты».

«Эрасто друг мне, и, пока он жив,
Она не отречется от любви».

«Султан, живет на горе он тебе».

«Эрасто дорог мне как верный друг».

«Пускай умрет, коль стал помехой вдруг».

«Пожалуй, если так велит любовь.
Однако жаль — он все же был мне друг».

«Тебя приветствует султан, Эраст,
И передать велит: ему вот так
Ты должен ныне услужить».

«Увы!
Эрасто! Сулейман, твой друг убит!»

«Но у тебя остался Сулейман!
О красоты царица, будь нежней
И на мои страданья посмотри
Нестрогим оком. Не утихнут беды,
Коль не добьюсь прекрасной я Перседы».

«Оставь увещеванья, злой тиран!
Так же суров мой слух к твоим мольбам,
Как был безжалостен головорез,

Напавший на Эрасто вероломно.
Ты мнишь, что власть твоя сильна для всех
И что Перседа подчинится ей.
65 Но если бы могла, она б вот так
Тебе отмстила, подлый властелин
И пред собой была б отомщена».
Однако, маршал, просто превосходно!
То лишь искусство Бель-Империи.
70 Будь то взаправду, Бель-Империя,
Ты к сыну моему была б добрей.
Да, пьеса хороша. А что за ней?
Ну что ж, узнайте, что идет за ней.
Разноязычью нашему конец[337],

[337] Примечания: 337

Разноязычью нашему конец... — Иеронимо настаивает на том, что пьеса игралась на разных языках. Как бы то ни было, но елизаветинская публика была способна принять условность разноязычья за реальность, тем более что содержание пьесы ей было разъяснено (акт IV, сц. 1, 108—126).

75 Я на родном наречье продолжаю[338].
Вы думаете, к счастью для себя,
Что вымысел представили мы вам
И это все обычная игра —
На сцене умереть, как тот Аякс
80 Или сенатор римский[339]*, а потом,*
Через мгновение, подняться вновь,
Чтоб зрителей и завтра развлекать.
Сеньоры, знайте: я Иеронимо,
Отец несчастный страстотерпца-сына[340].
85 Я вышел, чтоб поведать свой рассказ,
Не за игру плохую извиниться.

---

[338] Примечания: 338

Я народном наречье продолжаю. — То есть обычным языком. В центральном монологе Иеронимо противопоставлял тактику «мудрых людей» тактике «обычных умов», от которых исходит «открытое» зло:

Не так, как скудные умы,
Открытым и влекущим беды злом,
Но тайным способом, хотя надежным,
Сокрытым под покровом доброты.

(Акт III, сц. 13, 21-24)

Обычный, простой язык («vulgar tongue»), к которому он переходит теперь, свидетельствует о его отказе от лицемерной мудрости, которая была средством довести задуманное до конца. Вплоть до возникновения мотива тайны, все разъяснения зрителям «натуральной трагедии»

Иеронимо дает просто и прямо.

[339] Примечания: 339

На сцене умереть, как тот Аякс | Или сенатор римский... — Ф. Боус отмечает, что в 1571 г. была поставлена пьеса «Аякс и Улисс», а английских пьес, посвященных судьбам знатных римлян, ко времени создания «Испанской трагедии» было немало: анонимные «Квинт Фабий» (1574), «Муций Сцевола» (1577), «Спицион Африканский» (1580), а также «Заговор Каталины» (1579) Стивена Госсона (1554— 1624) и др. (см.: Boas 1901: 412).

[340] Примечания: 340

Отец несчастный страстотерпца-сына. — Букв.: «Отчаявшийся отец злополучного сына» («The hopeless father of a hapless son»). Ф. Боус находит лексическую параллель в «Мальтийском еврее» Марло: «the hopelesse daughter of a haplesse Jew» (акт I, сц. 2, 557) (cm.: Boas 1901: 412 n.).

Вы подтверждения моим словам
Не видите? Взгляните вот сюда.

Как вам спектакль? Как эта сцена вам?
90 Вот упованием кто был моим,
Вот мое сердце, что уже не бьется,
Вот клад мой, и ограблен я теперь,
Вот мое счастье — я его лишен.
Но упованья, сердце, клад и счастье
95 Погибли, растворились в одночасье.
Его дыханье мне давало жизнь,
От этих смертных ран я сам погиб.
Любовь причиной зависти была[342],
Лоренцо зависти и Бальтазара —
100 Любовь Горацио к Бель-Империи.
Ночь, что грехи всегда скрывает тьмой,
И самый звук шагов обволокла
Убийц, без всякого зазренья им

---

[342] Примечания: 342

Любовь причиной зависти была... — Слово «зависть» употреблено в русском переводе в широком смысле, включающем и «смертельную ненависть» («mortal hate») оригинала.

Позволила наброситься в саду
На сына моего, Горацио.
Безжалостно его убили там
В кромешной ночи эти мясники.
Он закричал! Я слышу посейчас
Сыновний душу бередящий глас.
На этот крик, как мог, я поспешил
И сына обнаружил я в саду,
Живого места не было на нем.
Как думаете вы, я горевал?
Скажи, вице-король, что перенес
Такую же утрату: плачешь ты
По Бальтазару? Так рыдал и я.
А вы, сеньор, чей примиренный сын[343]
Вокруг себя коварно сети плел
Интриг и говорил, что я безумен —
«Пускай Иеронимо поможет Бог!», —
Как этой вам трагедии финал?
Пред вами окровавленный платок,

---

[343] Примечания: 343

...примиренный сын... — Сарказм Иеронимо касается его недавнего обманного примирения с Лоренцо, на чем настаивал герцог Кастильский (акт III, сц. 14, 150-163).

Его, рыдая, намочил в реке я,
Что истекала из сыновних ран.
Его, как видите, я сохранил,
Не покидал он сердца моего
Кровавого, о мщении взывал
Злодеям этим, презренным убийцам!
Теперь спокойно сердце вновь мое.
Я для того замыслил роль паши,
Чтоб у Лоренцо жизнь его отнять,
Лоренцо же назначил я на роль
Родосского воителя, Эрасто,
Чтоб проще было мне его убить.
Скорби, вице-король, то был твой сын —
Султан турецкий, славный Сулейман,
Сраженный Бель-Империи рукой.
Она была назначена на роль,
Чтоб за обиду отомстить сполна.
Бедняжка Бель-Империя! Должна
Была она по пьесе умереть.
Чтоб уберечь ее, я изменил
В трагедии из жалости конец,

Но, отказавшись от моих забот,
Она смертельный предпочла исход.
Взгляните ж на Иеронимо, сеньоры,
Он в этой пьесе автор и актер,
К нему судьба добра в последний раз,
И ныне он свою закончит роль
С не меньшим мужеством, чем остальные.
Моей трагедии конец таков.
Я все сказал, не нужно больше слов.

О, стой, Иеронимо! Вице-король!
Брат, мой племянник и ваш сын убит!

Нас предали! Мой Бальтазар убит!
Держите маршала, ломайте дверь![345]

О, дай лишь объясненье королю![347]
Клянусь, мы зла тебе не причиним.

Вице-король, тебе я жизнь свою

---

[345] Примечания: 345

...ломайте дверь! — Герцог Кастильский явно исполнил просьбу Иеронимо (акт IV, сц. 3, 11—13) и отдал ему ключ, если дверь оказалась заперта.

[347] Примечания: 347

О, дай лишь объясненье королю! — Иеронимо только что все подробно объяснил.

160 Не дам — ее я сыну посвятил.
О негодяй,
Зачем ты умереть мне помешал?

Убийца, зверь, предатель, говори!
Теперь ты пойман — ты заговоришь.
165 Зачем устроил ты злодейство это?[348]

Зачем ты Бальтазара умертвил?

Зачем убил, скажи, детей моих?[349]

О, как вы правы![350]
Горацио мой мне так же дорог был,
170 Сеньоры, как и ваши дети вам.
Мой сын Лоренцо подлым был убит,

---

[348] Примечания: 348

Зачем устроил ты злодейство это? — Король и оба отца настойчиво требуют от Иеронимо новых объяснений, почему убиты их дети. Эта видимая непоследовательность привела к появлению теории дублирующего финала. Л. Щукинг предложил следующую схему альтернативного финала: из соображений экономии времени спектакля длинная речь Иеронимо, произносимая им после демонстрации тела Горацио, вырезалась при театральной постановке; вместо его долгих объяснений звучали вопросы венценосных зрителей и «клятва молчания» Иеронимо, затем он откусывал свой язык (см.: *Schücking L.L.* Die Zusätze zur Spanish Tragedy. Leipzig, 1938. S. 21). Оба варианта финала — длинный и короткий — заканчиваются одинаково: убийством герцога Кастильского и самоубийством Иеронимо. Ощущение непоследовательности, «необработанности» финала преследует практически всех исследователей «Испанской трагедии». В то же

время еще более усложнивший финал автор «дополнений» 1601—1602 гг., вероятно, не замечал в нем указанных противоречий. Мы также не видим противоречий: вопросы зрителей пьесы-мести после всех объяснений Иеронимо вызваны их шоковым состоянием, невозможностью моментально осознать реальность, отрешиться от театральной иллюзии. Разница в реакции отцов объяснима: Иеронимо нашел труп сына ночью на улице, у этих отцов дети убиты на театральной сцене. Они не могут понять, что театр стал жизнью.

[349] Примечания: 349

Зачем убил, скажи, детей моих? — Далее следует Дополнение пятое (см. с. 143—145 наст. изд.).

[350] Примечания: 350

О, *как вы правы!* — Это реакция Иеронимо на слова герцога: «зарезал моих детей». Смысл его возгласа: наконец-то вы начали понимать.

И вот я на глазах у вас отмстил
Ему и Бальтазару — и скажу:
Для душ их Небеса изобретут
175 Куда страшней мучения, чем я.

Кто в преступленье помогал тебе?

То, герцог, Бель-Империя была,
Мой Бальтазар убит ее рукой,
Я видел.

Почему же ты молчишь?

180 Коль ты владыка, то пожалуй мне
Молчание. Ведь просьба небольшая?[351]
Сказать и не могу и не желаю.

Пускай орудья пыток принесут!
Тебя заставлю я заговорить.

185 Меня ты можешь мучать, как Лоренцо
Горацио моего в саду терзал,

---

[351] Примечания: 351
Коль ты владыка, то пожалуй мне | Молчание, Ведь просьба небольшая? — Сенека. Эдип. 523—524. Ср. в пер. С. Ошерова: «Креонт. Дозволь молчать. Когда о меньшей вольности | Царей просили?» Подробнее см. в статье «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 177—178 наст. изд.).

Но не заставишь ты меня открыть
Ту тайну, что я сохранить поклялся[352].

А потому, угрозам всем назло,
190 Я радуюсь, что наконец отмстил.
Возьми же мой язык, а после сердце.

О, страшная решимость подлеца!
Смотрите все, он откусил язык,
Чтоб тайну нам свою не раскрывать.

195 Писать он может.

Да. Если он откажется писать,
Изобретем мы худшую из казней,
Что негодяям были суждены.

Он просит нож, чтоб очинить перо[354].

---

[352] Примечания: 352

Но не заставишь ты меня открыть | Ту тайну, что я сохранить поклялся. — Мотив тайны, вероятно, связан с более широким пониманием Иеронимо смысла его спектакля-мести: он считает себя избранным поставить «паденье Вавилона», то есть, в логической завершенности, покарать этот мир отступников и дать знак приближения Апокалипсиса.

[354] Примечания: 354

Он просит нож, чтоб очинить перо. — Герцог Кастильский невольно помогает Иеронимо всецело осуществить задуманное, сначала отдавая ему ключ от галереи, затем позволяя получить нож.

200 Возьми. И только правду нам пиши.

Иеронимо держите! О мой брат!

Кто слышал о несчастии мрачней?
Убит мой брат, Испания лишилась
Надежд, и я наследника лишен.
205 Несите тело прочь, чтоб мы могли,
Оплакав брата скорбную кончину,
Его торжественно земле предать.
Я следующий и последний, знать.

Дон Педро, поступите так же вы.
210 Возьмите тело сына, раньше срока
Умершего, а вместе с ним меня,
И к мачте привяжите на ладье
Без рулевого. Ветер понесет
Нас в Сциллину прожорливую пасть[356]
215 Или к зловонным водам Ахерона,

---

[356] Примечания: 356

Ветер понесет | *Нас в Сциллину прожорливую пасть...* — В греческой мифологии Сцилла — многоголовое морское чудовище с тремя рядами зубов, подстерегающее мореходов в скалистой пещере узкого Сицилийского (Мессинского) пролива, по другую сторону которого им угрожало другое чудовище, Харибда, засасывающее в свой водоворот. Мимо них сумели проплыть лишь Одиссей и аргонавты.

Где Бальтазара я б оплакать смог.
Не сыщется здесь места португальцу.

Сцена 5

Призрак [Андреа] и Месть[358].

Андреа

Месть

Андреа

Месть

Уходят.

Исполнены заветные мечты,
Венчали дело горести и кровь.
В свиданья час Горацио умерщвлен,
Застрелен Педринганом Серберин,
5 И тот повешен вскоре, Изабелла
С собой покончила, а Бальтазар
Заколот насмерть. Герцог и Лоренцо

---

[358] Примечания: 358

Призрак [Андреа] и Месть. — В финале трагедии персонажи потусторонней рамы для подведения окончательного итога могли спускаться на основную сцену.

Убиты доблестным Иеронимо;
Моя же Бель-Империя погибла,
Как встарь Дидона[359]*, и в финале пал*
Иеронимо от собственной руки —
По нраву представленье мне пришлось.
Я Прозерпину попрошу о том,
Чтоб разрешила мне она друзей
Сопровождать, а недругов моих
Жестоко и по праву наказать.
Горацио по полям я проведу,
Где
битвы не стихают вечных войн;[360]
Я Изабеллу отведу к юдоли,
Где вечно плачет жалость, но без

---

[359] Примечания: 359

Моя же Бель-Империя погибла, | *Как встарь Дидона...* — — в римской мифологии царица, основательница Карфагена. Римская литературная традиция (см.: *Невий.* Песнь о Пунической войне; *Вергилий.* Энеида. IV) связала Дидону с Энеем, чьей любовницей она стала в пору его возвращения от стен Трои. Дидона в безумии покончила с собой после отплытия Энея в Италию, не перенеся разлуки с ним.

[360] Примечания: 360

Горацио по полям я проведу, | *Где битвы не стихают вечных войн...* — Имеются в виду Марсовы поля в подземном царстве. Описание духом Андреа загробной судьбы его «друзей» и «недругов» возвращает к его начальному монологу, имитирующему рассказ Вергилия о спуске Энея в Аид (см. примеч. 5—25 к акту I).

боли;
И поселю, пожалуй, с королевой
Я Бель-Империю — иль с чистой девой.
Иеронимо я отведу к Орфею[361],
С ним дни в загробном царстве всё светлее.
25 Но можешь ли ты, Месть, мне разъяснить,
Как ненависть к врагам мне проявить?

Их эта длань низвергнет в черный ад,
Где казни и страдания царят.

Подруга Месть, каприз исполни мой:
30 Пусть этим душам буду я судьей.
От коршуна пусть Титий[362] *отдохнет*

---

[361] Примечания: 361

Орфей — фракийский поэт и музыкант. См. также примеч. 123 к акту III.

[362] Примечания: 362

Титий — в греческой мифологии великан, рожденный возлюбленной Зевса в недрах земли. Ревнивая Гера внушила Титию страсть к другой возлюбленной своего мужа Лето. За попытку Тития обесчестить Лето Зевс молнией низверг его в Аид, где два коршуна терзают его печень. У Вергилия Энею о наказании Тития рассказывает Сивилла (см.: *Вергилий.* Энеида. VI. 595—600). У призрака Андреа есть некоторые причины желать герцогу зла (см. примеч. 51), но назначаемая ему казнь произвольна и не имеет никакого аллегорического смысла, как и большинство наказаний, придуманных духом Андреа для «врагов».

—

Его заменит вмиг дон Киприан.
Привяжем к Иксиона колесу
Лоренцо[363] *злого — ведь простит Юнона*
Обиду, что была во время оно.
Подвесят Бальтазара пусть на шею
Химере[364] *— там он о любви своей*
Поплачет, нам же будет веселей.
Пусть камень Серберин покатит в гору,
Сизифу отдохнуть от ноши впору[365]*.*
Предатель Педрингано же пускай
Купается в кипящем Ахероне.

---

[363] Примечания: 363

Привяжем к Иксиона колесу | *Лоренцо...* — См. примеч. 23 к акту I.

[364] Примечания: 364

Химера — в греческой мифологии порождение Эхидны и Тифона, изрыгающее пламя чудовище с тремя головами и туловищем льва, козы и змеи.

[365] Примечания: 365

Сизифу отдохнуть от ноши впору. — В греческой мифологии Сизиф — царь Коринфа, после смерти приговоренный в Аиде вкатывать на гору тяжелый камень, который, едва достигнув вершины, всякий раз скатывается вниз. Причинами столь тяжкой кары стала хитрость, разглашение тайн богов и многие беззакония Сизифа.

Пусть он в огне сгорает, но живет
И всем богам проклятья вечно шлет.

45 Друзьям твоим навстречу поспешим[366],
А недругов мученьям предадим.
Хоть смерть страданья здесь их увенчала,
Трагедию их там начну сначала[367].

[366] Примечания: 366

Друзьям твоим навстречу поспешим... — Ср. в оригинале: «haste we down» («поспешим спуститься»). Вероятно, предполагалось, что Месть и призрак Андреа покидали сцену, спускаясь через люк в пространство под сценой, соотносившееся с преисподней.

[367] Примечания: 367

Трагедию их там начну с начала. — Месть обещает начать в загробном мире их «бесконечную» («endless») трагедию.

ДОПОЛНЕНИЯ



ДОПОЛНЕНИЯ
К «ИСПАНСКОЙ ТРАГЕДИИ»
Дополнение первое

Акт II, сц. 5, между стихами 45 и 46

Изабелла

Иеронимо

Входят Педро и Жак.

Изабелла

Иеронимо

Изабелла

Иеронимо

Жак

Иеронимо

[Жак уходит.]

Педро

Иеронимо

Педро

Иеронимо

Педро

Иеронимо

Изабелла

Иеронимо

Изабелла

Иеронимо

Изабелла

Иеронимо

[Ведь буйство — спутник горестных потерь.]

Иеронимо, увы! О, не молчи!

Сейчас за ужином сидел он с нами,

Сказал, что к Бальтазару в гости он

Пойдет — в дом герцога, где принц живет.

5 Всегда бывал он дома в этот час.

Быть может, уж он в комнате своей.

Пошлю проверить. Эй, Родриго!

Увы, он бредит. О Иеронимо!

Испании о том известно всей.

10 К тому же так любим он при дворе,
Ведь сам король ему на днях позволил
Свой кубок наполнять. Почет подобный,
Я знаю, — века долгого посул[368].

Иеронимо, супруг!

15 Не понимаю, почему на нем
Горацио платье... Надо разобраться.
В дом герцога Кастильского беги,
Мой Жак, проси Горацио возвратиться
Домой. Нам снился нехороший сон.
Ты слышишь?

Да, сеньор.

20 Тогда беги.

Скажи мне, Педро, знаешь ты, кто это?

Увы, сеньор!

---

[368] Примечания: 368

Испании о том известно всей. ~ века долгого посул. — В обрывках мыслей, из которых соткана эта реплика, Иеронимо возвращается к победе сына над Бальтазаром, за которую Горацио был особо отмечен королем.

Увы? Кто это? Тише, Изабелла.
Что ты запнулся?

То сеньор Горацио.

25 Святой Иаков![369] Значит, не один
Я обманулся! Право же, смешно.

Смешно?

Я сам сейчас поклясться был готов,
Что здесь лежит мой сын Горацио.
30 Одежда так похожа. Ха!
Как тут не обмануться!

О, если б в самом деле мы ошиблись!

«О, если б», Изабелла? Ты не веришь?
И как в твой груди родилась мысль,
Что грех подобный может быть свершен
Над тем, кто столь от злобы отдален?

---

[369] Примечания: 369

Святой Иаков! — Согласно средневековому преданию, апостол Иаков проповедовал Евангелие в Испании, а после мученической смерти его останки были перенесены из Иерусалима в Компостеллу (Сантьяго-де-Компостела), куда в Средние века стекались паломники со всех концов Европы. Примерно с X в. св. Иаков считался покровителем Испании.

Мне стыдно за тебя!

Иеронимо,
Взгляни на горе, не смыкая вежды.
Безумен ты, коль видишь луч надежды.

Здесь человек на дереве висел —
Да, юноша. Разрезал я веревку...
Что, если вправду это был мой сын,
Как говоришь ты? Света! Эй, свечу!
Взгляну я снова. Боже мой![370]
Смятенье, беды, муки, смерть и ад,
Вонзите разом жала в эту грудь,
Застывшую от ужаса! Убейте
Меня быстрей. О, сжалься, злая ночь —
Пусть в том грехе повинен буду я.
Меня своей окутай чернотой,
Пусть до утра не доживу, не то
Пойму тотчас, что сына я лишился.

Горацио милый, мой любимый сын!

Как мог от горя так отвлечься я?

---

[370] Примечания: 370

Боже мой! — В издании 1602 г. этот возглас начинает следующую строку.

[О, роза, сорванная раньше срока...]

Дополнение второе

Акт III, сц. 2, стих 65 и первая часть стиха 66 (вместо слов Иеронимо)

Лоренцо

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

Лоренцо

Иеронимо

Лоренцо

[Прошенье? Им могу заняться я.]

Как? Вы, сеньор?
Воспользуюсь расположеньем вашим
Я для серьезных дел, не пустяков.

Но все равно, скажи мне, в чем же дело.

5 Сеньор, сказать по правде, ерунда.
К тому ж я с этим делом запоздал,

А нынче поздно уж.

Но почему?

Сеньор, признаюсь вам, пустое дело —
Как будто бы заколот чей-то сын...
10 Один пустяк[371]*.*

[Ну что ж, прощай тогда.]

Дополнение третье

Акт III, сц, 11, между стихами 1 и 2

Первый португалец

Иеронимо

[Прошу прощенья, сударь.]

Нет, все не так, как думается вам
И вам. Нет, вам обоим не понять.

---

[371] Примечания: 371

...пустое дело ~ Один пустяк. — Отголосок слов шекспировского Гамлета «вещь невещественная». Ср. в оригинале: «Hamlet. The king is a thing — Guildenstern. A thing, my lord? Hamlet. Of nothing...» *(Шекспир У.* Гамлет. Акт IV, сц. 2, 27—29). Подробнее см. в статье «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)» (с. 247—248 наст. изд.).

То туфли не мои, а сына[372]*. Сына!*
Но что есть сын? То, что сработал ты
5 За две минуты; в темноте растущий
Живой кусок, что создан отягчать
Балластом жен, созданий легких, чрево,
Чтоб выползти в уместный час на свет.
Что в сыне есть такого,
10 Чтобы отец в безумие впадал?
Родившись, непрестанно плачет он.
Что в сыне есть еще? Его нам нужно
Кормить, учить ходить и говорить.
Но можно и теленка ведь любить
15 Не меньше? Или над козленком таять
От нежности? Ведь поросенок иль
Едва рожденный гладкий жеребенок
Не меньше сына могут быть милы.
Любой из них, как только подрастет,

---

[372] Примечания: 372

То туфли не мои, а сына. — Сталкиваясь с Иеронимо, португалец случайно наступает ему на ногу. На Иеронимо туфли его сына Горацио.

20 На что-нибудь сгодится; ну а сын,
Чем выше он и в росте и в летах,
Тем неотесаннее и грубей.
Родителей он держит за глупцов,
Делами огорчает их своими
25 И прибавляет ранних им седин.
Вот что есть сын.
Сказать по чести, велика ль потеря?
Но Горацио мой
Опасный возраст сей преодолел;
30 Родителей любил он, те ж его,
Был матери отрадой, мне опорой,
Весь дом держался на его плечах.
С ним было много связано надежд,
Горацио мог злодей лишь ненавидеть.
35 Не прожил девятнадцати он лет[373],
Как принца Бальтазара он пленил
И волей благородной и высокой
Он принцу сохранил, как рыцарь, жизнь

---

[373] Примечания: 373

Не прожил девятнадцати он лет... — Из этого дополнения мы узнаем возраст Горацио.

—

Отважному, но злому португальцу.
40 Но кара есть на небе[374]*,*
И Немезида[375] *с фуриями*[376] *тоже,*
Есть и кнуты[377]*,*
Что досягают иногда убийц,
Те не всегда от них уходят, к счастью.
45 Да, да, так время движется вперед
Украдкою, как вдруг сверкает гнев,
Как гром, сокрытый в облаке огня,
И разрушенье сеет вкруг себя.
[Ступайте. Я прошу меня пустить.]

---

[374] Примечания: 374

Но кара есть на небе... — Ср. в оригинале: «heaven is heaven still» («небо все еще остается небом»).

[375] Примечания: 375

Немезида — в греческой мифологии богиня мести (справедливо негодующая, неотвратимая).

[376] Примечания: 376

Фурии — в римской мифологии богини мести и угрызений совести (неистовствующие).

[377] Примечания: 377

Есть и кнуты.., — Ср. в оригинале: «and things call'd whips» («и то, что называют кнутами»). Считается, что автор дополнений взял это выражение из эпизода с обманщиком и «чудом» «Генриха VI» Шекспира: «<...> have you not beadles in your town, and things call'd whips?» Ср. в пер. Е. Бируковой: «<...> нет ли у вас в городе палачей и того, что называется плетьми?» (Ч. 2. Акт II, сц. 1, 131—132).

Сходный образ можно обнаружить в более близком по времени к

изданию дополнений «Гамлете» Шекспира: «Use every man after his desert, and who should scape whipping?» Ср. в пер. М. Лозинского: «Если принимать каждого по заслугам, то кто избежит кнута?» (акт II, сц. 2, 524—525).

В комедии «Гнездо дураков» (1608) Роберт Армин, актер шекспировской труппы, создает любопытную контаминацию из этого места дополнения к «Испанской трагедии» и вышеприведенного высказывания Гамлета: «Есть, как говорит Гамлет, про запас и штуки под названием кнуты» (цит. по: Boas 1901: 405). Джон Марстон тоже откликается в «Мести Антонио»: «Меня уж нет, но ты, Пьеро, запомни: | Есть штука под названьем Немезиды бич» (акт IV, сц. 1).

Дополнение четвертое

Акт III, между сц. 12 и 13; последняя ремарка дополнения замещает первую ремарку акта III, сц. 13

Входят Жак и Педро[378] *[с факелами].*

Жак

Педро

Входит Иеронимо.

Иеронимо

Педро

Иеронимо

Педро

Иеронимо

Педро

Иеронимо

Педро

---

[378] Примечания: 378

Входят Жак и Педро... — Действие происходит ночью в саду дома Иеронимо.

Иеронимо

Входит Изабелла.

Изабелла

Иеронимо

Изабелла

Иеронимо

Стук в дверь за сценой.

Педро

Иеронимо

Входит художник.

Художник

Иеронимо

Изабелла

Художник

Иеронимо

Художник

Иеронимо

Художник

Иеронимо

Художник

Иеронимо

Не понимаю, Педро, для чего
Хозяину понадобились мы,
Когда все люди, птицы, звери спят,
А бодрствуют лишь воры да убийцы?

Хозяин наш совсем умом ослаб
С тех самых пор, как умер сын его.
Его летам приличествует сон,
А сердцу отдых, он же без конца
Безумствует, оплакивая сына.
Бывает, за обеденным столом
Он, будто рядом сын, с ним говорит,
А после, в буйстве наземь повалясь,
Кричит: «Горацио! Где Горацио?»
Теперь печалью он источен так,
Что человека в нем ни на вершок[379].

---

[379] Примечания: 379

...человека в нем ни на вершок. — Ср. в оригинале: «There is not left in him one inch of man». Похожее выражение использует Шекспир: «Ау, every inch a king» («с головы до пят король») *(Шекспир У.* Король Лир. Акт IV, сц. 6, 107).

Но вот идет он.

Я в каждую заглядываю щель,
Смотрю на деревах, в лесу брожу,
Ищу в кустах, топчу ногою землю,
Ныряю в воду, в небеса гляжу,
Но все не вижу сына моего.
Эй, кто здесь? Духи? Духи?

Мы ваши слуги верные, сеньор.

Зачем в ночи вы факелы зажгли?

Вы нам велели их зажечь и ждать.

Нет, нет, ошиблись вы, я ж не ошибся.
Зачем такое вам велеть сейчас?
Зажгите в полдень факелы свои,
Когда во всей сияет солнце славе,
Тогда зажгите.

Жечь мы будем день[380].

Пускай. Кровавая блудница-ночь
Свои измены прячет в темноте,

---

[380] Примечания: 380

Жечь мы будем день. — Идиома: напрасно тратить время (to bum daylight).

Геката[381] *ж бледнолицая, луна,*
Дает свое согласье на грехи,
35 А звезды все, что смотрят ей в лицо —
Булавки лишь на платье у нее,
И те из них, что святы и сильны,
Спят в темноте, когда светить должны.

Не стоит дерзким словом их дразнить.
40 Вас заставляет говорить печаль
О том, что вам неведомо, сеньор.

Ты лжешь! О сумасшествии моем
Ты все твердишь. Ты лжешь, я не безумен.
Я знаю, что ты Педро, а он Жак.
45 Я докажу, что прав. В ту ночь, когда
Убили сына, где была луна?
Светить она должна была. Найди

[381] Примечания: 381
Геката — в греческой мифологии богиня мрака, ночных видений и чародейства, часто ассоциируемая с луной.

Ты альманах[382]*. Такая благодать*
Была в Горацио, что при лунном свете
Свой выронил убийца бы кинжал,
Хоть даже б весь из злобы состоял.
Увы, коль зло не знает, что творит,
Что злу мы скажем?

Вернись домой, Иеронимо, прошу.
Зачем свою печаль усугублять?

Да, ты права. Напрасно мы сошлись.
Не плачу я. То слуги подтвердят.
Нам весело. Нам весело, жена.

Но как? Веселье здесь? Веселье здесь?
В том месте самом и близ той сосны,
Где был Горацио зверски умерщвлен?[383]

---

[382] Примечания: 382

В ту ночь, когда | Убили сына, где была луна? | Светить она должна была. Найди | Ты альманах. — Убийство Горацио, как следует из слов Иеронимо, произошло в ночь полнолуния и лунного затмения.

[383] Примечания: 383

...близ той сосны, | Где был Горацио зверски умерщвлен? — См. примеч. 35 к акту II. Дополнение четвертое требует, чтобы на подмостках вновь находилось сценическое дерево, на котором был повешен Горацио. Это следует из указаний, которые Иеронимо будет давать художнику.

Был... — Помолчите, выплачется пусть.
—

Я древо то из зернышка растил.
Когда ж была в Испании жара
65 И сохли от нее и стар и млад,
Его, как подобает, дважды в день
Я поливал водою ключевой.
Оно росло, росло, давало плод,
И наконец
70 Здесь виселица выросла. Висел
На ней твой плод и мой. О злое древо!

Кто там стучит?

Художник, господин.

Пускай изобразит он здесь уют,
Где лишь рисованный живет уют.
75 Пускай войдет. Не странно ли, однако!
Я посадил то древо сам![384] Вот так
Хозяева выводят в люди слуг,

---

[384] Примечания: 384

Не странно ли, однако! | *Я посадил то древо сам!* — Иеронимо задумывается, так ли блага Божья воля, которая позволила ему посадить то дерево.

А те за это злобой платят им.

Благослови вас Бог, сеньор!

80 Что? Расскажи-ка мне, насмешник злой,
Когда и чем я был благословлен?[385]

Что надобно тебе, добрейший?

Сеньора, справедливости.

Самонадеянный глупец! Ты хочешь,
85 Того, чего на свете нет?
Все золотые рудники земли
Имей ты, справедливости и то
И унции не купишь.
Всю справедливость Бог себе забрал,
90 Коль есть она, то только от него.

Тогда Господь
За сына мне убитого воздаст.

Как, был твой сын убит?

---

[385] Примечания: 385

Расскажи-ка мне, насмешник злой, | *Когда и чем я был благословлен!* — Благословляющее именем Бога приветствие художника Иеронимо воспринимает как издевательство в свете преследующих его сомнений.

Увы! Никто так сына не любил.

95 Что ты сказал? Никто? Да это ложь

Размером с землю. У меня был сын,

Чей стоил самый малый волосок

Всех сыновей твоих[386]*. Он был убит.*

Мой сын — вот все, что было у меня.

100 И у меня. Но стоил, я клянусь,

Он легиона. Да к чему тут счет?

Жак, Педро, в дом ступайте. Изабелла,

Ты тоже. С этим человеком мы

По саду будем страшному блуждать,

105 Как львы, что отпрысков своих лишились.

Домой ступайте.

---

[386] Примечания: 386

У меня был сын, | Чей стоил самый малый волосок | Всех сыновей твоих. — Ср. в оригинале: «Whose least unvalu'd hair did weigh | A thousand of thy sons <...>» («Чей самый ничтожный волос стоил | тысячу твоих сыновей <...>»). Иеронимо использует традиционную гиперболизирующую конструкцию. Ср. с Гамлетовым:

Ее любил я; сорок тысяч братьев

Всем множеством своей любви со мною

Не уравнялись бы.

(Шекспир У. Гамлет. Акт V, сц. 1, 264—266. Пер. М. Лозинского)

[Изабелла, Педро и Жак] уходят. Иеронимо и художник садятся.

Поговорим. Так был твой сын убит?

Художник

Да, сеньор.

Иеронимо

110 И мой тоже. Как ты это сносишь? Не лишаешься иногда разума? Ничего тебе не мерещится?

Художник

О Боже! Да, сеньор.

Иеронимо

Так ты художник? Ты можешь мне нарисовать слезу или рану, стон или вздох? Можешь нарисовать такое дерево, как это?

Художник

115 Сеньор, я уверен, что вы слыхали о моем

искусстве. Меня зовут Базардо.

Иеронимо

Базар до! Клянусь Богом, славный малый. Так смотрите, сеньор, я бы желал, чтобы вы нарисовали меня в моей галерее, тусклыми масляными красками, и изобразили меня на пять лет моложе — сбросим-ка мы пяток лет, сеньор, ну их вовсе — в мундире маршала Испании. Пусть моя жена Изабелла стоит рядом, я же брошу красноречивый взгляд на моего сына Горацио, который должен означать что-то вроде: «Да благословит тебя Господь, сынок»[387], а моя рука будет возлежать у него на голове, вот так, сеньор, понимаете? Это можно устроить?

Художник

Конечно, сеньор.

---

[387] Примечания: 387

...я бы желал, чтобы вы нарисовали меня... я же брошу красноречивый взгляд... который должен означать что-то вроде: «Да благословит тебя Господь, сынок»... — Ренессансная эстетика извлекала из экфрасиса, т. е. описания произведения изобразительного искусства в литературном тексте, идею тождества живописи и словесности: живопись «говорит», а слово «живописует».

Иеронимо

Прошу, запомните все хорошенько. Затем, сеньор, я бы хотел, чтобы вы изобразили мне это дерево, вот это самое дерево. Ты можешь нарисовать горестный крик?[388]

Художник

130 Очень натурально, сеньор.

Иеронимо

Нет, оно в самом деле должно кричать... Ну да ладно. Так вот, сеньор, изобразите мне юношу, которого злодеи изрубили мечами, висящим на этом дереве. Ты сможешь изобразить убийцу?

Художник

Ручаюсь вам, сеньор. У меня есть образцы портретов самых отпетых 135 негодяев, которые когда-либо жили в Испании.

---

[388] Примечания: 388

Ты можешь нарисовать горестный крик! — Яркий образец экфрасиса. См. примеч. 10.

Иеронимо

О, пусть эти будут еще отвратительнее. Не пожалей своего искусства, пусть их бороды будут Иудина цвета[389], а густые брови нависают над глазами; обязательно за этим проследи. А затем, после какого-нибудь ужасного крика, пусть выйду я — в ночной рубашке, с моим платьем под мышкой, с факелом в руке и мечом наготове, вот так, и с этими словами:

«Что здесь за шум? Кто звал Иеронимо?»[390]

Так можно сделать?

Художник

Да, сеньор.

---

[389] Примечания: 389

...пусть их бороды будут Иудина цвета... — То есть рыжего цвета. В постановках средневековых представлений (мираклей, мистерий) Иуда носил бороду рыжего цвета. Рыжий цвет в западной традиции устойчиво связывается с предательством и обманом.

[390] Примечания: 390

...пусть выйду я ~ Кто звал Иеронимо!» — Воображаемая Иеронимо картина не только призвана запечатлеть визуальную сторону происходящего и всевозможные звуки, но и передать внутреннее состояние и охватить последовательность нескольких разновременных событий. Подобная живопись ближе к искусству кинематографа. Слабым подобием картины Иеронимо явилась иллюстрация к изданию «Испанской трагедии» 1615 г. (см. ил. 3).

Иеронимо

145 Так вот, сеньор, пускай я выйду и поспешу по саду, дорожка за дорожкой, все еще с сонным видом, и пусть волосы выбиваются у меня из-под ночного колпака. Пусть облака хмурятся, луны и звезд не будет видно, ветер завывает, колокола звонят, сова ухает, жабы квакают, минутная стрелка скрежещет, а часы бьют полночь. Потом, сеньор, пусть я содрогнусь от ужаса, заметив повешенного человека, качающегося туда-сюда, как это бывает с повешенными на ветру, и немедля перережу веревку. Тогда, разглядев его в свете факела, я пойму, что это мой сын Горацио. Там-то ты сможешь изобразить страсти, там-то ты разгуляешься. Изобрази меня в образе старца Приама[391], кричащего: «Пылает дом, пылает дом, как факел, что держу над головой». Пусть на картине я изрыгаю проклятия, неистовствую, плачу, схожу с ума, снова возвращаюсь в рассудок, взываю и к Небу и к аду; и наконец останусь в оцепенении — и так дальше.

---

[391] Примечания: 391

Приам — старец, царь Трои, отец, схоронивший многих своих детей и видевший пожар, в котором сгорел его город.

Художник

И здесь конец?

Иеронимо

О нет, конца нет, конец всему смерть и безумие. А поскольку я никогда себя так хорошо не чувствую, как когда я безумен, то, пожалуй, я храбрый человек. В эти мгновения я творю чудеса. Но рассудок обманывает меня, и вот где муки, вот где сущий ад. А под конец, сеньор, пусть я встречу одного из убийц сына. Будь он силен, как Гектор, я протащу его по земле, разрывая в клочья[392] — вот так. *(Бьет художника за сценой, затем появляется вновь с книгой в руке*[393]*)*

---

[392] Примечания: 392

Будь он силен, как Гектор, я протащу его по земле, разрывая в клочья... — Иеронимо представляет себя свирепым Ахиллом, который надругался над телом убитого Гектора, привязав его к своей колеснице и волоча вокруг стен Трои, чьим главным защитником он являлся. В «Илиаде» Ахилл обращает к поверженному Гектору такие слова:

Тщетно ты, пес, обнимаешь мне ноги и молишь родными!
Сам я, коль слушал бы гнева, тебя растерзал бы на части,
Тело сырое твое пожирал бы я, — то ты мне сделал!

(Гомер. Илиада. XXII. 345—347. Пер. П. Гнедича)

См. также примеч. 17 к акту I.

[393] Примечания: 393

...появляется вновь с книгой в руке. — Согласно этой ремарке, сцену с

художником непосредственно продолжает монолог Иеронимо «Мне отмщение!». О композиционных и смысловых последствиях такой переработки пьесы подробнее см. в статьях «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 244—250) и «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)» (с. 219—220).

Дополнение пятое

Акт IV, сц. 4, 168—190, замещает фрагмент, но включает из него стихи 176—178 и 168—175

Герцог

Иеронимо

Герцог

Иеронимо

Вице-король

Иеронимо

Вице-король

Иеронимо

Герцог

Вице-король

Иеронимо

Король

Иеронимо

Вице-король

Король

Герцог

Иеронимо

(Откусывает и выплевывает язык.)

[Зачем убил, скажи, детей моих?]

Ужели оба умерли?

Да, раб.

Что, ваши дети тоже?

Все умерли, нет никого в живых.

Тогда скорей ко мне, и, как друзья,

5 Мы вместе сложим головы.

Вот славная петля[394]*, чтоб их вместить.*

Как дьявольски в себе уверен он!

Уверен? Удивление к чему?

Вице-король, я месть свою свершил

---

[394] Примечания: 394

Вот славная петля... — Иеронимо готовился повеситься в финале, но ему помешали. Возможные варианты: 1) он указывает на висящий в дверном проеме труп сына; 2) он показывает на подготовленную в другом дверном проеме пустую петлю, предназначавшуюся ему самому; 3) он держит в руках веревку, на которой собирался повеситься.

10 И горд не меньше, чем любой монарх

Из занимавших наш испанский трон.

Будь столько жизней у меня, как звезд

На небе, и будь столько же небес,

Я б все их отдал, и с душой в придачу,

15 За то, чтоб в луже крови видеть вас[395].

Кто в преступленье помогал тебе?

То, герцог, Бель-Империя была,

Мой Бальтазар убит ее рукой,

Я видел.

О, прекрасные слова!

20 Горацио мой мне так же дорог был,

Сеньоры, как и ваши дети вам.

Мой сын Лоренцо подлым был убит,

И вот я на глазах у вас отмстил

---

[395] Примечания: 395

Будь столько жизней у меня, как звезд | На небе... | Я б все их отдал... | За то, чтоб в луже крови видеть вас. — Ф. Эдвардс указывает на сходство этой клятвы Иеронимо с присягой Фауста в «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло (см.: Edwards: 134). Ср. в пер. Е. Бируковой: «Имей я столько душ, как в небе звезд, | Их все за Мефистофеля б я отдал!» (акт I, сц. 3).

Ему и Бальтазару — и скажу:
25 Для душ их Небеса изобретут
Куда страшней мучения, чем я.
Сроднился уж настолько с местью я,
Что презираю несказанно смерть.

Ты шутишь, раб? Орудья пытки, живо!

30 Тем временем пытать я буду вас.
У вас был сын. Он вскоре должен был
На вашей дочери жениться, так?
У вас был тоже сын[396]*, большой гордец,*
Хитрец и дипломат. Будь он в живых,
35 Со временем он стал бы королем.
Ведь это правда? Я его убил.
Смотрите — этой самою рукой
Кинжал вонзил в предательскую грудь
Я за Горацио, — слышали о нем? —
40 Которого в саду они убили.

---

[396] Примечания: 396

У вас был сын... У вас был тоже сын... — Иеронимо обращается сначала к вице-королю Португалии, затем к герцогу Кастильскому.

Он сына вашего заставил сдаться[397],
Того, что ваш сынок привел в полон[398].

Когда б оглохнуть! Слушать мне не в мочь!

Пусть Небеса обрушатся на нас!

И черной тучей опояшут землю!

Трагедии своей рукоплещу.
Nunc iners cadat manus![399][400]
Я кончил роль, и никуда не деться:[401]
[Возьми же мой язык, а после сердце.]

---

[397] Примечания: 397

Он сына вашего заставил сдаться... — То есть Бальтазара.

[398] Примечания: 398

Того, что ваш сынок привел в полон. — Иеронимо насмехается над трусливым Лоренцо, который пожелал из зависти отнять у Горацио честь победы и пленения Бальтазара. См. примеч. 40, 43, 48, 49 к акту I.

[399] Примечания: 399

Праздная длань, опустись!*(лат.)*

[400] Примечания: 400

Праздная длань, опустись! — Источник этой латинской фразы неизвестен. Она напоминает стилизацию под Сенеку и вполне уместна в контексте театральной метафоры, реализуемой в финале: авторство высших сил — игра актера — аплодисменты зрителей актеру и актеров автору.

[401] Примечания: 401

Я кончил роль, и никуда не деться... — См. примеч. 7.

ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ, СОДЕРЖАЩАЯ ПРИСКОРБНЫЕ УБИЙСТВА ГОРАЦИО И БЕЛЬ-ИМПЕРИИ, А ТАКЖЕ ПЛАЧЕВНУЮ КОНЧИНУ СТАРОГО ИЕРОНИМО

Часть первая

На мотив «Царицы Дидоны»

О вы, что радость потеряли
И в горести влачите дни!
Вам пищею невзгоды стали,
Вы мните: всех страшней они,
5 И ваших бед не перечесть?
Нет, горшие невзгоды есть.

Страшны Иеронимо несчастья:
Фортуной был обласкан я[402].
Теперь ее готов проклясть я:
10 Она мне улыбалась зря.
Когда б я умер в цвете лет,

---

[402] Примечания: 402

Фортуной был обласкан я. — Повествование ведется от имени Иеронимо, который ушел в мир иной.

Не плакать ныне мне от бед.

Украшенный высоким чином,
Я подвиги вершил в бою[403],
15 Потом пришел черед сединам
Украсить голову мою.
Домой вернулся я из сеч
И сыну передал свой меч.

Горацио, мой сынок бесценный,
20 На крыльях славы воспарил:
Успешен на стезе военной,
Он славный подвиг совершил:
Им был пленен принц Бальтазар
И королю представлен в дар.

Дочь герцога тогда спросила,
Кто в ранней смерти виноват
Андреа, что она любила,
Что с битвы не пришел назад.
Горацио выслушав рассказ,
30 Она клялась отмстить тотчас.

---

[403] Примечания: 403

Я подвиги вершил в бою... — Иеронимо был прежде доблестным воином. В балладе ничего не говорится о его судебных обязанностях, в то время как в трагедии он — в первую очередь судья.

Чтобы убийце, Бальтазару,
За гибель друга насолить,
Она себе избрала в пару
Горацио, замышляя мстить.
Вот тут-то все и началось,
Пошли дела и вкривь и вкось.

Лоренцо видит, что сестрица
К порывам принца недобра.
И вот уж он узнать стремится,
К кому благоволит сестра,
И верный способ видит вдруг:
Об этом расспросить у слуг.

Слугу сестрицы он при встрече
Поклялся тот же час убить,
Когда его не смогут речи
Любовника сестры открыть.
Испуг слуги был столь велик,
Что развязал ему язык.

Надеясь получить награду,
Предатель указал туда,
Где пьют любовники усладу,

Не зная, что грядет беда.
И был их недругам открыт
Тот угол, где любовь царит.

Злодеи, под покровом ночи
Проникнув вчетвером в мой сад,
Убили, до крови охочи,
Мою отраду из отрад.
В тот поздний час я почивал,
Но крик услышав, с ложа встал.

Увидев труп в саду, пустился
Убийцам сына я вдогон
И, не догнав, остановился,
Как будто громом поражен.
Я на себе седины рвал
И всем вокруг проклятья слал.

Отмщенье в груди лелея,
В крови я омочил платок,
И клялся покарать злодея,
Что страшное содеять мог.
С тех пор, как этот час пробил,
Платок у сердца я носил.

Часть вторая

На тот же мотив

Моя супруга, Изабелла,
Горацио не пережила:
Она о сыне так скорбела,
Что смерть страданьям предпочла.
Две смерти стали как одна[404]*,*
Я чашу горя пил до дна.

Раздавлен бедами моими,
Стенал я, все круша вокруг.
Мне не было известно имя
Убийцы, в довершенье мук.
Теперь я удивляюсь сам
Делам безумным и речам[405]*.*

---

[404] Примечания: 404

Две смерти стали как одна... — Нарушение последовательности событий: Изабелла кончает с собой в балладе намного раньше, чем в трагедии.

[405] Примечания: 405

Теперь я удивляюсь сам | Делам безумным и речам. — Иеронимо, повествующий с того света, ретроспективно оценивает собственное безумие.

По улице влачил я ноги,
Где герцогский высокий дом,
15 Письмо увидел на дороге:
О смерти сына было в нем.
Мне Бель-Империя его
Из плена слала своего[406].

Я короля без промедленья
20 Решил о милости просить,
Лоренцо же мое прошенье
Сумел к нему не допустить.
В отчаянье я бушевал,
Рыл землю яро мой кинжал.

25 Лоренцо, спрошен о причине,
Монарху быстро нашептал,
Что вечно я твержу о сыне
И будто вовсе в детство впал,
И, мол, подальше от двора
30 Уйти в отставку мне пора.

---

[406] Примечания: 406

Письмо увидел на дороге: | О смерти сына было в нем. | Мне Бель-Империя его | Из плена слала своего. — Письмо Бель-Империи единственное в балладе, письмо Педрингано здесь опущено. Иеронимо сразу верит письму Бель-Империи и бросается к королю. Из баллады следует, что Бель-Империя была заточена в доме герцога.

Кастильский герцог той порою,
Услышав, будто не в ладах
С Лоренцо я, послал за мною,
Чтоб этот слух развеять в прах.
35 На мир пошел охотно я:
Уловка то была моя.

Поговорить со мною, видя,
Как я мирюсь с врагом, спешит
И Бель-Империя — в обиде,
40 Что сын как будто мной забыт.
Полезен был нам разговор:
Я к мести видел путь с тех пор.

По счастью, Бальтазар кровавый
Как раз тогда просил меня
45 Потешить королей забавой[407]
В честь праздничного свадьбы дня.
Я знал: на это я пойду
И принесу врагам беду.

Я в хронике одной старинной

---

[407] Примечания: 407

...просил меня | *Потешить королей забавой...* — В оригинале употреблено слово «sport» («Entreating me to show some sport»). См. примеч. б к акту IV.

50 Нашел Эрасто повесть[408]*. Он*
Убит пашою был безвинно,
Супругою же отомщен.
Я с постановкою был скор:
Роль каждый получил актер.

55 Вот с жизнью Бальтазар расстался —
Пал, Бель-Империей убит.
Сам я с Лоренцо поквитался,
И в ад душа его спешит,
А Бель-Империя кинжал
60 Себе вонзила в грудь: финал!

Когда свершилось это дело,
То зрителям я показал
Израненное сына тело
И об убийстве рассказал:
65 «Иль меньшая о сыне боль, —
Я молвил, — раз я не король?»

---

[408] Примечания: 408

Я в хронике одной старинной | Нашел Эрасто повесть. — В балладе, как и в трагедии, говорится о неких «испанских хрониках» как источнике истории рыцаря Эрасто. Помимо новеллы Генри Уотгона «Придворная полемика о проделках Купидона» (1578) для истории Эрасто, Солимана и Перседы других источников пока не выявлено.

Лишь только короли узрели
И герцог, что я сыновей
Их умертвил, они велели
Хватать, вязать меня скорей.
Меня готовились пытать
И о сообщниках узнать[409].

Чтоб не поведать им такое,
Я откусил себе язык
И выплюнул его в лицо я
Мучителям в тот самый миг.
Вот так я, старый и седой,
Несчастья видел, не покой.

Поскольку был я в состоянье,
Хотя язык свой откусил,
Раскрыть сообщников деянья,
Перо я в руки получил,
Но знаком показал — перо
Писать не может — не остро.

---

[409] Примечания: 409

Меня готовились пытать | *И о сообщниках узнать.* — В балладе несколько проясняется мотив признания, которого ждут от Иеронимо короли: они хотят знать «авторов кровавого дела» (ср. в оригинале: «The authors of this bloody fetch»).

85 Мне для очинки нож подали.
Я герцога ударил в грудь.
Себя лишил я жизни дале —
Я торопился к сыну в путь[410].
Так поплатились короли —
90 Те, что помочь мне не могли.

Вы вняли повести о бедах,
Горацио смерть в начале их.
О том довольно — стерся след их
С погибелью убийц лихих.
95 Пред Богом явен всякий грех,
Будь даже он сокрыт от всех.

---

[410] Примечания: 410

Я торопился к сыну в путь. — Причина самоубийства Иеронимо в балладе раскрывается как желание поскорее встретиться с сыном в загробном мире. В трагедии не уточняется.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Н.Э. Микеладзе
ТОМАС КИД И «ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ»

Последняя четверть XVI века в Англии была отмечена столь бурным ростом театральной культуры, будто подданные королевы Елизаветы I взялись и в самом деле превратить весь мир в театр. Каждая сколько-нибудь значительная английская институция той поры, начиная с королевского двора и заканчивая юридической школой, считает своим долгом обзавестись собственным театром. Почти каждый уважающий себя аристократ берет на содержание и под высокое покровительство ту или иную труппу профессиональных актеров. Наконец, театральная Англия рождает свое лучшее культурное детище — публичный общедоступный театр.

Именно ему — публичному театру, знаменитому шекспировскому «деревянному О»[411], — на время соединявшему в своем пространстве торговцев и студентов, шпагоносцев и просто-

[411] Примечания: 411

«Wooden O» — так описал У. Шекспир свой театр в хронике «Генрих V» (акт I, Пролог, 13).

людинов, мир обязан уникальным феноменом елизаветинской драматургии, чьими создателями были необузданный Кристофер Марло, едкий насмешник Бен Джонсон и, конечно, гениальный поэт всех времен Уильям Шекспир — центр западного канона словесности.

Казалось бы, парадокс, странность, причуда. Но факт остается фактом. Из всех произведений елизаветинских драматургов наибольшую популярность у современников завоевали не «Гамлет» и не «Доктор Фауст», а «Испанская трагедия». А любовь публики к Иеронимо (ее главному герою) носила поистине иррациональный характер. Известна пересказанная в 1630-е годы (то есть спустя почти полвека после создания пьесы!) скандальная история с дамой, которая отвергала на смертном одре все духовные утешения, взывая: «Иеронимо! Иеронимо! Дайте мне посмотреть, как играют Иеронимо!»[412]

Правда и то, что уже в конце XVII века, в эпоху Реставрации — после того, как старые театры были на десятилетия закрыты, а новая театральная

[412] Примечания: 412

Этот пример приводит Ф. Боус, ссылаясь на руководство Ричарда Брайтуэйта «Английская дама» («The English Gentlewoman», 1631) и на памфлет «Бичевание актеров» («Histrio-mastix», 1633) пуританского публициста Уильяма Принна (см.: Boas 1901: XCVII).

культура воссоздавалась на других основаниях — память о том, что «среди всех пьес “Иеронимо” наилучшая» («of all plays *Hieronimo's* the best»)[413] сохранили немногие. И племянник Дж. Милтона Э. Филлипс в 1675 году уже не знает, что «Испанскую трагедию» написал Томас Кид, который известен ему лишь как автор существенно менее значительной «Корнелии» («Cornelia», 1594)[414].

Дело в том, что со времени своего создания «Испанская трагедия» публиковалась как анонимная пьеса. Хотя для современников Кида ее авторство, по всей видимости, не составляло тайны. Известны десять ранних изданий «Испанской трагедии» — с 1592 по 1633 год, — в которых отсутствует имя автора. В самом этом факте нет ничего удивительного. Он объясняется двумя обстоятельствами.

Первое и главное — *традиция анонимности,* сохраняющаяся в некоторых сферах ренессансной культуры, прежде всего в театре. Анонимность вообще свойственна средневековой культуре,

[413] Примечания: 413

Так писал в Прологе к миниатюре «Высмеянный насмешник» («The Scoffer Scoffed», 1675) английский поэт Чарльз Коттон (см.: Boas 1901: XCIX).

[414] Примечания: 414

См.: *Phillips E.* Theatrum Poetarum, or a compleat Collection of the Poets... particularly those of our Nation. L., 1675. P. 178.

особенно в той ее части, которую создавали выходцы из народа, из низших сословий. Это особенность *городской культуры*, в рамках которой функционировал и английский театр эпохи Шекспира и Кида. Если говорить о творчестве низшего клира, то анонимность характерна и для *религиозной культуры* эпохи — монастырской, храмовой. А средневековый театр, как известно, вышел на городскую площадь именно из врат храма. Таким образом, три корня средневекового театрального дерева (народный, городской и религиозный) не только допускают, но и предполагают анонимность.

Второе обстоятельство связано с *принадлежностью* театральных текстов. Драматурги либо непосредственно входили в состав театральных трупп, либо писали для определенных компаний актеров и в расчете на их возможности (физические, возрастные, количественные, распределение по амплуа и проч.). Большинство современных ученых согласны в том, что театральные пьесы находились в собственности не автора, а труппы, которая обладала правом на постановку спектакля. И передача прав на постановку (коль скоро таковая имела место), вероятно, осуществлялась также не от автора

— другой труппе, а от одного сообщества актеров — другому. То же касается издания пьес: разрешение на публикацию давала труппа, владевшая пьесой, а вопрос упоминания имени автора имел второстепенный характер.

Единственное прямое указание на то, что автором «Испанской трагедии» является Томас Кид, содержится в «Апологии актеров» («Apology for Actors», 1612) Томаса Хейвуда: «Потому м-р Кид в своей “Испанской трагедии”, иногда являющей себя нам, писал так:

Но этим не гнушался и Нерон,
И многие любили короли
Умом своим в трагедии блеснуть»[415].

На это свидетельство обратили внимание лишь в конце XVIII века, после чего справедливость в вопросе авторства была восстановлена. Других свидетельств по сей день не обнаружено. Но серьезных оснований для сомнений в такой атрибуции пьесы Хейвудом нет. Кроме того, давно изучена и доказана морфологическая, лексическая, стилистическая общность «Испанской

[415] Примечания: 415

Heywood Th. An Apology for Actors. Shakespeare Society Repr. L., 1841. P. 45. См. также примеч. 9 к акту IV «Испанской трагедии».

трагедии» и «Корнелии», бесспорно принадлежащей перу Томаса Кида.

Помимо этих двух пьес (вторая из которых является переводом трагедии «Корнелия» («Comelie», 1573) французского драматурга Робера Гарнье) мы не можем с уверенностью признать Кида автором каких-либо иных драматических сочинений. Ряд ученых приписывают ему утраченного «Гамлета» (созданного до 1589 г.), основываясь на документальных свидетельствах о присутствии подобной дошекспировской пьесы на английской сцене (предисловие Т. Нэша к роману Р. Грина «Менафон» («Menaphon», 1589)) и на определенном сюжетном сходстве шекспировского «Гамлета» с «Испанской трагедией»[416]. Однако это не более чем гипотеза, к сожалению, не доказуемая, коль скоро мы не располагаем текстом вышеупомянутого пра-«Гамлета».

Но у нас есть «Испанская трагедия», изучая которую можно вполне определенно судить об особенностях классической английской трагедии мести и проследить судьбу жанра у младших со-

[416] Примечания: 416

Гипотеза, предложенная в конце XIX в. немецкими учеными (см.: *Sarrazin G.* Thomas Kyd und sein Kreis. Berlin, 1892; Schick 1898), была поддержана Ф. Боусом (см.: Boas 1901), Ф. Боуэрсом (см.: Bowers 1971) и другими учеными.

братьев драматурга. Сам Кид реформировал жанр кровавой трагедии, черпая сюжет не у Сенеки, не у античных трагиков, а из недавней европейской истории. Он создал образ отца-мстителя, настолько полюбившийся публике, что обаяние Иеронимо долгие годы служило оправданием родовой мести как таковой. Пьесу исполняли лучшие труппы Лондона: слуги лорда Стрэнджа, слуги лорда-адмирала и, по некоторым данным, слуги лорда-камергера[417].

«Испанская трагедия» была популярна у современников не только в сценическом, но и в книжном варианте. Известно десять ее изданий до 1633 года, из которых четыре были осуществлены до первого кварто «Гамлета» (1603). Множество фраз и выражений из этой пьесы стали крылатыми, ее текст вызывал восхищение, зависть, умиление, трепет и смех у современников и ближайших потомков. От восторга до злой пародии — таков диапазон восприятия этого текста

---

[417] Примечания: 417

Ф. Эдвардс в своем издании «Испанской трагедии» обращает внимание на Пролог (1604) Дж. Уэбстера к «Недовольному» Дж. Марстона, из которого следует, что «Испанская трагедия» находилась в собственности шекспировской труппы (см.: Edwards 1959: LXVII, app. F). О проблеме принадлежности пьесы см. в статье «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)» (с. 248—250 наст. изд.).

эпохой[418]. Все без исключения елизаветинские драматурги скрыто и открыто цитировали «Испанскую трагедию», применяли ее сюжетные, идейные и сценические находки («театр в театре», злодей-макиавеллист, страдающий мститель, пьеса-«мышеловка», наблюдающий за развитием событий Призрак, параллельные действия, образы и т. д.).

Изрядная доля текста «Испанской трагедии» быстро перешла в новое качество, участвуя в формировании того, что можно назвать профессиональным жаргоном членов театрального цеха и их зрителей.

Около 1600—1602 годов кто-то из драматургов (вероятно, Бен Джонсон) написал так называемые «Дополнения» к «Испанской трагедии», возможно, адаптируя ее к постановке детской капеллой. Если так, то у нас есть основания связывать этот факт с «войной театров», в которой детская ка-

---

[418] Примечания: 418

Впечатляющий перечень подражаний и пародий на текст Кида приводит Ф. Боус (см.: Boas 1901: LXXIX—XCIX). Анонимная «Парнасская» трилогия («Parnassus» trilogy, 1598—1603) обнаруживает множество лексических параллелей с текстом «Испанской трагедии» (см.: *Sarrazin G.* Thomas Kyd und sein Kreis. Berlin, 1892. S. 89—91). Особенной любовью младших театральных перьев пользовались вопрос Иеронимо: «Чей крик меня понудил с ложа встать?» (акт 2, сц. 5, 1) и его выход в ночной рубашке, фраза «Спокойно, Иеронимо, спокойно» («go by, go by») (акт III, сц. 12, 31), сцены горя и неистовства, призывы к отмщению (см.: Boas 1901: XC), картина загробного мира Пролога и проч.

пелла Блэкфрайарз играла не последнюю роль (см. с. 163, 239 наст. изд.). Не сохранилось никаких данных о том, что «Испанская трагедия», при всей любви к ней театральной публики, когда-либо ставилась при дворе[419]. Создается ощущение, что поклонница театра королева Елизавета, а вслед за нею и покровитель шекспировской труппы король Яков I по каким-то причинам дистанцировались от этого популярного зрелища, в то же время не запрещая его.

С «Испанской трагедией» по сей день сопряжено больше вопросов, чем ответов. Но без знакомства с этой пьесой и ее изучения (особенно в отсутствие текста пра-«Гамлета») наше понимание шекспировского «Гамлета» будет неполным, и, кроме того, едва ли возможно уловить специфику эволюции жанра трагедии мести на английской сцене конца XVI — первой трети XVII века.

---

[419] Примечания: 419

Косвенные указания на то, что пьесу готовили к придворному представлению зимой 1619/20 г., были обнаружены в 1925 г., но они носят гипотетический характер (см.: *Marcham F.* The King's Office of Revels, 1610—1622. L., 1925); см. также рецензию Э. Чемберса на указ, изд.: *Chambers E.K.* Review // The Review of English Studies. Vol. 1. Iss. 4. P. 479-484.

Что мы знаем о Томасе Киде: факты и гипотезы

Короткую жизнь простого (пусть даже выдающегося) человека того времени документировать намного сложнее, чем длинную жизнь аристократа (пускай и гораздо менее выдающегося). О Киде (1558—1594) нам известно огорчительно мало.

Томас родился в Лондоне в семье нотариуса Фрэнсиса Кида (его мать звали Агнес или Анна) и был крещен 6 ноября 1558 года в церкви Св. Марии (church of St Mary Woolnoth)[420]. Томас Кид был шестью годами старше У. Шекспира и К Марло, а в пору бурного развития английского публичного театра шесть лет — это огромный срок. Вероятно, Кид начал работать для театра настолько же раньше своих прославленных современников и, следовательно, воспринимался ими как старший собрат.

Осенью 1565 года Кида отдают учиться в лон-

---

[420] Примечания: 420

Запись о крещении обнаружил в конце XIX в. Г. Гудвин. Дж. Шик обращал внимание на факт близкого знакомства семьи Кида с издателями Ф. Колдоком и его приемным сыном У. Понсонби, издававшим сочинения Ф. Сидни и графини Пемброк (см.: Schick 1898: VII-VIII).

донскую Купеческую школу Тейлора (Merchant Taylor's School)[421]. Стоит ли удивляться большому количеству разноязычных цитат в «Испанской трагедии» и способностям переводчика, явленным Кидом в случае с переводом Р. Гарнье? Несомненно, Кид владел несколькими европейскими языками помимо обязательной латыни. В той же самой школе классическое образование получил и автор «Королевы фей» Эдмунд Спенсер. Ею тогда руководил большой поклонник и энтузиаст театра Ричард Мулькастер. Известно, что его ученики выступали (с итальянскими пьесами) при дворе, перед самой королевой Елизаветой. Не исключено, что уже в школьные годы Томас серьезно увлекся театром.

Впрочем, об этом можно лишь догадываться, потому что точных данных о занятиях Кида с 1565 вплоть до 1589 года нет. Утраченные годы — так говорят в аналогичной ситуации биографы Шекспира.

Что из утраченного поддается реконструкции? Порой Кида причисляют к кругу «университетских умов» вместе с К Марло, Р. Грином, Т. Нэшом (А. Дживелегов), хотя свидетельств того,

---

[421] Примечания: 421

Запись о поступлении в школу была найдена несколько раньше, чем запись о крещении.

что Кид продолжил образование в Кембридже или Оксфорде или даже окончил школу, не сохранилось. Впрочем, судьба Кида действительно чем-то близка судьбам этих авторов. Он образован и талантлив, популярен среди «ценителей» и «невежд» (если воспользоваться классификацией шекспировского Гамлета), его также обвиняли в атеизме, и он умер молодым, как и Марло, с которым был хорошо знаком, и при этом его «Испанская трагедия» не сходила со сцены на протяжении нескольких десятилетий.

Как бы то ни было, но ко времени выхода предисловия Т. Нэша к «Менафону» Р. Грина Кид, вероятно, уже написал свои знаменитые произведения, поскольку стал предметом зависти и насмешек. Твердой уверенности в том, что часто цитируемый пассаж из предисловия Нэша подразумевает Томаса Кида, нет. По смыслу и манере он очень похож на несколько более поздние насмешки Грина над «потрясателем сцены» (shake + scene ~ shake + spear). Но есть косвенные данные, говорящие «за» то, что в данном случае объектом сатиры является Кид (возможно, в числе прочих пишущих собратьев).

Человек, о котором идет речь в предисловии Нэша, «был рожден, чтобы стать *делопроизводи-*

телем (nouerint[422]*)»* (Nashe 1904—1910/3: 315) (нотариус — занятие отца Кида). Каллиграфический почерк Кида (сохранились два написанных в 1593 году его рукой письма лорду-хранителю печати)[423] вкупе с частотой и точностью употребления юридических терминов в «Испанской трагедии» позволяют предположить, что его готовили к этой профессии. «Доморощенная посредственность» («home borne mediocritie»), которая «засовывает Элизиум в Ад» («thrust Elisium into hell») и разбавляет белый стих посредством «если» и «когда» («bodge vp a blanke verse with ifs and ands») (Nashe 1904—1910/3: 315—316)[424]. Этому автору адресован упрек в чрезмерных заимствованиях у Сенеки, который «снабдит вас законченными Гамлетами, то бишь пригорш-

---

[422] Примечания: 422

Nouerint — это scrivener, т. е. нотариус.

[423] Примечания: 423

Факсимиле этих писем были опубликованы Боусом (см.: Boas 1901).

[424] Примечания: 424

См. примеч. 24 к акту I и примеч. 9 к акту II «Испанской трагедии». Впрочем, говорящий о своих авторах во множественном числе Нэш одновременно мог иметь в виду и создателя «Фауста» (1589) — К. Марло, который также помещает Элизиум в ад:

В Элизиум он превращает ад (confound hell in Elysium),

Там встретит он всех древних мудрецов!

(Марло К. Трагическая история доктора Фауста. Акт I, сц. 3. Пер. Е. Бируковой)

нями трагических монологов» («<...> will affoord you whole Hamlets, I should say handfuls of Tragicall speeches») (Nashe 1904—1910/3: 315).

Возможно, Нэш говорит о создателе «Гамлета» 1580-х годов. Именно это место в предисловии дало основание ряду ученых объявить таковым Кида. В «Испанской трагедии» действительно есть несколько цитат из римского трагика, но назвать эту английскую трагедию перелицованным Сенекой объективно нельзя. Однако также возможно, что «законченный Гамлет» для Нэша — это вовсе не пьеса конкретного автора, а олицетворение театрального произведения, переполненного трагическими речами. То есть *метафора*. В таком случае вопрос об авторстве старого елизаветинского «Гамлета» (или даже нескольких «Гамлетов») на основании сказанного Нэшем решить невозможно.

Однако Сенеке, который «источил всю кровь строка за строкой и страница за страницей <...>, пришла пора умереть для нашей сцены», и это вынуждает «его последователей» подражать «Кидду <*sic!*> у Эзопа», который [Кид?], будучи «очарован лисьими новшествами, презрел все надежды в жизни, окунувшись в новое занятие». Так и эти «последователи», «исчерпавшие все

возможности доверия и признания, связались с итальянскими переводами»[425] (Nashe 1904—1910/3: 315).

По мнению Шика, здесь Нэш называет вещи своими именами и посредством «Kidde in Æsop» прямо указывает на Кида (см.: Schick 1898: XI). Что до «итальянских переводов», с которыми связались «подобные Кидду», то здесь мнения расходятся. Шик считает, что речь идет о небольшом сочинении «Философия главы дома» («The Householders Philosophie», 1588), переводе с итальянского «Отца семейства» Т. Тассо, подписанном инициалами «Т. К.» (см.: Schick 1898: XII). Не исключено. Но есть и другая гипотеза. Г. Крейг, исходя из той же инвективы Нэша, хочет видеть Томаса Кида переводчиком и переписчиком «Государя» Н. Макиавелли[426]. Такой перевод в самом деле появился в списках незадолго до

[425] Примечания: 425

Ср. в оригинале «<...> and Seneca <...> must needes die to our Stage; which makes his famished followers to imitate the Kidde in Æsop, who, enamoured with the Foxes newfangles, forsooke all hopes of life to leape into a newe occupation; and these men, renouncing all possibilities of crédité or estimation, to intermeddle with Italian Translations».

[426] Примечания: 426

Почерк переписчика английского перевода «Государя» Крейг идентифицирует с образцами почерка Кида (см.: *Craig H.* Introduction // Machiavelli's «The Prince». An Elizabethan Translation / Ed. by H. Craig. Chapel Hill, 1944).

«Испанской трагедии». Есть в нем и яркое лексическое совпадение с выражением сатирика Нэша[427]. Но Крейг также вынужден признать недостаток доказательств.

Итак, большинство ученых согласны в том, что инвектива Нэша из предисловия 1589 года была, скорее всего, обращена против Томаса Кида, успевшего прославиться к этому моменту такими пьесами, как «Испанская трагедия» и, возможно, «Гамлет».

В 1592 году было издано маленькое сочинение, написанное по материалам судебного дела. Оно касалось «злодейского и тайного» убийства ювелира Джона Брюэна его женой, сожженной за это преступление на костре. Его авторство также приписывается Томасу Киду, но признается не всеми. Киду приписывается и пьеса «Солиман и Перседа» («Soliman and Perseda», 1592), внесенная в реестр печатников в том же году (и переизданная в 1599 г.). Почему? Пьеса, разыгрываемая Иеронимо в акте IV «Испанской трагедии» для осуществления мести, имеет тех же героев и тот

[427] Примечания: 427

«I shoulde intermeddle with Princes matters» — так передал фразу из посвящения Макиавелли анонимный английский переводчик. «<...> Makes [them] <...> to intermeddle with Italian Translations», — откликнулся Томас Нэш (см.: *Микеладзе Н.Э.* Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. М., 2005. С. 47).

же сюжет, теперь развернутый в самостоятельную пьесу. Вопрос о ее авторе и времени создания все же остается спорным. Особенного стилистического сходства с манерой Кида в трагической истории «Солимана и Перседы» не выявлено.

Однако в 1591—1592 годах счастливо проясняется судьба «Испанской трагедии». Во-первых, она триумфально идет на лондонской сцене (как следует из дневников Ф. Хенсло, владельца театра «Роза») в исполнении слуг лорда Стрэнджа. Во-вторых, 1592 годом принято датировать самое раннее из известных изданий пьесы (кварто без даты) (см. ил. 1).

Вместе с тем, записи Хенсло помимо «Иеронимо» (под таким названием, бытовавшим среди современников, он вносит «Испанскую трагедию») одновременно фиксируют загадочную «комедию о доне Горацио» («comodey of doneoracio») и «комедию об Иеронимо» («comodey of Jeronymo»)[428]. Некоторые ученые (Дж. Шик, А. Кэрнкросс, Л. Эрн) сегодня считают, что это была первая (называемая Хенсло по-разному), утраченная, пьеса из дуплета «Дон Горацио» и «Испанская трагедия» (подробнее об этом см.:

[428] Примечания: 428

Henslowe's Diary/Ed. by R. A. Foakes and R.T. Rickert. Cambridge, 1961. P. 16—19.

Enre 2001: 16—19).

Назовем эту точку зрения «теорией двухчастной пьесы». Предположение о том, что Томас Кид является не только отцом кровавой трагедии мести, но и основателем традиции двусоставной разножанровой пьесы, не лишено правдоподобия. Позднее Дж. Марстон напишет «Антонио и Меллиду» и «Месть Антонио», Дж. Чепмен создаст «Бюсси д'Амбуа» и «Месть Бюсси д'Амбуа». Не исключено, что моделью для них послужила театральная дилогия Кида. Согласно данной гипотезе, опубликованная У. Джаггардом в 1605 году «Первая часть Иеронимо. С португальскими войнами, а также жизнью и смертью дона Андреа» («The First Part of leronimo. With the Warres of Portugall, and the life and death of Don Andrea») представляла собой переработку старой пьесы Кида «Дон Горацио», предварявшей в 1592 году на лондонской сцене «Испанскую трагедию».

Согласно другому мнению (Ф. Боус, Э. Чемберс, Ф. Эдвардс, А. Фримен), «Первая часть Иеронимо» представляла собой не модернизированную реконструкцию старой пьесы Кида, а убогую попытку анонимного драматурга на рубеже веков заработать на сохраняющейся популярности «Испанской трагедии», написав для нее предыс-

торию (см.: Boas 1901: VIII).

Что же такое «Первая часть Иеронимо»? Это довольно короткая пьеса — около 1200 строк. В ней говорится о начале испано-португальской войны:

> Португальцы отказываются платить дань Испании, Андреа отправлен послом в Португалию, он поручает свою возлюбленную Бель-Империю заботам Горацио. Лоренцо (брат девушки) ненавидит Андреа; причиной тому — уязвленная гордость. Он нанимает придворного Лазаротто, чтобы тот убил Андреа по возвращении. Иеронимо и его сын Горацио узнают о заговоре и стараются предотвратить убийство. Тем временем Андреа объявляет войну непокорным португальцам и вызывает на поединок их молодого принца Бальтазара. А дома Лоренцо испытывает сестру и подсылает к ней переодетого в платье Андреа воздыхателя, которого в результате по ошибке и убивает Лазаротто. Убийца схвачен, но не выдает Лоренцо, поскольку тот обещал ему помилование. В итоге Лоренцо

расправляется с опасным свидетелем. Андреа возвращается из Португалии, готовится к битве и вновь прощается с Бель-Империей. Перед сражением происходит словесная перепалка между Андреа и Бальтазаром. В ходе битвы Бальтазар со своими солдатами убивает Андреа, но Горацио одолевает Бальтазара, берет его в плен и обращает в бегство португальскую армию. Во время похорон Месть не позволяет призраку Андреа обратиться к Горацио. В финале испанская армия, Лоренцо, Горацио и его пленник собираются вернуться в Испанию. Эпилог произносит Иеронимо.

Несмотря на некоторые расхождения с текстом «Испанской трагедии» (например, там любовь Бель-Империи и дона Андреа названа «секретной», в то время как в «Первой части Иеронимо» она ни для кого не является тайной), — многое говорит за то, что пьеса была написана позднее специально в качестве «стартера» к старому популярному сюжету.

По мнению Боуса, анонимный драматург создал «эту мешанину из фарса и мелодрамы» на волне

интереса к возобновлению «Испанской трагедии» 1602 года с дополнениями Бена Джонсона (см.: Boas 1901: XLII). «Намеренный бурлеск» — таково убеждение исследователя касательно природы «Первой части». Вероятно, она исполнялась вместе с обновленной «Испанской трагедией» детской труппой в театре «Блэкфрайарз» в начале XVII века. Многое в тексте указывает на то, что автор предназначал ее для исполнения детьми: например, малый рост Иеронимо («сколь мало мое тело» (Boas 1901: 307)).

Возвращаемся к фактам жизни Кида. Из его письма лорду Пакерингу (написанного уже после гибели Марло, вероятно, летом 1593 года) известно, что он одно время делил в Лондоне комнату с Кристофером Марло, точнее, они «писали в одной комнате» («our wrytinge in one chamber») (цит. no: Boas 1901: CVIII). Однако Кид отказался признавать, что разделял безбожие и атеизм, приписываемые Марло (см.: Boas 1901: CIX). 12 мая 1593 года Кида арестовали, у него дома был произведен обыск. Он оказался под угрозой обвинений в богохульстве и клевете, которые были предъявлены в мае «атеистической академии», куда входили сэр У. Роли, К. Марло, М. Райден, У. Уорнер и математик Т. Хэрриот.

В тюрьме Кида пытали, найденные среди его бумаг записи «еретических диспутов» (фрагменты арианского трактата, в котором отрицалась божественная природа Иисуса Христа) он назвал собственностью Марло. Сколько времени Кид провел в тюрьме, неизвестно, но ему, вероятно, удалось отвести от себя обвинения. В письме лорду-хранителю печати Кид настаивает на своей невиновности и просит помощи в «возвращении милости» не названного по имени лорда, которому верно служил «эти шесть лет» (то есть с 1587 года) (Boas 1901: CIX). Милость лорда (как считают биографы Марло, лорда Стрэнджа[429]), вероятно, была утрачена в связи с обвинениями в безбожии.

Вернуть расположение «своего лорда» Томасу Киду, по всей видимости, так и не удалось.

Летом 1594 года, согласно дневнику Хенсло,

[429] Примечания: 429

Эта история подробно изложена Ф. Боусом (см.: Boas 1901: LXV—LXXIII) и в большинстве биографий К. Марло. Но есть и альтернативная точка зрения: упомянутым в письме Кида лордом мог быть Генри Герберт, второй граф Пембрук, для чьих актеров Марло около 1591 г. написал своего «Эдуарда II» (1594) и которому, в таком случае, «шесть последних лет» служил Томас Кид. Эту гипотезу П. Александера (*Alexander P.* Shakespeare's «Henry VI» and «Richard III». Cambridge, 1929. P. 203) поддержал Л. Эрн (см.: Erne 2001: 227—230).

был поставлен «Гамлет»[430]. Поддерживающие гипотезу об авторстве Кида говорят: его «Гамлет» (см.: Schick 1898: XX). Несколько ранее в том же году была издана «Корнелия» с посвящением Кида графине Сассекс и с упоминанием о величайших несчастьях, посланных ему судьбой, и обещанием посвятить следующее лето «более удачному путешествию с трагедией о Порции» (Boas 1901: 102). Кид не исполнил задуманного: перевод «Порции» Гарнье так и не вышел из-под его пера.

После этого следы Кида теряются. Принято считать, что он умер в 1594 году. Более века назад Шиком был найден документ, датированный 30 декабря 1594 года, которым Анна Кид от лица своего мужа Фрэнсиса отказывалась от управления имуществом своего покойного сына Томаса, в том числе от его долгов. Говоря современным юридическим языком, речь идет о наследственном отказе. Боус усматривает здесь «отречение» от сына, связывая его с туманными обстоятельствами последних лет жизни Кида (см.: Boas 1901: LXXVII). Однако родителей мог просто испугать размер долгов, в чем не было ничего исключи-

[430] Примечания: 430
«9 of June 1594, Rd at Hamlet <...>» (Henslowe's Diary. P. 35).

тельного. Между тем документ указывает, как минимум, на то, что Кид не был женат и не имел детей, коль скоро наследовать ему надлежало его собственным родителям.

По мнению Ф. Эдвардса, Томаса Кида надломил арест и обвинения в преступлениях, к коим он был непричастен, то есть незаслуженное бесчестье (см.: Edwards 1959: XXI).

Память о Киде долгие годы хранили знатоки английской литературы и сами драматурги. Ф. Мерес в «Сокровищнице ума» («Palladis Tamia», 1598) называл Кида (помещая его между Т. Уотсоном и У. Шекспиром) одним из «наших лучших трагиков» (цит. по: Boas 1901: LXXVIII) и уподоблял его Торквато Тассо. В предисловии к сборнику «Бельведер» («Belvedere», 1600) Дж. Боденхэм упоминает его (вероятно, ошибочно) среди «современных и ныне живущих поэтов». В вышедшей в том же году поэтической антологии «Английский Парнас» («England's Parnassus») Р. Эллот приводит цитаты из его «Корнелии» и оставшихся неизвестными произведений Кида (см.: Boas 1901: LXXVIII, XXV).

Т. Деккер в памфлете 1607 года «Заклинание рыцаря» («A Knight's Conjuring», 1607) помещает «усердного Кида» («industrious Kyd») в лавровую

гробницу Элизия, где «получают отдохновение сыновья Феба», включая «Марло, Грина и Пиля, радостно встречающих Нэша (что лишь недавно присоединился к их коллегии (colledge))». Однако Кид оказывается у Деккера в одной компании не с «университетскими умами», а с поэтами предыдущего поколения — «ученым» Т. Уотсоном, «искусным» Т. Эшли — и с «сотворенным их перьями»[431] актером Джоном Бентли. Следовательно, Деккер связывал драматурга с труппой слуг Ее Величества Королевы, к которой принадлежал Бентли[432].

Благодаря Т. Хейвуду нам известно теперь, что Кид написал «Испанскую трагедию»[433]. И наконец, в знаменитой элегии «Памяти Шекспира», предваряющей фолио 1623 года, среди собратьев-поэтов, которых затмил «потрясающий сцену»,

---

[431] Примечания: 431

Dekker T. A Knight's Conjuring / Ed. by L. Robbins. The Hague, 1974. P. 156.

[432] Примечания: 432

Труппа «The Queen's Men» была образована весной 1583 г. Джон Бентли был похоронен в августе 1585 г. Следовательно, речь может идти о не дошедших до нас пьесах, написанных Кидом в этот отрезок времени.

[433] Примечания: 433

См.: *Heywood Th.* Op. cit P. 45. Свидетельству Т. Хейвуда мы обязаны и атрибуцией «Мальтийского еврея» перу Кристофера Марло. Хейвуд пишет об этом в Прологе к придворному представлению пьесы 1632 г. (См.: *Marlow Ch.* The Complete Works of Christopher Marlow: In 2 vol. / Ed. by F. Bowers. Cambridge, 1973. Vol. 1. P. 260.)

наряду с Дж. Лили и К. Марло Бен Джонсон упоминает «увлекающегося игрой Кида» («sporting Kid»)[434].

Время создания «Испанской трагедии»

Из дневника Ф. Хенсло видно, что «Испанская трагедия» уже игралась в театре «Роза» актерами лорда Стрэнджа в 1591—1592 годах[435]. Возможно, ее предваряла не дошедшая до нас первая часть (или некая независимая пьеса), чьими героями были дон Горацио и Иеронимо. Возможно, по жанру эта утраченная пьеса являлась комедией (как считают некоторые ученые, Хенсло интересовал не жанр, а сборы). Возможно, ее автором также был Кид.

---

[434] Примечания: 434

Неожиданный и не очень ясный эпитет Джонсона иногда переводят как «смелый», Н. Стороженко переводил «игривый Кид» (см.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1953. С. 512), что ближе к оригиналу, но все равно неточно передает смысл. Эпитет «играющий» («sporting»), вероятно, употреблен Джонсоном по отношению к Киду так же, как прежде глагол «sport» в Прологе (ст. 24) к пьесе «Всяк в своем нраве» (1598). Подвергнув резкой критике кровавую трагедию, он отстаивает достоинства бытовой комедии, которая «будет *играть* с человеческими причудами, а не с преступлениями» («sport with human follies, not with crimes») (*Jonson B.* Every Man in His Humour. A parallel-text edition of the 1601 Quarto and the 1616 Folio / Ed. by J.W. Lever. Nebraska UP, 1971. P. 7). Сам Кид употребляет в «Испанской трагедии» слово «sport» в значении «забавы», «развлечения» (акт IV, сц. 1, 64). «Увлекающийся игрой» лучше — хотя тоже не идеально — передает

смысл сказанного, но нельзя исключить, что язвительный Д жонсон хотел сказать «забавник Кид». См. также ил. 9

[435] Примечания: 435

См.: Henslow's Dairy. P. 16—19.

Шестого октября 1592 года издатель Абель Джефф внес «Испанскую трагедию» в реестр печатников.

В том же году пьеса была издана под заглавием «Испанская трагедия, содержащая прискорбную кончину дона Горацио и Бель-Империи, с плачевной смертью старого Иеронимо. По-новому исправленная и очищенная от тех грубых ошибок, что вкрались в первое издание. В Лондоне напечатано Эдвардом Олдом для Эдварда Уайта» («The Spanish Tragedie, Containing the lamentable end of Don Horatio, and Bel-imperia: with the pittifull death of olde Hieronimo. Newly corrected and amended of such grosse faults as passed in the first impression. At London Printed by Edward Alide, for Edward White»)[436]. Выражение «содержащая прискорбный конец», похоже, действительно предполагает наличие первой части, то есть пьесы, содержавшей начало истории этих героев: Горацио, Бель-Империи и Иеронимо.

За исключением текста «Дополнений», опубликованных в 1602 году, издание 1592 года является источником всех последующих переизданий «Испанской трагедии», включая текст настоящего

---

[436] Примечания: 436

Это издание без даты, но все единодушно датируют его 1592 г.

перевода.

Уайт представляет свое издание как «исправленное» в сравнении с «первым». Вероятно, под «первым» имелось в виду издание Абеля Джеффа, внесенное в реестр печатников в октябре. От него не осталось ни одного экземпляра. По поводу издательских прав на «Испанскую трагедию» разгорелся скандал, издание Уайта было конфисковано и распродано «в пользу бедных из цеха печатников» (см.: Edwards 1959: XXVIII). Но спустя два года (когда Джефф выпустил новое издание пьесы) издатели, вероятно, уладили между собой конфликт, и распродавал книгу не кто иной, как Э. Уайт[437].

Однако время первого издания не проясняет время создания пьесы. Мы помним язвительные выпады из предисловия Т. Нэша к «Менафону», датируемые 1589 годом (см. с. 159—161 наст. изд.). Признавая объектом нападок Кида, мы должны предположить, что его шедевр был к этому времени написан. Кроме того, существует и важное свидетельство Бена Джонсона. В Прологе к

[437] Примечания: 437

Подробнее об истории ранних изданий см.: Introduction // Kyd T. The Spanish Tragedy (1592) / Ed. by W.W. Greg and D. Nichol Smith. Malone Society Reprints, 1949. P. VI— XIII. Третье издание пьесы (1594) было подписано так: «Printed by Abell Ieffes, and are to be sold by Edward White» (Edwards 1959: XXIX).

«Варфоломеевской ярмарке» (1614) Нотариус, заключающий договор автора с публикой, произносит тираду, которая позволяет судить как об эстетических взглядах самого Б. Джонсона, так и о давности пьесы Кида: «Тот, кто поклянется, что «Иеронимо» и «Андроник» — все еще лучшие пьесы, безусловно, приветствуется как человек постоянного вкуса, который не изменился за последние двадцать пять — тридцать лет». Такое постоянство для Джонсона сродни «добродетельному невежеству» («virtuous ignorance»)[438]. Тем самым обе упомянутые здесь пьесы отнесены драматургом приблизительно к 1584—1589 годам.

По совокупности данных «Испанскую трагедию» сегодня принято датировать 1585—1587 годами. Пьеса должна была быть создана *до* победы, одержанной англичанами над Непобедимой армадой, то есть до 1588 года, поскольку ни одна из трех масок (акт I, сц. 4, 138-173), демонстрирующих превосходство английского оружия над Испанией и Португалией, не изображает главного военного успеха королевы Елизаветы.

1587-й признают наиболее вероятным годом создания трагедии, или по меньшей мере верх-

[438] Примечания: 438

Jonson B. Works: In 9 vol. Repr. of 1816 ed. /With notes etc. by W. Gifford. [S. 1.], [s. a.]. Vol. 4. P. 368-369.

ней хронологической границей. Возможно даже, что появление на сцене «Испанской трагедии» совпало по времени или немного предвосхитило успех пиратского набега Фрэнсиса Дрейка на порт Кадиса в том же году — набега, в реальности замкнувшего ряд полуапокрифических английских триумфов, разыгранных в придворной маске Иеронимо. Англичан приводила в восторг дерзость пирата, осмелившегося столь чувствительно дернуть за бороду (на его собственной территории!) могущественного короля Испании — злейшего, на тот момент, врага Елизаветы Тюдор.

Сюжет и композиция пьесы. Проблема жанра

Прямых исторических источников сюжета трагедии не обнаружено. Действие пьесы Кида происходит преимущественно в Испании — за исключением двух сцен при португальском дворе (акт I, сц. 3 и акт III, сц. 1) — и его фоном является война между Испанией и отказавшейся платить ей дань Португалией. Такая война действительно имела место в начале 1580-х годов и закончилась, как и в пьесе, победой испанского оружия. Однако все основные события пьесы — неудача с

заключением династического испано-португальского брака (линия Бальтазар — Бель-Империя) и гибель высшей испано-португальской знати в результате кровной мести (линия Иеронимо) — вымышлены драматургом.

Дон Андреа, возлюбленный дочери герцога Кастилии Бель-Империи, убит в сражении португальским наследным принцем Бальтазаром, и Месть в Прологе обещает показать ему, как его убийца падет от руки его любимой. Месть доставляет дух Андреа туда, откуда они смогут наблюдать все происходящее. Так у трагедии появляются основные зрители, которые будут комментировать сценическое действие, исполняя роль хора и оставаясь невидимыми для персонажей.

Обещанное в итоге исполнится, и даже с лихвой. Примечательно, однако, то, что ни мщение за Андреа[439], ни страдания Бель-Империи не станут определяющими мотивами пьесы. Конфликт

[439] Примечания: 439

В «Испанской трагедии» дон Андреа убит Бальтазаром с нарушением рыцарского кодекса чести: конный одолевает пешего (акт I, сц. 4, 19—26, 72—75). Видимо, поэтому его смерть требует отмщения. В «Первой части Иеронимо» (1605) усилен «предательский» элемент в этом убийстве: Бальтазар повержен соперником в рыцарском поединке, но затем дона Андреа убивают солдаты Бальтазара. Так впоследствии в шекспировском «Троиле и Крессиде» Ахилл со сворой мирмидонцев затравит беззащитного Гектора (акт V, сц. 8).

ее гораздо сложнее, он начнет вырисовываться постепенно, как постепенно, вместе с развитием действия, станут развиваться характеры героев. Именно эта сложность и непредсказуемость дальнейшего действия — особенно в свете предельной ясности объявленного Местью в Прологе — призвана, вероятно, продемонстрировать публике *неисповедимость путей Божественного Промысла и воздаяния.* Подобная тема и цель произведения являются вполне традиционными для средневековой словесности. Но на деле (исходя из действительного содержания пьесы) «Испанская трагедия» убеждает свою аудиторию в тотальной подчиненности человека Судьбе, кто бы ею ни управлял.

В *этом* смысле, полагаю, следует понимать слово «мистерия», звучащее из уст Мести в Прологе:

> *Here sit we down to see the mystery,*
> *And serve for Chorus in this tragedy*[440].

Из нескольких значений слова «mystery», известных современникам Кида, в Англии наиболее употребительными были следующие: «тайна», «скрытый, секретный, тайный смысл»,

[440] Примечания: 440

Букв.: «Мы здесь устроимся, чтобы смотреть мистерию | И служить Хором в этой трагедии» (акт I, сц. 1, 90—91).

«действо, исполненное тайного смысла», а также «ремесло, занятие» (уже в то время это значение было устаревшим)[441]. Во Франции «mysteries» уже тогда употреблялось для обозначения той разновидности театрального представления народно-религиозного театра, которое и сегодня историки театра называют мистерией. В Англии же того времени постановку на библейский сюжет, как правило, называли просто «пьесой» (play)[442], а мистерией стали называть «значительно позднее» (см.: Edwards 1959: 8, 90 п.).

Трудно судить определенно, в каком значении употребляет слово «mystery» Томас Кид, переводивший Р. Гарнье с французского языка и, возможно, знакомый с профессиональным словарем французских актеров:

Лоренцо

---

[441] Примечания: 441

Однако именно последнее значение слова *(ст-фр.* mestier, métier — ремесло), согласно Oxford Companion to English Literature, породило название «mystery plays» по отношению к библейским пьесам. Они разыгрывались не профессиональными актерами, а горожанами, которые были членами разных ремесленных цехов (нежное, ностальгически-ироническое напоминание о том, как это примерно происходило, оставил Шекспир в «Сне в летнюю ночь» в сценах постановки «Пирама и Фисбы»).

[442] Примечания: 442

См.: The Cambridge History of English and American Literature: In 18 vol. Cambridge University Press. 1907—1921. Vol. V: The Drama to 1642/Ed. A.W. Ward, A.R. Waller. § 9.

Иеронимо

Помню, я видал
Подобное у трагиков в Париже.

В Париже? Точно, чуть я не забыл:
Есть кое-что, что нужно нам устроить.

(Акт IV, сц. 1, 167-170)

После этой невольной подсказки Иеронимо решает посредством «разноязычия» облечь свою пьесу-мщение тайным смыслом, напрямую отсылающим к подлинно мистериальному сюжету:

Паденье Вавилона будет нам
Показано — на радость Небесам.

(Akt IV, сц. 1, 195-196)

Большинство комментаторов «Испанской трагедии» согласны в том, что слово «mystery», употребленное в Прологе аллегорическим персонажем Местью, следует понимать как «события с тайным смыслом» (Эдвардс, Маус, Бевингтон)[443]. Порой его трактуют даже в несколько ирониче-

---

[443] Примечания: 443
Cm.: Edwards 1959: 8, 90 n; *Maus K.* Note on the Texts // Four Revenge Tragedies / Ed. with an Introduction and Notes by Katharine E. Maus. Oxford UP, 1998. P. 332; *Kyd Th.* The Spanish Tragedy / Ed. by D. Bevington. Manchester UP, 1996. P. 24.

ском ключе — ведь для самой Мести отнюдь не тайна все, что произойдет в дальнейшем (см.: Erne 2001: 97).

Ф. Эдвардс обращает внимание на «непривычность» такого словоупотребления: не просто «тайный смысл», но «событие», «сюжет с тайным смыслом». В то же время он отмечает его повторяемость в пьесе. В самом деле, Кид вновь употребляет слово в указанном значении в акте III (сц. 15, 29). Ученый готов уловить в этом оттенок смысла «тайные ритуалы, церемонии», связанный с религиозным контекстом[444]. Вместе с тем он считает «случайным совпадением» то обстоятельство, что всякий раз, когда Кид употребляет слово «mystery», он делает это в связи с театральным представлением (см.: Edwards 1959: 8, 90 n).

В том, что кажется совпадением Ф. Эдвардсу, мы видим осознанную цель автора. Томас Кид устойчиво употребляет слово «mystery» в значении *«действо* со скрытым смыслом», и это уже гораздо

[444] Примечания: 444

Оксфордский словарь английского языка (см.: OED 2010) дает такое значение (4), но наряду с ним помещает и следующие значения: (5) в христианской теологии «религиозное представление, связанное с божественным откровением» и (6) «случай из жизни Иисуса Христа или святого как средоточие благочестия и предмет почитания в Римско-католической Церкви».

ближе к современному ему континентальному театральному лексикону. В любом случае, автор «Испанской трагедии», очевидно, сознательно использует именно это слово, еще не вошедшее в данном значении в английский театральный словарь, выстраивая свою сложноподчиненную смысловую и жанровую конструкцию, в которой помимо мистерии (Mystery) присутствует трагедия (Tragedy), маска (Masque), пантомима (Dumb Show), пьеса (Play), трагедия на котурнах (Tragedia Cothumata) и даже миракль (Miracles)[445].

В дальнейшем нашем рассуждении слово «мистерия» для обозначения жанра употребляется с той существенной оговоркой, что речь идет не о религиозной пьесе на библейский сюжет, а о «действе с сюжетом, несущим скрытый смысл».

---

[445] Примечания: 445

Уже в Прологе Месть сообщает духу Андреа, что они будут смотреть «мистерию» и «послужат Хором в этой трагедии» (акт I, сц. 1, 90—91). Затем по просьбе короля Испании Иеронимо поставит придворную маску о победах англичан над португальцами (акт I, сц. 4, 137—171). Она же будет названа королем «pompous jest» («величавое представление»). В конце акта III на сцене разыгрывается кровавая свадебная пантомима, показанная Местью духу Андреа (акт III, сц. 15, 30—35). Затем Иеронимо рассказывает своим будущим актерам содержание сочиненной им некогда пьесы, которую уподобляет высокой римской Tragedia Cothumata (акт IV, сц. 1, 70—160). Кроме того, в «Испанской трагедии» также упоминаются «чудеса» («miracles»):

> *A heartless man and live? A miracle!*
> *Ay, lady, love can work such miracles.*

Не чудо ли! Лишенным сердца жить!

Такие чудеса творит любовь.

(Акт I, сц. 4, 88-89)

Этот диалог между Бель-Империей и Бальтазаром невольно приковывает внимание к духу дона Андреа, персонажа, который «жил и погиб, любя», находящемуся при этом в облике Призрака на верхней сцене (балконе) и наблюдающему за происходящим.

Еще одно показательное словоупотребление в сцене с письмом. Письмо, написанное красными чернилами, падает к ногам Иеронимо. Откуда оно падает — непонятно, ясно, что сверху. Иеронимо гадает, не послано ли оно ему Небом: «Что знает это чудо? Как же так?» («What means this unexpected miracle?») (акт III, сц. 2, 32).

Средневековые миракли были посвящены преимущественно чудесам, которые творили святые. Далее Иеронимо будет утверждать, что «Небо к цели нас ведет | И все святые просят, как один, | Убийцам окаянным отомстить» (акт IV, сц. 1, 32—34).

Таким образом, автор в Прологе двояко определяет смысл (и жанр) театрального действа: «мистерия» и «трагедия». Мистерия — для «нас», зрителей. Трагедия — для «них», персонажей. Неисповедимость путей Божественного Промысла и воздаяния — таков, вероятно, был замысел сюжета мистерии, в реальности обернувшийся сюжетом «человек — игрушка Судьбы». Помимо этого, есть и проблема восприятия происходящего на сцене театральной публикой. Драматурги-елизаветинцы весьма дифференцированно подходили к возможностям своего зрителя, понимая: если «ценители» в театре сумеют распознать в действии «тайный смысл», то большая часть публики прежде всего увидит представление совсем в другом жанре — *трагедию.* Месть — таков сюжет трагедии.

Как показала история, автор «Испанской трагедии» не напрасно колебался в определении жанра. Елизаветинский зритель увидел, как на сцене разыгрывалась (подобная его собственной!) обыкновенная человеческая трагедия. Он признал в Иеронимо себя: страдающего маленького человека.

У «Испанской трагедии» в действительности гораздо больше общего с трагедией мести, неже-

ли со средневековой мистерией. Если у Кида и был подобный замысел, то он не воплотился подобающим образом. Почему? Потому что пьеса эта абсолютно нехристианская по духу. По справедливому замечанию Ф. Эдвардса, «даже Марло никогда не создавал менее христианскую пьесу, чем “Испанская трагедия”: когда грех совершен, никто не говорит здесь о прощении; в этой пьесе не встречается слово “милосердие”» (Edwards 1959: LII).

Итак, зрители[446] ждут, а на сцене разыгрывается представление. Король Испании получает известие о победе над португальцами, гибели Андреа и пленении принца Бальтазара испанцем Горацио, сыном маршала Иеронимо, исполняющего функции королевского судьи. Появляются победители, и славу победы над Бальтазаром пытается присвоить Лоренцо, сын герцога Кастилии. Король радушно встречает пленника и благоразумно разрешает спор между Лоренцо и Горацио: один примет принца с почестями в своем доме,

[446] Примечания: 446

Потусторонние зрители — призрак Андреа и Месть — размещались на верхней галерее сцены, где, вероятно, и оставались на протяжении всего действия. На это указывает и отсутствие ремарок «Входят» и «Уходят», кроме единственной ремарки «Входят» (акт III, сц. 15), очевидно появившейся по ошибке, но сохраненной в изданиях Шика и Боуса. Вслед за Ф. Эдвардсом мы не используем данную ремарку.

другой получит за него выкуп. Лоренцо знакомит Бальтазара со своей сестрой Бель-Империей, в которую португалец немедленно влюбляется. Лоренцо задумывает сочетать их браком, хотя ему известно о любви сестры к павшему от руки Бальтазара дону Андреа (в выгодах союза с португальским принцем Лоренцо без труда убедит своего отца).

Таким образом, в основе дальнейших событий лежат вполне земные мотивы: зависть Лоренцо к честной доблести Горацио и его намерение женить Бальтазара (убийцу Андреа) на своей сестре, одобряемое по политическим соображениям и королем Испании. Будучи бездетным, король видит в этом династическом браке залог объединения Испании и Португалии. Во время пира в честь заключения мира между двумя странами Иеронимо развлекает двор тремя масками о победах англичан над иберийцами.

Препятствием к осуществлению всех планов Лоренцо является намерение сестры отмстить за смерть Андреа и зарождающаяся любовь к достойному Горацио, другу ее погибшего жениха. Юноша отвечает ей взаимностью. Об этой новой любви узнают Лоренцо и Бальтазар и убивают Горацио в его саду во время свидания с Бель-

Империей. Крики девушки будят Иеронимо, он обнаруживает тело повешенного и заколотого сына[447]. Отец не знает, кто совершил злодейство, поскольку убийцы скрываются и подвергают Бель-Империю заточению.

Иеронимо получает письмо Бель-Империи, открывающее тайну убийства сына, но не может ему поверить, поскольку не понимает мотивов знатных сеньоров и не видит доказательств. Неопределенность ввергает Иеронимо в глубокую тоску, усиливающуюся оттого, что его жена теряет от горя рассудок.

Между тем, опасаясь раскрытия преступления, Лоренцо устраняет подручных — свидетелей Серберина и Педрингано. После казни Педрингано Иеронимо получает его письмо, содержащее неопровержимые доказательства истинности послания Бель-Империи. Он обращается за правосудием к королю. Но преследующие несчастного отца приступы безумия повредили его репутации, и этим ловко пользуется Лоренцо, не давая королю выслушать Иеронимо.

Все готово к свадьбе Бальтазара и Бель-Империи. Девушка освобождена из заточения, в

---

[447] Примечания: 447
См. примеч. 35, 36 к акту II; см. также с. 179 наст. изд.

Испанию прибывает отец жениха, правитель Португалии. Торжества решено открыть придворным представлением, которое берется поставить Иеронимо на текст некогда написанной им пьесы «Солиман[448] и Перседа». В спектакле заняты Лоренцо, Бальтазар, Бель-Империя и сам Иеронимо. В соответствии с сюжетом пьесы Иеронимо убивает Лоренцо, а Бель-Империя закалывает Бальтазара и затем себя. Зрители в восторге от спектакля, но вот уже восторг сменяется ужасом: выясняется, что «актеры» умирают подлинной смертью. Иеронимо показывает зрителям причину расправы — труп убитого сына, затем закалывает отца Лоренцо и кончает с собой. Венценосным зрителям остается оплакать погибших.

Финал *трагедии* выявлял, таким образом, дополнительный смысл: коварные интриги, аморализм и кровавые преступления иберийцев, по законам которых живет «мир Испании», падают на их же головы, приводя к катастрофе государственного масштаба. Тем самым драма Кида представляла елизаветинской аудитории поистине *испанскую трагедию*, трагедию не од-

[448] Примечания: 448
В наст. изд. Сулейман.

ной личности, а общества и государства в целом.

Между тем финал трагедии — это не финал *мистерии.* Как только смолкали звуки похоронного марша, под который с подмостков уносили трупы, на сцену спускались главные зрители — Месть и призрак Андреа, чтобы подвести свои итоги. Дух Андреа выражал полное удовлетворение всем произошедшим на земле:

Исполнены заветные мечты,
Венчали дело горести и кровь. <...>
По нраву представленье мне пришлось.

(Акт IV, сц. 5, 1-2, 12)

Но оказывалось, что в загробной жизни его ненависть осталась неутоленной, и он намерен там судить уже души злодеев:

Но можешь ли ты, Месть, мне разъяснить,
Как ненависть к врагам мне проявить?
<...>
Пусть этим душам буду я судьей.

(Акт IV, сц. 5, 25-26, 30)

Таким образом, невинных жертв и героев-мстителей в ином мире ждут радости вечной жизни, злодеям же уготованы адские мучения. Хотя здесь,

на земле, Смерть положила конец их страданьям, своей последней репликой Месть обещает им *там* «бесконечную трагедию» («endless tragedy») (акт IV, сц. 5, 48).

«Endless tragedy» следует понимать, конечно, как «eternal tragedy» (трагедию в вечности), но слова Мести оказались в некотором смысле пророческими. Судьба распорядилась так, что «Испанская трагедия» дала мощный импульс новому жанру елизаветинского публичного театра — «кровавой трагедии мести», чья популярность едва не обернулась дурной *бесконечностью.*

«Испанская трагедия» должна была завораживать зрителя не только своей актуальностью, глубиной конфликта и искусно выстроенным сюжетом, в котором ни одна линия не оказывается незавершенной, но все сводятся в один тугой узел. Очевидно, особый эффект производила и мастерская театральная конструкция пьесы. Она будет воспринята младшими собратьями Кида и надолго закрепится на елизаветинской сцене (модель «театр в театре»), но в полном объеме ее не повторит ни один из драматургов. Сегодня такую конструкцию литературного произведения назвали бы постмодернистской.

Пьеса выстроена по принципу китайских шка-

тулок, вложенных одна в другую. Содержимое каждой следующей шкатулки отлично от содержимого предыдущей, но соотносится с ним по тому или иному принципу.

В обрамляющем действии — следуя замыслу автора, назовем его «мистериальной рамой»[449] — Месть и призрак дона Андреа наблюдают и в конце каждого акта комментируют события, разворачивающиеся на сцене[450]. Сценическое действие («трагедия», в терминологии автора) — это события, происходящие при дворе короля Испании и вице-короля Португалии, в целом укладывающиеся в несколько дней. Таким образом, само основное действие уже представляет собой «сцену на сцене» (или «театр в театре») с точки зрения потусторонних зрителей, слу-

---

[449] Примечания: 449

Вводя понятие «мистериальной рамы» и употребляя слово «мистерия» в значении «действо, исполненное тайного смысла», мы следуем за авторским замыслом, но вновь оговариваем исключительную условность такого жанрового обозначения применительно к анализируемой пьесе.

[450] Примечания: 450

Не исключено, что для своих комментариев в конце действий они спускались на основную сцену (за исключением акта III, когда дух Андреа на протяжении всего диалога и пантомимы пытается разбудить дремлющую Месть). Особенно вероятно «нисхождение» потусторонних зрителей с верхней галереи на основную сцену в финале пьесы для подведения итогов и дальнейшего спуска в преисподнюю. «Друзьям твоим навстречу поспешим» (акт IV, сц. 5, 45). Ср. в оригинале: «then haste we down» («тогда поспешим вниз»).

жащих Хором. Кроме того, по ходу основного действия ставятся три театральные маски-пантомимы в первом акте и кровавый спектакль (tragedia cothurnata) в финале, а в мистериальной раме — свадебная пантомима (акт III, сц. 15). Эти мини-спектакли представляют собой уже «театр в театре» в квадрате.

Логичен вопрос об авторе-режиссере пьес каждого из уровней. Создатели *мистерии,* исходя из текста Пролога, — Плутон с Прозерпиной, властвующие над загробным миром. Автором и режиссером *трагедии* является прежде всего Месть (она сама напоминает об этом в концовке каждого акта), но отчасти и персонажи основного действия. Месть же показывает Андреа и кровавую свадебную пантомиму. Автором-постановщиком масок и tragedia cothurnata, разыгрываемых в основном действии, является Иеронимо.

Итак, мистерия, трагедия, пантомима, маска и tragedia cothurnata — строго иерархически соподчиненные жанры в рамках «Испанской трагедии».

Пьеса с подобной многоярусной структурой предполагает и отсутствие единого драматического конфликта. На уровне мистерии основной

драматический конфликт выражается в необходимости убедить человека-маловера (Андреа) в исключительной власти судьбы и неотвратимости возмездия. На уровне трагедии доминирует конфликт характеров (Иеронимо — Лоренцо), и в то же время уже намечается подобие внутреннего конфликта — в душе Иеронимо. На уровне вставных пьес это 1) конфликт Англии и Испании (в масках первого акта) и 2) конфликт Бога со своим развращенным творением в tragedia cothurnata финала (если следовать замыслу Иеронимо и раскрыть метафору «падения Вавилона»).

Строго иерархически соподчиненные авторы-режиссеры всего происходящего: хозяева загробного мира (боги Прозерпина и Плутон) — Месть — Иеронимо.

Соответственно, у пьес каждого жанра обнаруживаются и разные, с точки зрения «посвященности», типы зрителей: уверенная в своем абсолютном знании Месть, беспокойный, сомневающийся в исходе дух Андреа (архетип обыкновенного театрального зрителя) и ничего не

понимающие зрители кровавого спектакля[451]. Наконец, есть еще и публика елизаветинского театра, которая находится в самом выгодном положении: ей предоставлено наибольшее знание и свобода суждения. Весь вопрос в том, как она ими распорядится?

Теоретически можно допустить, что приблизительно так в действительности композиционно строились некоторые мистерии средневекового народно-религиозного театра. Помимо трех пространственных уровней (небеса, земля и ад), которым соответствуют части сцены публичных театров эпохи Елизаветы и Якова, мистерии, вероятно, состояли из нескольких *сюжетных уровней.* Во всяком случае, это не противоречит данным, приводимым Э. Чемберсом о выплатах участникам подобных представлений:

«Во-первых, Богу — 2 шиллинга, еще Кайафе — 3 шиллинга 4 пенса, еще Ироду — 3 шиллинга 4

---

[451] Примечания: 451

Haply you think, but bootless
are your thoughts,
That this is fabulously counterfeit <...>

Вы думаете, к счастью
для себя,
Что вымысел представили мы вам <...>

(Акт IV, сц. 4, 76—77).

пенса, еще дьяволу и Иуде по 18 пенсов, двум червям, подтачивающим совесть, — 16 пенсов»[452]. Едва ли Бог и земные персонажи в мистериях располагались на одном уровне — сценически и сюжетно. Между ними, очевидно, предполагались «посредники», подобные ангелам, дьяволу или червям, подтачивающим совесть.

Произведение Кида вполне могло соответствовать жанру мистерии по *форме.* Но никак не по своему *содержанию* (сюжеты мистерий имели строго библейское происхождение) и тем более не по своему *духу.*

Литературного источника сюжета «Испанской трагедии» не обнаружено. Неизвестна и пьеса-предшественница[453]. Это довольно редкий случай для елизаветинской драматургии, ориентированной на заимствованные сюжеты, или «чужую основу». Сказанное, однако, не означает, что эта оригинальная и во многом новаторская пьеса нетрадиционна в своей основе. В чем же

---

[452] Примечания: 452

Цит. по: *Аникст А.А.* Театр эпохи Шекспира. М., 1965. С. 11.

[453] Примечания: 453

На мысль о ее существовании невольно наводит упорное именование современниками «Испанской трагедии» «Иеронимо». Некоторые видят в этом подтверждение бытования пьесы-предшественницы. Однако этому феномену легко можно найти и другое, более простое объяснение — любовь публики к главному герою.

состоит ее традиционализм?

Прежде всего в опоре одновременно на классическую и национальную драматургическую традицию. В этом смысле драмы «Горбодук» (1565) Т. Нортона и Т. Секвилла, «Орест» (1567) Дж. Пикеринга, «Камбиз» (1569) Т. Престона и трагические истории сборника «Зерцало для правителей» (1559) — очевидные предшественники трагедии Кида.

Концепция мести как высшей справедливости Небес («Горбодук» с его постулатом: «Кровь просит крови, смерть есть смерти мзда»[454] и представление о зависимости судьбы человека от непостоянной Фортуны («Падение государей» (ок. 1480) Джона Лидгейта и «Зерцало для правителей») в разной степени повлияли на концепцию трагического у Кида. Понимание мести в трагедии Кида оказалось, если можно так выразиться, более комплексным, не столь линейным и гораздо более изощренным, чем у старых авторов. Что касается Фортуны или управляющего всеми обстоятельствами рока (как в трагедиях Сенеки), то, несмотря на наличие традиционных темати-

---

[454] Примечания: 454

Нортон Т., Секвилл Т. Горбодук. Акт IV, сц. 2, Хор 17. *Пер. А. Баранова.*

ческих топосов[455], несмотря на фигуру Мести, заранее возвещающей духу Андреа исход, — Кид (внутри этой известной лишь зрителям предопределенности) погружает своих персонажей во власть сугубо человеческой причинности.

И все же наличие этого рокового обрамления (потусторонняя рама) отсылает нас скорее к наследию Сенеки:

Взгляни, Андреа! Вот тебе пример,
Чтоб понял ты немедля, маловер,
Что от судьбы жестокой не уйти.

(Акт III, сц. 15, 26—28)

---

[455] Примечания: 455

Монолог вице-короля Португалии — подправленная в духе времени иллюстрация к Лидгейту:

О, злое положенье королей,
Что средь сомнений правят и тревог!
Мы восседаем в гордой вышине,
В то время как под нами все кипит.
Но колесу Фортуны короли
Подвластны тоже. Нам не в радость власть,
Поскольку мы боимся вниз упасть.
Не так колеблет ветер глади волн,
Как иногда Фортуна треплет нас,
Родящих страх, страшащихся любви,
Хотя любовь и страх нам равно лесть.

(Акт III, сц. 1, 1—11)

Похожие по настроению монологи венценосных особ обнаруживаются

во всей английской драме того периода, включая Шекспира. Они восходят к традиционной теме падения королей, являющейся одной из излюбленных в средневековых моралите, разработанной в «Падении государей» Дж. Лидгейта и в «Зерцале для правителей».

Примечательно то, что здесь «готовое слово» о подчиненности королей Фортуне дополнено «итальянским новшеством»: полемическим по отношению к Макиавелли взглядом на преимущества любви или страха подданных (см.: *Макиавелли Н.* Государь. Гл. 17). Монарху не важно, внушает он любовь или страх, поскольку эти категории теряют смысл и становятся неразличимы под покровом лести и лицемерия.

Кид и Сенека: «исправленный» Эдип

Ко времени создания «Испанской трагедии» все пьесы Сенеки были давно переведены на английский язык, а в 1581 году Т. Ньютон издал собрание всех имевшихся переводов — «Десять трагедий» Сенеки. Английская ренессансная драма уже была обязана римскому трагику многими своими отличительными особенностями: призраками и хором, риторичностью величественных монологов и благозвучных сентенций, местью и кровью, стихомифией и обширными повествовательными фрагментами-рассказами.

Считается, что своим пятиактным делением английская (и в целом европейская) драма также обязана Сенеке. Между тем трагедия Кида была впервые опубликована (и издается до сих пор) как четырехактная пьеса.

Влияние Сенеки на трагедию Кида несомненно, но столь же очевидны и признаки ее освобождения из-под этого влияния. Драма Сенеки — классическая декламационная драма, предназначенная для чтения вслух, рецитации, а не для исполнения в театре. Как справедливо замечал С.А. Ошеров, в такой драме «бедность внешнего

действия дополняется отсутствием “внутреннего действия”», и за словами героя не остается ничего, что «требует иного, несловесного выражения»[456].

Томас Кид необыкновенно, а для своего времени завораживающе, театрален. Он (и в этом его отличие в том числе от драматургов придворного, школьного или университетского театров) писал уже для публичного театра, подчиняя декламацию и риторику сценическому действию. И тем прокладывал путь Шекспиру, всего лишь десятилетие спустя сумевшему добиться такого сочетания сценического слова и действия, из которого родился новый герой — психологически бездонный человек из плоти и крови.

У Кида есть призрак (правда, этот призрак не облечен полным знанием будущего), он часто использует стихомифию (обмен короткими репликами-ударами) в качестве косвенного действия, он использует все мыслимые риторические фигуры (что уже в его время вызывало насмешки «знатоков»). Но вместо традиционных, устойчивых персонажей сенековской драмы (тирана, верного слуги, кормилицы) он выводит

[456] Примечания: 456

Ошеров С А. Сенека-драматург // Луций Аней Сенека. Трагедии. М., 1983. С. 357.

на сцену иных героев, чьи характеры еще только станут моделью для создания новых амплуа в английском театре: злодей-макиавеллист и персонаж, выполняющий функцию его орудия, несчастный мститель, девушка, противостоящая злодейству и жертвующая этой борьбе собственную жизнь. И если в первый акт «Испанской трагедии» еще включены два длинных рассказа сенековского типа (построенное по образцу «Энеиды» Вергилия описание пути духа Андреа в загробном царстве и доклад Генерала, выступающего в амплуа «вестника»), то вся дальнейшая трагедия разыграна на сцене, а не представлена в ретроспективном повествовании.

Текст «Испанской трагедии» обнаруживает и прямые заимствования у Сенеки. Книга в руках у Иеронимо не представляет загадки: очевидно, что это сочинения Сенеки. В самом деле, в центральном монологе протагониста, «Vindicta mihi!» («Мне отмщение!») (акт III, сц. 13, 1) сосредоточено сразу несколько отсылок к произведениям римского трагика: к «Агамемнону» («Идти всего надежней злу дорогой зла»[457]), к «Троянкам» («Несчастным коль поможет рок, спасен ты бу-

[457] Примечания: 457
Сенека. Агамемнон. 115. *Пер. С. Ошерова.*

дешь. | Если рок отнимет жизнь, то погребен ты будешь»[458]), а также к трагедии «Эдип».

Наибольший интерес представляет сам *принцип цитирования* у Кида: цитата призвана воскресить в памяти зрителя общий смысл монолога, диалога или целой сцены. Важно не столько слово произнесенное, сколько умолчание. Суть именно в нем. Следовательно, латинские цитаты были явно рассчитаны драматургом не на всякого зрителя, а на «ценителя», для которого пьеса тем самым обнаруживала глубины, скрытые от профанов. Такому подходу в обращении с цитатой и сценическим словом у Кида учился Шекспир, впоследствии превзойдя своего наставника.

Едва ли простой елизаветинец за рассуждением Иеронимо о судьбе мог угадать метания потерявшей надежду на спасение сына Андромахи:

Кто вызволит трепещущих?
Кто защитит их?[459] —

ее упование единственно на отца мальчика (точнее, его прах, гробницу), и, наконец, ее «тебе

---

[458] Примечания: 458
Сенека. Троянки. 510—512. *Пер. С. Ошерова.*

[459] Примечания: 459
Там же. 499—500. *Пер. С. Ошерова.*

бояться стыдно»[460], от которого рукой подать до решения Иеронимо:

А значит, я за смерть его отмщу!

(Акт III, сц. 13, 20)

Такое решение прямо не вытекает из монолога несчастного отца, который открывается к тому же библейским «Мне отмщение!». Его можно оценить, лишь приняв во внимание сам дух монолога несчастной матери Андромахи, понятый английским драматургом как необходимость положиться на себя.

Центральная сцена «Троянок» и помимо цитируемых строк имеет существенные связи с «Испанской трагедией». Скорбь от потери сына и власть неотвратимой судьбы — главные объединяющие их мотивы. В этой сцене Андромаху (она пытается спасти от смерти своего сына Астианакса, скрыв его в погребальном холме Гектора) сопровождает Старик (Senex). Образ Старика Кид использует в эпизоде встречи Иеронимо с просителями (акт III, сц. 13). Иеронимо принимает в безумии Старика за призрак убитого Горацио, как Андромахе мерещился призрак Гектора. Ие-

---

[460] Примечания: 460
Там же. 505. *Пер. С. Ошерова.*

ронимо видение подтолкнет к мести, тогда как Андромаху заставило выдать сына ахейцам и обречь на смерть.

Цитата же из «Эдипа» в монологе Иеронимо («Неведенье — от бед лекарство слабое»[461]), казалось бы, не совсем уместная в данном контексте, вообще может быть оценена лишь в перспективе финала трагедии, неведомого пока даже самому мстителю. Почему? Потому что в тексте Сенеки эта сентенция из диалога Эдипа и Креонта сопровождается следующим вопросом:

> *Ты скроешь средство к общему спасению?*[462]

Возможно, в этом умолчании заключен намек на то, что Иеронимо рассматривает свою месть как нечто большее, как «средство к общему спасению». Косвенное подтверждение такому пониманию героем мести мы находим в финале, когда он отказывается открыть королям некий предмет, который «поклялся не осквернять» (акт

---

[461] Примечания: 461
Сенека. Эдип. 515. *Пер. С. Ошерова.*

[462] Примечания: 462
Сенека. Эдип. 516. *Пер. С. Ошерова.*

IV, сц. 4, 187—188)[463].

Здесь же, в финале «Испанской трагедии», содержится еще одна ранее не замеченная исследователями отсылка к «Эдипу»:

> *What lesser liberty can kings afford*
> *Than harmless silence? then afford it me*
> <...>
>
> *Коль ты владыка, то пожалуй мне*
> *Молчание. Ведь просьба небольшая?*[464]
>
> ***(Акт IV, сц. 4, 180-181)***

Эта цитата приоткрывает скрытый смысл финала. Как видно из Сенеки, самое опасное для царств и царей — действие в молчании. Кара, которая приходит с неба, нема. Боги не тратят лишних слов, обращая в прах царства. Не будем

---

[463] Примечания: 463

В наст. изд.:

> *Но не заставишь ты меня открыть*
> *Ту тайну, что я сохранить поклялся.*
>
> ***(Акт IV, сц. 4, 187—188)***

См. также примеч. 47 к акту IV.

[464] Примечания: 464

Ср. с продолжением диалога Эдипа и Креонта, в котором Креонт упорно отказывается сообщить царю ответ ясновидца Тиресия. Ответ, который гласит, что причиной мора в Фивах является он сам — отцеубийца и кровосмеситель:

Креонт

Эдип

Дозволь молчать. Когда о меньшей вольности
Царей просили?

Часто всех речей вредней
Немая вольность царствам и царям была.

(Сенека. Эдип. 523—525)

забывать, что помимо мести убийцам Горацио, Иеронимо разыграл в финале «паденье Вавилона».

«Эдип», вероятно, подсказал Киду как словесное, так и пластическое выражение «немой вольности» — откушенный героем язык. Это признак манеры Кида: он всегда склонен к усилению эффекта, его театрализации. Само событие отмщения он превращает в своеобразный coup de théâtre[465]. Эту новацию воспримут и будут применять с разными целями драматурги следующих поколений (Джон Марстон, автор «Трагедии мстителя» и др.).

Все цитаты из Сенеки в центральном монологе Иеронимо объединены одной темой: дети и родители. Андромаха хочет спасти сына. Клитемнестра хочет отмстить за дочь. Эдип «хочет» узнать, что убил своего отца.

Многое указывает на то, что вариант сюжета «отец и сын», заключенный в мифе об Эдипе и Лае, представлялся Киду важным отправным пунктом для собственной трактовки. Она прямо противоположна, это полная инверсия античного сюжета, и вместе с тем она парадоксальным

[465] Примечания: 465

Букв.: театральный удар, неожиданное сценическое средство, рассчитанное на то, чтобы ошеломить зрителя *(фр)*.

образом сближается с христианским вариантом сюжета об отце и сыне.

К. Барбер обнаруживает «христианский образец» в основе построения «семейной истории» в трагедии Кида. В качестве одного из аргументов он приводит следующую мизансцену: Горацио, подобно Христу, висит на дереве, и его мать Изабелла, подобно Деве Марии, обнимает снизу его израненное тело (акт IV, сц. 2, 23). В этой теории месть Иеронимо уподобляется Господнему отмщению («Аз воздам»)[466]. К аргументам Барбера можно добавить и то, что Горацио выступает в одном из эпизодов в функции виночерпия, сочтя это аллегорией святого причастия, сам способ убийства Горацио, который был сначала повешен, а потом заколот, а также скульптурную мизансцену, смоделированную по образцу «Пьета»[467]. Однако у этой теории есть по меньшей мере один существенный изъян: в нее совершенно не вписываются самоубийства, совершаемые Изабеллой и Иеронимо.

В сюжете об Эдипе сын по воле рока убивал

---

[466] Примечания: 466

См.: *Barber C.* Creating Elizabethan Tragedy: The Theater of Marlow and Kyd / Ed. R.P. Wheeler. Chicago, 1988. P. 153-154.

[467] Примечания: 467

См. примеч. 49 к акту II.

отца и тем навлекал несчастья на свой мир, у Кида отец мстит за злодейски убитого сына и тем, вероятно, с точки зрения Кида, восстанавливает мировую гармонию. Таким образом, «Иеронимо» — в некотором смысле «исправленный» «Эдип». Трудно согласиться с Т. Элиотом, который в избранном Кидом сюжете не находит «ничего классического или псевдоклассического», возводя его к судебной хронике, «ужасам из зала <...> суда»[468]. Что может быть более «классическим», чем архетип сюжета отца и сына?

Кид не скрывает и даже подчеркивает свое наследование Сенеке и старается, чтобы публика воспринимала его в рамках этой традиции, но делает это в тот самый момент, когда «радикально ее видоизменяет» (Erne 2001: 81).

О комическом начале

Самым радикальным видоизменением светской драматургической традиции стало органич-

[468] Примечания: 468

Элиот Т.-С. Сенека в елизаветинском переложении // Элиот Т.-С. Избранное: религия, культура, литература. М., 2004. Т. I—III. С. 485. Вместе с тем нельзя не согласиться с Элиотом, что «Испанская трагедия» «до крайности кровожадна» (в традициях итальянской драмы того времени), и «ужасов там гораздо больше, чем Сенека мог бы сам допустить» (Там же. С. 486).

ное включение Кидом комического элемента в трагический сюжет — комическая перебивка. Такое соединение было достаточно привычно для аудитории народно-религиозного театра (и помимо комических интерлюдий фарсовый элемент присутствовал в мистериях и достался в наследство моралите). Неудивительно, что оно пришлось по вкусу публике общедоступного светского театра. С тех пор редкая трагедия елизаветинцев обходилась без комического плана той или иной степени интенсивности и уместности. Особых высот в искусстве *комитрагического* (термин А. Харбеджа)[469] достиг конечно же Шекспир. Но первоначальные пути были проложены Кидом.

Ф. Мерес называл Кида среди «наших лучших трагиков» (Boas 1901: XC), но не упоминал его как автора комедий. Кид повсеместно известен как основоположник жанра кровавой трагедии мести, завоевавшей сцену публичных театров на рубеже XVI—XVII веков. Но не меньшее влияние на развитие английской драмы имело, по мнению ряда ученых, применение им комического метода в жанре трагедии. Кид совершенно

[469] Примечания: 469

См.: *Harbage A.* Intrigue in Elizabethan Tragedy // Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama / Ed. R. Hosley. Columbia, 1962. P. 37.

отходит здесь от сенековского канона, не допускавшего смешения стилей. А если говорить о традиции фарсовых интерлюдий средневекового народно-религиозного театра, ставших одной из причин запрета мистерий, — то эту традицию Кид, как минимум, существенно видоизменяет. Комический материал он делает частью основного действия пьесы.

Характер Педрингано, связанная с ним сюжетная линия (Лоренцо — Педрингано — Иеронимо) полностью интегрированы в основной сюжет «Испанской трагедии» и играют в нем важную структурную и смысловую роль. Сцены с Педрингано задуманы драматургом, надо полагать, не в качестве стилистического контраста к трагедии, не для того, чтобы оттенить драму Иеронимо, и далеко не единственно ради того, чтобы создать «комическую разрядку» (Freeman 1967: 91).

Основная тема трагедии Кида — преступление и наказание. Основная проблема, следовательно, связана с путями земной и небесной справедливости. Педрингано — необходимый элемент в поиске решения этой непростой проблемы. В «Испанской трагедии» зритель видит на сцене трех повешенных: невинно убитого Горацио, виновного в убийстве человека Педрингано (каз-

ненного по решению судьи), и вновь в финале труп повешенного Горацио как символ неминуемого возмездия. Вырисовывается довольно четкая схема: преступление — наказание (человеческим судом) — воздаяние (высший суд и его орудие Иеронимо). Кроме того, казнь нераскаянного Педрингано (он отказывается просить милосердия у Неба и возлагает все надежды лишь на королевское помилование) предвосхищает конец нераскаянных убийц Горацио. Ужасающе серьезный фарс сцены повешения Педрингано будет повторен в чудовищном театральном представлении, поставленном в финале Иеронимо.

Комический план в трагедиях и проблемных пьесах Шекспира (сцены с могильщиками в «Гамлете», сцены с Бернардином в «Мере за меру») также будет нести тройную нагрузку: структурную, семантическую и исполнять функцию комической разрядки.

О частном и государственном планах

Действие «Испанской трагедии» разворачивается на двух уровнях: частном и государственном (политическом). Предпринимались попытки рассматривать государственный уровень сюжета

пьесы как конкретно-исторический план, за которым скрываются определенные исторические лица и их взаимоотношения[470]. Однако они были скорее контрпродуктивны, так как невольно отрывали план частный от плана государственного. Между тем мастерство Кида-драматурга состоит, в немалой степени, в умении свести оба плана к общему знаменателю. В этом искусстве Кид значительно превосходит Марло (даже «Мальтийского еврея») и уступает одному лишь Шекспиру, у которого сочленение двух планов (частного и государственного) имеет мировоззренческое значение, выражая взаимосвязь всего в универсуме.

Несмотря на то, что фоном для сюжета «Испанской трагедии» служат испано-португальские отношения (как они в общих чертах развивались в последней трети XVI века), подходить к пьесе с историческими мерками нельзя. Это не историческая пьеса, не хроника. Кид сознательно избегает злободневных исторических и политических аллюзий. Его король Испании — это не Филипп

[470] Примечания: 470

См.: Schick 1898: XXI—XXIV; *Broude R.* Time, Truth and Right in «The Spanish Tragedy» // Studies in Philology. 1971. Vol. 68. P. 130—145; *Henke J.* Politics and Politicians in «The Spanish Tragedy» // Studies in Philology. 1981. Vol. 78. P. 353—369.

II, описываемая у него битва — не битва при Алькантаре (1580 г.), а планируемый династический брак Бальтазара и Бель-Империи — союз не исторических, а вымышленных персонажей.

И все же трагедии свойственны «историзм» и публицистичность иного рода: очевидно, что общий вектор происходящего при дворе короля Испании *разрушителен.* В результате коварных интриг и кровавой мести погибают все молодые герои, надежда королевства, а государям остается оплакивать свою злую судьбу и будущее державы:

Кто слышал о несчастии мрачней?
Убит мой брат, Испания лишилась
Надежд, и я наследника лишен.

(Акт IV, сц. 4, 202-204)

У политически ангажированной части английской публики после представления подобной пьесы уверенность в завтрашнем дне должна была существенно возрастать. Особенно если учесть до крайности обострившееся противостояние Испании и Англии в 1580-е годы, которое воспринималось (и на самом деле было) кануном войны.

В конце XX века возникли сразу две гипотезы,

усматривающие в «Испанской трагедии» подобие «пьесы Судного дня». Х. Дил строит свою трактовку на метафоре «падения Вавилона», скрытой в «разноязычии» пьесы, поставленной Иеронимо для осуществления мести. Такая метафора, по его мнению, должна была вызывать у протестантской елизаветинской публики ассоциацию развращенного ветхозаветного Вавилона с Римско-католической Церковью и уверенность в неотвратимости гнева Господня по отношению к последней[471]. Развивая эту гипотезу, Ф. Ардолино уже прямо называет пьесу Кида «протестантским Апокалипсисом»: «апокалиптическая драма мести, представляющая в мистериальном субтексте свержение Англией в 1588 году Антихриста в образе Вавилона-Испании»[472]. Вопреки всем аргументам ученых (и письмам Кида, из которых следует, что перед 1593 годом он долго не работал для театра) Ардолино датирует пьесу 1592 годом.

Тем не менее объективный читатель едва ли

---

[471] Примечания: 471

См.: *Diehl H.* Observing the Lord's Supper and the Lord Chamberlain's Men: The Visual Rhetoric of Ritual and Play in Early Modem England // Renaissance Drama. 1991. Vol. 22. P. 160.

[472] Примечания: 472

Ardolino F. Apocalypse and Armada in Kyd's «Spanish Tragedy». Kirksville, 1995. P. XIV, 166.

почувствует в пьесе мощное специфически антииспанское настроение, которого можно было ожидать от сочинителя в те годы: ее король и знать — за исключением Лоренцо — достаточно благородны, великодушны и справедливы. Кид старательно избегает также противопоставления «злой Испании» и справедливого мстителя Иеронимо.

Политика политикой, однако внимание большей части зрителей, надо полагать, все же было приковано к другому сюжету: страдания и месть отца. Недаром vox populi[473] даже изменил название любимой пьесы: на пике популярности и в памяти ближайших потомков почти не вспоминают «Испанскую трагедию», но хорошо знают «Иеронимо».

Образная система и конфликт Иеронимо — образцовый мститель елизаветинского театра

Четыре линии мести заключает в себе пьеса Кида. Одна задана непосредственно в мистериальной раме: Месть и дух Андреа с санкции

[473] Примечания: 473
глас народа *(лат.)*.

Прозерпины и Плутона намерены отмстить за смерть дона Андреа. Три другие линии мести определяют основной сюжет трагедии: Бель-Империя — Андреа, Бель-Империя — Горацио, Иеронимо — Горацио.

Первая из этих линий мести изначально имеет своего рода метафизический характер, качество вселенского закона. Остальные носят частный характер, но должны восприниматься в свете данного закона.

Драматургу удается виртуозно свести все линии в едином финале и завершить одним общим ударом. Линии мести у Кида носят, как видно, характер *соподчиненный,* иерархический: три частные мести есть варианты общего закона, который выражен непосредственно в фигуре Мести. У Шекспира в «Гамлете» уже на данном формальном, структурном уровне выявится существенное расхождение с концепцией мести Кида. Его сюжет будет построен на *параллельных* линиях мести, а не на связанных иерархической зависимостью. Это даст возможность *сопоставлять* варианты, а не уподоблять их одной общей модели.

Казалось бы, основной мститель в трагедии — Бель-Империя. Это предполагается и обещанием

самой Мести в Прологе:

Где ты увидишь, как убийца твой,
Наследник трона, принц дон Бальтазар
По воле Бель-Империи умрет.

(Акт I, сц. 1, 87-89)

Однако все дальнейшее действие выстроено так, что в качестве главного мстителя зритель невольно воспринимает Иеронимо. Возможно, в первоначальном замысле протагонистом должна была стать женщина-мстительница. Но в итоге драматург сосредоточивается на другой линии мести, вероятно, потому, что она единственная представляет собой *вариант сюжета отца и сына.*

Ситуация мести, разворачивающаяся в пьесе Кида, крайне далека от христианских ценностей. Впрочем, на этом этапе родовая месть в елизаветинском универсуме, вероятно, продолжала восприниматься как некая отдельная сфера, на которую не распространяется закон евангельского милосердия. Известно, что первая английская трагедия «Горбодук» Томаса Нортона и Томаса Сэквилла была написана в жанре трагедии мести и трактовала акт мщения как восстановление мировой гармонии, попранной проникшим в

мир злом:

Кровь просит крови, смерть есть смерти мзда:
Юпитер, правосудный, вечносущий,
Так правой мздою воздавал всегда.
То ведал прежний век, и век грядущий
Воистину поймет <...>[474]

Эта идея, как видно, согласуется с Законом Моисея, то есть ветхозаветным пониманием библейского постулата «мера за меру»: «око за око, зуб за зуб» (Лев. 24: 20)[475]. Но согласна ли она с евангельской проповедью Иисуса Христа и святых апостолов? Едва ли: «Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5: 38—39);

---

[474] Примечания: 474

Нортон Т, Сэквилл Т. Горбодук. Акт IV, сц. 2, Хор 17—21. *Пер. А. Баранова.*

[475] Примечания: 475

В Ветхом Завете среди законов, объявленных Господом Моисею на горе Синай, есть следующий: «Если будет вред, то отдай душу за душу, глаз за глаз, зуб за зуб, руку за руку, ногу за ногу, обожжение за обожжение, рану за рану, ушиб за ушиб» (Исх. 21: 23—25). Этот закон относится к части «судей», регламентирующей управление общественной жизнью. Похожие законы есть в других обетованиях Ветхого Завета. Они имеют сходную структуру и смысл: «Кто прольет кровь человеческую, того кровь прольется рукою человека» (Быт. 9: 6 — Ноев завет).

«Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь» (Рим. 12: 19).

Показательно, что в «Апологии поэзии» (1581—1583) сэр Филип Сидни выделяет «Горбодук» за стиль и нравственное содержание из «наших трагедий и комедий, не без причины вызывающих против себя столько жалоб, постоянно нарушающих правила простого приличия», и упрекает трагедию лишь за несоблюдение аристотелевских единств времени и места:

> Исключение составляет один «Горбодук», который, впрочем, несмотря на величественные монологи и благозвучные сентенции, достигающие высоты стиля Сенеки, *несмотря на обилие нравственных правил, которым он прекрасно поучает, удовлетворяя таким образом истинному назначению поэзии* (курсив мой. — *Н.М.),* сам весьма погрешает <...> как относительно времени, так и относительно места[476].

---

[476] Примечания: 476

Цит. по: *Стороженко Н.И.* Предшественники Шекспира. СПб., 1872. Т. 1. С. 94—95.

«Погрешает» против единств, но не против общественной морали — таково убеждение Ф. Сидни в 1580-е годы, то есть незадолго до создания «Испанской трагедии». Следовательно, данная концепция мести продолжает восприниматься как норма даже наиболее просвещенными членами общества.

Итак, центральной в «Испанской трагедии» Томас Кид делает отцовско-сыновнюю линию мести, а главным героем — Иеронимо. Иеронимо — пожилой рыцарь, маршал Испании, в свое время отличившийся на полях сражений, а теперь исполняющий при дворе благоволящего ему короля Испании функции верховного судьи по гражданским и уголовным делам и одновременно церемониймейстера, организующего придворные развлечения по случаю праздников и торжеств. Он прекрасно разбирается и преуспевает в обоих занятиях — и в обоих демонстрирует твердость и непреклонность характера.

Герой дважды предстает перед зрителем в роли искусного театрального режиссера: в постановке злободневных для английской публики масок (акт I, сц. 4) и наиболее полно раскрывает себя в «натуральном» кровавом спектакле финала:

Вы думаете, к счастью для себя,

Что вымысел представили мы вам,

И это все обычная игра...

<...>

Сеньоры, знайте: я Иеронимо,

Отец несчастный страстотерпца-сына.

Я вышел, чтоб поведать свой рассказ,

Не за игру плохую извиниться.

<...>

Как вам спектакль? Как эта сцена вам?

<...>

Как этой вам трагедии финал?

(Акт IV, сц. 4, 76-78; 83-86; 89; 121)

Как скажет некоторое время спустя шекспировский Гамлет после своей бескровной пьесы-«мышеловки»:

Раз королю не нравятся спектакли,

То, значит, он не любит их, не так ли?[477]

Герой Кида дважды предстает перед зрителем в

---

[477] Примечания: 477

Шекспир У. Гамлет. Акт 3, сц. 2, 286—287. *Пер. М. Лозинского.*

роли судьи: в сцене осуждения на казнь Педрингано (акт III, сц. 6) и в эпизоде с просителями (акт III, сц. 13, 45-175).

Педрингано убил человека и был схвачен в момент совершения преступления. Его вина очевидна, и Иеронимо без колебаний приговаривает его к смерти (по закону). Свой приговор он сопровождает словами, буквально воспроизводящими трактовку мести в «Горбодуке»[478]:

Покуда я судья, царит закон:
За пролитую кровь отдашь ты кровь.

(Акт III, сц. 6, 35—36)

И немного далее:

Мы бы презрели Господа веленье,
Оставив без расплаты преступленье!

(Акт III, сц. 6, 99-100)

Таким образом, уже в этом эпизоде — то есть до «кризиса» (Murray 1969: 49), или «перелома в сознании» (Ross 1968: 37) героя, происходящего в монологе «Мне отмщение!», — мы видим не про-

---

[478] Примечания: 478

Ср.: «For blood with blood shall, while I sit as judge | Be satisfied <...>» — «За кровь воздастся кровью, покуда я судья <...>» (реплика Иеронимо) и «Blood asketh blood, and death must death requite» — «Кровь просит крови, и за смерть надо платить смертью» («Горбодук». Акт. IV, сц. 2).

сто «несчастного отца злополучного сына»[479], но твердого в своих принципах человека, уверенного в справедливости земного суда, который осуществляется его рукой.

Если Бель-Империя с самого начала принимала решение отмстить за смерть Андреа (и, вероятно, была в этом руководима Местью), то Иеронимо оказывается вовлеченным в эту ситуацию мести не по своей воле.

Исследователи не раз отмечали значение трагической иронии в развитии внутреннего (трагедийного) сюжета пьесы, которое подчеркнуто предопределенностью развязки: «Персонажи неизменно заблуждаются относительно того, к чему приведут их действия» (Edwards 1959: LII). «Вторая любовь» поможет Бель-Империи отмстить за первую, но лишь ценой своей жизни. Жизнь, дарованная великодушным Горацио пленному Бальтазару, станет причиной его собственной смерти. Усилия Лоренцо по сокрытию тайны преступления с головой выдают его Иеронимо. Педрингано ждет от Лоренцо помилования, в то время как тот обрекает его на смерть.

---

[479] Примечания: 479

Букв, перевод самохарактеристики Иеронимо: «The hopeless father of a hapless son», которая в публикуемом переводе передана как: «Отец несчастный страстотерпца-сына» (акт IV, сц. 4, 84).

Монархи наслаждаются спектаклем, в котором убивают их детей.

Примеры можно множить, но интереснее вопрос: есть ли в пьесе персонажи, неподвластные трагической иронии? Оказывается, есть. Это те, кого мы ранее назвали авторами-режиссерами. Властители преисподней, Месть и Иеронимо. Последний с того момента, как обретает статус режиссера.

Но обретает он этот статус не сразу. Характер Иеронимо, единственный в действительности изменяющийся характер в пьесе, развивается по своеобразной параболе: покой — незнание — знание — сомнение — уверенность — месть — покой.

Покой. Иеронимо входит в пьесу как рассудительный и верный подданный короля и гордый отец доблестного сына. У елизаветинцев трудно найти другой драматический характер, который полнее, чем Иеронимо, воплощал бы правило Аристотеля относительно развития трагического характера: «от счастья к несчастью». Исходная точка для Иеронимо — невинность, душевный покой, уверенность, радость.

Незнание. Обнаружив злодеяние, Иеронимо сразу клянется отомстить. Он не понимает, кто

и зачем убил Горацио, и эта неопределенность действует на него разрушительно. Привычный порядок, царивший в его мире, разрушен. Он едва удерживается от самоубийства. Останавливает мысль об отмщении. В отличие от Бель-Империи, он не строит плана мести, так как не знает, кому мстить. Враг неведом, но враг рядом. Иеронимо не доверяет письму: его хотят поймать в ловушку. Действовать преждевременно. Надо искать *доказательства.*

Знание. Получение доказательств вины сильных мира сего (племянника короля и принца) наносит ему новый удар: он вновь близок к самоубийству. Месть вновь отложена. Он ищет *правосудия* у короля. Враг мешает ему изложить дело королю. Сам справедливый судья, Иеронимо ставит под вопрос земную справедливость (правосудие).

Сомнения. Монолог «Мне отмщенье!» (акт III, сц. 13, 1—44) и *решение* отмстить за смерть Горацио.

Уверенность. Встреча со Стариком, у которого убили сына. Иеронимо испытывает стыд за промедление и отказывается полагаться на земную справедливость. Видение призрака Горацио (ошибочное) он воспринимает как *призыв выс-*

ших сил к мести. Иеронимо укрепляется в своем решении. В следующий раз он выйдет на сцену режиссером и актером.

Месть. Начиная с последней сцены третьего акта и до момента, когда он закалывает себя, Иеронимо полностью управляет действием. Точнее, внутренним сюжетом трагедии. Фигуры потусторонней рамы не преминут напомнить публике с помощью свадебной пантомимы в конце третьего акта: все предопределено.

Покой. Рвущееся на части сердце мстителя удовлетворено.

Среди мотивов мести Иеронимо (долг, справедливость, законность) важное место занимает мотив восстановления душевного покоя. С момента, когда он обнаружил труп сына: «<…> мне душу б облегчило мщенье» (акт II, сц. 5, 41), и вплоть до кровавого финала: «Теперь спокойно сердце вновь мое!» (акт IV, сц. 4, 129).

Движение мстителя от покоя к покою иллюзорно. Оно не означает действительного восстановления нарушенного равновесия, порядка. Месть (насилие) всегда приводит лишь к эскалации насилия: капля пролитой крови превращается в океан.

П. Мюррей справедливо указывает на специ-

фическую «разорванность» Иеронимо между «безумной скорбью, жаждущей ответной крови», и выработанной всей его жизнью приверженностью «разуму и порядку» (Murray 1969: 18) — и закону, добавим мы. Бель-Империи такая глубина внутреннего конфликта не свойственна: ее образ определяет одна черта — готовность мстить. Ведь и любовь ее к Горацио возникла из стремления отмстить за дона Андреа.

Иеронимо обрекает себя на абсолютное одиночество, свойственное агонизирующему человеку, который не озабочен спасением души. Он не ищет поддержки у Бога. И все же даже в безумии он постоянно чувствует, что пребывает в мучительной разорванности между Небом и бездной: «Кто с чертями поведется, | Тому бежать, а не ходить придется» (акт III, сц. 12, 82).

В линии страдающего отца можно различить контуры болезненной для религиозного сознания человека любой эпохи проблемы теодицеи. Каково происхождение зла в мире, управляемом Богом? В чем причина страданий невинного человека? Как совместить благого Бога с несправедливостью и злом? Эта тема лишь намечена в трагедии Кида. До познания самого себя в свете своих взаимоотношений с Богом Иеронимо так и

не поднимается. Метания между Богом и дьяволом лишь усугубляют его душевные страдания:

Укрылись, знаю, жители Небес
За прочною алмазною стеной,
И мне теперь не досягнуть до них
И не поведать горестей моих.

(Акт III, сц. 7, 15-18)

О Небеса святые, неужели
Столь мерзостный и столь противный грех,
Что был так гладко, без следа сокрыт,
Теперь прощен не будет и забыт?

(Акт III, сц. 7, 45—48)

Я демонов из ада призову,
Чтоб вам за это горе отомстить!

(Акт III, сц. 12, 77-78)

Раз на земле мне правды не сыскать,
Я в ад сойду и буду во врата
Тогда стучать Плутонова двора.

(Акт III, сц. 13, 108-110)

Кид искусно воссоздает процесс погружения

Иеронимо в безумие: приступы помешательства, чередующиеся со здравомыслием, рассуждение, теряющее нить под лавиной образов и воспоминаний, истончающуюся грань между надеждой (вернуть покой) и отчаянием, видения призраков, демонов и святых в его больном воображении.

Особенностью композиции трагедии является не только отложенная месть[480] (или «затянутая месть», в терминологии М. Стеблина-Каменского), но и *пролонгированная кульминация.* Кульминация трагедии совпадает с переломом в сознании протагониста. Следовательно, она распадается на две ступени: персональный выбор героя (монолог) и санкция потусторонних сил (видение призрака)[481].

Ключевой монолог Иеронимо интересен по

---

[480] Примечания: 480

С точки зрения законов драмы, «отложенная месть» — это необходимость, без которой не было бы самой драмы. И это главная причина, по которой Кид несколько затягивает осуществление мести Иеронимо. Иными будут мотивы Шекспира в «Гамлете» (см. статью «“Гамлет” и трагедия мести (Шекспир и Кид)», с. 222—279 наст. изд.). Обнаружив тело Горацио, Иеронимо обещал: «Не отомстив, не погребу я тело» (акт II, сц. 5, 54). И он шел к исполнению своей клятвы так быстро, как только возможно. Поэтому, строго говоря, схема отложенной мести работает в «Испанской трагедии» не столько в линии Иеронимо, сколько в линии мести за дона Андреа.

[481] Примечания: 481

Трудно согласиться с В. Клеманом, который считал Иеронимо «первым значительным героем елизаветинской драмы, чей характер создается преимущественно с помощью монологов» *(Clemen W.* English Tragedy

before Shakespeare: The Development of Dramatic Speech. L., 1961. P. 108). Характер Иеронимо тем и интересен, что его развитие происходит как через монологи, так и через драматическое действие. Это доказывает и специфика кульминации.

многим причинам. Прежде всего *смотром моральных философий,* который в нем производится. Перебирая различные противоречащие друг другу концепции свободы воли — человеческого деяния, выбора, Иеронимо выбирает кровную месть.

Монолог открывается словами Иисуса Христа из Послания апостола Павла к Римлянам (Рим. 12: 19): «Мне отмщение <...>» («Vindicta mihi!»).

Иеронимо знает христианскую заповедь, запрещающую месть человека человеку и отдающую возмездие Богу:

> *За зло накажут тяжко Небеса*
> *И за убийство зверское отмстят.*
> *Иеронимо, суда их подожди,*
> *Ведь смертным время не дано во власть.*
>
> ***(Акт III, сц. 13, 2-5)***

Однако он также знает из других источников, что вместо смиренного ожидания в мире, где «нет больше чести, права, нравов, верности, нет и стыда», можно «сбросить узду и дать шпоры

преступлению»[482], «идти всего надежней злу дорогой зла»[483]. Так Клитемнестра у Сенеки принимала решение убить Агамемнона. Один из ее мотивов — месть за некогда принесенную в жертву дочь. Древний закон кровной мести, который часто служит оправданием своеволию. Это первая корректива к христианской заповеди, которую вспоминает Иеронимо.

Третья концепция — фаталистическая (в гораздо большей степени, чем стоическая, как часто считают), поданная через парафраз из «Троянок» Сенеки:[484]

Коли судьба смягчит твои страдания,
То будешь ты и счастлив и здоров.
Коли тебе она откажет в жизни,

---

[482] Примечания: 482

Сенека. Агамемнон. 112—114. *Пер. С. Ошерова.* Строки из монолога Клитемнестры, предваряющие цитату в речи Иеронимо. Герой Кида «знает» текст римского трагика, предполагается, что и елизаветинская публика его помнит. Об этом ни на минуту нельзя забывать современному исследователю. Всякая цитата понимается в более широком контексте.

[483] Примечания: 483

Там же. 115. *Пер. С. Ошерова.*

[484] Примечания: 484

Ср. в. пер. С. Ошерова:

Андромаха

Несчастным коль поможет рок,

Спасен ты будешь. Если рок отнимет жизнь,
То погребен ты будешь.

(Сенека. Троянки. 510—512)

Получишь погребенье от нее.
А коль не так, то утешенье вот:
Лежит под небом тот, кто не в земле.

(Акт III, сц. 13, 14-19)

Учитывая принцип цитирования Кида (контекстный, со значимыми умолчаниями (см. с. 177—179 наст. изд.)), становится понятно, как именно Иеронимо приходит к последующему решению:

А значит, я за смерть его отмщу!

(Акт III, сц. 13, 20)

Логика выбора протагониста «Испанской трагедии» такова: он знает заповедь Христа, но не склонен к смирению, ему понятнее древний закон кровной мести (который, кстати, согласуется с судебными установлениями его мира), а поскольку к тому же все (действие и бездействие) подвластно судьбе, — то, значит, надо действовать.

Двойная корректива к изначальному тезису приводит Иеронимо к прямо противоположному выбору.

Однако последней каплей в решении Иеронимо встать на путь мщения становится то, что он принимает за знак свыше.

На втором этапе кульминации (встреча со Стариком) важна *ошибка,* которую допускает Иеронимо: в безумии он принимает Старика за призрак сына и решает, что тем самым Небо и бездна призывают его действовать и делают его своим бичом. И если в этой сцене Иеронимо еще склонен рассматривать привидение как посланника бездны:

Не сын? Так, значит, адов демон ты
И послан из пределов черной ночи
За мною. Справедливый Радамант
С Миносом мрачным в ад меня зовут,
Виденья насылая на меня,
Поскольку я за сына смерть не мщу, —

(Акт III, сц. 13, 153-158)

то уже к моменту встречи с Бель-Империей он уверен, что руководим самим Небом и его месть есть воплощение Божьего правосудия:

Так, значит, Небо к цели нас ведет
И все святые просят, как один,
Убийцам окаянным отомстить.

(Акт IV, сц. 1, 32-34)

К Иеронимо идеально применима формула

характера мстителя у Овидия:

> *Плакать себе не дает: безбожное с благочестивым*
>
> *Перемешав, целиком погружается в умысел мести*[485].

Даже если упрек относительно размещения Элизиума в аду и не был вполне справедлив, в целом инвективу Томаса Нэша (см.: Nashe 1904—1910/3: 315—316; см. также с. 159—161 наст. изд.) следует признать обоснованной: языческие и христианские верования столь замысловато перемешаны в пьесе Кида, что в итоге порождают чудовищное кровавое рагу.

Конец паши, того персонажа «пьесы-мщения», которого играет в своей «натуральной» постановке Иеронимо, был вызван раскаянием:

Раскаяньем внезапным обуян, Он на гору взошел и удавился.

(Акт IV, сц. 1, 129-130)

Сам же мститель у Кида не обнаруживает ни тени раскаяния ни после расправы с убийцами Горацио, ни после смерти прекрасной Бель-Империи, ни после разъяснения случившегося

---

[485] Примечания: 485

Овидий. Метаморфозы. VI. 585—586. *Пер. С. Шервинского.* В данном случае Овидий описывает состояние мстительницы Прокны.

своим сраженным вельможным зрителям, ни после необъяснимого убийства отца Лоренцо. Самоубийство Иеронимо — последний утвердительный знак в сценарии возмездия.

Исходя из анализа образа Иеронимо, можно выявить некоторые характеристики (и качества) классического елизаветинского театрального мстителя:

• клятва мести (горячность),

• поиск доказательств (недоверчивость),

• страдания и скорбь (человечность),

• «неистовость меланхолии»[486], приступы безумия (неуравновешенность),

• попытка самоубийства/самоубийство (отсутствие страха вечной жизни),

• ветхозаветное понимание «меры за меру» (почитание закона),

• получение одобрения мести свыше (одержимость),

• планирование мести (рациональность, изобретательность),

---

[486] Примечания: 486

В литературной схеме, легшей в основу трагедии мести у елизаветинцев, герою-мстителю свойственны разные формы и степени «неистовости меланхолии» (la vehemence de la mélancolie). Но ее наличие признается устойчивой характеристикой героя. См.: Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare / Ed. by G. Bullough. N.Y., 1973. Vol. 7. P. 104; *Чекалов И.И.* Введение в историко-литературное изучение «Гамлета». СПб., 2004. С. 25.

• искусство режиссера и лицедея (театральное мастерство).

Почему Иеронимо образцовый герой-мститель? Потому что именно его зрителю было легче всего отождествить с *обыкновенным человеком* и, следовательно, уподобить себе. Он ни низок, ни чрезмерно высок по происхождению и по положению. Не законченный негодяй (как Педрингано) и не святой. Он любящий муж и отец, воспитавший достойного сына. Он сведущ в разных областях: судья, адвокат, в прошлом воин, драматург и актер. Он единственный показан в соприкосновении с низшими сословиями. Он знает заповеди и чтит закон. Как многим простым людям эпохи, ему свойственно двоеверие (сочетание языческих и христианских верований, он верит в демонов и призраков). Наконец, он постоянно находится между небом и бездной, то есть раздираем теми же сомнениями, что и всякий земной человек.

Лоренцо — первый макиавеллист елизаветинской сцены

Помимо центральной линии мести отца за сына, основной сюжет трагедии формирует и во

многом определяет еще один персонаж — Лоренцо. С точки зрения сюжета «мистерии», он такое же орудие Мести, как и страдалец Иеронимо. Более того, теоретически линию Лоренцо можно трактовать как еще одну линию мести, поскольку убийство Горацио он мотивирует «местью» за сестру и за свою честь. «Месть» для него — это средство достижения личных целей, а не высшей справедливости.

Для Лоренцо слово «месть» (revenge) — возвышенное оправдание низменных мотивов (зависти и трусости). Поэтому внутри трагедийного сюжета он главный антагонист пьесы, ее злодей. И в этом образе злодея у Кида нет ни следа влияния Сенеки.

Образ Лоренцо, по мнению Боуса, прежде всего «примечателен тем, что это выход политика Макиавеллиева образца на елизаветинскую сцену» (Boas 1901: XXXIII). Свое первенство в этом вопросе Лоренцо долго оспаривал у Вараввы из «Мальтийского еврея» Марло и, в результате более точной датировки «Испанской трагедии», победил.

Жаркая книжная «полемика о Макиавелли», занимавшая с 1560-х годов английское общество, тем самым выплеснулась на подмостки и из удела немногих избранных превратилась в предмет

интереса широчайшей аудитории публичного театра.

Испанец с итальянским именем (тем самым, которое стоит в посвящении трактата «Государь»[487]), племянник короля, дон Лоренцо открывает бесконечную череду елизаветинских сценических злодеев, вдохновленных наставлениями Макиавелли. Национальный спектр «персонажей-макиавеллистов» скоро расширится: в нем найдется место евреям и французам, англичанам и шотландцам, туркам и даже датчанам, но все же преимущество «коварных итальянцев» перед всеми прочими останется неоспоримым. Расширение претерпит и социальный статус «макиавеля» (от государей и придворных до деятельных людей незнатного происхождения), и даже его пол.

Большинство исследователей елизаветинской драмы признают очевидным довольно стремительное убывание влияния трагедии Сенеки на английских драматургов по мере модернизации, «итальянизации» сюжетов, ситуаций, мотивов и характеров пьес. В итоге на этапе расцвета обще-

[487] Примечания: 487

Н. Макиавелли посвятил свое сочинение Лоренцо Медичи, и английский рукописный перевод 1585 г. сохраняет это посвящение: «To the righte noble Prince Lawrence».

доступного английского театра (с 1580-х до 1610-х годов) преимущественное влияние на английскую драму оказывала недавняя и современная европейская история (в том числе история английская), итальянская и французская новелла и то явление, которое можно назвать «комплексом Макиавелли».

«Наиболее существенным было именно влияние Макиавелли», — считает Ф. Боуэрс (Bowers 1971: 270). Справедливость этого мнения подтверждает изобретение елизаветинцами нового драматического амплуа: «макиавель» (Machiavel), макиавеллист. Оно используется для обозначения и персонажа, и специализации исполнителя, актера: «Ну, и кто тут у вас главный макиавеллист? Кто держит всю компанию в узде и лучше всех расшаркивается перед сиятельными лицами и облачается в парадный костюм, когда надо пойти и похлопотать за остальных? Кто он, признавайтесь?»[488]

Пьеса Мидлтона написана в 1608 году или немного раньше. Амплуа макиавеллиста, во многом наследовавшее Пороку средневекового театра, но вобравшее и качественно новое со-

[488] Примечания: 488

Мидлтон Т. Безумный мир, господа! / Пер. С. Таска // Младшие современники Шекспира. М., 1986. С. 386.

держание, стало устойчивым, поскольку было востребовано самим временем и точно отражало общественные тенденции.

За двадцать лет до этого Томас Кид, а вслед за ним К. Марло и У. Шекспир выводят на английскую сцену первых «макиавелей»[489]. Последователи Кида преимущественно развенчивают своих персонажей-макиавеллистов в качестве героев нового времени (особенно последовательно это делает Шекспир), признавая вместе с тем факт их присутствия в современном мире (и современном театре, который является его зеркалом). Однако сам первопроходец и фактический создатель этого амплуа — Томас Кид — демонстрирует некоторые особенности в своей трактовке сценического макиавеллиста.

Исходя из «Испанской трагедии», его отношение к макиавеллизму как стратегии и тактике поведения человека в обществе не является безоговорочно отрицательным, обнаруживает неожиданную двойственность. Впрочем, неожиданной она выглядит лишь ретроспективно, то есть в свете еще не вышедших на подмостки будущих героев-антимакиавеллистов Шекспира.

---

[489] Примечания: 489

См.: *Микеладзе Н.Э.* Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. М., 2005. С. 69—117.

Дон Лоренцо — первый макиавеллист елизаветинской сцены — не является протагонистом «Испанской трагедии». Однако он — основной двигатель драматического действия вплоть до того момента, когда инициатива переходит к Иеронимо и он начинает осуществлять свою месть.

Причина, по которой Лоренцо принято считать макиавеллистом, состоит не в том, что им движет стремление достичь трона, короны, власти (хотя в его намерении возвыситься за счет брака сестры с португальским принцем присутствует и этот мотив), а в том, что этот персонаж «следует формальной системе этики Макиавелли» (Bowers 1971: 270)[490]. Он амбициозен, беспринципен, коварен, аморален, искусен в интригах, безбожен, преступно деятелен, и наконец, он без ссылок на авторство «цитирует» максимы Макиавелли. Впрочем, отсутствие ссылок свидетельствует, скорее, о презумпции широкой известности и узнаваемости того или иного явления. Впоследствии аналогичные персонажи младших собратьев-драматургов Кида (Марло, Шекспира, Джонсона, Марстона, Чепмена и др.) восстановят «справедливость» и частично расставят ссыл-

[490] Примечания: 490

«Каждый поступок Лоренцо прочитывается как образчик поведения из сочинения Макиавелли» (Bowers 1971: 76).

ки[491].

Особый интерес характеру Лоренцо в драме Кида придает предполагаемая некоторыми учеными (в том числе Ф. Боуэрсом) параллель с графом Лестером (памфлет «Государство Лестера», другое название — «Копия письма», 1584), который представлялся части англичан наиболее ярким выразителем и «домашним» олицетворением доктрины Макиавелли[492]. Гипотеза о Лоренцо, списанном с портрета из «Государства Лестера», возвращает нас и к вопросу о личности переводчика трактата «Государь», которым, по мнению Г. Крейга, мог быть Кид (см. сноску 16 на с. 161 наст. изд.).

Преступность и лживость средств, используемых для достижения целей, жестокость по отношению к тем, кто стоит на пути его планов,

---

[491] Примечания: 491

Пролог к «Мальтийскому еврею» у Марло произносит Макиавелли собственной персоной. У Шекспира («Генрих VI», ч. 1 и ч. 3) Макиавелли знают «кровавый» Иорк и его сын Ричард Глостер, и не они одни, у Марстона («Месть Антонио») — мститель Антонио. Подробный (хотя и неполный) перечень ссылок на трактат «Государь» см. в изд.: *Meyer E.* Machiavelli and the Elizabethan Drama. Weimar, 1897.

[492] Примечания: 492

По мнению Боуэрса, есть вероятность, что моделью для Лоренцо послужил скандальный портрет графа Лестера из памфлета священника Парсонса «Государство Лестера». См.: Bowers 1971: 77, 270; *Bowers F.* Kyd's Pedringano: Sources and Parallels // Harvard Studies and Notes. 1931. Vol. XIII. P. 247—249.

мания секретности во всех предприятиях, использование сообщников в качестве слепых орудий, хладнокровие, предусмотрительность и прагматизм — вот то, что позволяет исследователям отнести этого персонажа к типу макиавеллиста[493].

Шекспировский король Клавдий во всех основных моментах восходит именно к типу злодея-макиавеллиста, представленному Кидом в образе дона Лоренцо. Разве что Клавдий еще более «итальянизирован», поскольку это злодей-отравитель по преимуществу. Его основное средство — яд: яд в ухо, яд в кубок с вином, согласие на предложение отравить клинок.

Приписав себе победу над Бальтазаром (одержанную Горацио), Лоренцо входит в пьесу как трусливый, но завистливый и лживый «заяц». Иеронимо скажет:

Охотник славный тот, кто льва убил,
Не тот, кто в шкуру рядится его.
А мертвый лев — и зайцу не страшон.

---

[493] Примечания: 493

См.: *Boyer C.V.* The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy. N.Y., 1914. P. 31—43, 241— 245.

(Акт I, сц. 2, 170-172)[494]

Второй акт он открывает уже в амплуа «макиавеллиста»: в оснащении всей сопутствующей лексики и готовности разрабатывать необходимые для достижения цели «стратагемы». На примере этого персонажа можно проследить, как происходит формирование схемы, которая послужит моделью для елизаветинских драматургов. Узловые моменты этой модели надолго останутся неизменными, в то время как частности, из которых и состоит оригинальное произведение, будут варьироваться, изменяться, наполняться новым содержанием.

Цель Лоренцо — выдать сестру замуж за Бальтазара, убийцу ее возлюбленного Андреа. Первым делом «разумный» Лоренцо (его императив — «reason») советует Бальтазару найти лекарство от холодности Бель-Империи:

Лишь то, что так мешает ей любить,
Нам нужно выведать и устранить.

(Акт II, сц. 1, 31—32)

---

[494] Примечания: 494

Латинскую пословицу, подразумеваемую здесь Иеронимо («Mortuo leoni et lepores insultant»), применит и Бастард в «Короле Джоне» Шекспира для характеристики герцога Австрийского, рядящегося в шкуру Ричарда Львиное Сердце (см.: *Шекспир* У. Король Джон. Акт II, сц. 1, 137—138). См. также примеч. 48 к акту I.

Оказывается, у него уже готова «стратагема» («stratagem»). Слово «stratagem» у елизаветинцев связывалось прежде всего с Макиавелли. Дело в том, что представление о Макиавелли — наставнике тиранов и злодеев (трактат «Государь») дополнялось у англичан представлением о нем как о разработчике военных стратагем (трактат «Об искусстве войны» был еще в 1560-е годы переведен на английский язык).

Лоренцо предлагает принцу роль ведомого и направляемого его стратегическим разумом:

You shall be ruled by me.

Во всем мне доверяйте с этих пор.

(Акт II, сц. 1, 38)

Стратагема состоит в том, чтобы вынудить Педрингано (слугу сестры) предать свою хозяйку. Лоренцо преуспевает в этом за счет аргументации силой и обещания денег и резюмирует сцену одним из самых характерных тезисов Макиавелли:

Где слово не идет, поможет сила <...>

(Акт II, сц. 1, 108)

«Где не одолеет слово — одолеет сила»[495]. Это положение трактата «Государь» вместе с сопро-

---

[495] Примечания: 495

Макиавелли Н. Государь. Гл. 6. *Пер. Г. Муравьевой.*

вождающей его максимой о «вооруженных и безоружных пророках»[496] стало одной из основных причин разоблачения Макиавелли уже в его время. Эпоха не приняла и не могла принять этого постулата, поскольку он подрывал самые основы христианства — религии, полагающейся прежде всего на силу Слова Божия, и низводил Христа до пророка-неудачника:

> Должны ли они (преобразователи. — *Н.М.)* для успеха своего начинания упрашивать или могут применить силу. В первом случае они обречены, во втором, то есть если они могут применить силу, им редко грозит неудача. Вот почему все вооруженные пророки побеждали, а все безоружные гибли. Ибо надо иметь в виду, что нрав людей непостоянен, и если обратить их в свою веру легко, то удержать в ней трудно. Поэтому надо быть готовым к тому, чтобы, когда вера в народе иссякнет, заставить его поверить силой[497].

---

[496] Примечания: 496
Там же. *Пер. Г. Муравьевой.*

[497] Примечания: 497
Макиавелли Н. Государь. Гл. 6. *Пер. Г. Муравьевой.*

Оппозиция силы и слова станет одним из лейтмотивов в творчестве Марло и в особенности у Шекспира, а пока Т. Кид уточняет и модернизирует постулат Макиавелли в духе наступающей эпохи, для которой золото, деньги становятся наилучшим средством достижения любых целей:

Но золото обоих посильней.

(Акт II, сц. 1, 109)

Таким образом, Лоренцо изобретает и формулирует новую «стратагему», адекватную духу времени и рассчитанную на людей, стоящих ниже на социальной лестнице, в общении с которыми это средство (деньги) действует безотказно.

Принц и Лоренцо принимают решение устранить Горацио, стоящего на пути их планов. Если у Бальтазара эти планы любовные, то для Лоренцо это средство возвыситься и одновременно избавиться от человека, своим превосходством внушающего ему зависть (именно он настаивает на «устранении» как наилучшем средстве).

Следует отметить, что в образе Лоренцо намечена тема, которая найдет непревзойденное воплощение в шекспировском Яго: тема человека неполноценного, находящего удовольствие

в разрушении счастья и гармонии в мире или в другом человеке. «Макиавель» Кида вообще уникален своим архетипичным положением среди елизаветинских сценических персонажей-макиавеллистов. В образе Лоренцо имплицитно заложен и тип крупного злодея Ричарда Глостера (не опускающегося в своих притязаниях ниже уровня монаршего венца), и тип «маленького» поручика Яго (гораздо более страшного как психологический феномен именно за счет его обыкновенности и распространенности).

В сцене подслушивания, когда Бальтазар и Лоренцо наблюдают свидание влюбленных, прямой предшественник Яго в «ревнивой злобе» комментирует:

> *Смотрите, очи, на закат любви!*[498]
>
> *Натужься, слух, чтоб их услышать стон.*
>
> *Ты, сердце, принеси Горацио смерть*[499].
>
> ***(Акт II, сц. 2, 21-23)***

Страстное и деятельное желание видеть разру-

---

[498] Примечания: 498
Ср. в оригинале: «to see this love disjoin'd».

[499] Примечания: 499
Ср. в оригинале: «to joy at fond Horatio's fall».

шенную любовь, слышать горестные стенания вчерашних счастливцев, радоваться падению достойного человека — отсюда два шага до прославленного шекспировского антагониста Яго и полшага до ставшего благодаря ему классическим вопроса: «В чем причина ненависти антагониста к герою?»

Ответ общий для Лоренцо и Яго: человеческая неполноценность и зависть как наиболее частое ее проявление.

План по устранению Горацио не замедлит осуществиться: Лоренцо, принц и два их сообщника (Серберин и Педрингано) убивают Горацио во время ночного свидания с Бель-Империей. Они вешают его в беседке и закалывают кинжалами. В сцене убийства Лоренцо произносит комментарий, приоткрывающий его истинный мотив:

Хотя всю жизнь стремился он наверх,
Он высоко забрался лишь сейчас.

(Акт II, сц. 4, 60—61)

Мотив зависти племянника короля к доблестному Горацио был задан в самом начале, когда Лоренцо хитростью присвоил первенство в пленении Бальтазара. Трусливый высокородный «заяц» грязными методами одолевает высоко

вознесшегося благородного и доблестного «льва», который по праву рождения стоит ступенькой ниже, а по праву чести и отваги неизмеримо выше завистника.

Следующий выход Лоренцо (акт III, сц. 2) — разработка новой стратагемы по ликвидации сообщников, которые могут открыть тайну гибели Горацио (Иеронимо уже получил письмо от Бель-Империи, ищет подтверждений вины злодеев, чем и заставляет Лоренцо насторожиться). Дабы «предотвратить худшее» («to prevent the worst») (акт III, сц. 2, 78), Лоренцо поручает Педрингано устранить Серберина. В монологе на пустой сцене Лоренцо открывает свой замысел целиком: чтобы сохранить в тайне преступление, надо избавиться от обоих сообщников:

Thus must we practise to prevent mishap
And thus one ill another must expulse.

Так наши беды мы предотвратим,
Одну напасть предупредив другой.

(Акт III, сц. 2, 106-107)

Надлежит действовать так, чтобы одно зло исключило возможность другого (для Лоренцо, естественно, большего) зла. Эта формулировка

восходит к знаменитому изречению Макиавелли о способности, «взвесив все возможные неприятности, наименьшее зло почесть за благо»[500].

Действия Лоренцо вскрывают механику рождения нового зла из подозрений, что старое может открыться (условно говоря, «макбетов комплекс»). Во всех его замыслах и рассуждениях неизменно присутствуют страх, озабоченность «секретностью», уверенность в невозможности положиться на сообщников, представление о людях как о расходном материале. Надежным он считает только то, что зависит от него самого:

> *Себе я верным другом стану сам,*
>
> *Они ж умрут, как подобает всем рабам.*
>
> ***(Акт III, сц. 2, 118-119)***

Лоренцо уже свойственна особенность всех будущих шекспировских персонажей-макиавеллистов: вдруг возникающее обостренное *чувство отставания от времени.* Лоренцо опасается, что Иеронимо стала известна тайна убийства Горацио и предотвращать беды «уже поздно» («too late») (акт III, сц. 4, 2).

---

[500] Примечания: 500

Макиавелли Н. Государь. Гл. 21. *Пер. Г. Муравьевой.*

Однако его трудно упрекнуть в нерадивости и непредусмотрительности: он не медлит ни одного мгновения, разрабатывая планы, которые лишили бы противника доказательств и возможности восстановить справедливость. Он отлучает сестру от двора, заключив ее под домашний арест, он организует двойное устранение «низких соучастников» («base confederates») (акт III, сц. 4, 10) убийства, наконец, он препятствует Иеронимо в передаче прошения королю.

Трагическая ирония в том и состоит, что стремление «макиавеля» обскакать время и все предусмотреть приводит к прямо противоположным результатам: противник получает доказательства и, лишенный королевского правосудия, решает вершить личное правосудие.

Третий макиавеллистский монолог Лоренцо на пустой сцене суммирует тактику «мудрых»:

В согласье с нашим планом это все,
Да так и должен мудрый поступать.
Замыслю что-то я — он исполняет,
Силки поставлю — птицу ловит он,

Не замечая клея на ветвях[501].
С друзьями те, кто хочет долго жить,
Должны себя вести, как птицелов.
Кого поймал я, он того убьет.
Не знает он, что это был мой ход[502].
А доверяться никому нельзя,
Коль собственные тайны человек
Способен добровольно рассказать.

(Акт II, сц. 4, 38—49)

Лоренцо необычайно преуспел в науке «одурачивания дураков»[503] — как в случае с Бальтазаром, так и в случае с Педрингано, которому вместо обещанного помилования он послал пустую шкатулку и обрек на казнь. Но одурачить судьбу ему не удастся. В конечном итоге он окажется не столь искусным режиссером, как Месть и Иеронимо.

---

[501] Примечания: 501

В свой план по устранению подручных — Педрингано и Серберина (слуги Бальтазара) — Лоренцо не посвящает даже принца, используя его вслепую.

[502] Примечания: 502

Ср. в оригинале: «reaching fatch» (букв.: дальновидная затея — то есть все та же «стратагема», режиссура).

[503] Примечания: 503

См.: *Макиавелли Н.* Государь. Гл. 18. *Пер. Г. Муравьевой.*

Действие при португальском дворе незначительно по объему, но и оно демонстрирует интригу «макиавеля» более мелкого, в сравнении с Лоренцо, масштаба. Это некий дворянин Вилуппо, оклеветавший другого приближенного вице-короля, обвинив его в предательстве. Вилуппо — очевидная параллель к Лоренцо. Он обрекает на казнь невинного человека

Лишь ради положенья и наград,
А не из мести за былое зло.

(Акт III, сц. 1, 95—96)

Португальская коллизия дает низменное и простейшее отражение мотивов Лоренцо и доказывает: корысть и зависть расцветают на всех социальных этажах. Мысль драматурга прозрачна: явление становится повсеместным.

«Испанская трагедия», однако, примечательна тем, что в ней амплуа макиавеллиста не прикреплено к конкретному персонажу. Здесь нет ни неизменной и статичной фигуры Порока (как в моралите), ни традиционного злодея (как в шекспировском «Ричарде III»). Амплуа возникает из действий и выборов персонажей и в сопровождении соответствующего лексического контекста.

Так, в первой кульминации трагедии (акт III,

сц. 13) отказавшийся полагаться на земную и божественную справедливость, убежденный в равенстве перед судьбой, Иеронимо выбирал путь личного мщения. Но какой путь? Лучшей стратегией оказывался макиавеллизм. С решением мстить к герою переходило амплуа «макиавеля» во всем его фразеологическом облачении.

Вторая половина монолога «Мне отмщение!» описывает макиавеллистскую тактику, к которой решает прибегнуть Иеронимо, чтобы вернее достичь своей цели:

А значит, я за смерть его отмщу!
Но как? Не так, как скудные умы,
Открытым и влекущим беды злом,
Но тайным способом, хотя надежным,
Сокрытым под покровом доброты.
Мудрец в своих поступках не спешит,
Для дела всякого найдя свой час.
Но ведь в беде не можем медлить мы,
Не всякий подойдет для мести час.
Так в горести нежданной буду ждать,
Покой изображая в беспокойстве,
Я виду не подам, что знаю все.

Пускай, меня считая простецом,
Подумают, что я им все спущу;
Незнанье ведь, как думают они,
Remedium malorum iners est.
Нет смысла мне им чем-то угрожать,
Они ведь положением своим
Меня сметут, как зимний ветер злой.
Иеронимо, вели своим глазам
Все наблюдать, а языку привыкнуть
К речам учтивей, чем бы ты хотел,
Таиться сердцу, отдыхать рукам,
Колену гнуться. Так и будешь жить,
Пока ты не узнаешь, как отмстить.

(Акт III, сц. 13, 20—44)

Как видно из этой подробной программы поведения, Иеронимо избирает тактику «мудрых людей», предпочитающих прямолинейным действиям практику притворства, лицемерия, обмана, «личины», под которой можно вернее осуществить намеченное, людей, которые умеют согласовывать действие с подходящим временем, местом, обстоятельствами. Однако, в сравнении с поднаторевшим в коварных замыслах Лоренцо,

арсенал средств, к которым прибегает Иеронимо, крайне ограничен: по существу, это единственно маска лицемерия.

Своей «дружбой» с Лоренцо (акт III, сц. 14, 116—169) Иеронимо сумеет обмануть не только всех окружающих, но и Бель-Империю, и даже потустороннего зрителя Андреа, которого возмутит этот «союз» («league») (акт III, сц. 15, 15). Впрочем, Иеронимо сам откроется Бель-Империи и найдет в ее лице надежную помощницу в осуществлении плана мести.

Приняв решение следовать примеру «мудрых», Иеронимо превзойдет Лоренцо и добьется полного «успеха»: он усыпит бдительность окружающих, заманит в ловушку и жестоко расправится с убийцами своего сына, оборвав и свою жизнь. Однако для елизаветинской публики этот отец-мститель, вероятно, никогда не станет олицетворением всего того, что эпоха вложила в образ «Макиавелли».

Таким образом, двойственность и непоследовательность в изображении драматургом «комплекса Макиавелли» обернулась тем, что в его пьесе на сцену были выведены сразу два макиавеллиста: «плохой» и «хороший». Лоренцо и Иеронимо на деле применяют одну и ту же

тактику, исходят из одних и тех же аморальных правил. Вероятно, автор различает их цели: у одного — злодеяние, у другого — восстановление справедливости. Но в таком случае он вольно или невольно соглашается с самим Макиавелли: «Какие бы средства для этого ни употребить, их всегда сочтут достойными и одобрят»[504] — и заставляет публику сострадать своему «хорошему» макиавеллисту.

Драматургу удалось возбудить у зрителя столь острое сочувствие к Иеронимо — мятущемуся, ищущему справедливости, впадающему в истинное безумие, «сжавшему судьбу в кулаке»[505] (акт IV, сц. 4, 148) герою, — что его не смогли поколебать все чудовищные варварские убийства поставленного им в финале кровавого спектакля.

Шекспир в «Гамлете» отметит и постарается исправить в том числе и эту этическую несообразность трагедии мести Кида.

---

[504] Примечания: 504
Макиавелли Н. Государь. Гл. 18. *Пер. Г. Муравьевой.*

[505] Примечания: 505
Ср. в оригинале: «Bearing his <...> fortune in his fist».

Парадоксы популярности: обратная сторона «Everyman»

О популярности «Испанской трагедии» («Иеронимо») у современников можно судить не только по частоте ее переизданий, представлений и возобновлений на сцене, но и по огромному количеству отголосков, которые мы обнаруживаем в английской дореволюционной драме и других документах эпохи (памфлетах, трактатах, балладах). В конце XX века английский ученый сравнил значимость «Испанской трагедии» для «коллективного сознания» елизаветинцев с фильмами о Джеймсе Бонде для нынешних поколений[506]. Вероятно, ему пришлось по душе сделанное прежде Т.-С. Элиотом сравнение «Испанской трагедии» с «современной детективной драмой» и «триллером»[507].

Нам представляется, однако, что дело здесь не столько в «театральной практике» и «вкусах» английской публики, расположенной ко «всему

---

[506] Примечания: 506
См.: *Hattaway M.* Elizabethan Popular Theatre. L., 1982. P. 41.

[507] Примечания: 507
Элиот Т.-С. Указ соч. С. 485, 508.

ужасному и отталкивающему»[508], — но прежде всего в невольно возникающей у зрителя *аналогии с героем,* в котором каждый мог увидеть частичку себя. С героем, имя которому Everyman (Всякий человек), представитель Humanus Genus (рода человеческого). Речь идет о предполагаемом нами соотнесении зрителем Иеронимо с героем старого доброго моралите.

Сам Кид, как мы показали, двояко определял жанр (следовательно, и смысл) своего произведения: *мистерия* и *трагедия.* Сюжет *его* мистерии (каким бы ни был первоначальный замысел) можно передать формулой: «человек — подданный судьбы» («subject to destiny»)[509]. Не Бога, не Провидения, а судьбы. Такой сюжет имеет не библейское (и тем более не христианское) происхождение, а языческое. Уже по этой причине невозможно принять предложенное драматургом жанровое обозначение. Однако сам факт, что драматург-елизаветинец в 1580-х годах называет

---

[508] Примечания: 508

Там же. С. 483. «Судя по свидетельствам, — пишет Элиот, — [елизаветинская] публика питала такой же большой интерес к ужасам из зала полицейского суда, что и сегодня» (Там же. С. 485).

[509] Примечания: 509

Такое определение дает человеку Месть у Кида (акт III, сц. 15, 28).

свою пьесу «мистерией»[510], говорит о многом.

Прежде всего, о значительной секуляризации сознания, которая позволяет автору наполнить старую форму религиозного театра новым (и в данном случае не соответствующим этой форме, подрывающим ее) содержанием. Речь идет об общей секуляризации сознания: не только отдельно взятого драматурга, но и той аудитории, на чей отклик он рассчитывает. Во-вторых, само качество этого нового содержания дает нам представление о глубине ломки, которая происходит в то время в общественном сознании[511]. Но вместе с тем этот же факт свидетельствует о нежелании художника отказываться от привычной драматической формы и тех возможностей, которые она предоставляет: расширение конфликта, сохранение некоторых религиозных обертонов, назидательность, аллегоричность.

---

[510] Примечания: 510

Пока у нас нет уверенности в том, что Кид использовал французское название пьес на библейские сюжеты терминологически, мы можем говорить о «мистерии» лишь в указанном выше (см. с. 168—170 наст. изд.) значении: как о действе, исполненном тайного смысла. Впрочем, это значение не противоречит современному знанию о средневековых мистериях.

[511] Примечания: 511

Отказываясь делать «отчаянные обобщения» относительно духа той эпохи, Томас Элиот лишь предполагал, что «перемены произошли благодаря какой-то фундаментальной отмене всех сдерживающих моментов» (*Элиот Т.-С.* Указ. соч. С. 487).

В действительности автор «Испанской трагедии» (при всем влиянии на него Сенеки и итальянской новеллы и драмы) сознательно или невольно приспосабливал к нуждам публичного театра в первую очередь одновременно несколько жанров народно-религиозной драмы: мистерию, моралите и сопровождавшую их комическую, фарсовую интерлюдию. Из этого омолаживающего котла и вышла, надо полагать, та елизаветинская драма, наиболее совершенные образцы которой оставил нам Шекспир.

Потому и неудивительно, что *поверх* всех изменений, вопреки всем «лисьим новшествам» и «итальянским переводам» (Nache 1904—1910/3: 315) — рекам крови, макиавеллизму, смешению верований и проч. — и благодаря привычке сознания, публика угадала в персонаже Иеронимо своего старого знакомого — Всякого человека.

Иное дело *путь* этого Всякого человека. В моралите «Everyman» — прямом предшественнике общедоступной елизаветинской драмы — речь идет о тех важнейших вещах, с которыми христианин сталкивается в смертный час. И, ретроспективно, о прожитой земной жизни с ее приобретениями и потерями, которые порой оборачиваются своей противоположностью. В каком сопровождении

Человек предстанет перед судом Всевышнего Судии? Лишь один из трех «друзей» героя (аллегория его добрых дел), простертый на земле под грузом многих грехов умирающего, согласится просить за него Господа и молиться о спасении его души. Только этому «другу» человека — его собственным добрым делам — дано подготовить смертного к уходу, обратив его к Покаянию.

В других известных моралите «Замок Стойкости» («The Castle of Perseverance»), «Род Человеческий» («Humanus Genus»), «Человечество» («Mankind»), «Дух, Воля и Разум» («Mind, Will and Understanding») аллегорически представлена борьба полярных сил за душу человека, ведущаяся на протяжении всей его земной жизни. Человек всегда предстает в моралите как представитель рода человеческого, следовательно, как everyman[512]. Он подвергается соблазнам, впадает в тот или иной смертный грех, его одолевают разнообразные пороки, в своей гордыне он может даже бросить вызов самой смерти, отказавшись подготовить свою душу (отказавшись от покаяния как в моралите «Гордыня жизни»),

[512] Примечания: 512

Хотя в некоторых моралите сословное положение персонажа играет существенную роль. Так, героем моралите «Гордыня жизни» («The Pride of Life») является король, а не обыкновенный человек.

его душу уже препровождают демоны в ад... Но Господь освобождает ее благодаря заступничеству Девы Марии или по молитвам Сострадания и Милосердия.

Ситуация отказа от покаяния изображена и в «Испанской трагедии» в линии зашутившего себя до смерти Педрингано (акт III, сц. б). Вставший на службу к Лоренцо «пройдоха» не раскаивается в совершенном убийстве, он отказывается думать о спасении своей души (как советует ему палач-Смерть), он не видит смысла в молитве, все надежды он возлагает на земную милость короля, а не на милость Бога.

Итог в словах Иеронимо о душе, «радостей небесных» не вкусившей (акт III, сц. б, 98), и в «земном» решении помощника судьи:

Туда ему дорога. Но, палач,
Прошу, оставь без погребенья труп.
Негоже нашу землю засорять
Тем, что не могут Небеса принять.

(Акт III, сц. 6, 109-112)

Образ Педрингано едва ли мог соотноситься елизаветинским зрителем с персонажем мора-

лите «Everyman»[513]. Особенно при наличии в пьесе такого главного героя, как Иеронимо. Характерно, что в балладе, сочиненной по мотивам «Испанской трагедии», ее автор — народ — опустил историю расплаты Педрингано за свои предательства. Но у Кида своеобразную параллель к Иеронимо этот персонаж, возможно, составлял: по принципу сближения, чтоб в несхожести выявить сходство.

Оба совершают убийства:

Педрингано

Я смерти не боюсь
И потому признаюсь вам, сеньор,
Что это мной убит был Серберин.

(Акт III, сц. 6, 28—30)

Иеронимо

---

[513] Примечания: 513

Присутствующий в короткой линии Педрингано комплекс позволил Л. Эрну соотнести этот персонаж с традицией моралите. Именно в Педрингано («полу-Каине, полу-Иуде») ученый видит аналог Всякого человека (см.: Erne 2001: 88). Едва ли с этим можно согласиться, поскольку герою моралите свойственно прислушиваться к Небесам. У Педрингано подобный слух совершенно отсутствует, он всецело опирается на «землю» и, вероятно, не верит в спасение души. Педрингано даже не задумывается о подобных материях (кроме одного момента — то ли колебания, то ли очередной насмешки, — связанного с молитвой, момента, который остается нереализованным).

Убийцу я сыграю хорошо,
Давно уж это замышляю я.

(Акт IV, сц. 1, 133-134)

Иеронимо

Замыслена на славу злая месть.
Вперед, Иеронимо, исполни месть,
Готово все, осталась только месть.

(Акт IV, сц. 3, 28-30)

Оба не раскаиваются в совершенных убийствах. Оба не ставят вопрос о спасении души. Оба становятся орудиями сил зла (один — орудием Лоренцо, другой — «демонов ада» (акт III, сц. 12, 77). Наконец, оба ошибаются: один в своем упования на всесилие земной власти, другой — сочтя себя «ведомым Небом» (акт IV, сц. 1, 32):

Паденье Вавилона будет нам
Показано — на радость Небесам.

(Акт IV, сц. 1, 195—196; курсив мой. — Н.М)

И все же случай Педрингано не так прост и однозначен, как может показаться. Это история слуги, подчиненного, подданного, низшего в социальной иерархии. Верность низшего и со-

стоит, в частности, в том, чтобы, став на службу, исполнять приказы хозяина. Долг высшего по отношению к такому субъекту — обеспечивать, покровительствовать, защищать. Строго говоря, основная вина Педрингано заключается в предательстве Бель-Империи, его сеньоры, и происходит оно в кругу семьи, которой он служит. Убийство Серберина он совершает за деньги, но по приказу своего хозяина Лоренцо.

Как слуга он вправе ждать защиты от хозяина. На нее он и полагается:

> *Что ж до опасности попасть в тюрьму,*
> *То знаю я, мой добрый господин*
> *Меня от всех напастей защитит.*
>
> ***(Акт III, сц. 3, 12—14)***

Вместе с тем из письма, которое попадает в руки Иеронимо, следует, что под угрозой лишиться головы этот слуга уже способен шантажировать своего хозяина, угрожая перед смертью «разгласить тайну» (акт III, сц. 7, 35).

Палач, который принесет Иеронимо бумаги повешенного, станет сомневаться: «<...> боюсь, сеньор, мы не так с ним поступили» (акт III, сц. 7, 24). И отчасти этот простой человек в своем

незнании окажется прав: шутник Педрингано стал «малой» жертвой чужого злого умысла и собственного сребролюбия. А потом палач задаст своему начальнику — судье Иеронимо — тот же вопрос, что тревожил Педрингано, — о защите:

Вы встанете между мной и виселицей?

(Акт III, сц. 7, 26)

Документальным источником линии Лоренцо — Педрингано многие исследователи (Ф. Боуэрс, Ф. Уильямс, Л. Эрн) считают историю Лестера — Гейтса, изложенную в запрещенном в Англии памфлете «Государство Лестера» (см. с. 194 наст. изд.). Граф Лестер, обвиняемый автором памфлета во многих макиавеллистских поступках, представлен здесь также плохим сеньором: пообещав своему приговоренному к казни вору-слуге похлопотать о помиловании, он бросил его на произвол судьбы и с тем благополучно избавился от неудобного человека. Вероятно, эта история имела немалый резонанс, если ее вспоминали и через двадцать лет в поэме «Призрак Лестера» («Leicester’s Ghost», 1605?), посредством знаменитой пустой шкатулки явно сближая с

ситуацией в пьесе Кида[514].

Случай Педрингано в драме Кида, помимо прочего, показывает, что иерархическое общество дало мощнейшую трещину. Оно гниет, причем гниет и сверху и снизу: сеньоры и вассалы, господа и слуги взаимно не исполняют свои от века существующие обязанности, предают друг друга.

В главной линии Всякого человека — линии Иеронимо — вопрос о Божьем воздаянии ставится в риторических целях более, чем в этических. Ф. Эдвардс справедливо замечает, что в пьесе невозможно различить «конфликт между преобладающей языческой нравственностью и нравственностью христианской» (Edwards 1959: LIX). Даже в ходе самого переломного рассуждения (монолог «Мне отмщение!») Иеронимо не осознает ту этическую дилемму, перед которой непременно оказался бы на его месте любой елизаветинец.

Но Кид и не ставит ее перед своим героем. Беспощадно смешивая разные (в том числе взаимоисключающие) этические представления, он создает особый театральный «мир мести»

---

[514] Примечания: 514

«For his repriuall, like a crafty fox, | I sent noe pardon, but an emptie box» — «Как хитрый лис, я вместо помилования послал ему пустую шкатулку» (цит. по: Erne 2001: 51).

(Edwards 1959: LIX), живущий по своим законам, и внутри этого мира пробуждает у зрителей симпатию к страданиям Иеронимо (вне зависимости от того, одобряют они или порицают личную месть).

Однако еще в Прологе содержится подсказка относительно законов, по которым создается этот вымышленный «мир мести». Это закон сновидения:

Тебе, о Месть, она дала приказ
Меня чрез те ворота провести,
Откуда сны выходят в мрак ночной.

(Акт I, сц. 1, 81—83)

И вполне определенного сновидения. Сны, выходящие через «роговые врата» («gates of horn») (акт I, сц. 1, 82), — это правдивые сны[515]. Следовательно, зрителю предлагается рассматривать все дальнейшее действо о «мире мести» как вымысел, сон. Но очень похожий на правду.

В сцене гибели Иеронимо (так же, как и в эпизоде казни Педрингано) не идет речь о спасении или погибели души. Судьбу загробного существо-

---

[515] Примечания: 515

См.: *Вергилий.* Энеида. VI. 893—896. *Пер. С. Ошерова, под ред. Ф. Петровского.*

вания «друзей и недругов» призрак Андреа будет обсуждать с Прозерпиной:

Я Прозерпину попрошу о том,
Чтоб разрешила мне она друзей
Сопровождать, а недругов моих
Жестоко и по праву наказать.

(Акт IV, сц. 5, 13-16)

Смерть (данная в пьесе в форме убийств и самоубийства) здесь понимается по отношению к злодеям как кара, а в отношении героя — не как преддверие вечной жизни, а как успокоение страсти мщения:[516]

Теперь спокойно сердце вновь мое, —

и

Я радуюсь, что наконец отмстил.

(Акт IV, сц. 4, 129, 190)

Кроме того, расправа Иеронимо с герцогом Кастильским уже после того, как он отмстил «проклятым убийцам» (акт IV, сц. 4, 128) сына, выглядит абсолютно не мотивированной. Перед тем как покончить с собой, Иеронимо закалывает

---

[516] Примечания: 516

Ср.: «О смерть благая, ты одна утишишь страсть» *(Сенека.* Федра. 1188. *Пер. С. Ошерова).*

отца Лоренцо, и это самое труднообъяснимое убийство. Теоретически, в соответствии с обычаем кровной мести, за кровь своего сына Иеронимо мог пролить кровь одного только герцога Кастилии: преступление искупала как кровь самого убийцы, так и любого его родича. В трагедии Кида, на глазах только что заколовшего Лоренцо мстителя, кончает с собой его сестра, а затем он убивает их отца. Даже для кровной мести это явное излишество. Ответственность за убийство Кастильца рукой «подданного судьбы» (акт III, сц. 15, 28) Иеронимо можно было бы возложить на дух Андреа, жаждущий отмстить всем своим обидчикам. Но и это уязвимое объяснение: герцог не причинил дону Андреа никакого физического вреда, он был лишь противником связи с ним своей дочери. Расправа с герцогом выглядит немотивированной настолько, что заставляет усомниться, что Иеронимо является бичом божественной справедливости, даже тех, кто до сих пор разделял с ним эту уверенность.

Трудно удержаться от заключения, что Иеронимо — это Everyman наизнанку, или обратная сторона Всякого человека, персонажа моралите. Герой моралите от греха шел к раскаянию, герой трагедии мести от упований на Небеса к преступ-

лению (человеческому своеволию).

Но сама схема, модель

• *пути* человека в земной жизни (поступки, которые в моралите совершаются в неведении добра и зла, здесь — действия, обусловленные нежданным переходом от счастья к несчастью);

• *открытия* им своего незнания перед смертью (здесь, напротив, Иеронимо получает «знание» — осознавая себя орудием высшего возмездия, но не ошибочно ли оно?) и

• *перехода* человека в иной мир (с описанием заслуженной в нем участи, которая достается героям по-разному: в моралите — покаянием, в трагедии — отмщением), —

эта переиначенная драматургом схема восходит к самому известному моралите эпохи.

Народная баллада о старом Иеронимо

То, что современники приняли героя Кида как усовершенствованный в духе времени вариант Всякого человека, персонажа моралите, во многом подтверждает сохранившаяся баллада того времени на сюжет «Испанской трагедии» (из собрания «Roxburghe Ballades»). В ней Иеронимо еще больше Всякий человек, чем в трагедии, по-

служившей материалом для эпического певца.

Изучение баллады, немедленно созданной народом по мотивам трагедийного сюжета, поможет нам уточнить восприятие самой трагедии елизаветинской публикой, простым зрителем публичного театра.

История Иеронимо представлена в балладе как одновременно утешительный и назидательный пример (exemplum) для утративших прежние радости, страдающих людей. Вступление обещает слушателям: есть скорби, превосходящие ваши, и вот их образец:

О вы, что радость потеряли
И в горести влачите дни!
Вам пищею невзгоды стали,
Вы мните: всех страшней они,
И ваших бед не перечесть?
Нет, горшие невзгоды есть.

(Ч. I, 1-6)

А заключение баллады содержит резюме, которое на первый взгляд отличает та же печать этической непоследовательности, что и саму трагедию:

Вы вняли повести о бедах,

Горацио смерть в начале их.
О том довольно — стерся след их
С погибелью убийц лихих.
Пред Богом явен всякий грех,
Будь даже он сокрыт от всех[517].

(Ч. II, 91-96)

«Все тайное становится явным» — такова мораль баллады. Народ избрал для дидактического резюме всей истории не заключительный, а промежуточный итог трагедии. Вопрос о праве человека вершить суд над себе подобными в балладе не ставится. Однако в загробной жизни, из которой ведется повествование, — и в этом проявилась извечная мудрость народа, способного ясно видеть поверх всех орнаментов искусства, — мститель льет слезы и проклинает фортуну.

Баллада, исполняемая «на мотив *Царицы Дидоны»,* поется от лица Иеронимо. Он является рассказчиком:

Страшны Иеронимо несчастья:
Фортуной был обласкан я.

---

[517] Примечания: 517
Буквально певец произносил следующее:

Господь злодейство выведет на свет,
Сколько бы оно ни скрывалось от глаз человека.

Теперь ее готов проклясть я:
Она мне улыбалась зря.
Когда б я умер в цвете лет,
Не плакать ныне мне от бед.

(Ч. I, 7-12)

Сюжет баллады, естественно, в целом повторяет сюжет «Испанской трагедии». Но есть характерные отличия. В балладе не осталось и следа «мистериальной рамы», и, соответственно, потеря сына и месть за него представлены Иеронимо-рассказчиком преимущественно как плод его собственных взаимоотношений с судьбой (хотя в редуцированном виде мотив мести Бель-Империи и сохранен). В балладе нет истории расплаты Педрингано за предательства и злодейства, шкатулки «с помилованием» и казни. Нет колебаний Иеронимо между божественным «отмщением» и личной местью. Нет Старика, присутствующего в оригинальном тексте, как нет, естественно, и Художника из дополнений.

Понятно, что малая форма не может вобрать в себя все элементы большой формы. Она обречена на избирательность. Баллада сохраняет линию Иеронимо и то в ней, что более прочего отвечает представлениям народа. В сравнении с трагедией

в балладе усилен очень показательный мотив: наличного социального неравенства и должного равенства людей перед Богом.

«Иль меньшая о сыне боль, —
Я молвил, — раз я не король?»

(Ч. II, 65-66)

Так поплатились короли —
Те, что помочь мне не могли.

(Ч. II, 89-90)

Как видно, баллада о несчастном Иеронимо создает образ, несколько отличный от образа героя трагедии. В трагедии это был герой, сумевший в финале сжать «судьбу в кулаке», сумевший виртуозно и всецело осуществить задуманное возмездие («автор и актер» в этой пьесе). В балладе это прежде всего несчастный человек:

Вот так я, старый и седой,
Несчастья видел, не покой,

(Ч. II, 77-78)

жертва изменчивой Фортуны (hapless Hieronimo), продолжающий скорбеть там, откуда ведется его рассказ. Таким образом, баллада, лишая Иеронимо некоторых ренессансных черт,

представляет его вновь как обобщенного Всякого человека по преимуществу. Эпическая традиция в эту эпоху обнаруживает больше консерватизма, чем традиция драматическая.

Дело в том, что пришедший из моралите в елизаветинскую драму Everyman был, естественно, наделен в ней новыми ренессансными качествами — «титанизмом» и «безмерностью», сомнением и способностью бросать вызов Небесам, пристрастием к размышлению, индивидуализмом, — но остался по-прежнему вполне узнаваем аудиторией. Именно эти *новые качества* универсального героя и испытывались в елизаветинской драме. В «Испанской трагедии» Кида, а позднее в «Гамлете» и «Макбете» (в значительно меньшей степени в «Отелло») Шекспира обнаруживаются самые впечатляющие следы сюжета моралите о судьбе Всякого человека в елизаветинской драме[518].

[518] Примечания: 518

В то же время в «Гамлете» и «Короле Лире» можно обнаружить и следы другой традиции средневекового театра — мистериальной.

Дополнения к «Испанской трагедии» И ЕЕ РЕПУТАЦИЯ В ТЕАТРЕ ЭПОХИ

Если нам неизвестен источник и точная дата рождения «Испанской трагедии», то ее дальнейшая театральная судьба документирована гораздо лучше. Пьеса пользовалась популярностью на протяжении 1590-х годов: исходя из одного только дневника Хенсло, она регулярно шла на лондонской сцене в 1591—1592, 1593, 1597 годах[519], часто ставилась по случаю праздников и открытия театральных сезонов. Но наибольший сценический успех «Испанской трагедии» приходится на самый рубеж XVI—XVII веков. Можно даже предположить, что сюжет пьесы совпал с апокалипсическими ожиданиями, которые особенно усиливаются на рубежах столетий и тысячелетий.

В августе 1600 года право на издание пьесы перешло к Т. Пэвиеру, и спустя два года из типографии У. Уайта вышло новое (четвертое по счету) издание «Испанской трагедии», «расширенное новыми дополнениями <...> в том виде, как оно

[519] Примечания: 519
См.: Henslowe's Diary. P. 16-19; Boas 1901: XLI; Erne 2001: 95.

в последнее время неоднократно исполнялось на сцене» («enlarged with new additions <...> as it hath of late been diners times acted») (см. ил. 2). Начиная с этого издания, все последующие включают текст знаменитых «Дополнений» к пьесе Кида[520]. Знаменитых уже хотя бы тем, что они были написаны Беном Джонсоном — одним из самых выдающихся елизаветинских драматургов (комедиографом по преимуществу!) и строгим критиком «устаревшего» «Иеронимо».

«Старомодным» Джонсон, вероятно, считал в первую очередь язык пьесы. Именно язык «Испанской трагедии» подвергался едким насмешкам со стороны младших современников Кида: сцены горестных стенаний Иеронимо, высокопарные обращения к Небу и демонам, чрезмерная экзальтация персонажей, напыщенность и неясность отдельных речений. Все это присутствует в «Испанской трагедии» в степени едва ли большей, чем в других театральных текстах того времени. Выбор этой пьесы в качестве главного предмета для осмеяния был предопределен лишь ее высокой популярностью у елизаветинской публики.

---

[520] Примечания: 520

Издания выходили в 1603, 1610/11, 1615 (ил.), 1618, 1623 и 1633 гг. Каждое последующее основано на своем ближайшем предшественнике, а все вместе они восходят к тексту 1602 г.

Для своего времени драматургическая техника создателя этой трагедии была не только не «устаревшей», но и во многих отношениях новаторской. Кид искусно преобразует технику и условности академической и литературной драмы для новых драматических целей, приспосабливая ее к требованиям публичной сцены[521].

Оставшиеся ему в наследство от Сенеки (декламационной драмы) и его ученых подражателей (в Италии, Франции и Англии) длинные речи и монологи автор «Испанской трагедии» старается а) лишить монотонности, драматизируя их внутреннее строение; б) использовать в драматургических целях более, нежели в целях риторических, то есть увязать их со сценическим действием; в) обратить в средство контроля общего темпа движения действия пьесы; г) тщательно связывать монолог с диалогом, сохраняя за каждым видом сценической речи свою функцию; д) применять монологи таким образом, чтобы риторика служила средством характеристики персонажей.

Наилучший пример — создание образа Бальтазара с помощью эвфуистического «петраркист-

---

[521] Примечания: 521

См.: *Prior M.* The Language of Tragedy. L., 1947. P. 46—47; *Clemen W.* Op. cit. P. 94—109.

ского» стиля:

Ей полюбить бы, раз я дивно смел,

Но храбрость кто б в плену явить умел?

Ей полюбить бы, раз отец велит,

Но это разуму ее претит.

Ей полюбить бы, раз я брату друг,

Но нет ей дела до любовных мук.

Ей полюбить бы, чтоб принцессой стать,

Но самый знатный муж ей не под стать.

Ей полюбить бы, видя — гибну я...

Но, знать, чужда любви любовь моя.

(Акт II, сц. 1, 19-28)

В целях характеристики витиевато-напыщенного португальца Кид прибегает и к прямой пародии на «петраркистский» стиль:[522]

---

[522] Примечания: 522

Лоренцо, персонаж, наделенный в пьесе качественно иным «голосом» — прагматичным и рациональным, — с трудом переносит манеру изъясняться Бальтазара:

Сеньор, оставьте путаные речи,

Открыто о любви скажите ей.

(Акт I, сц. 4, 90—91)

Ведомый звездами прекрасных глаз,
Бредет печально бедный Бальтазар.
Так пилигрим чрез горы путь вершит,
Не зная, будет ли успешен он.

(Акт III, сц. 10, 106—109)

Наконец, автор в целом стремится сократить в своем произведении количество длинных речей, уместных в драме для чтения или для рецитации, но ослабляющих театральную драматургию и даже утомительных для зрителя и читателя (как длинные «сенековские» отчеты первого акта).

По мнению Эдвардса, все выглядит так, будто Кид, «начав писать литературную пьесу в подражание Сенеке, уже в процессе работы учился подавать свой материал в более подходящей, драматической, манере» (Edwards 1959: ТЛТ)

В действительности язык, стихосложение и драматургическая техника Кида оказали огромное влияние на елизаветинскую драму.

Пьеса написана белым стихом и пятистопным ямбом с эпизодически встречающимися рифмованными строками. «Испанская трагедия» существенно повлияла на укоренение белого стиха в качестве главного инструмента елизаветин-

ской драмы[523]. Белый стих у Кида постепенно уходит от монотонности, поскольку драматург уже прибегает к ритмической перебивке и старается индивидуализировать речь персонажей. Стилистическое разнообразие вносит в «Испанскую трагедию» чередование белого стиха с рифмованными строками (преимущественно в стихомифии, но не только), чередование стиха и прозы (фрагменты, написанные прозой, занимают пока скромное место в пьесе, но уже выполняют важную функцию комической или фарсовой перебивки).

Текст этой пьесы может служить пособием в изучении тропов. Настолько виртуозно Кид использует разные фигуры красноречия: антитезу[524], повтор[525] и вариацию[526], анафору

---

[523] Примечания: 523

Белый стих с пятистопным ямбом впервые в английской поэзии применил граф Генри Г. Сёррей в своем переводе (1557) «Энеиды» Вергилия, он использован и в литературной трагедии «Горбодук», но в театральной драматургии белый стих закрепляется и начинает доминировать со времени Кида и Марло.

[524] Примечания: 524

Бальтазар

Лоренцо

Вы с ложа поднялись в столь ранний час?

Боюсь, что в поздний час: стряслась беда.

(Акт III, сц. 4, 1—2)

[525] Примечания: 525

Повтор у Кида часто построен по принципу анадиплосиса (удвоения или подхвата опорного слова), как в этом обмене репликами между Бель-Империей и Бальтазаром:

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Бальтазар

Бель-Империя

Я полагала, принц живет в плену.
Да, госпожа моя, в плену у вас.

Быть может, плен ваш только в мыслях, принц?

Да, мысли снова в плен меня влекут.

Так мыслью и разрушьте этот плен.

Но мысли сердце отдали в залог!

Отдайте долг, вам сердце возвратят.

(Акт I, сц. 4, 80—86)

[526] Примечания: 526

Бель-Империя
Бальтазар

Бель-Империя

Мой взгляд, сеньор, таков же, какова
Моя любовь: она едва зажглась.

Огонь, едва зажжен, пылает ярко.

Потухнет пламя, если слишком жарко.

(Акт III, сц. 14, 101—104)

(единоначатье) и эпифору (единоконечье). Нередко он прибегает и к аллитерации[527].

Выполненный для данного издания М. Савченко перевод трагедии отражает ее стилистические особенности и передает отдельные случаи отхода автора от пятистопного ямба.

По существу, Кид начинает в «Испанской трагедии» ту работу по «дифференциации стиха внутри драмы»[528], которую по большей части произвел и завершил Шекспир.

У Сенеки Кид перенял то, что Т. Элиот назвал «вербальным coup de théâtre»[529] — врезающуюся глубоко в память, шокирующую, экспрессивную фразу, слово или сентенцию, произносимую в наиболее драматический момент и часто подчеркивающую, усиливающую его драматизм. Причем для Кида уже совсем необязательно, чтобы это был момент смерти. Как необязательно и то, чтобы фраза носила «эпиграмматический»

---

[527] Примечания: 527

Слова мои услышав, буйный ветр
Согнул стволы безлиственных дерев.

(Акт III, сц. 7, 5—6)

[528] Примечания: 528
Элиот Т.-С. Указ. соч. С. 491.

[529] Примечания: 529
Там же. С. 477.

или дидактический характер. Скорее наоборот: язык Кида, несмотря на всю сохраняющуюся риторичность и подчас тяжеловесность, уже явственно тяготеет моментами к простоте и ясности разговорной речи.

«Голос» Иеронимо (наиболее сложный из всех «голосов» трагедии) меняется на протяжении всего действия от возвышенной риторики, чья искусственность нещадно высмеивалась современниками:

Глаза мои! О нет, фонтаны слез!
О жизнь моя! Нет, смерти тяжкий час!
О мир! Нет, гнусная обитель зла,
Наполненная кровью и грехом! —

(Акт III, сц. 2, 1—4)

к прямоте и простоте финального монолога:

(Открывает занавес и показывает тело Горацио.)

Разноязычью нашему конец,
Я на родном наречье продолжаю.
Вы думаете, к счастью для себя,
Что вымысел представили мы вам

И это все обычная игра —
На сцене умереть, как тот Аякс
Или сенатор римский, а потом,
Через мгновение, подняться вновь,
Чтоб зрителей и завтра развлекать.
Сеньоры, знайте: я Иеронимо,
Отец несчастный страстотерпца-сына.
Я вышел, чтоб поведать свой рассказ,
Не за игру плохую извиниться.
Вы подтверждения моим словам
Не видите? Взгляните вот сюда.

Как вам спектакль? Как эта сцена вам?

(Акт IV, сц 4, 74—89)

Пытаясь докопаться до сути эффекта, оказываемого на зрителя шекспировской драмой, Х. Грэнвилл-Баркер обращал внимание на множество мелких штрихов, «сверкающих деталей»[530], которые придают высокому человечность, поз-

[530] Примечания: 530

См.: *Granville-Barker H.* Prefaces to Shakespeare: In 2 vol. L., 1972. Vol. 1: Hamlet P. 29— 30. *Idem.* More Prefaces to Shakespeare / Ed. by E.M. Moore. Princeton, 1974. From *Henry V* to *Hamlet.* P. 141.

воляют зрителю прикоснуться к сути героя или ситуации, в одно мгновение дарят ясное понимание происходящего. Целая россыпь подобных мелких штрихов, мгновенно растворяющих театр в жизни, обнаруживается уже в тексте «Испанской трагедии». Вероятно, и этому искусству Шекспир учился у Кида.

В эпизоде вызова Иеронимо к герцогу Кастильскому для публичного примирения с Лоренцо взаимные приветствия персонажей:

Герцог

Лоренцо

Бальтазар

Иеронимо

Привет, Иеронимо!

Привет, Иеронимо!

Привет, Иеронимо!

Благодарю вас за Горацио —

сопровождает следующий диалог:

Герцог

Иеронимо

Иеронимо, вот почему послал Я за тобой...

Так повод был столь малый?

(Акт III, сц. 14, 120—125)

Вопрос «И это всё?» («What, so short?»), учитывая повелительно-утвердительный тон герцога, является реакцией Иеронимо на приветствия, которые он счел единственной причиной тому, что его пригласили. Эта фраза представляет собой потенциальную идиому.

В сцене подачи прошения королю:

Король

Иеронимо

Кто здесь? Кто помешать желает нам?

Не я. Иеронимо, спокойно. Затаись —

(Акт III, сц. 12, 30-31)

рождается простое выражение, которое вскоре обретет статус идиомы в английском языке: «Hieronimo, go by, go by» («спокойно, Иеронимо, не торопись»).

Впечатление, складывавшееся у зрителя от подобных сценических высказываний, имело

характер уже не «ораторский» (а именно таково, по убеждению Элиота, было воздействие Сенеки на елизаветинцев[531]), а эмоционально-фразеологический. Высказывания, моментально превратившиеся в формулы, закрепляли в сознании человеческие *ситуации,* психологические и эмоциональные *состояния,* а не абстрактные этические тезисы. Словесный эффект «Испанской трагедии», как доказали полувековые литературные отголоски, оказался весьма впечатляющим[532].

Таким образом, главная заслуга Кида состоит в том, что он первым в елизаветинской драме попытался привести драматический язык в соответствие с характерами и ситуациями, в соответствие со сценическим действием. Эта попытка оказалась в целом успешной: в «Испанской трагедии» уже сама драма творит язык, а не язык — драму.

И все же «Испанской трагедии», по мнению некоторых собратьев по перу, не хватало афори-

---

[531] Примечания: 531

См.: *Элиот Т.-С.* Указ. соч. С. 478.

[532] Примечания: 532

Согласно подсчетам Ч. Кроуфорда, по частоте цитирования уже в сборнике «Бельведер, или Сад муз» (1600) «Испанскую трагедию» (20 цитирований) превзошли из пьес того времени лишь шекспировский «Ричард II» (47) и «Эдвард III» (23) (см.: Erne 2001: 68).

стичности языка и психологической глубины. Иначе откуда могла возникнуть нужда в сочинении дополнений к проверенному временем театральному лакомству елизаветинского зрителя?

На пике популярности «Испанской трагедии» Бен Джонсон пишет к ней дополнения. Или, во всяком случае, получает от Филиппа Хенсло выплаты за «новые дополнения» к «Иеронимо»: 25 сентября 1601 года и 22 июня 1602 года. Оба раза выплаты (в общей сложности 12 фунтов, что многим представляется чересчур крупной суммой за «300 с хвостиком строк» (см.: Edwards 1959: LXII)) производились при посредничестве главного актера труппы Хенсло и его зятя Эдварда Аллена.

Многие исследователи до сих пор сомневаются в том, что автором дополнений был Бен Джонсон, не обнаруживая в них его руку, особенности его стиля[533]. Существует мнение, что опубликованные Пэвиером дополнения не являются тем текстом, за который было заплачено Джонсону (или представляют собой «пиратский» вариант,

[533] Примечания: 533

В качестве альтернативных авторов в разное время предлагались Дж. Уэбстер (Ч. Лэм, в 1808 г.), У. Шекспир (С.-Т. Колридж, поддержанный в конце XX в. У. Стивенсоном и К. Вудрингом), Т. Деккер (Г. Крэнделл) и даже сам Кид (А. Кэрнкросс).

записанный по памяти одним из актеров[534]). Хронологическую неразбериху усугубляет то обстоятельство, что в пьесе Дж. Марстона «Антонио и Меллида» есть сцена (акт V, сц. 1), пародирующая сцену с художником (Дополнение четвертое). «Антонио и Меллида» была опубликована в 1602 году, но ее датируют 1599—1600 годами. Исходя из этого, «Испанская трагедия» должна была подвергнуться опубликованному Пэвиером «обновлению» еще в 1590-е годы.

Когда пьеса была возобновлена слугами лорда-адмирала в 1597 году (13 спектаклей), Хенсло обозначил ее в своих записях как «новую» («ne») (см.: Edwards 1959: LXII). Возможно, переделке трагедия подверглась еще тогда. Это объясняло бы и выражение «новые дополнения» в записях Хенсло начала XVII века:[535] значит, существовали некие «старые». На наличие «старой» переделки пьесы, возможно, намекал в 1600 г. и сам Джонсон: «Старый “Иеронимо” *(как он первоначально игрался)* был самой прекрасной и разумно напи-

[534] Примечания: 534

См.: *Greg* W., *Smith N.* Introduction // Kyd T. The Spanish Tragedy (1592) / Ed. by W.W. Greg and D. Nichol Smith. Oxford, 1948. P. XV.

[535] Примечания: 535

В записи Хенсло от 22 июня 1602 г. сказано: «<...> for new adicyons of Jeronymo» (см.: Henslowe’s Dairy. P. 203).

санной пьесой в Европе»[536].

Авторство дополнений и хронология доработок пьесы — задача отдельного исследования (см. с. 242—250 наст. изд.), а потому мы предлагаем исходить из прямого свидетельства Ф. Хенсло, пока не будут найдены доказательства обратного.

Что же представляют собой эти «новые дополнения», которые были помещены в издании 1602 года?

Пять фрагментов общим объемом около 330 строк были добавлены к каноническому тексту «Испанской трагедии» издания 1592 года. Большая часть дополнений даны как расширяющие трагедию (фрагменты *вставлены* в старый текст). Но 10 строк второго Дополнения *заменяли* две строки Кида (акт III, сц. 2, 65—66), конец четвертого Дополнения (знаменитой «сцены с художником») отменял прежнюю ремарку перед ключевым монологом Иеронимо («Мне отмщение!»), а пятое дополнение замещало собой часть

[536] Примечания: 536

Jonson B. Cynthia's Revels. Induction. Не стоит обманываться панегириком Джонсона: он последовательно высмеивает «старого Иеронимо». И в этом случае, в Прологе к «Развлечениям Синтии» (1600, опубл. 1601), он насмехается над персонажами, выведенными в его более ранней пьесе «Всяк в своем нраве» — Бобадилом и Матью, — которые безудержно восхищались «Иеронимо»: таких ценителей «более украшают бороды, чем мозги». Но намек на переделку трагедии в этих словах содержится.

финала, одновременно вбирая несколько строк из отменяемого фрагмента.

Многие ученые, однако, сходятся в том, что дополнения предназначались скорее для замены старого текста, чем для его расширения (Ф. Боус, Л. Щукинг, Ф. Эдвардс, Л. Эрн). Таким образом, строго говоря, «дополнениями» эти фрагменты как раз и не являются. Текст «Испанской трагедии» и без новых пассажей был несколько длиннее, чем обычный театральный текст того времени, рассчитанный на представление длительностью два — два с половиной часа.

Первое, что бросается в глаза: во всех пяти Дополнениях значительно усилен мотив безумия Иеронимо. А вводится он непосредственно в момент обнаружения им тела Горацио. Иеронимо сразу и бесповоротно сходит с ума, то и дело разражается взрывами хохота, перестает контролировать себя. В частности, в Дополнении втором (акт III, сц. 2) он в форме шутки открывает злейшему врагу Лоренцо причину своего помешательства («пустяк — убийство сына» (ст. 8—9)). Таким образом, после выхода Иеронимо в сад все дальнейшее — действия безумца. Такова логика автора дополнений. Какие бы цели ни ставились при такой доработке, ясно одно: характер

протагониста за счет этого существенно обедняется. Дополнения разрушают продуманную, «тщательно выстроенную Кидом умственную и эмоциональную траекторию развития героя» (Erne 2001: 126).

Автор дополнений прекрасно видит смешение христианских и языческих верований, свойственное тексту Кида, и, обновляя его, лишний раз подчеркивает это соединение несоединимого:

Но кара есть на небе,
И Немезида с фуриями тоже,
Есть и кнуты,
Что досягают иногда убийц,
Те не всегда от них уходят, к счастью.
(Доп. III, 40—44)

Иеронимо помещает на небесах и Божью кару, и «кнуты», и Немезиду с фуриями — всё вместе. Автор дополнений, не имея возможности очистить текст Кида от подобных непоследовательностей (они повсюду), предпочитает лишний раз на них указать, сделать их очевидными.

Усилен и мотив кровожадности и жестокости отца-мстителя, возможно, с точки зрения автора дополнений обусловленный именно его безумием. В Дополнении пятом Иеронимо устраивает новую пытку, подлинное издевательство для

таких же несчастных отцов, как и он сам:[537]

Тем временем пытать я буду вас.
У вас был сын. Он вскоре должен был
На вашей дочери жениться, так?
У вас был тоже сын, большой гордец,
Хитрец и дипломат. Будь он в живых,
Со временем он стал бы королем.
Ведь это правда? Я его убил.
Смотрите — этой самою рукой
Кинжал вонзил в предательскую грудь
<...>

(Доп. V, 30—38; курсив мой. — Н.М.)

То есть к пластическому изображению и описанию расправы и ее причин старого текста прибавляется теперь еще одно психологически непереносимое описание: дьявольская «пытка» словами. Нагнетание жестокости — вместо «безвредного молчания» старого финала — обо-

[537] Примечания: 537

Из финала Кида благодаря переделке бесследно исчезает мотив данного Иеронимо «обета молчания». Л. Эрн считает это «заслугой» автора дополнений, а сам мотив «бессмысленным и нелепым» (Erne 2001: 125). Едва ли можно согласиться с такой трактовкой. Ведь слова Иеронимо о «дозволенности молчания» подкрепляли прослеживаемый во всей трагедии лейтмотив «тайного», «скрытого смысла» и являлись точной цитатой из «Эдипа» Сенеки (см. с. 178 наст. изд.).

рачивается чрезмерностью. По мнению Боуса, дополнения, «впечатляющие сами по себе», являются «инородным наростом» на теле пьесы (Boas 1901: LXXXVIII).

Между тем среди новых фрагментов есть один, в котором автор (кем бы он ни был), по общему мнению, демонстрирует мастерство высочайшего уровня. Это Дополнение четвертое — так называемая сцена с художником[538]. Вместе с Кидом, создавшим сцену обнаружения героем тела сына в саду (акт II, сц. 5), автор сцены с художником разделяет ответственность за появление знаменитой гравюры, украсившей титул «Испанской трагедии» в изданиях XVII века (см. ил. 3):[539]

Иеронимо

---

[538] Примечания: 538

Шик и Боус в своих изданиях «Испанской трагедии» обозначают Дополнение четвертое как альтернативу сцене 12 акта III у Кида (в которой Иеронимо пытается покончить с собой, затем подать прошение королю). Они даже обозначают его как сцену 12 A (см.: Schick 1898; Boas 1901). При этом Боус не сомневается, что в театре игрались обе параллельные сцены (с художником и со стариком) (см.: Boas 1901: LXXXIX). Однако в XX в. закрепилась другая точка зрения: сцена с художником (помещаемая, как в издании 1602 г., между сц. 12 и 13 акта III) отменяет сцену со стариком (Л. Щукинг, Э. Эдвардс, Л. Эрн и др.).

[539] Примечания: 539

Знаменитая гравюра, выполненная на дереве, впервые помещена на титуле издания 1615 г. В этом издании также изменено заглавие пьесы: «Испанская трагедия, или Иеронимо безумен вновь» («The Spanish

Tragedie or Hieronimo is mad againe»).

<...> Так вот, сеньор, изобразите мне юношу, которого злодеи изрубили мечами, висящим на этом дереве. Ты сможешь изобразить убийцу?

Художник

Ручаюсь вам, сеньор. У меня есть образцы портретов самых отпетых негодяев, которые когда-либо жили в Испании.

Иеронимо

О, пусть они будут еще страшнее. Не пожалей своего искусства, пусть их бороды будут Иудина цвета, а густые брови нависают над глазами; обязательно за этим проследи. А затем, после какого-нибудь ужасного крика, пусть выйду я — в ночной рубашке, с платьем под мышкой, с факелом в руке и мечом наготове, вот так, и с этими словами:

«Что здесь за шум? Кто звал Иеронимо?»

Можно так сделать?

Художник

Да, сеньор.

(Доп. IV, 131-143)

Сцена с художником Базардо, который глубокой ночью приходит к маршалу искать правосудия за своего убитого сына, является подобием сцены встречи Иеронимо со стариком Базульто, у которого также убили сына (акт III, сц. 13, 51—174). Параллелизм двух эпизодов подчеркнут даже именами просителей.

Поэтические достоинства сцены с художником трудно переоценить (понятно и желание вдохновленного ею С.-Т. Колриджа видеть Шекспира автором дополнений)[540]. Здесь рождается проникновенный образ дерева, «растимого из зернышка» (Доп. IV, 63), которое вдруг превращается в виселицу для другого нежно взращиваемого плода — сына. Здесь рождается замысел немыслимой для своего времени картины, которая появится на свет лишь несколько веков

[540] Примечания: 540

См.: Boas 1901: LXXXVII. Эдвардс считает сцену с художником заслуживающей сравнения с лучшими сценами безумия в елизаветинской драме, не исключая «Гамлета» и «Короля Лира» (см: Edwards 1959: LXI).

спустя:[541]

> <...> Ты можешь мне нарисовать слезу или рану, стон или вздох? <...> Ты можешь нарисовать горестный крик?

(Доп. IV, 113-114; 128-129)

Автор дополнений прекрасно владеет приемом экфрасиса, то есть описания произведения изобразительного искусства в литературном тексте. Но главное значение сцены композиционное: она оттягивает на себя кульминацию, в которой теперь перед нами безумный протагонист. Эта сцена открывает причины решимости Иеронимо взять на себя отмщение (еще до переломного монолога «Мне отмщение!»). Показательна уже реакция Иеронимо на приветствие художника:

Художник

Благослови вас Бог, сеньор!

Иеронимо

---

[541] Примечания: 541

Ее подобие — «Крик» (1893) Эдварда Мунка. Но Иеронимо хочет большего: он хочет, чтобы художник изобразил горестно кричащее дерево.

Что? Расскажи-ка мне, насмешник злой, Когда и чем я был благословлен?

(Доп. IV, 79-81)

Человек, дерзко бросающий вызов Небесам, осознающий себя лишенным Божьего благословения, отчаявшийся в земной справедливости и в справедливости небесной, тщетно «взывающий к Небу и к аду», черпающий силу в безумии, «разрывающий в клочья» убийц, знающий, что «конец всему — смерть и безумие» (Доп. IV, 161—170). Таким изображен Иеронимо в сцене с художником.

Монолог «Мне отмщение!», помещенный между параллельными сценами с художником и со стариком (в обеих Иеронимо уже предстает убежденным мстителем) или после любой из них, утрачивал «кульминационность» и «переломность», а характер Иеронимо лишался изрядной доли внутреннего конфликта.

В плане стиля и метрики Дополнения существенно отличаются от оригинала. Впрочем, это легко объясняется эволюцией языка драмы за 15 лет, прошедшие с момента создания «Испанской трагедии». Если исходить из теории «замены текста», то оказывается, что наиболее «риторические» и «декламационные» места у Кида

замещаются написанными более экономным, близким к разговорному языком (будь то белый стих или проза, чередующиеся в Дополнениях). И в этом смысле Дополнения привносят в пьесу новые «сверкающие детали» (Х. Грэнвилл-Баркер), вполне сравнимые с фразеологическими достижениями Кида:

Сеньор, признаюсь вам, пустое дело (a thing of nothing) —

Как будто бы заколот чей-то сын...

Один пустяк (a thing of nothing).

(Доп. II, 8-10)

Есть и кнуты (things call'd whips),

Что досягают иногда убийц,

Те не всегда от них уходят, к счастью.

(Доп. III, 42—44)

Правда, эти запоминающиеся штрихи, вероятно, носили заимствованный характер (см. с. 247—248 наст. изд.).

Подобные языковые находки, несомненно, работают на усиление внутреннего контакта между героем и зрителем. Но возрастает ли такой контакт в обновленном «Иеронимо» по совокупности факторов?

Полагаю, нет. Этому мешают подчеркнутое безумие Иеронимо, его возросшая жестокость и отказ от спасения души. В старом финале этого мотива не было: такой вопрос просто не ставился героем Кида. В Дополнении пятом есть прямой вызов Небу утратившего разум (и благодать) человека:

Будь столько жизней у меня, как звезд
На небе, и будь столько же небес,
Я б все их отдал, и с душой в придачу,
За то, чтоб в луже крови видеть вас.

(Доп. V, 12-15)

Иеронимо обновленного финала своим воинствующим богоборчеством больше напоминает Варавву из «Мальтийского еврея» Марло, чем смятенного, раздираемого между ангелами и демонами героя Кида — *невольника Мести.*

Судя по количеству и частоте появления в печати изданий «Испанской трагедии» с обновленным текстом (шесть изданий с 1602 до 1623 г.), переработанная пьеса пользовалась немалым успехом у современников.

В современных театральных постановках трагедии в старый текст иногда включают сцену с художником (единственную из пяти добавоч-

ных пассажей). В современных изданиях пьесы дополнения 1602 года принято помещать в Приложении к каноническому тексту «Испанской трагедии» (см. Дополнения, с. 131—145 наст. изд.).

Н.Э. Микеладзе
«ГАМЛЕТ» И ТРАГЕДИЯ МЕСТИ (ШЕКСПИР И КИД)

Томас Кид занимает знаковое место в ряду английских драматургов. Прежде всего потому, что он является автором образцовой елизаветинской трагедии мести, коей его современники считали «Иеронимо». Для нынешних ценителей английской драмы Томас Кид — это и предполагаемый автор так называемого пра-«Гамлета», пьесы, шедшей на английской сцене в 1590-х годах, текст которой не сохранился. Собственно говоря, в рождении самой этой гипотезы сыграла роль «Испанская трагедия»: именно Киду — создателю «модельного» «Иеронимо» — было приписано и авторство старой дошекспировской пьесы на сюжет «Гамлета» (см. с. 157 наст. изд.). Кто бы ни был автором пра-«Гамлета», но творческий диалог Шекспира с Кидом — реальная проблема, заслуживающая внимательного изучения. Такой диалог имел место, он был во многих отношениях полемичен. Он был полемичен в главном: поскольку Шекспир в «Гамлете» (и во всей своей

драматургии с самого начала) отстаивает иное представление о *назначении театра,* нежели то, которое — вольно или невольно — продемонстрировано в «Испанской трагедии» Томаса Кида. Докажем это.

Популярность «Испанской трагедии» у елизаветинского зрителя свидетельствует о повышенном интересе театральной публики к кровавой драме мести и пьесам, выстроенным по близким сюжетным схемам. Этот интерес аудитории публичных театров отчасти понятен и объясним. Европейцы эпохи Ренессанса были привычны к таким кровавым зрелищам, как публичные казни и наказания. Они осуществлялись прилюдно на городских площадях — на специально сооружавшихся высоких помостах, при стечении многочисленных зрителей. Законная публичная экзекуция представляла собой подобие спектакля, особенно если учесть символический характер наказания преступлений разного типа (расчленение предателей, сожжение ведьм, отрубание рук ворам и проч.) и символику одеяний, в которые облачались преступники (повинные в прелюбодеянии, например, наказывались в простынях). Впечатление, которое производили публичные казни на аудиторию, отчасти сопо-

ставимо с эффектом, ожидаемым от театрального представления трагедии теоретиками драмы любой эпохи: терапия страхом. Но в отсутствие сострадания, требуемого поэтикой Аристотеля.

Действия мстителя елизаветинской драмы мести в чем-то сравнимы с практикой осуществления законного правосудия. И все же, разумеется, не равны ей. Подобным пьесам присущи острый сюжет, насыщенный событиями; увлекательная интрига, соединяющая рациональное с иррациональным, земное и потустороннее; многообразие не однолинейных характеров, ведомых динамичным действием. Драма мести вполне подходила и для наполнения злободневным материалом. Немалое значение, очевидно, имела и идейная сторона сюжета мести: неотвратимое осуществление справедливости (justice) хотя бы в малой реальности театральной сцены. Здесь и сейчас. Вместе с тем кровавая трагедия мести, по мнению критики, удовлетворяла в то время потребность зрителя в своеобразном детективе, вестерне и триллере одновременно, послужив их непосредственной предтечей.

В то же время в модели драмы мести, созданной «Испанской трагедией», обнаруживалась очень серьезная этическая недопустимость с

точки зрения христианских заповедей. Она заключалась в чудовищном расхождении между благородством цели (наказать преступление и восстановить справедливость) и применяемыми для ее достижения варварскими средствами. Это несовпадение бросается в глаза даже сегодня. Могло ли оно остаться не замеченным современниками-елизаветинцами?

В пору бурной театральной полемики 1580-х годов критики публичного театра (не только пуританские проповедники, но и люди, занимавшиеся искусством) предъявляли ему множество претензий: несоблюдение «Божьего дня» (воскресенья), отвлечение людей от посещения церкви и от молитвы, нарушение правил приличия, языческое содержание пьес, насаждение разврата и пороков и т. д.

Стивен Госсон, прежде сам писавший для театра, отказывал ему в общественной пользе, в частности, из-за содержания пьес:

> Содержанием трагедий являются гнев, жестокость, кровосмесительство, ранения, смерть: либо насильственная — от меча, либо добровольная — от яда. Действующие лица в них боги, богини,

> фурии, бесы <...>. Зрелища несчастий и печальных убийств, показываемых в трагедиях, вызывают в нас неумеренную скорбь, тяжелое настроение, женские слезы и горе, мы становимся любителями могил и причитаний, что враждебно стойкости[542].

Показательно то, что и сам театр уже в те годы часто воспринимал подобные упреки как нечто заслуженное и, защищаясь, старался *прислушиваться* к голосам своих критиков. Анонимный автор «Пьесы о пьесах и развлечениях», поставленной в «Театре» Дж. Бербеджа в феврале 1582 года, обещал, что отныне представления будут «очищены и содержание будет приличным»[543].

Театр реагировал на хвалу и хулу, как правило, в доступной, соприродной ему форме — форме театральной, и с некоторых пор (во всяком случае, с конца 1580-х годов) мог быть уверен, что будет услышан. К этому времени елизаветинский публичный театр превратился в яркое и влиятельное средство коммуникации и в этом

---

[542] Примечания: 542
Цит. по: *Аникст А.А.* Театр эпохи Шекспира. М., 1965. С. 49.

[543] Примечания: 543
Цит. по: *Аникст А.А.* Указ. соч. С. 50.

качестве по эффективности мог успешно конкурировать не только с трактатами, балладами, летучими листками, памфлетами, рассказами и отчетами дипломатов и путешественников, но и с самой Церковью.

Английский театр рубежа XVI—XVII веков благополучно устоял и под моральной критикой пуритан, и под политическими нападками правительственной цензуры, возмужал, окреп и стал мощным средством воздействия на общественное сознание. Елизавета Тюдор и Яков Стюарт поддерживали театр, были к нему не только терпимы, но явно расположены. Более того, по нашему мнению, театр рассматривался королевской властью, по большей части, как ее надежный сторонник, рупор идей и мнений, не противоречащих официальной доктрине и не подрывающих ее основ.

Вопреки эпидемиям чумы, сопротивлению пуритан, запретам Совета города Лондона и благодаря таланту актеров и драматургов, поддержке королевского двора и знати столичные общедоступные театры в последнее десятилетие XVI века окрепли и приобрели невиданную популярность.

Елизаветинский публичный театр в значитель-

ной мере стал продолжателем и наследником традиций средневекового театра, в представлениях которого принимали участие все члены сообщества и в универсальном герое которого — Всяком человеке (Everyman) — каждый член сообщества, вне зависимости от социального статуса, видел лично себя. Конечно, Всякий человек у драматургов конца XVI века уже совсем не аллегория, он наделен особой роковой натурой, титанической индивидуальностью, которая отсутствовала у аналогичного персонажа моралите. Но через эту натуру, как прежде, просвечивает узнаваемое универсальное начало.

Драматурги-елизаветинцы обращаются с подмостков публичных театров к столь же универсальной аудитории, представляющей все общество без исключения, все классы, людей с разным уровнем образования и обеспеченности, разных профессий и даже национальностей[544].

Елизаветинским драматургам, как и их предшественникам, не была свойственна глухота и равнодушие к проблеме воздействия сценического слова. Надо полагать, никто из деятелей театра

[544] Примечания: 544

Подробнее см.: *Микеладзе Н.Э.* Елизаветинский театр-коммуникатор, или Об искусстве «смотреть ушами» // Шекспировские чтения, 2004. М., 2006. С. 32—49.

осознанно не стремился причинять вред своей аудитории. Напротив:

> *Мысль добрая укажет путь спасенья*
>
> *Тем, кто пошел дорогой прегрешенья*[545].

Весь вопрос, следовательно, заключался в степени таланта, ясности мышления, чистоте и гармонии мировоззрения каждого отдельного драматурга.

«Тит Андроник» и казнь разносчика голубей

Уже в ранней[546] пьесе Шекспира — «Тите Андронике» — самой кровавой его драме и единственной до «Гамлета» выстроенной по схеме трагедии мести, драматургом создается не столь-

---

[545] Примечания: 545

Хейвуд Т Женщина, убитая добротой. Пролог / Пер. А. Булгакова // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С.С. Мокульского. М., 1953. Т. 1. С. 413.

[546] Примечания: 546

Прежде «Тита Андроника» датировали ориентировочно годом первого издания трагедии, т. е. 1594-м. Э. Чэмберс указывает 1593/94 г. (см.: Chambers E.K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problems: In 2 vol. Oxford, 1930. Vol. 1. P. 317—318). Сегодня эту пьесу относят, как правило, к концу 1580-х годов (в том числе, следуя свидетельству Бена Джонсона в «Варфоломеевской ярмарке» (Пролог)).

ко «мир мести»[547], сколько мир, лишившийся человеческого милосердия и тщетно взывающий к нему.

Исследователи обнаруживают в «Тите Андронике» немало параллелей с «Испанской трагедией» Кида. В обеих пьесах действие строится вокруг кровной (родовой) мести: Иеронимо, Тамора, Тит мстят за своих детей. В обеих пьесах протагонист временами погружается в подлинное безумие, но все же сохраняет достаточно рассудка для изобретательного осуществления мести, используя безумие как маску. В обеих пьесах мститель не сразу узнает, кем обижены его дети, а само узнавание происходит в форме письменного сообщения (к ногам Иеронимо падает одно письмо, другое он получает после казни Педрингано, Лавиния показывает в книге Овидия описание аналогичного преступления и чертит палкой на песке имена злодеев). В обеих пьесах мститель устраивает своим врагам в финале кровавую баню. Наконец, в указанных пьесах имеется ряд лексических параллелей.

Между тем в «Тите Андронике» нет потустороннего плана (призраков, управляющих действием

[547] Примечания: 547

Так определял Ф. Эдвардс атмосферу «Испанской трагедии» (см. с. 205 наст. изд.).

богов и их подручных), а значит, отсутствует то, что мы условно обозначили у Кида как «мистериальная рама», а вместе с нею и доминирующая тема человека — подданного Судьбы. Если в финале «Испанской трагедии» гибли почти все основные действующие лица, а с ними лишалось будущего и государство, — то в «Тите Андронике» новый император, о котором известно, что он «к религии привержен» и в нем «есть то, что совестью зовут»[548], объявляет о намерении

> <...> *так править,*
>
> *Чтоб Рим от горя и от слез избавить!*[549]

Развязка «Тита Андроника» далеко не так беспросветна, как в трагедии Кида: она оставляет надежду. В том числе и потому, что в ней есть мальчик, наделенный слезным даром.

Трагедия Шекспира, несомненно, жестока. В ней еще больше трупов и крови, чем в «Испанской трагедии» Кида. В ней даже к столу матери

---

[548] Примечания: 548
Шекспир У. Тит Андроник. Акт V, сц. 3, 74—75. *Пер. А. Курошевой.*

[549] Примечания: 549
Там же. Акт V, сц. 3, 146—147. *Пер. А. Курошевой.*

будут подавать блюда из голов ее сыновей[550]. Ничего подобного не было в трагедии Кида. И все же Шекспир писал ее вовсе не за тем, чтобы «“переиродить самого Ирода”, как выразился впоследствии Гамлет»[551].

В самом начале трагедии будущие участники кровавой драмы взывают к «любви» и «милости» Рима:

Марк Андроник

Бассиан

Сатурнин

Тит

Вас заклинаем избежать насилья
И, отпустив друзей, в смиренье, в мире

---

[550] Примечания: 550

Томас Элиот ошибочно считал, что сюжет «Фиеста» Сенеки «не использовал ни один из елизаветинцев» *(Элиот Т.-С.* Сенека в елизаветинском переложении // Избранное: религия, культура, литература. М., 2004. Т. 1—2. С. 484). В «Фиесте» отец ест блюда, приготовленные из его собственных детей, и пьет вино из их крови. Ту же пытку Тит уготовил и царице Таморе. У Сенеки Атрей приносит на пир блюдо с головами детей Фиеста. Тит Андроник запекает в тесте головы сыновей Таморы. Шекспир достаточно точно воспроизводит пир Фиеста. Этот сюжет использует и другой елизаветинец — Дж. Марстон в «Мести Антонио». Его мститель тоже накормит своего врага мясом его маленького сына Джулио. Помимо *пира Фиеста* елизаветинцам был известен и *ужин Терея*, которого Прокна и Филомела накормили мясом сына, а затем бросили в лицо царю его голову (см.: *Овидий.* Метаморфозы. VI. 645—660).

[551] Примечания: 551

Невозможно согласиться с А.А. Аникстом в том, что Шекспир в этой трагедии, следуя «запросам зрителей», «поставил себе лишь одну эту задачу» *(Аникст А А.* «Тит Андроник» Шекспир У. Поли. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 2. С. 517).

За право состязаться как истцы.

<...>

И милости народа и судьбе

Вверяю я мое избранье взвесить. <...>

Будь так же милостив ко мне, о Рим,

И справедлив, как мною ты любим!

<...>

Хранитель Капитолия великий,

Будь милостив к обрядам предстоящим![552]

Но сами не проявят ни капли милосердия, о котором их будут умолять ближние. И первым откажет в милосердии страдающей матери сам Тит Андроник, отдав приказ принести в жертву сына пленной царицы Таморы:

Ты, Тит,

Великодушный победитель, сжалься

Над матерью, страдающей за сына;

О, если дорог сын тебе родной,

Подумай! Мне ведь так же дорог мой!

---

[552] Примечания: 552

Шекспир У. Тит Андроник. Акт I, сц. 1, 43—45, 54—55, 60—61, 77—78. *Пер. А. Курошевой.*

<...>

Ты хочешь уподобиться богам?

Так будь же в милосердье им подобен:

Ведь милосердье — признак благородства[553].

Отсутствие милосердия («sweet mercy»), лишенность мира этой основополагающей христианской ценности и добродетели — главная тема трагедии Шекспира.

Ничего подобного не было в «Испанской трагедии» Кида. Как справедливо отмечал Ф. Эдвардс, «когда грех совершен, никто не говорит здесь о прощении; в этой пьесе не встречается слово “милосердие”» (Edwards 1959: T.П)

Трагедию Шекспира открывает языческое жертвоприношение сына царицы готов («обряд бесчеловечный, нечестивый»[554]) и убийство Титом собственного сына, дерзнувшего ему пе-

[553] Примечания: 553
Там же. Акт I, сц. 1, 104—108, 117—119. *Пер. А. Курошевой.*

[554] Примечания: 554
Там же. Акт I, сц. 1, 130. *Пер. А. Курошевой.*

речить. «Нерадивость к близким»[555], в которой признается сам Андроник, заключается не в том, что он откладывает человеческое жертвоприношение «неотмщенным теням»[556] своих павших сыновей. Он не медлит и не колеблется ни секунды, отдавая «благочестивый»[557] приказ.

«Нерадивость к близким» Тита должна была восприниматься шекспировской публикой как жестокость и отсутствие *любви к ближнему*, в том числе и к собственным детям. В глазах елизаветинцев Тит — нечестивец, язычник, далекий от христианских ценностей, лишенный благодати, и потому он заведомо осужден. Иное дело Иеронимо у Кида, знающий заповедь Иисуса Христа, но отбрасывающий ее.

Идея милосердия — стержень ранней трагедии Шекспира. Отказ Тита в милосердии порождает ответную жестокость, и следа милосердия не

---

[555] Примечания: 555

Там же. Акт I, сц. 1, 86. *Пер. А. Курошевой.* Ср. в оригинале: «careless of thine own»
(букв.: «невнимательный к своим, к семье») — так Тит характеризует себя в самом начале
трагедии.

[556] Примечания: 556

Там же. Акт I, сц. 1, 100. *Пер. А. Курошевой.*

[557] Примечания: 557

Там же. Акт I, сц. 1, 124. *Пер. А. Курошевой.*

остается в мире трагедии. Лавиния, дочь Тита, будет тщетно умолять Тамору сжалиться:

> *О, будь ко мне, хоть сердцу вопреки,*
> *Не столь добра, но только милосердна,*
> *—*

но царица откажет дочери своего врага, она не согласится стать даже «убийцей милосердной»:

> *Я этих слов не понимаю. Прочь!*[558]

Когда сыновей Тита поведут на казнь, сам он напрасно будет лить слезы и молить отцов сенаторов явить жалость. Тогда он станет поверять свою скорбь камням, потому что они милосерднее людей:

> *Приемлют слезы, словно плачут вместе;*
> <...>
> *Безмолвен камень, зла он не творит*[559].

На мгновение в полубезумии, ужаснувшись нескончаемой череде зверств, Тит откажет чело-

---

[558] Примечания: 558
Там же. Акт II, сц. 3, 155—157. *Пер. А. Курошевой.*

[559] Примечания: 559
Шекспир У. Тит Андроник. Акт III, сц. 1, 42, 46. *Пер. А. Курошевой.*

веку в праве убить невинную муху:

А если мать с отцом у мухи были?
Как золотые крылышки повесят
И жалобно в пространство зажужжат!
Бедняжка муха!
Жужжаньем мелодическим потешить
Явилась к нам, — а ты убил ее[560].

Но это лишь на мгновение. Вот уже черная муха приняла облик ненавистного мавра Аарона, и милосердие забыто:

Надеюсь я, не так мы низко пали,
Чтоб мухи не убить нам...[561]

В почти однородно «каменный» мир «Тита Андроника», где, по определению, ничто не противоречит, не входит в конфликт с законами «мира мести», Шекспир властно вводит идею милосердия, которая моментально вскрывает все его несовершенство и причины его крушения. В христианском мире «Иеронимо», где, по опреде-

---

[560] Примечания: 560
Там же. Акт III, сц. 2, 60—65. *Пер. А. Курошевой.*

[561] Примечания: 561
Там же. Акт III, сц. 2, 76—77. *Пер. А. Курошевой.*

лению, должны были, как минимум, столкнуться противоположные этические установки (закон кровной мести и «Мне отмщенье»), такого конфликта не происходило, и противоречие оставалось неразрешенным.

В трагедии Кида христианин подвергал сомнению идею христианского провиденциализма. Он знал, *Кто* воздаст, но предпочитал счесть себя той силой, через которую осуществляется высшая справедливость, и с тем становился орудием Мести. В трагедии Шекспира язычники, привыкшие мстить за кровные обиды, живущие по закону мести, в последнем акте вспоминают о сострадании:

> *То об убийствах речь, резне, насильях,*
>
> *Ночных злодействах, гнусных преступленьях,*
>
> *Злых умыслах, предательствах — о зле,*
>
> *Взывающем ко всем о состраданье* <...>[562]

Наконец, финальное резюме шекспировского персонажа прямо называет те эмоции и тот те-

---

[562] Примечания: 562

Там же. Акт V, сц. 1, 63—66. *Пер. А. Курошевой.* Курсив мой. — *НМ.*

рапевтический эффект, на который у зрителей с сердцем «не из камня и стали»[563] рассчитывал этот правдивый и горестный рассказ: «в вас сердце содрогнется и заплачет», «он должен <...> вызвать сострадание у вас» («force you to Commiseration»)[564].

Марк Андроник, брат Тита, употребляет слово «commiseration», которое ближе по смыслу к «сочувствию», «соболезнованию», в том значении, в котором его употреблял Дж. Боккаччо, открывая свой «Декамерон» страшной картиной пандемии чумы: «Соболезновать страждущим — черта истинно человеческая»[565].

Зло, взывающее ко всем о сострадании и милосердии, — таков предмет *единственной трагедии мести* в шекспировском каноне. Ее цель: посмот-

---

[563] Примечания: 563

Там же. Акт V, сц. 3, 88. *Пер. А. Курошевой.*

[564] Примечания: 564

Там же. Акт V, сц. 3, 90, 93. *Пер. А. Курошевой.* Правда, в этой трагедии Шекспир (устами нового императора Рима) исключает подобную зверю Тамору из числа заслуживающих жалости («pity»):

Жила по-зверски, чуждой состраданья,

И вызывать не может состраданья, —

(Там же. Акт V, сц. 3, 199—200. Пер. А. Курошевой)

оставляя ощущение некоторой непоследовательности. Зритель помнит изначальную мольбу этой героини о милосердии и полученный ею отказ, что и послужило главной причиной всех дальнейших несчастий.

[565] Примечания: 565
Боккаччо Дж. Декамерон. Введение. *Пер. Н. Любимова.*

реть злу в лицо, показать его людям, чтобы тем вернее научить их избегать и побеждать зло. С помощью милосердия и сострадания к ближнему.

Вероятно, пьеса «Тит Андроник» была впервые поставлена на сцене в Святки, в праздник святого Стефана. Не случайно единственный персонаж-христианин в этой языческой трагедии — клоун с корзинкой с голубями, идущий во дворец, чтобы уладить ссору, — приветствует римского императора: «Дай тебе Бог и святой Стефан доброго вечера»[566]. А потом с именем Святой Девы на устах разносчик голубей (голубь — аллегория Святого Духа) безропотно отправляется на виселицу.

Этим религиозно-праздничным контекстом объясняется и весьма недвусмысленный, невзирая на все условности кровавого сюжета мести, назидательный смысл трагедии Шекспира.

«Тит Андроник» пользовался большой популярностью у современников и близких потомков, о чем свидетельствует и саркастическое замечание Бена Джонсона в 1614 году о «неизменности вкуса публики», которая по-прежнему предпочитает всем пьесам «Иеронимо» и «Тита» (см. с. 166 наст. изд.). Трагедия трижды издавалась при жизни

---

[566] Примечания: 566

Шекспир У. Тит Андроник. Акт IV, сц. 4, 42. *Пер. А. Курошевой.*

драматурга (в 1594, 1600 и 1611 гг.) и была включена товарищами Шекспира в первое посмертное собрание его произведений — фолио 1623 года. Как и в случае с «Испанской трагедией», на сюжет «Тита Андроника» сразу сложили балладу, которая исполнялась певцами и публиковалась.

Знаменитая гравюра начала XVII века, запечатлевшая основные события трагедии, служила иллюстрацией именно к балладе. Далеко не все персонажи трагедии изображены на этой гравюре. Но разносчика голубей, не замеченного современной критикой, елизаветинцы, конечно, не пропустили.

Вызов Бена Джонсона, «черная трагедия» Джона Марстона и война театров

Только что «Тит Андроник» был назван единственной трагедией мести в шекспировском каноне. Закономерен вопрос: что же, в таком случае, представляет собой «Гамлет»? Типологические особенности жанра кровавой трагедии мести, характер мстителя и сама парадигма мести в «Гамлете» переосмысливаются столь радикально, что применительно к этой трагедии Шекспира следует говорить о сюжете «анти-ме-

сти» или «не-мести».

Новый всплеск интереса елизаветинских драматургов к трагедии мести приходится на самый рубеж XVI—XVII веков. В течение десяти лет одна за другой появляются пьесы, в целом строящиеся по общему сюжетному образцу, оставленному нам Кидом в «Испанской трагедии»:

«Месть Антонио»[567] («Antonio's Revenge», ок. 1600) Джона Марстона;

«Гамлет» («Hamlet», 1600/1601) Уильяма Шекспира;

«Трагедия Хоффмана» («The Tragedy of Hoffman», 1602) Генри Четтла;

«Трагедия Бюсси д'Амбуа»[568] («The Tragedy of Bussy d'Ambois», 1604) Джорджа Чепмена;

«Трагедия мстителя» («The Revenger's Tragedy», 1606) анонимного автора;[569]

«Месть Бюсси д'Амбуа» («The Revenge of Bussy d'Ambois», 1609/10) Джорджа Чепмена, продолжа-

---

[567] Примечания: 567

Трагедия, служащая продолжением комедии «Антонио и Меллида» (1599/1600).

[568] Примечания: 568

Пьеса, чьим продолжением спустя несколько лет станет «Месть Бюсси д'Амбуа».

[569] Примечания: 569

Пьеса долгое время приписывалась Сирилу Тернеру (1575?—1626), но сегодня в качестве ее предполагаемого автора часто называют Томаса Мидлтона (1580—1627).

ющая пьесу 1604 года;

«Трагедия атеиста» («The Atheist's Tragedy», 1609/10) Сирила Тернера.

Нам остается только гадать, чем конкретно была вызвана эта волна кровавой драмы на английских театральных подмостках. Каким-то особым мироощущением людей на рубеже этих столетий, в преддверии наступающей эпохи — Нового времени? Запросом зрителей и конъюнктурными соображениями конкурирующих между собой театров? Участившимися случаями личной мести в реальной жизни Англии той поры, превратившимися в тенденцию, мимо которой не мог пройти театр?[570] Вероятно, как и в большинстве подобных случаев, здесь сказалась совокупность факторов.

Однако хорошо известно, что *из среды самих драматургов* около 1598 года раздался голос, приглашающий товарищей по театральному цеху к своеобразному состязанию. Этот голос принадлежал Бену Джонсону.

Как мы знаем из дневника Ф. Хенсло, «Испан-

---

[570] Примечания: 570

Ф. Боуэрс, подробно изучая эту сторону вопроса, не настаивает на «жизненном» объяснении феномена. Он указывает лишь на значительный рост количества дуэлей после воцарения на английском престоле шотландца Якова I Стюарта в 1603 г. и на разницу в отношении англичан и шотландцев к старому обычаю личной мести (см.: Bowers 1971: 17, 31).

ская трагедия» Томаса Кида исполнялась на сцене принадлежавшего ему театра «Роза» в сезонах 1592 и 1593 годов и возобновлялась в 1596—1597 годах (см. с. 165, 209, 216 наст. изд.). Двадцать девять представлений за весь этот период фиксирует один только Хенсло (больше только у «Мальтийского еврея»), но пьеса могла идти и в других театрах. При возобновлении 1597 года в сезоне слуг лорда-адмирала (12 представлений с января по июль), Хенсло помечает пьесу в своем дневнике как «новую» («ne»). Осенью того же года ее играла объединенная труппа слуг лорда-адмирала и слуг лорда Пембрука. Сохранилась одна запись о спектакле: 11 октября 1597 года «Иеронимо» открывал общий сезон. Это последнее упоминание в «Дневнике» продюсера о постановке «Иеронимо» (см.: Edwards 1959: LXVI).

Возможно, уже тогда на сцене шел обновленный вариант «Испанской трагедии». Выражение того же Хенсло — «за новые дополнения» — при выплатах Бену Джонсону в 1601—1602 годах могут подразумевать, что некогда были сделаны дополнения «старые» (см. с. 210, 215 наст. изд.).

Огромный зрительский успех «Испанской трагедии» и ее мощное влияние на драматургию современников (ее лексические и сюжетные

отголоски обнаруживаются во всей драматургии периода) не только не исключали, а даже, скорее, способствовали появлению большого числа пародий и насмешек над ее несколько старомодным и пафосным стилем. Особенно много их обнаруживается именно у Бена Джонсона.

В Прологе-манифесте к пьесе «Всяк в своем нраве» («Every Man In His Humour», первая постановка — 1598 г., первое изд. — 1601 г.), который начинается показательной сентенцией о назначении театра:

Хотя нужда творит певца и в том,
Кто не поэт ни духом, ни трудом,
Но наших не заставила любить
Театр настолько, чтоб добру служить
Или таким путем вас развлекать,
Чтоб сами вы не стали им пенять[571],
—

Бен Джонсон осуждает пьесы, «играющие с человеческими преступлениями». Он противопоставляет таковым комедии о «живых людях» с их смешными «причудами» и призывает елизаветинскую публику, «благоволящую монстрам»,

[571] Примечания: 571
Джонсон Б. Каждый по-своему. Пролог, 1—6. *Пер. П. Соколовой.*

полюбить на сцене «людей»[572].

В этой комедии Джонсона есть показательный эпизод, в котором капитан Бобадил («образец вкуса», завсегдатай собора Святого Павла) и поэт Матью (считается, что под этим именем Джонсон высмеял в пьесе Джона Марстона, но, возможно, пародия затронула и самого Шекспира) обсуждают «Иеронимо»:

Бобадил

Что за новая книга там у вас? Что такое? Опять «Иеронимо»?

Матью

О, вы видели это на сцене. Разве не прекрасно написано?

Бобадил

Прекрасно написано? *Посмотрел бы я, как теперешние поэты напишут другую такую пьесу* (курсив мой. — *Н.М.).* Они все врут, да хорохорятся, да возятся с композицией и стилем, тогда как, клянусь

---

[572] Примечания: 572
Там же. Пролог, 24—30. *Пер. П. Соколовой.*

Богом, они самые пустые, жалкие людишки, когда-либо жившие на земле.

Матью

В этой книге есть много прекрасных изречений. «О, очи — не очи, а фонтаны слез». Вот образ! Фонтаны слез! «О, жизнь — не жизнь, но жизненный лик смерти»! Разве это не превосходно? «О, мир — не мир, а груда общих зол»! Разрази меня Бог! «В смятении и полн убийств и злодеяний»! Да слыхано ли когда-нибудь лучшее? А? Как вам это нравится?

Бобадил

Это хорошо[573].

Не прошло и трех лет, как Шекспир создал «другую такую пьесу», пьесу на сходный сюжет,

---

[573] Примечания: 573

Там же. Акт I, сц. 3, 122—135. *Пер. П. Соколовой.* Русский перевод был выполнен с варианта фолио 1616 г., поэтому нам пришлось отредактировать его в соответствии с интересующим нас текстом кварто 1601 г. по изд.: *Jonson B.* Every Man in His Humour. A paralleltext edition of the 1601 Quarto and the 1616 Folio / Ed. by J.W. Lever. Nebraska UP, 1971. В кварто имена персонажей итальянизированы: Бобадилла, Матео, Стефано, Лоренцо-старший (Старик Новель), Лоренцо-младший (Эдвард Новель), Просперо (Вельбрэд), Торелло (Кители), Джулиано (Доунрейт).

интерпретирующую те же основные темы, что и «Иеронимо», однако делающую это абсолютно по-новому, и наделил своих героев столь противоречивыми свойствами, что вместо «монстров» получились реальные люди во всей их человеческой сложности и неисчерпаемости. Этой пьесой стал «Гамлет».

Однако не будем забегать вперед.

Прежде следует подчеркнуть один очень важный момент, который упускают из виду приверженцы теории пра-«Гамлета». Значение пра-«Гамлета» (когда бы и кем бы он ни был написан!) в развитии елизаветинской трагедии мести и его гипотетическое влияние на шекспировского «Гамлета» явно преувеличиваются современной критикой. Что дает нам основания это утверждать?

Из дневника Хенсло известно, что на лондонской сцене в середине 1590-х годов шел чей-то «Гамлет»: 9 июня 1594 года отмечено состоявшее в театре «Ньюингтон Баттс» представление пьесы под таким названием, сбор от которого составил скромные 8 шиллингов (см. с. 163 наст. изд). Пьеса не обозначена Хенсло как «новая». Возможно, это была старая пьеса, да и театр по причине не слишком выгодного местоположения не отно-

сился к самым посещаемым в Лондоне. В любом случае, скромная выручка вовсе не доказывает, что пьеса была провальной. Ее упоминание Томасом Лоджем в «Несчастиях ума» («Wit's Misery», 1596) свидетельствует, скорее, о том, что это была хорошо известная пьеса.

В том сезоне в «Ньюингтон Баттс» играла объединенная труппа слуг лорда-адмирала и слуг лорда-камергера. Вероятнее всего, пьеса принадлежала труппе лорда-камергера, на это указывает и упоминание Лоджем просто *«Театра»* («the Theator»), со сцены которого «жалобно, наподобие устрицы, кричал <...> бледный призрак»[574]. Шекспировская труппа играла в «Театре» (построенном еще в 1576 году Джеймсом Бербеджем) с 1594 по 1597 год. Но это вовсе не означает, что «Гамлета» середины 1590-х годов непременно написал Шекспир или другой автор, работавший с его труппой. Мы помним и не очень внятное замечание Т. Нэша в 1589 году о «законченных Гамлетах» и «гроздьях трагических монологов» (Nashe 1904—1910/3: 315). Оно также не означает, что речь непременно идет о «Гамлете» Томаса Кида.

---

[574] Примечания: 574

Lodge T. Wit's misery. Facs. repr. of 1st ed. (L.: C. Burby, 1596). Menston: Scolar Press, 1971. P. 56.

Известно, что в то время в театральной среде пьесы переходили из рук в руки, от одной труппы к другой. Эти пути реконструируются, в том числе по данным, указанным на обложках ранних изданий пьес. Так, исходя из титульного листа второго кварто «Тита Андроника», сегодня прослеживают путь этой трагедии от труппы лорда Огрэнджа сначала к актерам лорда Пембрука, затем к актерам лорда Сассекса, и, наконец, к слугам лорда-камергера (см.: Erne 2001: 154). Похожая траектория могла быть и у пьесы «Гамлет».

Основываясь на имеющихся сегодня (и отмеченных выше) трех скупых упоминаниях некоего «Гамлета», невозможно делать выводы ни об авторстве пьесы, ни о ее популярности. Что же касается содержания, то есть особенностей трактовки сюжета, известного из исторических сочинений и новеллистики XVI века, то Лодж дает скупую, но многозначительную информацию: Гамлет — отвратительный увалень («a foule lubber») с лживым языком («his tongue tipt with lying») и сердцем, чуждым милосердия («his heart steeld against charity»), с важным видом расхаживающий в черном одеянии, бледный, под стать

взывающему к мести Призраку[575]. Едва ли эта характеристика хоть сколько-нибудь напоминает шекспировского героя, каким мы его знаем.

Косвенным свидетельством невысокой популярности старой пьесы на этот сюжет является отсутствие ее печатных изданий — собственно книги с пьесой о Гамлете. Либо такой книги не было вовсе, либо она не сохранилась.

Между тем о *влиянии* старого дошекспировского «Гамлета» на формирование и эволюцию елизаветинской трагедии мести можно судить вполне определенно и утверждать: *оно было не велико.* Во всяком случае, меньше, чем влияние «Испанской трагедии» Кида и «Тита Андроника» Шекспира. Такой вывод можно сделать из высказываний Бена Джонсона в «Варфоломеевской ярмарке», но также и в ранних пьесах конца XVI века («Всяк в своем нраве» и «Развлечения Синтии»). Нигде он не говорит о старом «Гамлете» (даже в 1598 году, то есть именно тогда, когда тот шел на сцене), но в качестве образца кровавой трагедии мести везде устойчиво называет «Иеронимо».

Итак, устами капитана Бобадила (кавале-

---

[575] Примечания: 575
См.: *Lodge T.* Op. cit P. 56.

ра «редчайшего ума», вкуса и прочих достоинств[576]) и склонного к воровству чужих строк и образов горе-поэта Матью в комедии «Всяк в своем нраве» Бен Джонсон насмеялся над всеми любимой «Испанской трагедией» и одновременно поддразнил собратьев по перу: «I would fain see all the poets of our time pen such another play as that was!» («Посмотрел бы я, как теперешние поэты напишут другую такую пьесу»)[577].

Одной из основных тем этой комедии Джонсона является тема искусства, различия между подлинной и неподлинной поэзией. Уже здесь, задолго до «Варфоломеевской ярмарки», драматург едко осмеивает вкус тех, кто восторгается мастерством и стилистическими красотами «Иеронимо». Чистейший образец неподлинной поэзии в этой комедии Джонсона, конечно, Матью. Эдвард Новель (выразитель взглядов самого драматурга) готов скорее счесть «богохульство благочестием, бесов ангелами и грех добродетелью»[578], нежели его стихи поэзией.

---

[576] Примечания: 576
См.: *Jonson B.* Every Man in His Humour. Quarto version. I, 3, 181—182.

[577] Примечания: 577
Ibid. I, 3, 124-125.

[578] Примечания: 578
Джонсон Б. Каждый по-своему. Акт V, сц. 3, 287—289. *Пер. П. Соколовой.*

Едва ли кто-нибудь из современников Джонсона стал бы оспаривать излагаемые его alter ego в панегирике в защиту поэзии высокие представления о ней:

Когда ж прозреть ее в уборе славы,
Одетую в величие искусства,
Воссевшую в великолепье духа
С любезной философией и больше:
Увенчанной богатствами души,
Не допускающей ее унизить
Прельщениям земной корыстной мысли —
О, как тогда возвышен ее образ,
Тогда она и подлинна, достойна
Быть видимой глазами посвященных,
Тогда ничуть ей не умалит славы,
Что низкий и невежественный, дикий,
Безмозглый хлыщ накраденною рванью
Успешно оглушает слух невежды
Или их строчки жидкие в ходу
У жирного сужденья большинства
Настолько, что пустой и зараженный

Наш век утратил различенье этих
От истого поэта, чьим названьем
Превыше прочих славен человек[579].

Этот возвышенный монолог, однако, не вполне совпадал с обликом произносившего его в пьесе «правильного» героя Джонсона: 1) истинным поэтом, законодателем вкуса и верхом нравственного совершенства оказывался он один; 2) всем же прочим, не исключая своего старика отца, он позволял себе выказывать неуважение, в том числе своим предшественникам и современникам в поэзии. Наконец, бесцеремонно дергать за бороду «мертвого льва»[580] (создателя «Иеронимо») — занятие, едва ли достойное «великого духом»[581] наследника прежних поэтов.

---

[579] Примечания: 579

Там же. Акт V, сц. 3, 306—325. *Пер. П. Соколовой.* Этого монолога нет в фолио 1616 г. Вероятно, он был снят самим Беном Джонсоном, тщательно готовившим текст собрания своих сочинений. Для такого решения должна была быть серьезная причина, тем более что с точки зрения поэтической монолог — едва ли не лучшее, что есть в комедии. Эту причину, вероятно, следует искать в прошлом: в обстоятельствах создания комедии и/или в вызванном ею резонансе. Нельзя исключить также и то, что этот монолог мог быть написан чужой рукой, например, рукой Шекспира.

[580] Примечания: 580

Герой Кида старый Иеронимо с помощью известной пословицы осуждал тех, кто глумится над некогда сильным противником: «So hares may pull dead lions by the beard» (букв.: «Так и зайцы могут дергать мертвых львов за бороду») (акт I, сц. 2, 172). См. также примеч. 50 к акту I.

[581] Примечания: 581
Jonson B. Every Man in His Humour. Quarto version. V, 3, 308.

Вопрос, следовательно, ставился так: соответствует ли сам поэт своим прекрасным декларациям? Неумеренное самолюбование автора могло вызвать отповедь не только тех, кто служил мишенью его сатиры, но и бывших товарищей по труппе[582]. Недаром в пору «войны театров» в университетах намекали, что Шекспир «закатил слабительное» Бену Джонсону («hath giuen him a purge»)[583].

В общем, в герое молодого Джонсона, которому впору еще было почтительно внимать своим учителям (среди которых был и Шекспир), уже угадывался непогрешимый и наиученейший сочинитель, способный даже в посмертную поэму «звезде поэтов»[584] добавить капельку любви к себе: мол, слабовато тот знал латынь и

---

[582] Примечания: 582

Комедию Джонсона в 1598 г. играла шекспировская труппа, и одну из ролей, если исходить из соответствия списка актеров перечню действующих лиц в фолио 1616 г., исполнял Шекспир (всеми одураченного старика Новеля). Но уже к 1600 г. Бен Д жонсон начал писать для соперничающей со слугами лорда-камергера труппы детей капеллы.

[583] Примечания: 583

The Return from Parnassus, 1606 // The Tudor Facsimile Texts. L., 1912. P. 114. Эту реплику во второй части анонимной «Парнасской» трилогии («Возвращение с Парнаса», 1601/02) произносит актер шекспировской труппы Уилл Кемп (акт IV, сц. 5). А.А. Аникст писал: «По одному современному свидетельству, он (Шекспир. — *Н.М.)* устроил Бену Джонсону “чистку”, но, к сожалению, в чем она заключалась, осталось неизвестным» (см.: *Аникст А А.* Театр эпохи Шекспира. М., 1965. С. 54). На наш взгляд, «чистка» была устроена «плуту-сатирику» («satirical

rogue») именно в «Гамлете» (акт II, сц. 2, 196—204, 328—364).

[584] Примечания: 584

«Звездой поэтов» («Starre of Poets») называет Б. Джонсон Шекспира в элегии, посвященной его памяти и помещенной в первом фолио 1623 г. (The First Folio of Shakespeare. The Norton facsimile /Prep. by C. Hinman. N.Y.; L., 1996. P. 10).

греческий.

Современные поэты («all the poets of our time»)[585] между тем откликнулись на вызов Бена Джонсона. И первыми почти одновременно перчатку подняли Джон Марстон и Уильям Шекспир.

Разногласия, касающиеся очередности появления на свет трагедий «Месть Антонио» Марстона и «Гамлет» Шекспира, сохраняются по сей день и серьезно осложняют задачу тем исследователям, которые стараются доказать «заимствования» того или другого автора. В самом деле, в «Гамлете» и «Мести Антонио» присутствует так много схожего, что «невозможно объяснить это чистым совпадением» (Gair 1978: 13).

По этому поводу существуют три основные точки зрения (две из них связаны с гипотезами датировки пьес): 1) «Месть Антонио» предшествовала «Гамлету», следовательно, Шекспир отзывался на текст Марстона; 2) «Месть Антонио» является производной от «Гамлета» Шекспира, следовательно, заимствует Марстон. 3) Шекспир и Марстон, «состязаясь, одновременно работали над трагедией мести, имея каждый старого «Гам-

---

[585] Примечания: 585

Jonson B. Every Man in His Humour. Quarto version. I, 3, 124.

лета» в качестве образца»[586]. Авторы последней, однако, не могут объяснить причину и цель такого состязания.

Разделяя в целом гипотезу театрального «состязания», мы исходим из наличия у драматургов *общей причины* для обращения к сюжету мести, *общего образца* для обеих указанных пьес (иного, нежели пра-«Гамлет») и предлагаем рассматривать театральные сочинения Шекспира и Марстона как параллельные варианты решения *одной проблемы.*

Кроме того, не следует забывать о вероятном *поводе* к возрождению этого сюжета (вызов Бена Джонсона), а значит, на нашей сцене появляется третий автор. И не случайно. Бен Джонсон, бросив во «Всяк в своем нраве» перчатку другим поэтам, поднял ее и сам. Он не стал сочинять новую трагедию мести, он написал дополнения к «Иеронимо».

Итак, в нашей версии на рубеже веков три

---

[586] Примечания: 586

Smith J., Pizer L., Kaufman E. «Hamlet», «Antonio's Revenge» and the «Ur-Hamlet» // Shakespeare Quarterly. 1958. Vol. IX. P. 496.

известных елизаветинских драматурга[587] параллельно и независимо друг от друга работают над трагедией мести с «Иеронимо» в качестве общего образца. С какой целью? Создать театральный шедевр, который затмил бы славу «Иеронимо» и позволил видоизменить популярный кровавый жанр. Весь вопрос заключается в том, в *каком* направлении каждый из драматургов будет преобразовывать драму мести.

С 1599 года в течение трех лет молодой драматург и сатирик Джон Марстон (1576—1634) работает для детской труппы собора Святого Павла[588].

В это самое время Марстон оказывается втянут с Беном Джонсоном во «многие ссоры»[589], которые перерастут в так называемую «войну

---

[587] Примечания: 587

Возможно, участников состязания было больше. Известно, что на рубеже веков в Лондоне шла пьеса «Власть страсти» («Lust's Dominion», 1600?), которая строилась по схеме трагедии мести, но ее мститель выступал уже в амплуа не героя, а злодея (подобным же образом трансформирует формулу Кида и Г. Четтл в «Трагедии Хоффмана»). Пьеса, по мнению Ф. Боуэрса, отмечена совокупным влиянием Кида, «Мальтийского еврея» Марло и «Тита Андроника» Шекспира (см.: Bowers 1971: 118, 126, 272—273).

[588] Примечания: 588

С мая 1599 г. труппой мальчиков-хористов собора управляет Эдвард Пирс, а содержит ее Уильям Стэнли, шестой граф Дерби. В 1609 г. Марстон оставил театр и стал священником.

[589] Примечания: 589

По свидетельству Уильяма Драммонда, Бен Джонсон рассказывал, что он «много ссорился с Марстоном, побивал его, отбирал у него его оружие, написал на него “Poetaster”, а началось все с того, что Марстон выставил его на сцене» (см.: *Jonson B.* Ben Jonson’s conversations with William Drummond of Hawthomden // Jonson B. Works of Ben Jonson: In 11 vol. / Ed. by J.H. Herford and P. Simpson. Oxford, 1925—1952. Vol. 1. P. 140.

театров». Правда, внутренние разногласия нисколько не помешают драматургам, ставшим «сторонами» в публичном споре, в самый разгар полемики объединиться под обложкой одного поэтического сборника — «Мученик любви» («Love's Martyr», 1601) Роберта Честера.

Несмотря на то, что английские драматурги не собирались, как в древности, в праздничные дни на орхестре одного театра, театральная культура Англии той эпохи отмечена ярко выраженной печатью состязательности. Театральные состязания елизаветинцев носили характер не только и не столько примитивной конкурентной борьбы за зрителя. Это были настоящие состязания в мастерстве, порой выливавшиеся в бурную сценическую полемику эстетического и идеологического плана между драматическими поэтами, полемику, в которую была вовлечена и публика[590].

Самым известным примером подобного публичного спора и является «война театров» (иначе, по выражению Т. Деккера, «поэтомахия»[591] —

---

[590] Примечания: 590

См.: *Микеладзе Н.Э.* Елизаветинский театр-коммуникатор, или Об искусстве «смотреть ушами». С. 41—48.

[591] Примечания: 591

Dekker T Satiromastix. Preface: To the World, 6.

война поэтов), продолжавшаяся около трех лет (1599—1601 годы). Что было предметом полемики, с трудом поддается реконструкции, но эта загадка не относится к разряду бесперспективных. Была ли это просто «полемика между драматургами, которые в своих пьесах осмеивали друг друга»?[592] Или всего лишь конкурентная война между открытыми и закрытыми театрами? Или ее предметом была наметившаяся тенденция к «модернизации “старой” школы поэтов, вроде Кида»?[593] Или речь шла о большем: *о роли театра в обществе и влиянии сценического слова и действия на состояние умов сограждан?*

Шекспир не только не остался в стороне от участия в «поэтомахии», но и придал ей серьезное мировоззренческое значение. Об этом свидетельствуют и сцены с актерами в «Гамлете», но прежде всего общая тенденция этой трагедии к *преобразованию канона* елизаветинской трагедии мести *с позиций христианского миропонимания.*

---

[592] Примечания: 592

Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. С. 54. Впрочем, по мнению А.А. Аникста, «полемика между драматургами носила не только личный характер. Особенно это видно в позиции Бена Джонсона, который <...> стремился придать театру более серьезный характер, сделать пьесы нравоучительными» (Там же. С. 55).

[593] Примечания: 593

См.: *Балашов Н.И.* Слово в защиту авторства Шекспира // Академические тетради: Специальный выпуск. М., 1998. Вып. 5. С. 78.

В своей трагедии на хорошо известный популярный сюжет Шекспир показывает, что, не лишая театр развлекательного элемента (одной из его естественных функций) и не превращая его в дидактическое пособие, *возможно* наполнить его высоким духовным содержанием и сделать средством терапии сохраняющейся в человеке «дикости». «While mens minds are wilde» (букв.: «Пока умы людей дики»)[594], — говорит Горацио в финале «Гамлета». Эта пьеса написана для тех, в чьих умах по-прежнему царит дикость. Тем самым именно Шекспир (а не Бен Джонсон с его нравоучениями и собственными отступлениями от них) придал «войне театров» широкое идейное измерение, переведя его в плоскость обсуждения роли театра в жизни общества.

Именно в период «войны театров» Марстон пишет комедию «Антонио и Меллида» — по версии Р. Гэра, весной 1600 года — и продолжающую ее, «более подходящую зиме» (Gair 1978: 14)[595],

[594] Примечания: 594

Шекспир У. Гамлет. Акт V, сц. 2, 399. Ср. в пер. М. Лозинского: «пока толпа дика»; в пер. Б. Пастернака: «пока умы в чаду»; в пер. А. Кронеберга: «умы людей раздражены»; в пер. великого князя К. Романова: «когда умы кричат»; в пер. А. Радловой: «пока еще поражены все люди». У нас нет адекватной передачи в целом этого места в трагедии Шекспира.

[595] Примечания: 595

Указания на времена года содержатся в Прологе к трагедии Дж. Марстона «Месть Антонио».

трагедию «Месть Антонио» (вероятно, кон. 1600 — нач. 1601 г.). Но вскоре после публичного унижения со стороны Джонсона (в сатирическом «Рифмоплете» тот мастерски высмеял язык и стиль «Мести Антонио»)[596] Марстон расстается с детьми собора и на время с театром. Он возвращается в театр (на этот раз к детям капеллы в «Блэкфрайарз») лишь в 1603/04 году с «Недовольным» («The Malcontent»), посвященным Бенджамину Джонсону, «изысканнейшему поэту <...> нашему сердечному другу»[597].

Часто «поэтомахию» сводят к конкуренции между закрытыми, частными театрами, в которых выступали детские труппы, и публичными, профессиональными театрами, в которых играли взрослые актеры. При этом, по мнению Р. Гэра, неудовольствие взрослых актеров (в том числе шекспировской труппы) вызывали не дети собора Святого Павла (театр Марстона), а дети

---

[596] Примечания: 596

Автор — «издерганный педант», герой — «изрядный стоик» (ирон.), стиль — «невежественный вздор», совет автору — «научи своего инкуба поэзии» *(Jonson B.* Poetaster, or The Arraignment. III, 1; V, 3).

[597] Примечания: 597

Marston J. The Malcontent / Ed. by G.K. Hunter. Manchester, 1999. P. 13. Это был момент восстановления сердечных отношений между поэтами, которые затем снова были нарушены после истории с едва уцелевшими носами и ушами троих соавторов пьесы «Эй, на Восток!» («Eastward Ho!», 1605): Дж. Марстона, Б. Джонсона и Дж. Чепмена.

капеллы, которые выступали в «Блэкфрайарз» — именно для них в то время писал Бен Джонсон (см.: Gair 1978: 15—16). Дети собора не могли составить конкуренцию общедоступным «Глобусу» и «Фортуне» хотя бы по причине малой вместимости их театра (меньше сотни мест), в то время как отремонтированная трапезная бывшего монастыря Блэкфрайарз, в которой выступали дети капеллы, вмещала несколько сот зрителей. И если Шекспир в «Гамлете» ограничился по их адресу общим рассуждением о «выводке детей, маленьких соколят»[598], то другой драматург слуг лорда-камергера, Томас Деккер, вскоре, в «Бичевании сатирика» («Satiromastix», 1601/02), прямо атаковал Бена Джонсона (Горация), который с присущей ему желчностью прошелся в «Рифмоплете» одновременно и по Марстону (Криспинусу), и по Деккеру (Деметриусу), и по шекспировской труппе в целом (Гистрио). Показательно, что «Рифмоплет» Джонсона игрался только в «Блэкфрайарз», а ответ Деккера «Бичевание сатирика» сначала шел в «Глобусе», а затем исполнялся детьми собора. Это позволило Р. Гэру предположить наличие в 1601 году своеобразного

[598] Примечания: 598

Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 337. *Пер. М. Лозинского;* см. также ст. 338—364.

«сотрудничества между детьми собора и взрослыми актерами “Глобуса” против детей театра “Блэкфрайарз”» (Gair 1978: 15-16).

Признавая (с рядом оговорок) *возможным* этот эскиз характера взаимоотношений между тремя ведущими драматургами (Шекспиром, Джонсоном и Марстоном) на тот момент, мы не готовы принять в качестве единственной, и тем более главной, причину материальную: соперничество театров из-за зрителя и, как следствие, доходов.

Обсуждая с Розенкранцем и Гильденстерном текущую театральную ситуацию, шекспировский Гамлет поминает не только стайку детей-актеров, но и писателей, которые «заставляют их глумиться над собственным наследием»[599].

Итак, наследие, над которым глумятся. Мы счи-

---

[599] Примечания: 599

Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 348—349. *Пер. М. Лозинского.* Ср. в оригинале: «<...> their writers <...> make them exclaim against their own succession». Понимая «succession» как наследие, эти слова, как правило, относят к комедиям Бена Джонсона «Развлечения Синтии» и «Рифмоплет». В них сатирически изображались актеры и пьесы «простых» (то есть публичных) театров, высмеивались их драматурги, и все это подавалось в манере пародии на стиль «Иеронимо». Помимо этого в «Рифмоплете» обнаруживается укол, по всей видимости, направленный против самого Шекспира (намек на недавно полученный им герб, девиз и родословную вместе с титулом джентльмена). «Succession» понимают и как преемственность. В таком случае Шекспир говорит о писателях, которые заставляют детей глумиться над своим будущим ремеслом (см.: *Shakespeare W.* Hamlet /Ed. by Harold Jenkins. L.; N.Y. P. 256 fh. (The Arden Shakespeare)).

таем, что Шекспир подразумевает, в том числе, а может быть, и в первую очередь, «Иеронимо» («Испанскую трагедию»). Сама эта пьеса, претерпевшая переработку, нескончаемые насмешки Джонсона над «старым Иеронимо, как он первоначально игрался» (см. с. 216 наст. изд.), а также общие проблемы, связанные с кровавой драмой мести, являются главным предметом театральной полемики рубежа веков.

Обратим внимание на замечание Томаса Деккера в «Бичевании сатирика» — отповеди, данной слугами лорда-камергера Бену Джонсону с его «Рифмоплетом». У нас нет причин ему не доверять. Там говорится о том, что Джонсон некогда и сам исполнял «роль безумного Иеронимо» в труппе странствующих актеров. Вероятно, речь идет о начале театральной карьеры сатирика. Тукка упрекает Горация (Бена) в таких выражениях: «я видел, <...> как, когда ты обезумел из-за смерти Горацио, тебе пришлось занять наряд Росция-актера, <...> разве нет?» или «ты ведь не забыл, <...> как взялся за роль безумного Иеронимо, чтобы получить место среди актеров?»[600]. Трудно не расслышать здесь упрека, предъявленного

[600] Примечания: 600

Dekker T. Satiromastix. I, 2, 354—358. См. также: Boas 1901: LXXXIV; Erne 2001: 75.

Джонсону коллегами по ремеслу в связи с пьесой, которая некогда вывела его в люди.

Возвращаясь к взаимосвязи «Мести Антонио» и шекспировского «Гамлета», нельзя не отметить, что у них есть определенная общность в сюжете (сыновья клянутся отомстить за отравленных отцов; их матерей соблазняют отравители; возлюбленные обоих героев погибают), в отдельных ситуациях (к примеру, явление призрака убитого отца в спальне матери сына-мстителя) и в характерах (неистовая меланхолия мстителей, стоицизм Горацио и Феличе, лицемерие злодеев Клавдия и Пьеро), но между ними нет точных лексических совпадений (что ставит под вопрос теорию заимствований)[601].

При этом в обеих пьесах присутствуют явные ситуационные и вербальные отголоски «Испанской трагедии». В «Мести Антонио» их не меньше, чем в «Гамлете», но у Марстона они носят характер прямых соответствий, а не противопоставлений, как у Шекспира.

---

[601] Примечания: 601

Д. Фрост, отстаивая влияние Шекспира на Марстона, все же признает отсутствие «настолько близких лексических схождений, чтобы их можно было доказать цитированием» (*Frost D.* The School of Shakespeare. Cambridge, 1968. P. 181 n.). См. также: Gair 1978: 16; *Чекалов И.И.* Введение в историко-литературное изучение «Гамлета». СПб., 2004. С. 132— 135, 145-147.

Будущий мститель за сына Пандульфо выражает желание послужить «хором в этой трагедии»[602] (как Месть и дух Андреа у Кида). Труп Феличе обнаруживают повешенным в беседке (как тело сына Иеронимо). Пьеро объявляет о «вздымающейся»[603] трагедии на котурнах (Иеронимо обозначал так жанр своей пьесы-мести). Антонио, как прежде Иеронимо, в безумии вонзает кинжал в подмостки (роет сцену орудием, предназначавшимся для самоубийства). Призраки в пьесе, как положено, требуют отмщения, Антонио, как Иеронимо, читает книгу Сенеки и тоже выходит на сцену в ночном колпаке, а в развязке так же льются моря крови и радуются отмщенные духи.

Образ Пандульфо — отца злодейски убитого Феличе — был, очевидно, задуман Марстоном как контрастная (на первых порах) параллель к Иеронимо: он отказывается рыдать, изрыгать проклятья и рвать на себе волосы из-за потери сына. Он ясно дает понять зрителю, что *не хочет* вести себя так, как вел Иеронимо (чрезмерно, «наигранно»), он намерен стоически переносить

---

[602] Примечания: 602
Marston J. Antonio's Revenge. I, 5, 63.

[603] Примечания: 603
Ibid.. II, 5, 45.

свою беду[604]. Марстон, как и Шекспир, вроде бы выступает против преувеличенной манеры игры, шума и крови, его герой тоже считает неподобающим «рвать страсть в клочки»[605]. Но выдержки стоика хватит не надолго, и Пандульфо вскоре откроется с другой стороны. Неутолимая жажда мести заставит его вместе с Антонио убивать злодея и тирана Пьеро долго и мучительно: отрезав у него язык, исколов кинжалами, накормив фрикасе из его маленького сына.

В самом Антонио — главном герое-мстителе — идея мести также доведена до абсурда. (А что такое абсурд, как не избыток логики?) Все в нем преувеличено и чрезмерно: страсть к эффектам и зрелищности, эмоциональная неуравновешенность, заставляющая его то и дело бросаться на землю и с воплями кататься по ней, мгновенная смена настроений, невероятная кровожадность и кощунственные сравнения себя с Христом на пути к Голгофе[606].

---

[604] Примечания: 604

См.: Ibid. I, 5, 76-101.

[605] Примечания: 605

Шекспир У. Гамлет. Акт III, сц. 2, 45. *Пер. М. Лозинского.* Ср. наставления Гамлета актерам с монологом Пандульфо в «Мести Антонио» (акт I, сц. 5).

[606] Примечания: 606

Marston J. Antonio's Revenge. IV, 4, 12—23.

Как и в «Испанской трагедии», в пьесе Марстона мстители считают себя исполнителями Небесного правосудия: «Так рука Небес пронзает глотку убийству»[607].

Как в «Горбодуке» и в «Испанской трагедии», здесь провозглашается принцип: «Убийство за убийство, кровь за кровь»[608]. А Призрак Андруджио, удовлетворенный тем, что его «душа отныне будет спать спокойно»[609], перед своим окончательным исчезновением в финале заявляет: «Благословенны сыновья, отмщающие кровь своих отцов»[610].

Образы обоих «сосущих кровь»[611] мстителей (равно как и вечно окровавленного карикатурного злодея-макиавеллиста Пьеро с его подручным «мясником» Строццо), не говоря уже о постоянно вмешивающихся в действие назойливых призраках, оказывались у Марстона настолько

---

[607] Примечания: 607
Ibid. V, 5, 76-77.

[608] Примечания: 608
Marston J. Antonio's Revenge. V, 5, 80.

[609] Примечания: 609
Ibid. V, 5, 81

[610] Примечания: 610
Ibid. V, 5, 82.

[611] Примечания: 611
Ibid. V, 6, 8.

гротескными — особенно если учесть, что их всех играли мальчики-актеры десяти-двенадцати лет, — что зритель непременно должен был догадаться: ему показана *пародия* на кровавую драму мести, но не она сама.

Итак, в трансформировании канона трагедии мести Кида Марстон пошел тем путем, каким повела его муза сатирика. Посредством чудовищного преувеличения, доверив сюжет актерам-детям, превратив его в оперетту (напомним, что пьесу исполняли мальчики-хористы, и вокальная составляющая играла большую роль), он довел все до абсурда и, по существу, опрокинул сюжет.

Но в жанровой чистоте пародийной «черной трагедии» («black tragedy»)[612] Марстона обнаруживался один существенный изъян. Драматург не удержался от соблазна несколько сгладить эффект кровавого зрелища и попытался «оправдать» своих героев. Откровенно пародийная сцена прославления мстителей венецианскими сенаторами (их славят как «новых Геркулесов», очистивших авгиевы конюшни государства от «скверны»[613]) сопровождается финалом совсем

[612] Примечания: 612
Жанровое определение самого Марстона (Ibid. V, 6, 63).

[613] Примечания: 613
Ibid. V, 6, 12-13.

иной тональности. Пандульфо и Антонио объявляют свое решение: провести остаток жизни в монашеском «заключении»[614].

Позволив своим героям приговорить себя к заключению в монастыре после того, как они «умоют свои руки, очистят сердца от ненависти и прославят любовь»[615] (то есть споют гимн Меллиде), Марстон отчасти возвращает мстителям ореол героев и мучеников, казалось бы безвозвратно утраченный в глазах зрителя этими участниками дьявольской «пляски смерти».

Переделка «Иеронимо» и проблема принадлежности пьесы

Примерно тогда же, когда Шекспир написал «Гамлета», а Марстон «Месть Антонио», были сделаны пресловутые дополнения к «Иеронимо», за которые расплатился Ф. Хенсло. Таким образом, на нашу сцену вновь выходит поэт, сатирик и драматург Бен Джонсон. И его детская труппа (мальчики-хористы королевской капеллы),

---

[614] Примечания: 614
Ibid. V, 6, 10-36.

[615] Примечания: 615
Ibid. V, 6, 37-38.

которая удостоилась критики шекспировского Гамлета и которая, по всей вероятности, исполняла обновленного и подправленного «Иеронимо». Есть свидетельства того, что именно эти «дети» «унесли» тогда «ношу Геркулеса»[616], то есть собственность шекспировской труппы. Но Шекспира, что характерно, беспокоит не только воровство, но и «глумление над наследием» (см. сноску 58 на с. 240 наст. изд.). В чем оно могло заключаться?

Автор дополнений к «Испанской трагедии» (если верить дневнику Хенсло, им был все-таки Бен Джонсон)[617] модернизировал язык и, что более существенно, акцентировал мотив подлинного безумия Иеронимо, тем самым существенно упростив конфликт и низведя характер героя Кида до патологически мстительного и кровожадного умалишенного:

Хозяин наш совсем умом ослаб

<...>

---

[616] Примечания: 616

Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 357—358. Ср. в оригинале: «Hamlet. Do the boys cany it away? Rosencrantz. Ay, that they do, my lord, Hercules and his load too».

[617] Примечания: 617

Об этом см. статью «Томас Кид и “Испанская трагедия”» (с. 215—216 наст. изд.).

Теперь печалью он источен так,

Что человека в нем ни на вершок.

(Доп. IV, 5, 14-15)

Утративший разум и благодать Иеронимо дополнений наделен воинствующим богоборчеством. Он дразнит небо:

Иеронимо

Педро

А звезды все, что смотрят ей в лицо, —

Булавки лишь на платье у нее,

И те из них, что святы и сильны,

Спят в темноте, когда светить должны.

Не стоит дерзким словом их дразнить.

Вас заставляет говорить печаль

О том, что вам неведомо, сеньор.

(Доп. IV, 35-41)

Он устраивает жестокую пытку невиновным отцам убийц своего сына и, в довершение всего, отказывается от спасения души:

Будь столько жизней у меня, как звезд

На небе, и будь столько же небес,

Я б все их отдал, и с душой в придачу,
За то, чтоб в луже крови видеть вас.

(Доп. V, 12-15)

Надо признать, что избранный автором дополнений способ прояснения характера Иеронимо по-своему вполне успешно снимал этическое противоречие, содержащееся в изначальном тексте Кида (и то сказать: какой спрос с безумца?), но слишком упрощал проблему. Между тем именно такая манера работы с драматическим характером свойственна Бену Джонсону, сводящему его к одной доминирующей черте, в которой проявляется управляющий человеком гумор (humour), и выделяющему в соответствии с данным признаком человеческие «типы» и «нравы». Это можно считать и новым аргументом в пользу того, что автором дополнений все-таки был Бен Джонсон.

Кроме того, есть большая вероятность, что в подправленном в 1601—1602 годах тексте знаменитой трагедии сцена с художником Базардо дополнений заменяла собой кульминационную сцену со Стариком Базульто «Испанской

трагедии»[618]. Если так, то это была весьма существенная правка, и она не могла остаться не замеченной людьми театра и зрителями-«ценителями»[619].

В этой сцене у Кида происходил окончательный перелом в настроении Иеронимо, до этого момента откладывавшего месть за сына. Даже внешний облик Старика для Иеронимо — «живой образ» его собственных «скорбей»:

Живой ты образ горестей моих,
В тебе читаю я свою печаль.
Твои глаза красны, а щеки впали,
Чело нахмурено, твердят уста
Бессвязные обрывки грустных слов,
Порывом ветра излетают вздохи,
Всему тому причиною твой сын.

---

[618] Примечания: 618

Это предположение первым сделал Л. Щукинг в 1938 г.: он вообще видел в дополнениях «замещения» старого текста и считал, что пьеса по объективным причинам (продолжительность спектакля) никогда не исполнялась в таком увеличенном за счет дополнений виде (см.: *Schucking L.* Die Zusatze zur «Spanish Tragedy». Leipzig, 1938. S. 7—21). Применительно к сцене с Художником это мнение поддержал и Ф. Эдвардс (см.: Edwards 1959: LXIII—LXIV). Л. Эрн также считает дополнения «замещениями» и довольно убедительно указывает те фрагменты, которые подлежали замене новым текстом (см.: Erne 2001: 123-126).

[619] Примечания: 619

Шекспир У. Гамлет. Акт III, сц. 2, 26. *Пер. М. Лозинского.*

Мне причиняет ту же боль мой сын.

(Акт III, сц. 13, 162-169)

Пристыженный видом убеленного сединами, согбенного, дряхлого старца, непреклонного в своем желании покарать убийц сына, Иеронимо произносил пронзительный монолог:

Смотри, Иеронимо, смотри, стыдясь,
Смотри, как любит отпрыска отец!
Ты видишь стоны и потоки слез,
Которыми, скорбя, исходит он?
Коль такова любовь людей простых,
Коль селится она в умах слабей,
Коль дарит силой немощных она, Иеронимо...
<...>
Не стыдно ли тебе, что медлишь ты
С отмщеньем за Горацио твоего?

(Акт III, сц. 13, 95-102, 107-108)

С этими строками очень сходен по настроению (и построению) монолог Гамлета «О, что за дрянь я, что за жалкий раб!»[620], произносимый шекс-

---

[620] Примечания: 620
Там же. Акт II, сц. 2, 544—584. *Пер. М. Лозинского.*

пировским героем после страстного выступления Первого актера.

Сцена со Стариком, по внутренней логике которой смоделирован финал второго акта «Гамлета», должна была представляться Шекспиру психологически очень убедительной. Между тем она могла быть изъята соперничающей труппой из старого текста «Иеронимо» в пользу сцены с Художником. Чем не глумление над собственным наследием? Едва ли такая вольность в обращении с текстом его старшего собрата и учителя могла прийтись по душе драматургу[621].

Кроме того, и сама манера изображения старого человека у Кида, судя по инвективе Гамлета во второй сцене второго акта, явно была ближе Шекспиру, чем манера нынешних «сатириче-

[621] Примечания: 621

Косвенное подтверждение тому, что Кид (вместе с Лили и Марло) был в буквальном или образном смысле учителем Шекспира, находим у самого Бена Джонсона в его поэме, открывающей шекспировское фолио 1623 г. Все три поэта предстают у Джонсона в образе «побежденных учителей», если воспользоваться универсальной формулировкой В.А. Жуковского. См. также с. 164—165 наст. изд.

ских плутов»[622], клевещущих на стариков. Под «плутом-сатириком» («satirical rogue») Шекспир, вероятно, имел в виду Бена Джонсона, создавшего в комедии «Всяк в своем нраве» непочтительный и насмешливый портрет старого человека (старика Новеля). Речь шла, таким образом, ни больше и ни меньше, о *перемене содержания амплуа,* к которому вели поиски Джонсона по разработке новых драматических «характеров» и «типов» (humours), начатые в этой комедии. В данном случае, от достойного скорбного старца, живого укора совести для бездействующего героя (у Кида) к модернизированному «типу» старого человека, становящегося «терпеливым от приема слабительных»[623] (в новой комедии гуморов Джонсона).

Едва ли такая модернизация старой школы драмы в части амплуа персонажа могла вызвать

---

[622] Примечания: 622

Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 196. *Пер. М. Лозинского;* см. также ст. 196—204. В реплике Гамлета о стариках в его беседе с Полонием (акт II, сц. 2) содержались сразу две значимые для театральной публики отсылки: к трагическому, скорбному Старику Кида, служащему укором совести Иеронимо, и к комическому характеру старого человека Бена Джонсона. См. также: *Микеладзе Н.Э.* Какую книгу читает Гамлет? (К вопросу об интерпретации трагедии) // Вестник МГУ. Серия 10. 2001. № 4. С. 86—88.

[623] Примечания: 623

Джонсон Б. Каждый по-своему. Акт I, сц. 2, 55. *Пер. П. Соколовой.*

одобрение Шекспира. Он предпочитал комическому снижению иные способы наделения сценических персонажей человеческими чертами и прекрасно ими владел. Дело вообще не в «сморщенном лице», не в «глазах, источающих <...> камедь и сливовую смолу», не в слабости «ума и поджилок» («взять это и написать», по его убеждению, «непристойность»!)[624], а в недюжинной силе духа, которая может быть свойственна человеку, невзирая на почтенный возраст.

Гамлет пока на словах возражает «сатирическому плуту», заступаясь за «бороды седые»[625]. Восьмидесятилетний старик Лир вскоре в реальности сцены докажет, что принц был прав:

Офицер

<...> злодея,
Тебя повесившего, я убил.

Да, господа, он это правда сделал[626].

В разговоре Гамлета с Розенкранцем о положе-

---

[624] Примечания: 624
Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 197—203. *Пер. М. Лозинского.*

[625] Примечания: 625
Там же. Акт II, сц. 2, 197. *Пер. М. Лозинского.*

[626] Примечания: 626
Шекспир У. Король Лир. Акт V, сц. 3, 273—274. *Пер. Б. Пастернака.*

нии в театре (акт II, сц. 2), несмотря на множество разных толкований, есть момент, в интерпретации которого согласны все ученые. Это прямое указание на детей капеллы, которые с 1600 года выступали в помещении бывшего монастыря Блэкфрайарз:

Розенкранц

<...> там имеется выводок детей, маленьких соколят, которые кричат громче, чем требуется, за что им и хлопают прежестоко; сейчас они в моде и так честят простой театр — как они его зовут, — что многие шпагоносцы побаиваются гусиных перьев и едва осмеливаются ходить туда.
<...>

Гамлет

И власть забрали дети?

Розенкранц

Да, принц, забрали; Геркулеса вместе с

его ношей[627].

Известно, что в 1596 году, когда у шекспировской труппы истекал срок аренды «Театра», Джеймс Бербедж предусмотрительно выкупил за 600 фунтов старую трапезную бывшего монастыря Блэкфрайарз и переделал помещение для театральных нужд. Однако «аристократические жители этого фешенебельного района, обеспокоенные перспективой иметь по соседству общедоступный театр, направили протест в Тайный совет <...> и добились запрещения театра»[628]. После смерти отца братья Бербедж, уже построившие к этому моменту «Глобус», «сдали здание в аренду нотариусу из Уэльса Генри Эвансу, ставшему антрепренером детских трупп. Эванс давал в “Блэкфрайарз” представления, в которых играли мальчики-актеры»[629], те самые «маленькие соколята», о которых говорит Розенкранц.

Именно для этой труппы закрытого театра

---

[627] Примечания: 627

Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 337—342, 357—358. *Пер. М. Лозинского.*

[628] Примечания: 628

Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. М., 1985. С. 268—269.

[629] Примечания: 629

Там же. С. 337.

работал в то время Бен Джонсон. Дети капеллы исполняли его «Развлечения Синтии» (1600) и «Рифмоплета» (1601). В это самое время Бен Джонсон обновляет и перерабатывает текст «Испанской трагедии», за что и получает гонорары от Ф. Хенсло. Логично предположить, что «исправленный» Джонсоном «Иеронимо» также играли дети капеллы. И, вероятно, он имел немалый успех у зрителя, если вскоре ему была придана созданная по такому случаю «Первая часть Иеронимо» («The First Part of Hieronimo», изд. 1605) (см. с. 161—163 наст. изд.).

С дополнениями к «Иеронимо» связано несколько спорных вопросов (см. с. 215—221 наст. изд.), к которым следует добавить вопрос о вероятных заимствованиях их автора у Шекспира.

«Король... — вещь... невещественная» («The king is a thing — <...> Of nothing»)[630], — произносит Гамлет в четвертом акте. В Дополнении втором к «Испанской трагедии», когда Лоренцо выпытывает у Иеронимо причину его расстройства, тот отвечает: «По правде говоря, сеньор, пустое дело, убийство сына, или что-то в этом духе: один пустяк, сеньор» («In troth, my lord, it is *a thing of*

[630] Примечания: 630
Шекспир У. Гамлет. Акт IV, сц. 2, 27—29. *Пер. М. Лозинского.*

nothing, the murder of a son, or so: *a thing of nothing*, my lord») (ст. 8—10). То же относится и к «штукам под названием кнуты» («things call'd whips») (Доп. III, 42). Считается, что автор дополнений взял это выражение из второй части «Генриха VI»[631]. Не погружаясь в столь далекое прошлое, мы обнаружим схожий образ в «Гамлете»: «Если принимать каждого по заслугам, то кто избежит кнута?»[632]

Исходя из хронологии создания «Гамлета» и обновления «Иеронимо», автор дополнений явно кое-что позаимствовал у Шекспира. При этом и последнему, как на то указывает текст «Гамлета», уже известен «исправленный» «Иеронимо». Это вполне укладывается в нашу гипотезу о параллельной работе драматургов над «другой такой пьесой», способной составить конкуренцию творению Кида.

Попытаться выявить связь между «глумлением над наследием» и воровством (похищенной «ношей Геркулеса») можно, обратившись к вопросу принадлежности «Испанской трагедии».

---

[631] Примечания: 631

Ср.: «<...> have you not beadles in your town, and things call'd whips?» *(Шекспир У.* Генрих VI. Ч. 2. Акт II, сц. 1, 137).

[632] Примечания: 632

Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 524—525. *Пер. М. Лозинского.* Ср. в оригинале: «<...> who shall scape whipping?» См. также примеч. 6 к Доп. III.

Он допускает на сегодняшний день лишь гипотетическое решение. Вот что дает нам частичная реконструкция.

Как можно заключить из дневника Ф. Хенсло, права на постановку «Испанской трагедии» в начале 1590-х годов принадлежали актерам лорда Стрэнджа (в 1592—1593 годах именно эта труппа играла ее в театре «Роза»), но в 1597 году возобновленную пьесу играли уже слуги лорда-адмирала. Следовательно, к этому времени права перешли к труппе Хенсло и Аллена? Затем следуют записи Хенсло о выплатах Бену Джонсону за Дополнения к «Иеронимо» в 1601—1602 годах. В 1602 году появляется расширенное, включающее Дополнения (полученные, возможно, пиратским способом, как считают некоторые ученые) издание трагедии Томаса Пэвиера, *«как она в последнее время неоднократно исполнялась на сцене»* («as it hath of late been diuers times acted») (Edwards 1959: XLIII).

Следовательно, обновленный вариант «Иеронимо» шел в театре в 1601—1602 годах, а возможно, уже и в 1600 году. То есть непосредственно в годы «войны театров». На сцене закрытого театра «Блэкфрайарз», для которого в эти годы работал Джонсон, юными актерами-хористами, скорее всего, игралась сильно сокращенная, «опереточ-

ная» версия «Иеронимо», в которой Дополнения замещали часть оригинального текста. Но если пародийная «Месть Антонио» Марстона изначально создавалась в расчете на детей собора, то подобная переделка старого доброго «Иеронимо» для нужд частного детского театра могла вызвать крайнее неудовольствие общедоступных театров.

Более того, труппа лорда-адмирала вряд ли обладала исключительным правом на постановку «Иеронимо». В одной из элегий на смерть Ричарда Бербеджа есть такие строки:

> *No more young Hamlet, ould Heironymoe*
> *Kind Leer, the Greued Moore, and more beside,*
> *That lined in him; have now for ever dy'de.*
>
> *Нет больше молодого Гамлета, старого Иеронимо,*
> *Доброго Лира, сумрачного Мавра и многих иных,*
> *Которые жили в нем; теперь они умерли навеки*[633].

[633] Примечания: 633
The Shakespeare Allusion-book. Oxford, 1932. Vol. I. P. 272—273.

Исполнителем роли Иеронимо, оказывается, был ведущий актер шекспировской труппы. И хотя подлинность данной элегии подвергается сомнению, стоит обратить внимание на Пролог (1604) Джона Уэбстера к пьесе Марстона «Недовольный». В нем Уэбстер недвусмысленно намекает на то, что детская придворная капелла некогда «стащила» «Иеронимо» у *шекспировской* труппы, а та не прочь теперь в ответ забрать «Недовольного», очистив его от музыки, поскольку она «не принята» в публичном театре[634].

Как долго «Испанская трагедия» находилась в собственности (или в распоряжении) слуг лорда-камергера, неизвестно. Возможно, она перешла к ним летом 1600 года, когда слуги лорда-адмирала в ожидании открытия своего нового театра (строящейся «Фортуны»), отправились в турне. «Они могли предложить свои пьесы соперничающей

[634] Примечания: 634

См.: *Marston J.* The Malcontent / Ed. by G.H. Hunter. Manchester, 2000. P. 20. «Слай. Неужели мы будем ее играть, если в ней заинтересована другая труппа? Конделл. Чем Мальволио in folio у нас хуже Иеронимо in decimo sexto у них? Они подсказали нам название для нашей пьесы, мы назовем ее “Око за око”» (Пролог, 75—79).

труппе лорда-камергера»[635], — полагает С. Шенбаум. В таком случае Бербедж должен был играть роли Иеронимо и шекспировского Гамлета практически одновременно.

Но нельзя исключить, что это произошло гораздо раньше — на этапе существования (или разделения) труппы лорда Стрэнджа, к которой в начале 1590-х годов, по одной из версий, принадлежали Шекспир и Бербедж.

В любом случае шекспировская труппа явно имела какое-то отношение к «Испанской трагедии» и в те или иные отрезки времени ее исполняла. В один из таких периодов на рубеже веков детская капелла, вероятно, без спросу взялась играть ее параллельно в измененном (пародийном, бурлескном?) виде, что и вызвало негодование слуг лорда-камергера. Не исключено, что «обновление» старого театрального текста — его «дополнение», «исправление», то есть та или иная переделка, — могло снять ответственность с театральных и книжных «пиратов». Во всяком случае, такой крупный специалист в

[635] Примечания: 635

Шенбаум С. Указ. соч. С. 282. Согласно гипотезе ученого именно тогда Шекспир мог подключиться к коллективной работе драматургов (среди ее соавторов называют Э. Манди, Г. Четтла, Т. Деккера и даже Т. Хейвуда) над пьесой «Сэр Томас Мор». См. также: Там же. С. 278-282.

театральном деле, как шекспировский Полоний, различает «писаные роли» и «свободные»[636].

Встает и другой вопрос. Если слуги лорда-камергера исполняли старого «Иеронимо», *кто* из актеров шекспировской труппы играл роль Старика? Эту роль с большой долей вероятности исполнял актер Уильям Шекспир. Логика этой гипотезы опирается на имеющиеся документально-легендарные свидетельства о трех сыгранных им на сцене ролях: старика Адама в «Как вам это понравится», Новеля-старшего во «Всяк в своем нраве» Бена Джонсона и Призрака Гамлета-отца в «Гамлете». Не здесь ли надлежит искать дополнительную причину недовольства Шекспира «клеветой», возводимой на «стариков» кем-то из его собратьев?

---

[636] Примечания: 636

Шекспир У Гамлет. Акт II, сц. 2, 397—398. *Пер. М. Лозинского.* Ср. в оригинале: «For the law of writ, and the liberty, these are the only men». Г. Дженкинс отмечает, что эта «трудная фраза» пока не получила «удовлетворительного истолкования» (*Shakespeare W.* Hamlet / Ed. by H. Jenkins. P. 260 n.). М. Лозинский переводит как «писаные роли и свободные». Мы полагаем, что речь идет как раз о переделках изданных ранее известных текстов, которые, тем самым, освобождались от прав прежнего собственника (путем подобной махинации становились «свободными»). Вероятно, с ростом популярности детских музыкальных театров этот тип пиратства приобрел массовый характер. Не в этом ли суть того, что названо у Шекспира «последними инновациями» *(Шекспир У.* Гамлет. Акт II, сц. 2, 331)? А. Радлова дает более точный, на наш взгляд, перевод этого места: «твердые тексты» и «свободные».

Незримо присутствует «Испанская трагедия» и в указаниях, которые Гамлет дает актерам, прося их «соблюдать меру в смерче страсти», не «рвать страсть в клочки» и не стараться «перепродать Ирода» на сцене[637], и в осуждении манеры тех, кто «так ломались и завывали, что мне думалось, не сделал ли их какой-нибудь поденщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человеку»[638]. И еще одно хорошо известное имя современника Шекспира с завидным постоянством возникает в подтексте «Гамлета». Вновь и вновь в пьесе появляются намеки на творчество Бена Джонсона, в особенности отголоски комедии «Всяк в своем нраве»[639], чьей постановкой Джонсон «начал войну с романтической драмой», и в первую очередь с «Иеронимо»

---

[637] Примечания: 637

См.: *Шекспир У.* Гамлет. Акт III, сц. 2, 10—14. *Пер. М. Лозинского.*

[638] Примечания: 638

Там же. Акт III, сц. 2, 32—35. *Пер. М. Лозинского.* Самая известная сцена горестных «завываний» и проклятий — это опять-таки сцена из «Иеронимо» (акт III, сц. 7, 61—64). Она стала предметом многочисленных пародий, в том числе у Марстона в «Мести Антонио» (акт II, сц. 3, 64—69).

[639] Примечания: 639

К ним относятся и клевета «плуга-сатирика» о стариках, и диалог Гамлета с Полонием о воздухе, и загадочный «торговец рыбой», и даже монолог Гамлета о человеке. Большая часть этих отсылок сосредоточена в пропитанной театральной полемикой второй сцене второго акта. Подробнее см.: *Микеладзе Н.Э.* Какую книгу читает Гамлет? (К

вопросу об интерпретации трагедии) // Вестник МГУ. Серия 10. 2001. № 5. С. 90—93.

как ее «образцом»[640].

«Испанская трагедия» и «Гамлет»: элементы конструкции

В шекспироведении неоднократно отмечалось влияние, которое оказала трагедия мести Кида на сюжет и композицию «Гамлета», не говоря уже о том, что именно Кид считается наиболее вероятным автором несохранившегося пра-«Гамлета», пьесы, очевидно, все же *гораздо менее популярной,* чем «Иеронимо».

Отметим ряд необходимых элементов конструкции трагедии мести:

- тайно совершенное злодейское убийство;
- дух убитого (призрак), жаждущий отмщения;
- мотив безумия мстителя;
- поиск доказательств вины злодеев;
- прием сцены на сцене («пьеса в пьесе»);
- государственный (и/или политический) фон происходящего;
- коварство (макиавеллизм) антагониста;
- театральное мастерство мстителя.

---

[640] Примечания: 640

Аксенов И.А. Примечания // Джонсон Б. Драматические произведения: В 2-х т. М.; Л., 1933. Т. 2. С. 674.

Все эти составные части сюжета, введенные Кидом в «Испанской трагедии», ко времени создания «Гамлета» обрели статус канона и общего места елизаветинской трагедии мести. Основываясь на применении Шекспиром в «Гамлете» многих элементов из этого перечня, такие авторитетные исследователи, как Э. Торндайк[641] и Ф. Боуэрс (как и многие другие по сей день), решительно относят шекспировского «Гамлета», наряду с «Испанской трагедией», к классическим образцам елизаветинской трагедии мести. Боуэрс считает даже, что «Шекспир <...> достиг в “Гамлете” апофеоза в этом жанре» (Bowers 1971: 101).

Применение драматургами-елизаветинцами (в том числе и Шекспиром) формульной техники (готовых компонентов конструкции), поддерживающей тот или иной жанровый топос, не вызывает удивления. Это вообще свойственно литературе традиционалистского типа, коей по преимуществу оставалась елизаветинская литература.

Однако в «Гамлете» все параллели с канонической трагедией мести выстроены по принципу

[641] Примечания: 641

См.: *Thorndike A.H.* The Relations of Hamlet to the contemporary Revenge Play // Publications of the Modern Language Association of America (PMLA). 1902. Vol. XVII. P. 193-200.

контраста.

Помимо основных элементов трагедии мести в «Гамлете» Шекспира обнаруживается целый ряд гораздо более редких реминисценций из Кида. И они также строго контрастны по отношению к модельной пьесе.

Появление безумной Офелии с цветами (акт IV, сц. 5) составляет аналогию не только выходу матери убитого Горацио Изабеллы с травами:

> *Так эта травка, чтоб лечить глаза,*
>
> *А эта голову?*
>
> *Но сердце травами не излечить...*
>
> *Лекарства нету от моих скорбей*
>
> *И нету средства мертвых воскресить,*
>
> ***(Акт III, сц. 8, 1—5)***

но и латинскому монологу Иеронимо о травах:

> *Травы смешайте, прошу, благолепной весны приношенье,*
>
> *Чтобы лекарством из них врачевать наше страшное горе,*
>
> *Или питья дайте мне, что забвенье о прошлом дарует.*
>
> *Мир целиком обойду, срывая любые растенья,*

Волею Солнца проросшие в дивных обителях света.

<...>

Пусть я с тобою умру, да, пускай мы во мрак внидем вместе.

Нет, поддаваться нельзя мечтам о погибели скорой,

Чтоб не оставить твою неотмщенной вовеки кончину.

(Акт II, сц. 5, 67-71, 78-80)

Иеронимо произносил этот монолог, направив острие меча себе в грудь, под конец его он отбрасывал меч: мысль о мщении заставляла его отказаться от самоубийства. Последние слова Офелии и ее песня имеют прямо противоположный смысл:

Он уснул в гробу,

Полно клясть судьбу;

В раю да воскреснет он!

И все христианские души, я молю Бога. — Да будет с вами Бог![642]

Офелия дает тем самым и ответ Изабелле: есть

---

[642] Примечания: 642

Шекспир У. Гамлет. Акт IV, сц. 5, 194—197. *Пер. М. Лозинского.*

средство воскресить мертвых — это стойкость веры в Бога, в спасение и вечную жизнь. В сцене в саду (акт IV, сц. 2, 14—16) в речи Изабеллы перед самоубийством возникает мотив «невозделанного сада», «бесплодной земли» («unmanur'd garden»), который подхватит подавленный человеческой «мерзостью» Гамлет («unweeded garden» — «неполотый сад»)[643]. Но вот опять различие: Изабелла закалывается, Гамлета останавливает то, что «Предвечный <...> уставил запрет самоубийству»[644].

Монологу Иеронимо, выбирающему подходящий способ самоубийства и вновь удерживаемому на земле лишь мыслью об отмщении:

(Отбрасывает кинжал и петлю.)

Пойди тропою этой — будешь с ним,
Иль этой — коли жизнь тебе претит.
Так той иль этой? Что-то здесь не то:
Коль заколюсь я иль повешусь, кто
За смерть Горацио отомстит сполна?

---

[643] Примечания: 643
Там же. Акт I, сц. 2, 135. *Пер. М. Лозинского.*

[644] Примечания: 644
Там же. Акт I, сц. 2, 131—132. *Пер. М. Лозинского.*

Нет, нет же! Эти средства не пойдут,

(Акт III, сц. 12, 14-19)

Шекспир противопоставляет глубочайшее размышление Гамлета о жизни и смерти, о покое и благородстве, о вечной жизни и страхе неготовности к ней души: монолог «Быть или не быть»[645].

Все это в совокупности заставляет предположить у Шекспира *особое намерение* по отношению к популярнейшему театральному творению его времени, а не просто желание выиграть объявленный Беном Джонсоном конкурс по созданию «другой такой пьесы». И намерение это значительно серьезнее, чем мог себе представить «сатирический плут».

Таким намерением стало для Шекспира полное преобразование, переосмысление, реформирование трагедии мести, включая манеру ее исполнения на сцене:

O reform it altogether[646], —

---

[645] Примечания: 645

См.: Там же. Акт III, сц. 1, 56—88. *Пер. М. Лозинского.*

[646] Примечания: 646

Там же. Акт III, сц. 2, 38. Ср. в пер. М. Лозинского: «Ах, искорените совсем». Точнее это место переведено у А. Радловой: «О, измените это до конца». Гамлет требует полного преобразования, всеобъемлющего реформирования трагедийного канона.

радикальный пересмотр всех ее обязательных структурных и содержательных элементов (которые обрели в «Иеронимо» каноническую, узаконенную его невиданной популярностью форму), начиная с характера «мстителя» и кончая осуществлением, непосредственно актом «мести». Именно с таким намерением Шекспир поднял перчатку и принял вызов, брошенный «теперешним поэтам». Уже в своей первой попытке более чем десятилетней давности (в «Тите Андронике») Шекспир расставил акценты иначе, нежели это было сделано у Кида. И после реформы, предпринятой в «Гамлете», к жанру трагедии мести в такой полноте он больше никогда не вернется...

В каком же направлении преобразовывает Шекспир драматический канон трагедии мести?

Прежде всего он отказывается от *потусторонней («мистериальной») рамы* с такими судьями, зрителями и хором, как языческие боги загробного царства, духи и Месть.

Призрак остается, но Гамлет так и не сможет окончательно убедить себя в том, не посланец ли это ада («Дух, представший мне, | Быть может,

был и дьявол <...>»[647]). Да и мудрый Горацио, кто знает, пересмотрит ли свой первоначальный диагноз, поставленный Гамлету: «Он одержим своим воображеньем»?[648]

В финале же *последнее слово* оставлено за самым беспристрастным персонажем — Горацио (и мы еще вернемся к этому слову), а вовсе не за торжествующими по поводу свершившегося отмщения духами и фуриями, как у Кида.

Мотив *безумия* даже усилен Шекспиром по сравнению с Кидом. Безумие Гамлета играет очень важную роль в пьесе. Однако его «причуды» уже сродни «мудрому безумию» шутов и скоморохов: «О Господи, всего лишь твой скоморох»[649]. Так называет себя Гамлет в эпизоде «мышеловки». Принц сознательно выбирает шутовство как средство, дающее ему время не столько для

---

[647] Примечания: 647

Там же. Акт II, сц. 2, 594—599. *Пер. М. Лозинского.*

[648] Примечания: 648

Там же. Акт I, сц. 4, 87. *Пер. М. Лозинского.*

[649] Примечания: 649

Там же. Акт III, сц. 2, 123. Ср. в оригинале: «O God, your only jig-maker». Хорошо известно, что Франциск Ассизский именовал себя и своих сподвижников «скоморохами Господа» (joculatores Domini). Гамлет также видит в смехе одно из самых действенных средств пробуждения совести (см. диалоги Гамлета с другими персонажами в эпизоде с пьесой-«мышеловкой»). Указанное качество шутовства — «Божье скоморошество» Гамлета — утрачено в русских переводах трагедии.

поиска доказательств, сколько для осознания самого себя в ситуации мести, позволяющее ему отложить месть. Помимо этого шутовской колпак дает ему возможность говорить правду, остаться честным (правда шутовского слова). И в этом главное отличие «безумия» Гамлета от подлинного безумия Иеронимо, в которое тот то и дело погружался от невозможности немедленно отомстить за сына. Ф. Эдвардс был абсолютно прав, утверждая, что Иеронимо «делает все возможное и так быстро, насколько это возможно» (Edwards 1959: LVI).

Еще более очевидна разница в применении Кидом и Шекспиром приема «сцены на сцене» и в изображении механизма возникновения этого замысла у героев. Мы не знаем, *как* в голове Иеронимо зародился план устроить придворный спектакль, в ходе которого вельможные «актеры» — убийцы Горацио — были бы в соответствии с сюжетом разыгрываемой пьесы убиты на глазах у зрителей. Мы знаем лишь, что в начале четвертого (последнего) акта он сообщает Бель-Империи, что уже «изобрел возможность убийцам отомстить» (ст. 40—41), и немедленно раздает заранее заготовленные листочки с текстом ролей.

Замысел Иеронимо отделяет от воплощения только сцена самоубийства его жены. Затем следует кровавая развязка: в ходе придворного представления на глазах у двух монархов Иеронимо (в соответствии со своей ролью) закалывает главного злодея Лоренцо, Бель-Империя — своего незадачливого жениха-убийцу Бальтазара, а затем и себя, после чего Иеронимо демонстрирует зрителям труп сына, отрезает себе язык, убивает герцога Кастилии и кончает с собой.

Иеронимо — «в этой пьесе автор и актер» (акт IV, сц. 4, 147) — целиком выполняет свой «долг» мести и даже «перевыполняет» его, а потому призраку Андреа остается в эпилоге объявить об «исполнении желаний»:

Исполнены заветные мечты,

Венчали дело горести и кровь —

и удовлетворенно перечислить девять трупов, которые «потешили его душу»:

По нраву представленье мне пришлось.

(Акт IV, сц. 5, 1-2, 12)

Таким образом, «сцена на сцене», то есть поставленный Иеронимо финальный спектакль, служила в пьесе Кида для непосредственного

осуществления мести на глазах у зрителей-«профанов» (царственные персонажи «Испанской трагедии», для которых все происходящее — хэппенинг) и зрителей посвященных (публика театра)[650]. Это был *спектакль-месть,* сходный по производимому им эффекту со зрелищем публичной казни. Иеронимо являлся автором, режиссером, актером и палачом в собственном кровавом спектакле.

Шекспир тоже использует прием «сцены на сцене», но с совершенно иной целью. Выступление Первого актера пробуждает у Гамлета двоякую надежду. Но природа ее одна — это надежда на *воздействие сценического слова:*

> *<...> Залив слезами сцену,*
> *Он общий слух рассек бы грозной речью,*
> *В безумье вверг бы грешных, чистых — в ужас,*
> *Незнающих — в смятенье и сразил бы*
> *Бессилием и уши и глаза.*

---

[650] Примечания: 650

Интересно, что здесь, как в карнавале, «верх» меняется на «низ» с точки зрения понимания происходящего разными типами зрителей: «король» оказывается совершенным невеждой, а простой однопенсовый «граундлинг» (как назвал вскоре зрителей, стоявших в партере, Шекспир) — истинным знатоком.

и

<...> я слыхал,
Что иногда преступники в театре
Бывали под воздействием игры
Так глубоко потрясены, что тут же
Свои провозглашали злодеянья[651].

Для Гамлета его спектакль — это вовсе не средство отмщения (как для Иеронимо), и даже не столько средство для поиска «верных» доказательств вины Клавдия. Прежде всего, это попытка вынудить Короля *сознаться в содеянном* под воздействием пробудившейся совести. Таким образом, главная цель спектакля Гамлета — пробудить совесть преступника: «Зрелище — петля, чтоб заарканить совесть короля»[652].

Спектакль принца Гамлета, как и сам шекспировский спектакль «Гамлет» — это попытка терапии, *лечения и очищения души* с помощью театра.

Но даже получив доказательства вины Короля,

---

[651] Примечания: 651

Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 556—560, 584—588. *Пер. М. Лозинского.* Курсив мой. — *Н.М.)*

[652] Примечания: 652

Там же. Акт II, сц. 2, 600—601. *Пер. М. Лозинского.*

даже и не дождавшись от злодея чистосердечного признания и раскаяния, шекспировский герой так и не осуществит свою месть.

Есть ли месть в «Гамлете»?

Разберемся, какова классическая и *единственно возможная* схема всякой мести (не важно, «затянута» она, как в архаических эпосах, или нет). Клятва (намерение) — замысел — его исполнение. Личная месть (убийство) — это всегда *умышленное* преступление, реализация человеком некоего умысла, а никак не действие непреднамеренное, аффективное или предпринятое в целях самозащиты. Для того чтобы это понять, не нужно быть юристом.

В этом разбираются даже шекспировские клоуны (могильщики), рассматривая в теории один из возможных случаев умышленного убийства — самоубийство:

Первый могильщик

Разве такую можно погребать христианским погребением, которая самочинно ищет своего же спасения?

Второй могильщик

Я тебе говорю, что можно: и потому копай ей могилу живее; следователь рассматривал и признал христианское погребение.

Первый могильщик

Как же это может быть, если она утопилась *не в самозащите?*

Второй могильщик

Да так уж признали.

Первый могильщик

Требуется необходимое нападением иначе нельзя. Ибо в этом вся суть: ежели я топлюсь *умышленно,* то это доказывает действие, а всякое действие имеет три статьи: действие, поступок и совершение; отсюда эрго: она утопилась умышленно.

Второй могильщик

Нет, ты послушай, господин копатель...

Первый могильщик

Погоди. Вот здесь тебе вода; хорошо; вот здесь тебе человек; хорошо; ежели человек идет к этой воде и топится, то хочет не хочет, а он идет; заметь себе это; но ежели вода идет к нему и топит его, то он не топится; отсюда эрго: кто *неповинен* в своей смерти, тот своей жизни не сокращает.

Второй могильщик

И это такой закон?

Первый могильщик

Вот именно; уголовный закон[653].

Сцена с могильщиками — виртуозный экскурс в область права. И касается он не только смерти Офелии. В нем разобраны сразу несколько казусов (юридически выражаясь), связанных с ситуацией причинения смерти (себе или другому лицу). Что не является умышленным преступлением

---

[653] Примечания: 653

Шекспир У. Гамлет. Акт V, сц. 1, 1—22. *Пер. М. Лозинского.* Курсив мой. — *Н.М.*

и подлежит оправданию? Причинение смерти в целях самозащиты (в результате «нападения») и по неосторожности (непреднамеренная гибель или убийство). Первый казус затрагивает «плывущих» Розенкранца и Гильденстерна и отчасти имеет отношение к предстоящим действиям Гамлета в финале. Второй касается смерти Офелии, которую следователь признал несчастным случаем[654], но Церковь сочла «темной», и отчасти убийства Гамлетом Полония (оно было совершено непреднамеренно и в состоянии аффекта, о чем уже говорила Гертруда[655]).

Драматург устами самого героя старается разъяснить зрителю все стороны этой проблемы. Широчайшей проблемы, касающейся *человеческого деяния* в мире вообще. И юридическая

---

[654] Примечания: 654

Из описания Гертруды тоже следует, что Офелия утонула, но не утопилась:

<...> коварный сук сломался,
И травы и она сама упали
В рыдающий поток.

(Там же. Акт IV, сц. 7, 172—174. Пер. М. Лозинского)

[655] Примечания: 655

<...> в буйном исступленье
Заслышав за ковром какой-то шорох,
Хватает меч и с криком: «Крыса, крыса!» —
В своем бреду, не видя, убивает

Беднягу старика.

(Там же. Акт IV, сц. 1, 8—12. Пер. М. Лозинского)

сторона оказывается второстепенной, коль скоро Гамлет раскрывает ее глубокие метафизические основания:

Внезапно, —
Хвала внезапности: нас безрассудство
Иной раз выручает там, где гибнет
Глубокий замысел; то Божество[656]
Намерения наши довершает,
Хотя бы ум наметил и не так...[657]

Эта мысль уже высказывалась со сцены в пьесе, дописанной Гамлетом и исполненной актерами в придворном спектакле:

Дум и судеб столь разнствуют пути,
Что нашу волю рушит всякий час;
Желанья — наши, их конец вне нас[658].

О чем говорит здесь Гамлет? Нашей судьбой

---

[656] Примечания: 656

Ср. в оригинале: «Divinity» — Божественность, Божество, Небо, Бог.

[657] Примечания: 657

Шекспир У. Гамлет. Акт V, сц. 2, 6—11. *Пер. М. Лозинского.* Помимо самого героя, это представление твердо разделяет и его друг Горацио. В ответ на «хвалу внезапности» Гамлета он произносит: «Вот именно» (ст. 12).

[658] Примечания: 658

Там же. Акт III, сц. 2, 206—208. *Пер. М. Лозинского.* Ср. в оригинале: «Our thoughts are ours, their ends none of our own» («Наши намерения принадлежат нам, их осуществление зависит не от нас»).

правит Бог, он ведет нас к своей цели, пусть она нам не ведома и даже, как мы думаем, отлична от наших целей. Мы руководимы Божьим Промыслом, и на все Его благая воля — не наша:

> <...> и в гибели воробья есть особый промысел. Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь; готовность — это все. Раз то, с чем мы расстаемся, принадлежит не нам, так не все ли равно — расстаться рано? Пусть будет[659].

Драматург настойчиво возвращается к одной и той же мысли, чтобы подготовить публику к ясному пониманию финала.

Финал трагедии Шекспира — сцена придворного фехтовального состязания, на которое Гамлет отправляется без какого-либо умысла отмстить королю! — представляет собой сцепление случайных на первый взгляд обстоятельств и действий персонажей. Замысел Клавдия (у Шекспира именно злодей, а не герой-мститель расставляет сети в финале) неожиданно выходит из-под его

---

[659] Примечания: 659

Там же. Акт V, сц. 2, 215—220. *Пер. М. Лозинского.*

контроля, начинает развиваться по какой-то своей, не предусмотренной людьми логике, и в итоге уничтожает всех. «Пророческая душа» («prophetic soul»)[660] Гамлета не обманулась в своем предчувствии.

В финале не герои руководят действием, но им распоряжается и не слепой случай. Но кто или что управляет всем? Гамлет прямо назвал эту силу: Провидение, Божий Промысел.

Еще одним весомым доказательством наличия у Шекспира особого замысла, полемически направленного против существующей традиции трагедии мести, являются резюмирующие слова Горацио. Так же, как у Кида, монолог построен на перечислении, но не поименном (трупов), а событий трагедии. Каждое из звеньев этой цепи получает краткую характеристику-определение. Показательно, что Горацио не упоминает среди них *событие мести,* факт отмщения (revenge):

И я скажу незнающему свету,
Как все произошло; то будет повесть
Бесчеловечных и кровавых дел,
Случайных кар, негаданных убийств,

---

[660] Примечания: 660

Шекспир У. Гамлет. Там же. Акт I, сц. 5, 41. Ср. в пер. М. Лозинского: «вещая душа».

Смертей, в нужде подстроенных лукавством,

И, наконец, коварных козней, павших

На головы зачинщиков. Все это

Я изложу вам[661].

В том, что произошло, мудрый Горацио не видит осуществления Гамлетом мести. *События мести не было.* И у него есть веские основания для такого убеждения.

Перед состязанием на рапирах Гамлет при собравшемся дворе торжественно произносит *формулу отречения от умышленного зла,* а значит — от мести:

Здесь, перед всеми,

Отрекшись от умышленного зла[662],

---

[661] Примечания: 661

Там же. Акт V, сц. 2, 384—391. *Пер. М. Лозинского.* Ср. в оригинале: «And let me speak to th'yet unknowing world how these things came about So shall you hear of carnal, bloody, and unnatural acts (это об убийстве Гамлета-отца); of accidental judgments, casual slaughters (это об убийстве Полония и смерти Королевы), of deaths put on by cunning *and forc'd cause* (это о Розенкранце и Гильденстерне, курсив мой. — *Н.М.),* and, in this upshot, purposes mistook fall'n on th'inventors' heads (это о Клавдии и Лаэрте). АП this can I truly deliver».

[662] Примечания: 662

«Отречение от умышленного зла» («ту disclaiming from a purpos'd evil») относится уже не к одному Лаэрту, перед которым Гамлет только что извинился и оправдался своим безумием (истинным, а не притворным безумием, в которое его повергла смерть Офелии). Обобщающий

смысл высказывания подчеркнут использованием неопределенного артикля («a purpos'd evil»). Речь идет не о конкретном умысле, обиде, нанесенной Лаэрту, а об «умышленном зле» как таковом. В кварто Q1 1603 г. это место передано строкой 2074: «<...> therefore lets be at peace», что совпадает по смыслу с последними, примиряющими всех со всеми словами Офелии. В фолио 1623 г. обращенность к Королю последней фразы «извинительной» речи Гамлета подчеркнута заменой «брата» (как в кварто 1604 и 1611 гг.) на «мать»: «Sir, in this Audience, let my disclaiming from a purpos'd euill, free me so faire in your most generous thoughts, that I haue shot mine Arrow o're the house, and hurt my Mother» («Сэр, в этом собрании пусть мое отречение от умышленного зла оправдает меня в ваших самых великодушных мыслях, что я свою стрелу послал над домом и ранил мать») // The First Folio of Shakespeare. The Norton Facsimile. 2nd ed. N.Y.; L., 1996. P. 788.

Пусть буду я прощен великодушно[663].

Тот, кому было назначено стать «мстителем», публично отрекается от умышленного убийства. Однако цепь смертей на этом не обрывается. Все, что происходит в пьесе далее, — следствие чужого «умышленного зла», которое выходит из-под человеческого контроля[664]. Финал состязания на рапирах — это мастерское и лаконичное изображение работы Божьего воздаяния. «То Божество намерения наши довершает...»

Коварные козни с неизбежностью упадут «на головы зачинщиков». Умирающий Гамлет в финале заколет короля. Однако это не месть. Это кара, воздаяние, осуществленное рукой того, кто стал достоин, чтобы через него свершилось *высшее возмездие.*

Отречение от мести (умышленного зла) есть истинная развязка «Гамлета» как потенциальной, но несостоявшейся трагедии мести. Божье воздаяние — это развязка уже другой пьесы. В ка-

---

[663] Примечания: 663

Шекспир У. Гамлет. Акт V, сц. 2, 236—238. *Пер. М. Лозинского.*

[664] Примечания: 664

Замысел и режиссура придворного состязания, приправленного ядом, принадлежат Клавдию и его «орудию» Лаэрту, и они не намерены отказываться от своего злодейского плана. К ним в последних сценах (начиная с акта IV, сц. 5) переходит и само слово «месть» («revenge»): они употребят его пять раз, столько же, сколько прежде Гамлет.

ком же отношении, спросим мы себя, находится шекспировский «Гамлет» к канону трагедии мести Кида? Трудно вообразить более радикальное преобразование.

«Гамлет» — это пьеса об отказе от личной мести. И это главное ее новшество в трактовке сюжета мести. Но «Гамлет» — это также трагедия, в которой традиционно испытывается идея плодотворности «умышленного зла», его жизнеспособности. И — в согласии с традицией — не выдерживает испытания: умышленное зло неотвратимо возвращается бумерангом к тому, кто его породил. Мысль о пагубности умышленного зла для самого «изобретателя» проводится во всех ситуациях трагедии:

• «мудрец» Полоний «путем крюков и косвенных приемов»[665] сам себя ведет к нежданной гибели;

• не в меру «искусная совесть»[666] приводит Розенкранца и Гильденстерна на виселицу;

• мстительный и неразборчивый в средствах Лаэрт оказывается «сам своим наказан веролом-

---

[665] Примечания: 665

Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 1, 64—65. *Пер. М. Лозинского.*

[666] Примечания: 666

Там же. Акт II, сц. 2, 280. *Пер. М. Лозинского.*

ством» («в свою же сеть кулик попался»)[667];

• на голову Клавдия падают его же «коварные замыслы»[668].

Совсем не то было у Кида. Эпилог, конечно, обещал злодеям вечные «казни и страдания» (акт IV, сц. 5, 28), зато пролившим не меньше крови мстителям (Иеронимо и Бель-Империи) можно было не опасаться никакой кары. Им была уготована сладостная и светлая жизнь в загробном мире.

«Гамлет» и «Испанская трагедия»: характер мстителя

Гамлет Шекспира вышел на театральные подмостки более четырех столетий назад. Все это время специалисты, ценители пытались разобраться, *как* все же соотносится шекспировский принц с героем классической трагедии мести. Потому что большинство понимало, что с этим «мстителем» что-то не так. Из этого недоумения в известной мере выросла и так называемая «проблема медлительности» Гамлета.

---

[667] Примечания: 667
Там же. Акт V, сц. 2, 312—313. *Пер. М. Лозинского.*

[668] Примечания: 668
Там же. Акт V, сц. 2, 389. *Пер. М. Лозинского.*

Ф. Боуэрс считал, что в Иеронимо Кид создал такого мстителя, который должен был последовательно терять сочувствие елизаветинской аудитории. Сначала вызвать у нее опасения как «алчущий крови маньяк», затем потерять ее любовь и восхищение, как только полагался на «макиавеллистскую тактику», и, наконец, лишиться всех зрительских симпатий после убийства неповинного отца Лоренцо, что уже совершенно противоречило «чувству справедливости англичан» (см.: Bowers 1971: 80—82). «Не приходится сомневаться, — писал Боуэрс, — что, безумный или здоровый, Иеронимо под конец воспринимался английской публикой как злодей и был принужден совершить самоубийство, поскольку лишь это соответствовало суровой доктрине, говорящей, что убийство, каким бы ни был его мотив, не может быть успешным» (Ibid.: 71).

Объективно трагедия мести, несомненно, демонстрирует, как герой-мститель, своевольно осуществляя свое намерение, с неизбежностью превращается в злодея: искореняя одно зло новым злом, несправедливость новой несправедливостью, он лишь множит преступления, но не исправляет мир. Но как часто взгляд театральной

публики далек от искомой объективности! Идеал эпического театра возникнет впоследствии у Брехта как раз из тоски по объективному зрителю, способному к анализу.

Едва ли Боуэрс прав, описывая публику «Испанской трагедии» как постепенно теряющую сочувствие к герою. Елизаветинцам был мил Иеронимо прежде всего как образец отцовской скорби. В народной балладе, мгновенно созданной на сюжет трагедии, они заставили его проливать слезы о сыне и в ином мире.

О «чувстве справедливости» простых англичан также можно судить по мотивам, усиленным в балладе об Иеронимо:

«Иль меньшая о сыне боль, —
Я молвил, — раз я не король?»

(Ч. 2, 65-66)

И самоубийство в балладе герой совершал потому, что «торопился к сыну в путь» (ч. 2, 88), а вовсе не будучи «принужденным» к этому как «злодей»[669]. Публика любила Иеронимо, испытывала к нему сострадание, которое перекрывало ужас от ответных злодеяний, им совершенных.

---

[669] Примечания: 669
См. утверждение Боуэрса выше.

Шекспиру не пришлось бы реформировать трагедию мести, если бы это было иначе. И мы не получили бы сначала «Тита Андроника», в котором он вернул «ужасу» его законное очистительно-терапевтическое место (рядом с «состраданием»), а спустя годы «Гамлета».

Предпринятое Шекспиром преобразование канона трагедии мести было мотивировано религиозно-этическими соображениями гораздо более, нежели театрально-эстетическими. Он любил «Испанскую трагедию», многократно цитировал ее, учился на ней мастерству драматурга. По всей видимости, он, как и большинство современников, сочувствовал герою Кида — несчастному Иеронимо. Это было сострадание не к человеку убивающему, а к человеку, который от горя впал в безумие и, потеряв человеческое обличье, пролил реки крови. Но бережное отношение к наследию старших товарищей по театральному цеху не означало, что он всецело принимал их мировоззрение.

Единственный раз в своем творчестве Шекспир упоминает Иеронимо по имени. Контекст позволяет судить об отношении драматурга к чужому, но признанному и любимому эпохой персонажу. В «Укрощении строптивой» (1594?), в Прологе,

пьяненький медник Кристофер Слай (будущий объект розыгрыша), отбиваясь от трактирщицы, которая требует, чтобы он заплатил за разбитые кружки, бормочет:

> Проходи, Иеронимо, ложись в свою холодную постель, погрейся[670].

Осознающий себя *Иеронимо*[671] Слай засыпает на голой земле, а вошедший лорд, заметив его, называет его «безобразным животным» («monstrous beast»)[672]. Шекспир явно посмеивается над стилем «Иеронимо» с его метафоричностью тавтологического характера (вроде «зверский зверь»). Но вместе с тем отношение его к Иеронимо скорее трогательное и сочувственное: «Jeronimy» — это уменьшительно-ласкательная форма от «Jeronimo» или «Hieronimo». И шекспировский Слай — это милый, наивный, безобидный чудак, большой любитель эля, способный спьяну пе-

---

[670] Примечания: 670

Шекспир У. Укрощение строптивой. Пролог, сц. 1, 8—9. *Пер. П. Мелковой.* Ср. в оригинале: «Go by, Jeronimy; go to thy cold bed, and warm thee».

[671] Примечания: 671

Слай не единожды говорит словами героя Кида. См. примеч. 135 к акту III о выражении «pocas palabras».

[672] Примечания: 672

Шекспир У. Укрощение строптивой. Пролог, сц. 1, 34. Ср. в пер. П. Мелковой: «подлый скот».

репутать Вильгельма Завоевателя с Ричардом Львиное Сердце.

Цитата из Кида неточна, но она намеренно неточна. В ней содержится контаминация двух эпизодов из «Испанской трагедии», которая рождает новый смысл. У Кида безмятежно спящего Иеронимо будят крики в саду, он покидает свою постель, с тем чтобы наткнуться на висящее на дереве тело Горацио. Его выход из «голой постели» («naked bed») — конец всякому душевному спокойствию и начало трагедии мести: «Чей крик меня понудил с ложа встать, | <...> Кто звал Иеронимо?»[673] (акт II, сц. 5, 1, 4). Шекспир, устами медника Слая, говорит буквально следующее: «Спокойно, бедняжка Иеронимо, ступай в свою холодную постельку, погрейся». Смысл сказанного едва ли был темен для шекспировской публики, ведь елизаветинцы хорошо знали, чем кончилось то, что началось со спокойного сна

[673] Примечания: 673

Ср. в оригинале: «What outcries pluck me from my naked bed <...> Who calls Hieronimo?» (букв.: «Что за крики выдергивают меня из голой постели <...> Кто зовет Иеронимо?»)

Иеронимо[674].

Цель опыта Лорда, объектом которого становится Слай, состоит в том, чтобы этот бедняга «забыл сам себя» («forget himself»): счел «сном» («dream»), «безумием» («lunacy»), «болезнью» («disease») последние «дважды семь» лет, в течение которых он осознавал себя ужасным, несчастным человеком[675].

Под этим углом зрения по-новому прочитывается и сама *тема* этой комедии Шекспира. Ее темой оказывается *исцеление* несчастного больного (обыкновенного человека, соотносящего себя с Иеронимо!) от безумия и бреда с помощью искусства:

Печаль вам чересчур сгустила кровь,
А меланхолия родит безумье.

---

[674] Примечания: 674

В первом, «пиратском» кварто «Гамлета» 1603 г. (Q1 1603) сцена явления призрака в спальне королевы содержит ремарку: «Входит Призрак в ночном халате» («Enter: the ghost in his night gowne») (G2v). Всем известная сцена появления героя в ночном халате — это сцена из «Иеронимо», когда он с факелом выходит из дома и обнаруживает своего повешенного сына (акт II, сц. 5). Именно она вынесена на обложку первого иллюстрированного издания «Испанской трагедии» (1615).

[675] Примечания: 675

См.: *Шекспир У.* Укрощение строптивой. Пролог, сц. 1. Указание четырнадцати лет (или пятнадцати, как трижды говорится чуть далее), прошедших в «странном безумии» и «недостойных снах», заставляет задуматься о новой датировке «Укрощения строптивой» (обычно ок. 1594 г., в связи с изданием «Укрощения одной строптивицы»). Если

медник Слай начал уподоблять себя Иеронимо 14—15 лет назад, а пьеса Кида была создана между 1585 и 1587 гг., то эта комедия Шекспира должна была появиться на свет в 1600—1601 гг. То есть как раз в пору «поэтомахии», театральной полемики об «Иеронимо» и рождения шекспировского «Гамлета». Перевод П. Мелковой этого места неточен: «последние семь лет».

Вам представленье нужно посмотреть,

Настроившись на радость и веселье;

Они ведь изгоняют тьму недугов

И помогают людям жизнь продлить[676].

Ф. Боус называл главной «слабостью» «Испанской трагедии» и неудачей Кида отсутствие «адекватного психологического анализа мотивов откладывания героем мести»: «бездействие лишь тогда становится драматически значимым, когда (как в случае с шекспировским «Гамлетом») оно показано коренящимся в какой-то болезни характера или воли» (Boas 1901: XXXV).

Однако «бездействие» Иеронимо обусловлено главным образом поиском убийц сына. Он не верит первому письму (Бель-Империи), но, находя подтверждения во втором (Педрингано), немедленно начинает действовать: не сумев передать прошение Королю, он (судья!) тут же отказывается от помощи законного правосудия и обращается к личной мести. Бездействие Иеронимо мнимое. То же и с «откладыванием им мести»:

---

[676] Примечания: 676
Там же. Пролог, сц. 2, 132—136. *Пер. П. Мелковой.*

она отложена ровно на столько времени, сколько нужно для подготовки расправы над убийцами.

Вместе с тем Кид не скупится на изображение «болезни характера» Иеронимо, чья неистовая скорбь то и дело оборачивается подлинным безумием. И сделано это драматургом психологически очень правдоподобно: свидетельством тому неподдельное сострадание елизаветинских зрителей к несчастному отцу, подлинные слезы, которые лились в театре. Однако ж и разница между Гамлетом и Иеронимо очевидна. И состоит она не столько в глубине психологического анализа, сколько в том, что у этих героев абсолютно *разные мотивы* для откладывания мести, а у Гамлета в итоге — для отказа от нее.

В какой же «болезни характера или воли» коренится бездействие Гамлета? Эта мнимая «болезнь» — не что иное, как вера в Бога. Нежелание нарушать заповеди. Сомнение, что есть в земной жизни то, ради чего человек может погубить свою душу.

Шекспир показывает нам Гамлета как человека, находящегося одновременно в предельной динамике и в столь же предельной статике. Если бы речь шла о камне, его не могло бы не разорвать из-за внутреннего напряжения. Череда внешних

обстоятельств стремительно погружает Гамлета в вихрь смятения и сомнения — в *недо-верие.* В то же время ему от природы свойственно редкое умение различать добро и зло.

Лаконичными штрихами Шекспир с самого начала подводит зрителя к *сопоставлению* своего героя и мстителя Кида.

Обнаружив злодейское убийство сына и дав клятву отомстить, Иеронимо сразу начинает сомневаться в справедливости Небес:

> *Тогда как в справедливость верить нам,*
>
> *Коль вы несправедливы к тем, кто свято верит вам? —*

и призывает на помощь все высшие силы, не разбирая их природы:

> *Глаза, жизнь, мир, и Небеса и ад,*
>
> *И ночь и день пускай мне пособят...*

(Акт III, сц. 2, 10-11, 22-23)

Герой Шекспира с самого начала, даже после страшного рассказа Призрака о гнусном и бесчеловечном убийстве, отказывается смешивать Бога с дьяволом, искать поддержки у обоих, подчеркивая необходимость различать:

О рать Небес! Земля! И что еще
Прибавить? Ад? — Тьфу, нет! — Стой, сердце, стой[677].

Иеронимо в ходе переломного монолога (акт III, сц. 13, 1—44) решал прибегнуть к макиавеллистской тактике для вернейшего осуществления мести и затем, невзирая на все приступы подлинного безумия, с успехом усыплял бдительность окружающих своим мнимым примирением и союзом с Лоренцо. Макиавеллизм приносил свои плоды, и Иеронимо достигал своей цели.

Гамлет строг к себе, признаваясь: «Сам я скорее честен; и все же <...>»[678]. Честность — это второй после веры стержень его характера. Если бы честность была болезнью, а не добродетелью, можно было бы сказать, что он патологически честен. После встречи с Призраком Гамлет предупреждает друзей о вероятности своего вынужденного притворства:

Затем что я сочту, быть может, нужным,

---

[677] Примечания: 677
Шекспир У. Гамлет. Акт I, сц. 5, 92—93. *Пер. М. Лозинского.*

[678] Примечания: 678
Там же. Акт III, сц. 1, 122—123. *Пер. М. Лозинского;* см. также 123—130.

В причуды облекаться иногда<...>[679].

Однако он покажет себя плохим лицемером и негодным макиавеллистом уже тем хотя бы, *какую* маску он выбирает, чтобы скрыть «бурю в душе». Это маска шутовского безумия:

«О Господи, я попросту скоморох»[680].

Но ведь он не Йорик, он — принц, который своей игрой в шута вызывает еще большие подозрения. Он совершенно не способен притворяться и лицемерить, потому и выбирает правду безумия, правду шутовского слова, дозволенную любому шуту, только не ему — принцу. Маска шута выдает его противнику с головой:

Наш сан не может потерпеть соседство
Опасности, которою всечасно
Грозит нам бред его[681].

Двойственность и непоследовательность в

---

[679] Примечания: 679

Там же. Акт I, сц. 5, 179—180. *Пер. М. Лозинского.*

[680] Примечания: 680

Там же. Акт III, сц. 2, 123. *Пер. М. Лозинского.* Букв.: «О Господи, всего лишь твой скоморох» (см. с. 253 наст. изд.).

[681] Примечания: 681

Там же. Акт III, сц. 3, 5—7. *Пер. М. Лозинского.*

изображении Томасом Кидом «комплекса Макиавелли», как мы помним, обернулись тем, что в «Испанской трагедии» на сцену были выведены два типа макиавеллиста: «плохой» (Лоренцо) и «хороший» (Иеронимо). Они применяли одну и ту же тактику, исходя из одних и тех же аморальных правил, но с разными целями: злодеяние — в первом случае и восстановление справедливости — во втором. В итоге драматург, вольно или невольно, подталкивал публику к состраданию своему «хорошему» макиавеллисту (см. с. 193, 199—201 наст. изд.).

Шекспир в «Гамлете» постарался исправить в том числе и эту этическую непоследовательность старой трагедии.

Ставший уже привычным для елизаветинской драмы образ макиавеллиста представлен в «Гамлете» в нескольких персонажах и в разных формах: классической (Клавдий), пародийной (Полоний) и экспериментальной (Гамлет).

Король Клавдий прямо восходит к тому типу злодея, которого вывел на сцену Кид в персонаже дона Лоренцо. Клавдий еще больше «итальянизирован»: его основное средство — яд. Кроме того, он — король, злодеянием получивший трон, в то время как Лоренцо был знатным вельможей,

но не государем. Однако преемственность этих персонажей проявляется со всей очевидностью в общности их тактики, характеров и отношения к людям[682].

У обоих есть более наивный помощник, являющийся орудием в злодеянии (Бальтазар, Лаэрт).

Оба тайно следят за действиями противника и предполагаемой жертвы. Сцена подслушивания Клавдием и Полонием разговора Гамлета с Офелией (акт III, сц. 1) аналогична подслушиванию Лоренцо и Бальтазаром свидания Горацио с Бель-Империей (акт II, сц. 2).

Оба стараются удалить от двора потенциального мстителя: Лоренцо не подпускает к Королю и чернит Иеронимо, Клавдий отправляет Гамлета в Англию.

Оба предпочитают полагаться на силу и страх, а не на любовь и дружбу[683].

Оба не доверяют толпе, окружающим, «множе-

---

[682] Примечания: 682

Она дополняется и подчеркивается общностью лексических средств, ими употребляемых (wise, be ruled by me, remedy, practice, drift, device, plot — мудрый, будь моим орудием, лекарство, происки, умысел, средство, сценарий).

[683] Примечания: 683

См. монолог Клавдия:

Когда мою любовь ты чтишь, Британец, —
А мощь моя ей цену придает <...>.
(Шекспир У. Гамлет. Акт IV, сц. 3, 61—62. *Пер. М. Лозинского)*

ству», предпочитают тайные козни открытому противостоянию[684].

Оба искусные «политики», склонные к происканиям и умыслам и подозревающие в том же своих противников.

И все же Шекспир не лишает Клавдия того, что существенным образом отличает его от персонажа-макиавеллиста у Кида: мук совести и страха наказания (пусть даже остающихся бесплодными и не приводящих к раскаянию). Под пером Шекспира еще не родились те, кому он откажет в самой возможности пробуждения совести.

Полоний — пародия на политика Макиавеллиева образца. Но именно этот, по определению Гамлета, «большой младенец»[685], который в итоге сам себя перехитрил, дает яркую характеристику тактики, уводящей человека с прямых путей правды:

Так мы, кто умудрен и дальновиден,
Путем крюков и косвенных приемов,

---

[684] Примечания: 684
См. реплику Клавдия:
К нему пристрастна буйная толпа,
Судящая не смыслом, а глазами <...>.
(Шекспир У. Гамлет. Акт IV. сц. 3, 4—5. *Пер. М. Лозинского)*

[685] Примечания: 685
Там же. Акт II, сц. 2, 378. *Пер. М. Лозинского.*

Обходами находим нужный ход[686].

Гамлет, напротив, входит в пьесу со словами, отрицающими один из главных тезисов Макиавелли (о том, что важнее «казаться»[687], чем быть):

Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
Того, что кажется.
<...>
...и может быть игрою;
То, что во мне, правдивей, чем игра[688].

Но после встречи с Призраком он сочтет себя вынужденным играть и наденет маску шутовского безумия. Гамлет играет не свойственную ему и не любимую им роль и потому то и дело освежает в памяти максимы Макиавелли, как школьник, который твердит ненавистный ему предмет: «Да буду я жесток», «Язык и дух пусть

---

[686] Примечания: 686
Там же. Акт II, сц. 1, 64—66. *Пер. М. Лозинского.*

[687] Примечания: 687
Макиавелли Н. Государь. Гл. 18, 13, 16. В оригинале употреблен глагол «parere». Ср. в пер. Г. Муравьевой: «выглядеть».

[688] Примечания: 688
Шекспир У. Гамлет. Акт I, сц. 2, 76, 84—85. *Пер. М. Лозинского.*

будут лицемерны»[689], «Из жалости я должен быть жесток»[690]. Гамлет знает, что должен овладеть лисьей натурой, ее хитростью. Но это противоречит его собственной природе, а потому попытка безуспешна. Вершины возможного для него макиавеллизма Гамлет достигнет в финале разговора с матерью, когда речь зайдет о его отъезде в Англию:

> *В том и забава, чтобы землекопа*
> *Взорвать его же миной; плохо будет,*
> *Коль я не вроюсь глубже их аршином,*
> *Чтоб их пустить к луне; есть прелесть в том,*
> *Когда две хитрости столкнутся лбом!*[691]

Но вот в его «безумном» разговоре с предате-

---

[689] Примечания: 689

Там же. Акт III, сц. 2, 386, 388. *Пер. М. Лозинского.*

[690] Примечания: 690

Там же. Акт III, сц. 4, 180. *Пер. М. Лозинского.*

[691] Примечания: 691

Там же. Акт III, сц. 4, 208—212. *Пер. М. Лозинского.* В этом высказывании в оригинале обнаруживаются довольно близкие лексические параллели с елизаветинским переводом «Государя»: *«with his own petar» — «att theyr owne weapons»; «in one line two crafts directly meet» — «to meete* with their malice, and *by cunninge to overthrowe their Grafie»* (курсив мой. — *Н.М.).* См.: *Machiavelli N.* The Prince. An Elizabethan Translation / Ed. by H. Craig. Chapel Hill, 1944. P. 75-76.

лями-однокашниками мелькает мысль, которая далее получит глубочайшую разработку: «Король есть вещь... невещественная»[692]. В «безумном» разговоре с Клавдием Гамлет разовьет эту тему: жирный король и тощий нищий — «это только разве смены, два блюда, но к одному столу»[693] червей. А потом вновь к ней вернется в сцене на кладбище:

> Может быть, это башка какого-нибудь политика <...>; человека, который готов был провести самого Господа Бога, — разве нет? <...> Быть может, это государь мой Такой-то <...> — разве нет? <...> А теперь это — государыня моя Гниль <...>; вот замечательное превращение, если бы только мы обладали способностью его видеть[694].

В предпоследней сцене, вознося «хвалу вне-

---

[692] Примечания: 692
Там же. Акт IV, сц. 2, 27—29. *Пер. М. Лозинского.*

[693] Примечания: 693
Там же. Акт IV, сц. 3, 23—24. *Пер. М. Лозинского.*

[694] Примечания: 694
Там же. Акт V, сц. 1, 76—89. *Пер. М. Лозинского.*

запности»[695], Гамлет выскажет свое неверие в плодотворность человеческого «умысла», а следующим его шагом станет отказ от «умышленного зла»[696].

Эволюция шекспировского принца прямо противоположна, контрастна движению мысли Иеронимо в его ключевом монологе (акт III, сц. 13, 1—44), когда, начав с библейского «Vindicta mihi» («Мне отмщение»), он приходил к оправданию личной мести, способ осуществления которой подавался Кидом уже в чисто «макиавеллистском» обличье:

Но как? Не так, как скудные умы,
Открытым и влекущим беды злом,
Но тайным способом, хотя надежным,
Сокрытым под покровом доброты.

(Акт III, сц. 13, 21-24)

Таким образом, ожидаемое сходство между Гамлетом и Иеронимо в качестве «мстителей поневоле» и вынужденных макиавеллистов оборачивается у Шекспира явным противопо-

---

[695] Примечания: 695
Там же. Акт V, сц. 2, 7. *Пер. М. Лозинского.*

[696] Примечания: 696
Там же. Акт V, сц. 2, 237. *Пер. М. Лозинского.*

ставлением.

Гамлет, несомненно, «читал» Макиавелли, он хорошо знает, *как* надо действовать, чтобы преуспеть в достижении практического результата. Но он понимает, что, избирая этот способ действия, человек приносит в жертву свою бессмертную душу. Он отвергает макиавеллизм вместе с умышленным злом. Шекспировский Гамлет разрушает, таким образом, не только амплуа мстителя (оковы[697] «невольника мести»), но и амплуа макиавеллиста. Оказывается, и из этой роли тоже можно выйти.

Шекспировский «Гамлет» обнаруживает множество контрастных параллелей к «Испанской трагедии».

Вот Гамлет, как некогда Иеронимо, выходит на сцену с книгой в руках[698]. Вот он ставит свой спектакль, в котором не проливает ничьей крови. А вот и финал, в котором нет мести.

Книга Гамлета... Герой Кида в аналогичной мизансцене (см. III, сц. 13), произнося свой клю-

---

[697] Примечания: 697

Не эта ли аналогия («долга мести» с рабством, несвободой) подсказала Шекспиру образ «колодника», с которым сравнивает себя Гамлет (см.: *Шекспир У.* Гамлет. Акт V, сц. 2, 6)?

[698] Примечания: 698

См.: Там же. Акт II, сц. 2.

чевой монолог, «читал» кровавую драму Сенеки, а его создатель стремился напомнить о ситуации Ореста (цитируя из «Агамемнона») и «исправить» «Эдипа»: сыновья не должны убивать своих отцов, отцы должны мстить за убийство сыновей.

Какую книгу читает Гамлет? Едва ли в ответе на этот вопрос заключается вся тайна смысла шекспировской трагедии, но ее часть — определенно. Гамлет, читающий Монтеня или речь «О достоинстве человека», — это Гамлет, несомненно близкий нашему веку и, возможно, понятный наиболее образованной части аудитории Шекспира, но и столь же определенно далекий от большинства его зрителей. А ведь не стоит забывать, что «Гамлет», наряду с «Титом Андроником», стал одной из самых *популярных* пьес Шекспира уже в его время (трижды издавался до выхода в первом фолио). К тому же вряд ли Гамлет-скептик (да и скептик ли он?) адресует свои возражения и упреки тем взглядам, которые разделяет. Скорее напротив: он адресует их тем идеям, с которыми не согласен.

С чем же спорит Шекспир? Во *что* он стремится внести свою правку?

В руках у Гамлета зритель театра «Глобус» видел «Испанскую трагедию». Точнее говоря, созданная

Шекспиром узнаваемая театральная мизансцена[699] (зрительная картинка), дополненная соответствующим вербальным сопровождением, множеством параллельных ситуаций и погруженная в привычную конструкцию трагедии мести, от которой зритель *ждал* крови и знал, что ее непременно *получит*, — должна была неизбежно вызывать у публики аналогию с «Иеронимо» как образцом этого жанра.

Итак, Гамлет «читает» образцовую елизаветинскую трагедию мести. Осознание этого факта поможет нам понять, какое титаническое усилие по преобразованию современного ему театра предпринимает Шекспир.

Фабульные варианты сюжета мести в «Гамлете»

«Испанская трагедия» Томаса Кида заключала в себе несколько линий мести, которые носили характер *соподчиненный,* иерархический: частная

---

[699] Примечания: 699

Вслед за Иеронимо (и даже одновременно с ним, поскольку «Испанская трагедия» возобновлялась постоянно и шла на сцене на рубеже веков) на подмостки с книгой в руках выходили Матью во «Всяк в своем нраве» Бена Джонсона (с «Испанской трагедией), Антонио в «Мести Антонио» Марстона (с Сенекой) и Гамлет Шекспира.

месть каждого из персонажей пьесы (Иеронимо, Бель-Империи, дона Андреа) представляла собой вариант общего непреложного закона, который был выражен непосредственно в фигуре Мести. Джон Марстон в своей «черной трагедии» удваивал линию мести (Пандульфо, как Иеронимо, мстил за сына, Антонио — за отца и возлюбленную Меллиду) и с равной кровожадностью реализовывал оба отмщения, чем также подтверждал верность древнего закона «кровь за кровь».

У Шекспира и на этом структурном уровне выявляется существенное расхождение с концепцией мести Кида. Сюжет его «Гамлета» построен на *параллельных* линиях мести[700], а не на связанных иерархической зависимостью. Это дало драматургу возможность *сопоставлять* варианты, не уподобляя их одной общей модели, и показать *разные* варианты решения этой сложнейшей проблемы.

Действие шекспировской трагедии строится на ряде внутренних параллельных линий, каждая из которых содержит потенциальный *сюжет мести* за убитого отца: линия Гамлета, линия

[700] Примечания: 700

Отметим, что параллельных линий мести нет ни в одном из источников этого сюжета: ни в «Деяниях датчан» Саксона Грамматика, ни в «Трагических историях» Бельфоре.

Лаэрта, линия Фортинбраса и, наконец, линия Офелии. Через эти линии и их сопоставление драматург также реализует свой замысел.

ЛАЭРТ. Классический мститель, каким он «должен быть». Живет по ветхому закону. Для него главное, чтобы все было «как должно», «по обряду», будь то месть или погребенье. Первые же слова Лаэрта после гибели Полония (еще до обещания «в церкви перерезать горло»[701] Гамлету и до сговора с Клавдием) говорят о том, что ему свойственны горячность, отсутствие благочестия и крайняя неразборчивость в средствах:

> *В геенну верность! Клятвы к черным бесам!*
> *Боязнь и благочестье в бездну бездн!*
> *Мне гибель не страшна. Я заявляю,*
> *Что оба света для меня презренны,*
> *И будь, что будет; лишь бы за отца*
> *Отмстить как должно*[702]*.*

---

[701] Примечания: 701
Шекспир У. Гамлет. Акт IV, сц. 7, 125. *Пер. М. Лозинского.*

[702] Примечания: 702
Шекспир У. Гамлет. Акт IV, сц. 5, 131—136. *Пер. М. Лозинского.*

«Плоха твоя молитва»[703], — поставит ему безошибочный диагноз Гамлет. В итоге Лаэрт будет «сам своим наказан вероломством»[704], но перед смертью простит Гамлету его грех и уйдет с миром.

Иное дело ФОРТИНБРАС. Его линия лишь намечена в трагедии. Но Шекспиру этого довольно. У этого воинственного принца до тех пор, пока он руководим рыцарским духом, нет оснований для мести за отца (тот некогда погиб в честном поединке с Гамлетом-старшим), хотя другой на его месте мог счесть и иначе. Шекспир позволяет Фортинбрасу в *рамках* этой трагедии сохранить верность рыцарскому кодексу чести, хотя в облике Норвежца уже угадывается вероятный вектор мутации — будущий военный авантюрист Нового времени. Именно он получает в итоге Датское королевство, и свой «голос умирающий»[705] Гамлет отдает ему. Фортинбрас мог бы стать героем трагедии. Но у другого драматурга. У Шекспира в этой пьесе один герой — Гамлет.

---

[703] Примечания: 703
Там же. Акт V, сц.1, 252. *Пер. М. Лозинского.*

[704] Примечания: 704
Там же. Акт V, сц. 2, 323—324. *Пер. М. Лозинского.*

[705] Примечания: 705
Там же. Акт V, сц.2, 361. *Пер. М. Лозинского.*

Кроме того в пьесе явно или имплицитно присутствует целый ряд других фабульных вариантов *сюжета мести:* воспоминание об убийстве Пирром Приама (в выступлении Первого актера), убийство Гонзаго (разыгранное в «Мышеловке»), несколько упоминаний о первом убийце на земле — убийце брата — Каине, длинный ряд отсылок к «Иеронимо» (во всем тексте трагедии), наконец, аллюзия на легенду об Осирисе и Горе — древнейший в культуре средиземноморского круга архетип сюжета сыновней мести за предательски убитого отца[706].

Все это не что иное, как варианты сюжета мести.

«Гамлет» — это трагедия, *анализирующая* саму парадигму мести, и в этом смысле она близка по жанру к проблемной пьесе.

Уже на этапе «сокола» и «пилы»[707], то есть,

---

[706] Примечания: 706

В античной традиции ему соответствует миф об Оресте и, в частности, история Пирра (Неоптолема), в древнегерманской — история Амлоди в исландских сагах («Сага об Амбале») и Амлета в «Деяниях данов». Легенда могла быть известна Шекспиру как из сочинения Плутарха «Об Исиде и Осирисе», так и из многочисленных средневековых и ренессансных источников, видевших в ней прообраз истории Христа. Подробнее см.: *Микеладзе Н.Э.* К вопросу о сюжете мести в «Гамлете» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III. Филология. 2009. Вып. 3 (17). С. 79—87.

[707] Примечания: 707

См.: *Шекспир У.* Гамлет. Акт II, сц. 2, 375. *Пер. М. Лозинского.*

вспоминая легенду об Осирисе, предательски убитом братом Сетом и отмщенном сыном Гором, — Гамлет говорит о необходимости сохранить способность *различать* светлого, благого бога и его антипода-разрушителя, «бытие» и «небытие» (в терминологии Плутарха)[708], и оставаться верным первому. Это и итог одного из глубочайших у Шекспира размышлений о Человеке — «венце всего живущего» и «квинтэссенции праха»[709].

Далее, при появлении актеров Гамлет вспомнит историю Пирра, отмстившего Приаму за смерть своего отца. Но что же более прочего заденет Гамлета в этом монологе, прочувствованно исполненном Первым актером? Он споткнется на «жалкой царице», на Гекубе, чей «вопль» исторг бы слезы у самих богов. И здесь, в смятенном раздумье о том, «что ему Гекуба, что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?»[710], уже наметится оппозиция «крови» и «слез», которая будет высказана Гамлетом в эпизоде второго появления Призрака в спальне Королевы:

---

[708] Примечания: 708
См.: *Плутарх.* Исида и Осирис. Гл. 60. *Пер. Н. Трухиной.*

[709] Примечания: 709
Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 307—308. *Пер. М. Лозинского.*

[710] Примечания: 710
Там же. Акт II, сц. 2, 553—554. *Пер. М. Лозинского.*

О, не смотри;

Твой скорбный облик отвратит меня

От грозных дел; то, что свершить я должен,

Свой цвет утратит: слезы вместо крови![711]

Но прежде будет разыграно «убийство Гонзаго» — «холостой выстрел» по тем, у кого «загривок не натерт»[712], то есть не проснулась совесть. И сам Гамлет окажется «покаран Небом»[713], став невольным убийцей Полония. Убийство Полония, пускай непреднамеренное и совершенное в состоянии аффекта, — первый стоп-сигнал для героя. Гамлет не оправдывает себя тем, чем оправдало бы его право, он понимает, насколько «плох первый шаг», «скорбит» об этой жертве, «плачется о том, что совершил», и принимает со смирением ответственность за эту смерть: «<...>

---

[711] Примечания: 711
Там же. Акт III, сц. 4, 127—130. *Пер. М. Лозинского.*

[712] Примечания: 712
Там же. Акт III, сц. 2, 237—238. *Пер. М. Лозинского.*

[713] Примечания: 713
См.: Там же. Акт III, сц. 4, 175—176. *Пер. М. Лозинского.*

отвечу | За смерть его»[714].

В сцене на кладбище принц упомянет еще одного персонажа все той же мрачной пьесы, не сходящей с подмостков театра под названием «земной мир», — первого убийцу Каина. А затем он узнает о смерти Офелии, так похожей на самоубийство, что никто не решается судить об этом определенно.

Линия ОФЕЛИИ очень важна. История возлюбленной Гамлета, которой не нужен был призрак, чтобы узнать имя убийцы своего отца, и ее странная и прекрасная смерть, является в трагедии *альтернативным сюжетом не-мести.* Подлинные «слезы вместо крови», молитва во спасение «всех христовых душ» и последние перед уходом слова: «Да будет с вами Бог!»[715] «Храни вас Бог!» — это прощение, а значит, благодать. И наконец, после ее похорон, в финальной сцене сам Гамлет произнесет слова отречения от умышленного зла.

Таким образом, в пьесе, от которой зритель, вскормленный на изощренных убийствах «Испанской трагедии» и, вероятно, не менее

---

[714] Примечания: 714
Там же. Акт III, сц. 4, 174—179. *Пер. М. Лозинского.*

[715] Примечания: 715
Там же. Акт IV, сц. 5, 197. *Пер. М. Лозинского.*

кровавого пра-«Гамлета», ожидал традиционной разработки знакомого сюжета, — под пером Шекспира происходит удивительное превращение. Сюжет «о мести» неуклонно вытесняется сюжетом о не-мести, об отказе от мести, который связан с образами Офелии и Гамлета. Похоже, «метод» в гамлетовском «систематическом безумии»[716] и состоит в том, чтобы, перебрав и отвергнув все варианты мести, найти иной путь, позволяющий вправить «сустав времени»[717].

В каждом из вспоминаемых принцем, всплывающих в его памяти прецедентов мести (мифологических, исторических, художественных) — свои исходные условия, своя мера допустимого, свои невольные жертвы (та же Гекуба), своя развязка. Ситуация, парадигма мести постоянно изменяется, мучительно анализируется Гамлетом, соотносится с его представлениями о должном состоянии мира и человека.

Трагизм положения Гамлета на протяжении всего действия обусловлен двойственностью его восприятия мира: смятением и *недо-верием* верующего человека. В этих обстоятельствах поиск

---

[716] Примечания: 716
Шекспир У. Гамлет. Акт II, сц. 2, 205—206.

[717] Примечания: 717
См.: Там же. Акт I, сц. 5, 196—197.

героем целостности обретает трагический смысл. Но это отнюдь не поиск способа для лучшей и вернейшей мести (как у героя Кида). Это поиск иного выхода, не умножающего количество умышленного зла в мире, в том числе и посредством того, чему «Предвечный уставил запрет»[718] (самоубийства). В этом и состоит основная причина «медлительности» Гамлета. Он в действительности «медлит быть разрушителем»[719]. Офелия своим невероятно соразмерным уходом (в смысле сочетания в нем случайности, своевременности и необходимости) подсказывает Гамлету границы дозволенного при условии «готовности» его души: «<...> нас не страшат предвестья; и в гибели воробья есть особый промысел»[720]. Он знает, что развязка близка, и вверяет себя Божьей воле.

В трагедии Шекспира можно обнаружить неисчерпаемые пласты смысла. Они заложены уже в сюжете-архетипе об отце и сыне, к которому обратился драматург. В нем *отец* — творец, на-

---

[718] Примечания: 718

Там же. Акт I, сц. 2, 131—132. *Пер. М. Лозинского.*

[719] Примечания: 719

Выражение Давида Самойлова из стихотворения «Оправдание Гамлета».

[720] Примечания: 720

Шекспир У. Гамлет. Акт V, сц. 2, 215—216. *Пер. М. Лозинского.*

чало, образец, идеал, наставник, жертва. В нем *сын* — подобие, ученик, потенциальный мститель и тоже жертва. Но также и носитель нового мировидения, не механически воплощающий заветы отца, но творчески их преобразующий, приходящий к себе качественно иным путем, приносящий в дар миру новые установления.

От закона — к благодати: таков естественный вектор развития христианского универсума. И единственно возможный для человека путь «вправить сустав времени», то есть исцелить само время.

Гамлет существенно отличается как от своих предшественников по сюжету о мести, вспоминаемых им, так и от введенных Шекспиром в трагедию потенциальных сыновей-мстителей, образующих параллельные линии (Лаэрт, Фортинбрас). Отличается потому, что ставит вопрос намного шире: о добродетели и пороке, о кровавой мысли и бескровной руке, наконец, о границах в праве человека распоряжаться тем, что даровано Богом и «принадлежит не нам»[721].

Выбор героя Шекспира качественно отличает его от Гора, Пирра, Иеронимо, Ореста, Лаэрта и

---

[721] Примечания: 721

Там же. Акт V, сц. 2, 218—219. *Пер. М. Лозинского.*

прочих мстителей. Поэтому в конечном итоге «Гамлет» — это пьеса *о добродетели,* старающейся разорвать круг зла, просящей «прощенья у порока»[722] в надежде пробудить в нем совесть, отрекающейся от умышленного зла, вверяющей себя Божьей воле[723].

Гамлет не входит в трагедию в такой «готовности», а приходит к ней постепенно, в процессе познания, став нечаянным убийцей, «сломав»[724] сердце матери, потеряв любимую. При всем своем знании, способности провидеть будущее и помыслы других Гамлет остается героем, *познающим* себя и мир на протяжении всего действия трагедии. Именно это его качество — способность к Познанию и Сомнению в своем праве и правоте — и делает его героем на все времена, архетипом Человека, который во все эпохи пытается понять в первую очередь самого себя и смысл своего присутствия в мире.

Главным мотивом Шекспира в преобразовании

---

[722] Примечания: 722

Там же. Акт III, сц. 4, 156. *Пер. М. Лозинского.*

[723] Примечания: 723

Эту правду должен открыть «неутоленным» верный Горацио, провожающий его в вечную жизнь словами: «Спи, милый принц. Спи, убаюкан пеньем херувимов!» (Там же. Акт V, сц. 2, 364—365. *Пер. М. Лозинского.)*

[724] Примечания: 724

Там же. Акт III, сц. 4, 35. *Пер. М. Лозинского.*

канона трагедии мести Кида был религиозно-этический, а не теоретико-эстетический. Однако, разрушая восходящий к античности трагический канон Кида, Шекспир в конечном счете противопоставил ему (и отчасти себе прежнему, периода «Тита Андроника») другую *концепцию трагического.* Концепцию, в значительной степени окрашенную христианскими мотивами, отчетливо звучащую христианскими обертонами. Терапевтический, очистительный эффект такой трагедии основан уже не только на «страхе и сострадании», но и на преклонении перед человеком, который своей жизнью и смертью выстрадал христианскую этику.

Трагедия мести после «Гамлета»

«Гамлет» был первой пьесой, в которой — в рамках условностей жанра елизаветинской трагедии мести — были внесены радикальные коррективы в сложившуюся традицию и проложены новые смысловые пути развития популярного жанра. Пьеса исполнила свое предназначение: младшие современники Шекспира увидели и восприняли эти изменения. Разумеется, вновь каждый по-

своему[725].

Шекспировский Гамлет первым среди елизаветинских героев — невольников мести — вверял себя Божьей воле. В этом отношении переломной оказывалась сцена на кладбище: сидит Гамлет и держит в руках череп, рассуждает о прахе, в который все возвратится, потом он станет свидетелем прощания с Офелией. Здесь кончается его «месть», он понимает бессмысленность подобных «деяний» и ущербность такого пути борьбы со злом. Он откажется от «умышленного зла», но в итоге зло не избегнет кары.

Для Генри Четтла в «Трагедии Хоффмана» и для анонимного автора[726] «Трагедии мстителя» это — отправная точка для осуществления мести.

«Трагедия мстителя» начинается с аналогичной

---

[725] Примечания: 725

Преобразование сюжета мести затронуло не только трагедию, но и другие жанры. «Недовольный» Марстона — *комедия* мести, в которой в один клубок сплетаются несколько взаимообусловленных «revenges» (отмщений). Здесь вновь, как и в «Мести Антонио», драматург создает мастерскую пародию на классическую трагедию мести, выворачивающую наизнанку ее схему, доводящую ее до абсурда. В «Женщине, убитой добротой» («A Woman Killed with Kindness», 1603) Томаса Хейвуда, которая близка уже к сентиментальной бытовой драме (мелодраме), герой — честный и прямодушный сквайр — отказывается мстить изменнице-жене. Тем не менее она умирает, не вынеся мук совести.

[726] Примечания: 726

Есть разные предположения, кто мог написать эту пьесу. Среди возможных авторов называют С. Тернера, Т. Мидлтона.

сцены: стоит Виндиче (мститель — имя главного героя и его амплуа) и держит в руках череп своей возлюбленной. В дальнейшем он сочтет себя бичом Божьим, прольет море крови, станет злодеем большим, чем его обидчики, попадет в тюрьму и в итоге будет казнен, как обыкновенный преступник, в согласии с законом. В то время как другой потенциальный мститель этой трагедии — Антонио, ничего не предпринимающий для мести, полагающийся на Небеса, ими будет сполна отмщен и вознагражден. Подобной альтернативы до «Гамлета» не обнаруживалось.

«Одномерность» характеров и аллегоризм имен персонажей «Трагедии мстителя» привели современных ученых к поискам аналогий со средневековыми моралите[727]. Однако мрачная атмосфера зла, почти безраздельно царящая в этой маньеристской пьесе, едва ли подкрепляет такую аналогию. Скорее речь может идти о влиянии близкой классицизму теории гуморов Бена Джонсона. Она сказалась на построении драматических «типов», в которых стала превалировать та или иная черта, сходная с манией.

Обе указанные пьесы не скрывают своих долгов

[727] Примечания: 727

См.: *Maus K.* Introduction // Four Revenge Tragedies. Oxford, 1995. P. XVIII; *Ayres P.* Tourneur. The Revenger's Tragedy. L., 1977.

перед «Испанской трагедией»[728]. В «Хоффмане» за занавесом обнаруживается скелет убитого отца героя, и окровавленный платок служит ему, как и Иеронимо, напоминанием о мести. Даже имена персонажей Четтла (Джером, Люсибелла, Лоррик) фонетически соотносятся с именами героев «Испанской трагедии»[729], чем лишний раз подчеркнута инверсия сюжета: месть сына за отца. Но не менее открыто эти пьесы демонстрируют и то, чем они обязаны «Гамлету» Шекспира.

Четтл драматизировал, по существу, нереализованные возможности линии Фортинбраса, превратив его в кровавого мстителя. Если оставить за скобками высокое положение Норвежца и его следование рыцарскому кодексу чести (в отведенных ему в трагедии малых пределах), — перед нами все тот же потенциальный мститель за отца. Но его отец, в отличие от Гамлета-старшего, был убит в честном поединке. В этом вся суть. По рыцарским законам такая смерть не может

[728] Примечания: 728

Особенно это заметно в более раннем «Хоффмане», что может служить и косвенным аргументом в пользу участия Четтла в драматическом состязании рубежа веков. Ф. Хенсло выплатил драматургу гонорар за эту пьесу 29 декабря 1602 г. К этому моменту она могла уже идти на сцене.

[729] Примечания: 729

См.: *Chattie H.* The Tragedy of Hoffman / Ed. by H. Jenkins. L.: Malone Society Reprints, 1951.

требовать отмщения. К тому же поединок рассматривался в Средние века как Божий суд, а его результат как решение окончательной инстанции. Шекспир не позволил Фортинбрасу пойти против небесного закона. В параллельной версии Четтла герой ополчается против закона земного.

Итак, казнь отца — как отправная точка. Отец Хоффмана, ставший пиратом, был казнен по закону, по приговору суда. Напомним, что согласно концепции Великой цепи бытия, на которой зиждется и воспринятое елизаветинцами у Августина идеальное представление об уподоблении мира земного миру небесному, земное правосудие суть подобие высшего правосудия. И равно требует уважения и подчинения. Герой Четтла, однако, не желает мириться с земным правосудием. Его месть обращена на судей своего отца и их близких. Ему чужды всякие сомнения в своей правоте, и единственное, что заставляет его в какой-то момент отсрочить месть, — это страсть, которую он испытывает к матери одной из своих жертв. Жертв оказывается множество, руки мстителя и его сообщников по локоть в крови, и сам он в итоге погибает, пав жертвой собственной похоти.

В характере героя Четтла четко прослеживает-

ся перенос внимания драматурга «с добродетелей мстителя на его пороки» (Bowers 1971: 127). Тем не менее Ф. Боуэрс излишне категорично приписывает именно Четтлу заслугу того «смелого шага», посредством которого «кидовский герой-мститель» был последовательно разоблачен как «злодей» (Ibid.: 126). Долг Четтла перед Шекспиром здесь очевиден. И уж тем более едва ли можно назвать пьесу Четтла «первой важной вариацией» канона Кида. Учитывая присутствие к тому времени на английской сцене шекспировского Гамлета, «историческая» роль «Трагедии Хоффмана» весьма преувеличена ученым (Ibid.: 130).

Обе пьесы, по всей видимости, испытали также влияние «черной трагедии» Марстона: все в них преувеличено (количество жертв, взаимных воздаяний, ненависть и кровожадность), доведено до абсурда (мстители начинают переходить друг другу дорогу, путаться под ногами, происходят фатальные ошибки, в которых ничуть не раскаиваются лишенные нравственного чувства герои). Все здесь направлено к одной цели, никто не испытывает колебаний, не ищет санкции свыше или делает ее предметом иронии, здесь принято полагаться только на себя. В этих пер-

сонажах-маньяках так много инфернального, дьявольского, и эта их сторона так настойчиво подчеркивается драматургами, что едва ли приходится сомневаться: перед нами вновь пародия, кошмарный фарс.

Вместе с тем в обеих пьесах мститель последовательно показан как человек, с необходимостью превращающийся в злодея. Драматургами преодолевается компромиссный финал «Мести Антонио» Марстона. Больше никаких оправданий, никаких монастырей. Этим мстителям уготовано место в аду, как и, по большей части, столь же инфернальным их жертвам.

Таким образом, одна из модификаций трагедии мести состояла в превращении «невольника мести» в *одержимого* запахом крови маньяка, неспособного вызвать у зрителя ни грана сочувствия, но один лишь ужас. Терапия страхом.

Другой вектор изменения кидовского канона трагедии мести после «Гамлета» выразился в создании пьес, в которых условности жанра служат для демонстрации полного разрушения этих самых условностей. К ним относятся «Месть Бюсси д'Амбуа» Джорджа Чепмена и «Трагедия атеиста» Сирила Тернера. Их можно скорее рассматривать

как трагедии *анти-мести*[730]. Хотя, по большому счету, проблематика обеих пьес выходит далеко за рамки трагедии мести. Пьеса Чепмена посвящена проблеме тирании и является политической драмой, сродни «Парижской резне» Кристофера Марло. Пьеса Тернера посвящена проблемам современной социальной и религиозной жизни и направлена против идеологии пуритан, у которых искала поддержки молодая английская буржуазия.

Драматурги и их герои демонстративно дистанцируются от принципа воздаяния. Клермон, брат Бюсси д'Амбуа, убитого в первой пьесе дилогии Чепмена, откажется мстить королю, предоставив все Провидению, которое в традициях классического стоицизма он понимает как Необходимость, «Великую Причинность» («Great Cause»). И в исторической перспективе окажется абсолютно прав, поскольку «Аз воздам» (как ни называй общий нравственный закон, управляющий всем сущим) не замедлит свершить возмездие. Английские зрители прекрасно помнили недавнюю французскую историю и знали, когда и чем закончилось

[730] Примечания: 730

По отношению к этим пьесам понятие «anti-revenge plays» использует, в частности, Кэтрин Маус (см.: *Maus K.* Introduction // Four Revenge Tragedies. Oxford, 1995. P. IX, XXIII).

царствование Генриха III. И даже призрак отца Шарлемона в «Трагедии атеиста» явится лишь для того, чтобы призвать сына воздержаться от мести.

Клермон предпочтет покончить с собой, уйти из этого мира зла, нежели продолжать служить «кормом для воров и зверей, рабом власти»[731]. Интересно, что такой выбор героя заслуживает у Чепмена уважение: его превозносят как друзья, так и враги. Дело в том, что Чепмен, будучи приверженцем доктрины стоицизма, рассматривает самоубийство как возможный (и часто наилучший) выход. Это, конечно, едва ли согласуется с христианскими представлениями.

Однако сам мир, который по-прежнему обличают в пьесах потенциальные герои-мстители, выглядит у Чепмена и Тернера уже не настолько мрачным и инфернальным, как в «Хоффмане» и в «Трагедии мстителя». Традиционные ценности продолжают играть в этом мире значительную роль, придавая ему устойчивость. И даже те, кто подрывают своими действиями и взглядами старый миропорядок (Месье и Балиньи в пьесе Чепмена или тернеровский д'Амвиль, уже

[731] Примечания: 731
Chapman G. Revenge of Bussy d'Ambois. V, 5, 192.

многим обязанный Эдмунду «Короля Лира» Шекспира), вынуждены признать достойной позицию своих противников. Порочные персонажи ценят добродетель в других. Так, д'Амвиль, чей «атеизм» состоит не в отрицании Бога, а в его подмене современным идолом — богатством, признает великодушие и отвагу Шарлемона.

В подобном мире с более ясно выраженной моралью у преступников меньше шансов уйти от высшего наказания, а у мстителей меньше необходимости брать возмездие на себя. Потому что им управляет нравственный закон. Присутствие Бога в универсуме со всей очевидностью явлено в «Трагедии атеиста»: ее злодей разрушает самого себя, а ее добродетельный герой, полагающийся исключительно на Бога, вознагражден в финале (вместе со своей добродетельной невестой) земным счастьем[732].

Английский театр века Шекспира (и без давления критики пуритан) был склонен к самоочищению от крайностей и элементов, входивших в противоречие с религиозным сознанием эпохи. Почему? Потому что его создавали по большей части достойные и ответственные люди,

[732] Примечания: 732
См.: *Tourneur S.* The Atheist's Tragedy. V, 2.

дорожившие своим именем и репутацией, знавшие силу произнесенного с подмостков слова. Драматурги-елизаветинцы понимали, что их герои-мстители неизбежно превращались в злодеев-мстителей. Этическое несовершенство подобных героев и кодекса личной мести (кровь за кровь, смерть за смерть), проповедуемого ими со сцены, было очевидно самим драматургам. Шекспир первым попытался это изменить и сделал это максимально ясно и последовательно.

Гамлет не слышал последних слов Офелии — «благословляющих, а не проклинающих» (Рим. 12: 14): «And of all Christian souls, I pray God. — God be with you» (букв.: «И все христианские души, я молю Бога. — Да будет с вами Бог!»)[733]. Но в последней сцене, перед своим уходом, он говорит о том же: «<...> lets be at peace» («<...> будем в мире друг с другом»)[734]. Его слова — непосредственное продолжение Послания апостола Павла к Римлянам: «...Будьте в мире со всеми людьми» (Рим. 12: 18). А во втором кварто (Q2 1604) и в фолио 1623 года эта строка будет изменена на еще более определенное «отречение от умышленного зла»,

[733] Примечания: 733
Шекспир У. Гамлет. Акт IV, сц. 5, 197.

[734] Примечания: 734
Q1 1603. 2074.

отсылающее к предыдущему стиху Писания: «Никому не воздавайте злом за зло» (Рим. 12: 17). Шекспир и его аудитория, разумеется, знали следующие строки апостольского послания: «Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: “Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь”» (Рим. 12: 19).

Такое преобразование сюжета мести ясно указывает анагогический (целевой) вектор намерения драматурга — очищение. Очищение сцены от кровавых маньяков, героя от умышленного зла, души от греха и безумия, чистых от сомнения, окружающего мира от неразборчивости к добру и злу.

От закона к благодати путь пролег через чистилище.

«Гамлет» Шекспира стал «чистилищем», через которое прошли елизаветинская трагедия мести и ее зрители.

Примечания

Для данного научного издания был впервые осуществлен эквилинеарный поэтический перевод на русский язык полного текста «Испанской трагедии» Томаса Кида, «Дополнений» к «Испанской трагедии» 1601—1602 годов, а также одноименной баллады конца XVI века. Перевод выполнен по изд.: *Kyd Th.* The Spanish Tragedy / Ed. by Ph. Edwards. L., 1959; *Kyd Th.* The Works of Thomas Kyd / Ed. by F.S. Boas. Oxford, 1901. В середине 20-го столетия А.А. Аникстом (1910—1988) был сделан перевод части текста «Испанской трагедии» (акт I, сц. 1 — акт III, сц. 11), долгие годы остававшийся в рукописи и опубликованный лишь в 2007 году (см.: *Кид Т.* Испанская трагедия. М.: ГИТИС, 2007).

При составлении примечаний были использованы следующие изд.: *Kyd Th.* The Works of Thomas Kyd / Ed. by F.S. Boas. Oxford, 1901; *Kyd Th.* The Spanish Tragedy / Ed. by J. Schick. L., 1933; *Kyd Th.* The Spanish Tragedy / Ed. by Ph. Edwards. L., 1959; *Kyd Th.* The Spanish Tragedy/Ed. by Th.W. Ross. Berkeley, 1968; *Kyd Th.* The Spanish Tragedy/Ed. by D. Bevington. Manchester, 1996.

ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ, СОДЕРЖАЩАЯ ПРИСКОРБНУЮ КОНЧИНУ ДОНА ГОРАЦИО и Бель-Империи, с плачевной смертью старого Иеронимо

Первое из дошедших до нас изданий «Испанской трагедии» вышло в 1592 году (издание не содержит даты, однако, учитывая скандальный контекст, его можно с уверенностью датировать 1592 годом) в формате, внешне напоминающем кварто, то есть книгу из листов, сложенных дважды и образующих каждый четыре листа. Однако издатель Эдвард Олд печатал эту пьесу (как и «Солимана и Перееду» в том же году) на листах существенно большего формата, разорванных пополам для достижения нормального рабочего размера, и такой формат принято, строго говоря, называть «октаво вчетверо» («octavo in fours»). Современные редакторы «Испанской трагедии», указывая особенности октаво 1592 года, часто обобщенно называют первые издания пьесы XVI—XVII веков ранними кварто.

На титульном листе описанного издания

значилось: «Испанская трагедия, содержащая прискорбную кончину дона Горацио и Бель-Империи, с плачевной смертью старого Иеронимо. По-новому исправленная и очищенная от грубых ошибок, что вкрались в первое издание. В Лондоне напечатано Эдвардом Олдом для Эдварда Уайта». Единственный уцелевший экземпляр хранится в библиотеке Британского музея.

Именно это издание «Испанской трагедии», не включающее «Дополнения» (они впервые появятся лишь в четвертом по счету издании 1602 года), считается наиболее авторитетным воспроизведением оригинального текста и кладется в основу всех современных изданий, включая данное.

Судя по всему, издатели располагали ясной и аккуратной авторской рукописью. Немногие проблемы, с которыми сталкиваются текстологи, считаются следствием того, что помимо рукописи автора был использован также сценический вариант текста, адаптированный (возможно, самим автором) для представления в публичном театре. Следы смешения двух вариантов эпизодически обнаруживаются в тексте трагедии, особенно в ее последней четверти, начиная с акта III, сц. 15.

Э. Олд и Э. Уайт представляли свое издание как «исправленное» в сравнении с «первым».

Вероятно, под «первым» имелось в виду издание «Испанской трагедии» Абеля Джеффа, внесенное им в реестр печатников 6 октября 1592 года. Было ли оно осуществлено и в каком виде, неизвестно. От него не сохранилось ни одного экземпляра. В то же время по поводу издательских прав на «Испанскую трагедию», очевидно, разгорелся скандал, поскольку издание Э. Уайта было конфисковано и распродано, а сам он присужден к штрафу в 10 шиллингов. Но уже к 1594 году, когда Абель Джефф выпустил новое издание пьесы, издатели, вероятно, уладили между собой конфликт (см. статью «Томас Кид и “Испанская трагедия”», с. 165—166 наст. изд.).

Издания 1594 (А. Джефф) и 1599 (Уильям Уайт) годов воспроизводят предшествующий текст, ничего существенно в нем не меняя, но лишь множа ошибки и опечатки.

В августе 1600 года издательские права на пьесу перешли к Томасу Пэвиеру, который в 1602 году издает «Испанскую трагедию» с «новыми дополнениями». На титульном листе сказано, что это издание «заново исправленное, очищенное и расширенное новыми дополнениями, такими, как партия Художника, и другие, в том виде, в котором оно в последнее время неоднократно

исполнялось на сцене». За исключением текста «Дополнений», Пэвиер, ничего существенно не меняя, воспроизводит последнее по времени издание «Испанской трагедии» У. Уайта (1599). Начиная с этого издания, все последующие (1603, 1610/11, 1615, 1618, 1623 и 1633 годов) включают «Дополнения». Каждое кварто XVII века основывается на своем предшественнике, возможно, за исключением издания 1610/11 года, которое возвращается к изданию 1602 года (см.: Edwards 1959: XLIII). Кварто 1615 года иллюстрировано знаменитой гравюрой с изображением убийства Горацио. Начиная с этого издания изменяется название пьесы: «Испанская трагедия, или Иеронимо вновь безумен».

После значительного временного перерыва «Испанская трагедия» была напечатана только в середине XVIII века. Р. Додели включил пьесу (текст 1633 года) во второй том своего «Избранного собрания старых пьес» (см.: A Select Collection of Old Plays: In 12 vol. / Ed. by R. Dodsley. L., 1744. Vol. 2). Первым современным научным изданием пьесы принято считать издание Т. Хокинса, который ориентировался на текст 1592 года (см.: The Origin of the English Drama: In 3 vol. / Ed. by T. Hawkins. Oxford, 1773. Vol. 2). На рубеже XIX—XX веков

появились два независимых научных издания «Испанской трагедии» Дж. Шика (см.: Schick 1898) и Ф. Боуса (см.: Boas 1901), которым во многом обязаны все современные издания.

В нашем издании в квадратные скобки помещены поясняющие сценические указания более поздних кварто и современных редакторов, отсутствовавшие в издании 1592 года. В Дополнениях в квадратные скобки заключены ремарки современных редакторов и строки из основного текста трагедии.

Действующие лица

Не указаны в первых изданиях XVI—XVII вв. Впервые перечень действующих лиц дал Р. Доделли (см.: A Select Collection of Old Plays. L., 1744), впоследствии он был расширен Дж. Шиком и Ф. Боусом на рубеже XIX—XX вв. (см.: Schick 1898; Boas 1901). С тех пор пьеса всегда публикуется с перечнем действующих лиц. Современные английские издания для ряда персонажей указывают в скобках альтернативные имена, под которыми они иногда фигурируют в тексте и ремарках:

Король Испании (Испанский король, Король).

Киприан, герцог Кастильский (Кастилец, Гер-

цог).

Вице-король Португалии (Король).

Бальтазар, его сын (Принц).

Посол Португалии (Посол).

Паж Лоренцо (Мальчик).

Дополнения
ДОПОЛНЕНИЯ К «ИСПАНСКОЙ ТРАГЕДИИ»

Дополнение четвертое

Этому дополнению практически все ученые отказывали в праве называться дополнением, рассматривая его как замещение оригинального текста: либо сцены 12, либо фрагментов сцены 13. Дж. Шик и Ф. Боус считали, что четвертое «дополнение» служило для замены сцены 12. Они давали его в своих изданиях «Испанской трагедии» как акт III, сц. 12 (см.: Schick 1898; Boas 1901). Л. Щукинг, Ф. Эдвардс, Л. Эрн убеждены, что Дополнение четвертое, помещаемое перед монологом Иеронимо «Мне отмщенье!», отменяло эпизод встречи со стариком Базульто и даже целиком эпизод с просителями в акте III, сц. 13 (см.: Edwards 1959: LXIV— LXV; Erne 2001: 123-125).

ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ, СОДЕРЖАЩАЯ ПРИСКОРБНЫЕ УБИЙСТВА ГОРАЦИО И БЕЛЬ-ИМПЕРИИ, А ТАКЖЕ ПЛАЧЕВНУЮ КОНЧИНУ СТАРОГО ИЕРОНИМО

Баллада была создана на гребне театрального успеха «Испанской трагедии» в 1590-е годы. По меньшей мере, семь ее изданий появились между 1599 и 1638 годами. Издание, от которого сохранились экземпляры, не имеет даты, но иллюстрировано гравюрой, помещенной на титуле издания «Испанской трагедии» 1615 года. Следовательно, это издание баллады вышло позднее. Наш перевод основан на тексте из сборника «Roxburghe Ballads», опубликованном Ф. Боусом в Приложении к сочинениям Томаса Кида 1901 года (см.: Boas 1901: 343—347).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Boas 1901 — *Kyd Th.* The Works of Thomas Kyd / Ed. from the original texts with introduction, notes and facsimiles by F.S. Boas. Oxford, 1901.

Bowers 1971 — *Bowers F.* Elizabethan Revenge Tragedy, 1587—1642. Princeton UP, 1971 (lsted. 1940).

Edwards 1959 — *Kyd Th.* The Spanish Tragedy / Ed. by Ph. Edwards. L. 1959.

Erne 2001 — *Erne L.* Beyond «The Spanish Tragedy»: A study of the works of Thomas Kyd. Manchester UP, 2001.

Freeman 1967 — *Freeman A.* Thomas Kyd: Facts and Problems. Oxford, 1967.

Gair 1978 — *Gair W.R.* Introduction // Marston J. Antonio's Revenge / Ed. by W.R. Gair. Manchester UP, 1978. Repr. 1999.

Murray 1969 — *Murray P.B.* Thomas Kyd. N.Y., 1969.

Nashe 1904—1910 — *Nashe Th.* The Works of Thomas Nashe: In 5 vol. / Ed. by R.B. McKerrow. L., 1904-1910.

OED — Oxford English Dictionary. Oxford Univ. Press, 2010.

Ross 1968 — *Ross Th. W.* Critical Introduction and Comentary // Kyd Th. The Spanish Tragedy / Ed. by Th.W. Ross. Berkeley, 1968.

Schick 1898 — *Kyd Th.* The Spanish Tragedy / Ed. with a Preface, Notes and Glossary by J. Schick. L. 1898. Repr. 1933

ИЛЛЮСТРАЦИИ

THE

SPANISH TRAGEDIE, Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Bel-imperia*: with the pittifull death of olde *Hieronimo*.

Newly corrected and amended of ſuch groſſe faults as paſſed in the firſt impreſsion.



AT LONDON
Printed by *Edward Allde*, for
Edward White.

Ил. 1. Титульный лист первого издания «Испанской трагедии» (1592?)

THE
Spanish Tragedie:
Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Bel-imperia*: with the pittifull death of olde *Hieronimo*.

Newly corrected, amended, and enlarged with new additions of the Painters part, and others, as it hath of late been diuers times acted.



Imprinted at London by W. W. for *T. Pauier*, and are to be ſolde at the ſigne of the Catte and Parrats neare the Exchange.
1602.

Ил. 2. Титульный лист издания «Испанской трагедии» 1602 г. (с дополнениями)

The Spanish Tragedie:

OR,

Hieronimo is mad againe.

Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Belimperia*; with the pittifull death of *Hieronimo*.

Newly corrected, amended, and enlarged with new Additions of the *Painters* part, and others, as it hath of late been diuers times acted.



LONDON,
Printed by W. White, for I. White and T. Langley, and are to be sold at their Shop ouer against the Sarazens-head without New-gate. 1615.

Ил. 3. Титульный лист издания «Испанской трагедии» 1615 г. с измененным заглавием («Испанская трагедия, или Иеронимо вновь безумен») и гравюрой, изображающей убийство Горацио.

Howbeit if some outrage (Israel) for want or of set owne dispose to lend me
wt pretext of duetie or religion, or to redeme himself to bail, or ward not before
mee by true warr nicessitie vō Lpp̄ to suspect me, I shall be sure in all submissive
& mute feature of my bail it will please vō Lpp̄ but to remember me as I shall
prove my self, and to repute them as they are indeed. Cum tot tuus ministeria
nulla capitalior sit quam cervi, qui tum cum maxime fallunt id agunt ut viri
bari esse videant. If for doubtfull even these vō Lpp̄ shall sure to breake
their Leidge desires and set into her trust, more but their Lords hyd
eritie save accuse me shall examine & stopped up the Portcullis, for
mair I cannot vō pawl to me I shall set open of my cave into her
eyes for vō Lpp̄ ignorant suspect me guiltie of the former [illegible]
And that for none I feare me I groaned treasons a servitude of dread Lpp̄
trial if I hideous eye whom I fole inflict cause of that damnable actions to
the dreadfull one of [illegible] or of that bitter mutinous action toward her state
I rode for witnessed reveale them as I have request vō Lpp̄ Gentle Secrecy of
me that never save offende vō

vō Lpp̄ humble in all duties

Ил. 4. Фрагмент письма Томаса Кида лорду-хранителю печати Джону Пакерингу (июнь 1593 г.)

The trueth of the moſt wicked and ſecret *murthering of Iohn Brewen, Goldſmith of* London, committed by his owne wife, through the prouocation of one Iohn Parker *whom ſhe loued: for which fact ſhe was burned,* and he hanged in Smithfield, on wedneſday, the 28 of Iune, 1592. two yeares after the murther was committed.



Imprinted at London for Iohn Kid, and are to be ſold by Edward White, dwelling at the little North doore of Paules, at the ſigne of the Gun. 1592.

Iho Kyd

Ил. 5. Титульный лист издания памфлета о Джоне Брюэне 1592 г. Текст на титуле: «Правда о наижесточайшем и наизагадочнейшем убийстве Джона Брюэна, золотых дел мастера из Лондона, совершенного его собственной женой по наущению некоего Джона Паркера, в которого она была влюблена, за каковое преступление первая была сожжена, а второй повешен в Смитфилде в среду, 28 июня 1592 года, по прошествии двух лет после означенного убийства. Напечатано в Лондоне для Джона Кида и предназначено для продажи Эдвардом Уайтом, живущим около малого северного входа в собор Св. Павла под вывеской “Охотник” *(вар.* “Пистоль”. *— Н.М.)».*

THE

TRAGEDYE OF *SOLYMAN* AND *PERSEDA.*

VVherein is laide open, Loues conſtancy, Fortunes inconſtancy, and Deaths Triumphs.



AT LONDON
Printed by *Edward Allde* for Edward White, and are to be ſolde at the little North doore of Paules Church, at the ſigne of the Gun.

Ил. 6. Титульный лист издания трагедии «Соли-
ман и Перседа» (1592?). Авторство приписывается
Томасу Киду. Текст на титуле: «Трагедия о Соли-
мане и Перседе, в каковой явлены постоянство
Любви, непостоянство Фортуны и торжество
Смерти. В Лондоне напечатано Эдвардом Олдом
для Эдварда Уайта и предназначено для про-
дажи возле малого северного входа в собор Св.
Павла под вывеской “Охотник” *(вар.* “Пистоль”.
— Н.М.)».

Pompey the Great,

his faire

Corneliaes Tragedie:

Effected by her Father and Huſ-
bandes downe-caſt, death,
and fortune.

Written in French, by that excellent Poet Ro: Garnier; and tranſlated into Engliſh by Thomas Kid.



AT LONDON
Printed for Nicholas Ling.
1595.

Ил. 7. Титульный лист издания «Корнелии» 1595 г. Перевод трагедии Р. Гарнье «Корнелия» выполнен Т. Кидом. Текст на титуле: «Помпей Великий, или трагедия его прекрасной Корнелии, свершившаяся вследствие постигших ее отца и мужа низвержения, гибели и злой судьбы. Написанная на французском языке сим превосходным поэтом Ро<бером> Гарнье и переведенная на английский Томасом Кидом. Напечатано в Лондоне для Николаса Линга. 1595».

THE FIRST PART of Ieronimo.

With the Warres of Portugall, and the life and death of Don Andræa.



Printed at London for Thomas Pauyer, and are to be ſolde at his ſhop, at the entrance into the Exchange 1605.

Ил. 8. Титульный лист издания «Первой части Иеронимо» 1605 г. Текст на титуле: «Первая часть Иеронимо. С португальскими войнами, а также жизнью и смертью дона Андреа. Напечатано в Лондоне для Томаса Пэвиера и предназначено для продажи в его лавке возле входа на биржу. 1605»

To the memory of my beloued, The AVTHOR MR. WILLIAM SHAKESPEARE: AND what he hath left vs.

TO draw no enuy (Shakespeare) on thy name,
Am I thus ample to thy Booke, and fame:
While I confesse thy writings to be such,
As neither Man, nor Muse, can praise too much.
'Tis true, and all mens suffrage. But these wayes
Were not the paths I meant vnto thy praise:
For seeliest Ignorance on these may light,
Which, when it sounds at best, but eccho's right;
Or blinde Affection, which doth ne're aduance
The truth, but gropes, and vrgeth all by chance;
Or crafty Malice, might pretend this praise,
And think to ruine, where it seem'd to raise.
These are, as some infamous Bawd, or Whore,
Should praise a Matron. What could hurt her more?
But thou art proofe against them, and indeed
Aboue the ill fortune of them, or the need.
I, therefore will begin. Soule of the Age!
The applause! delight! the wonder of our Stage!
My Shakespeare, rise; I will not lodge thee by
Chaucer, or Spenser, or bid Beaumont lye
A little further, to make thee a roome:
Thou art a Monument, without a tombe,
And art aliue still, while thy Booke doth liue,
And we haue wits to read, and praise to giue.
That I not mixe thee so, my braine excuses;
I meane with great, but disproportion'd Muses:
For if I thought my iudgement were of yeares,
I should commit thee surely with thy peeres,
And tell, how farre thou didst'e our Lily out-shine,
Or sporting Kid, or Marlowes mighty line,
And though thou hadst small Latine, and lesse Greeke,
From thence to honour thee, I would not seeke
For names; but call forth thundring Æschilus,
Euripides, and Sophocles to vs,
Paccuuius, Accius, him of Cordoua dead,
To life againe, to heare thy Buskin tread,
And shake a Stage: Or, when thy Sockes were on,
Leaue thee alone, for the comparison

Of

Ил. 9. Фрагмент элегии Б. Джонсона «Памяти Шекспира» (фолио 1623 г.)



Ил. 10. Ручной печатный пресс времен Елизаветы I. XVI в. Гравюра. Первоначально пресс был установлен на церковном дворе собора Св. Павла. Архив Халтона.



Ил. 11. Печатный цех XVI в. Гравюра Теодора Галле (1571—1633) по рисунку Яна ван дер Страата (1523—1605). Опубл, в изд.: Nova Repenta. Antwerp, 1580— 1590.



Ил. 12. Фрагмент иллюстрации в книге Откро-

вение Святого Иоанна Богослова, изображающий падение Вавилона (л. 35.). Сер. XV в. Гравюра на дереве. Библиотека университета Глазго (Нидерланды).



Ил. 13. Франциск Ассизский проповедует перед Папой Гонорием III. Фреска Джотто (1266/7—1337). Кон. XIII в. Фрагмент росписи базилики Св. Фран-

циска в монастыре Сакро-Конвенто (Ассизи).



Ил. 14. Фрагмент гравюры к балладе о Тите Андронике. Нач. XVII в. См. с. 229— 230 наст. изд.



Ил. 15. Иллюстрация к моралите «Всякий Человек», изображающая героя перед лицом Смерти. XVI в. Гравюра на дереве. Британский музей (Лондон).


SCARRONS
COMICAL ROMANCE
OR
A Company of Stage Players

Ил. 16. Площадная сцена для постановки мистерий, моралите и фарсов (на заднем плане). Гравюра. Опубл. в изд.: *Scarron P.* The Whole Comical Works of Monsr. Scarron. L., 1700.



Ил. 17. Постановка мистерии в Ковентри. Рисунок Дэвида Джи. Опубл, в изд.: *Sharp Th.* A Dissertation on the Pageants, or Dramatic Mysteries, anciently performed at Coventry by the Trading Companies of that City. Coventry, 1825. Британский музей (Лондон).



Ил. 18. Купеческая школа Тейлора, в которой учился Т. Кид. Худ. Уильям Дей. Ок. 1820. Частная коллекция. На картине изображены уцелевшие после Большого лондонского пожара 1666 г. остатки Поместья Розы (Manor of the Rose) — здания, в котором во времена Т. Кида находилась Купеческая школа Тейлора.

CATECHISMVS

paruus pueris primùm Latinè qui ediſcatur, proponendus in Scholis.



Ил. 19. Учитель и ученики. Школьный класс елизаветинских времен. Титульный лист изд.: *Nowell A.* Catechismus parvus pueris primum latine qui ediscatur, proponendus in scholis. Tondini, 1583. Александр Новель (ок. 1507—1602), декан собора Св. Павла, написал этот краткий катехизис для учеников, начинающих изучать латынь.



Ил. 20. Сэр Уолтер Роли (1552—1618). Миниатю-

ра. Худ. Николас Хиллиард (ок. 1547—1619). 1585. Национальная портретная галерея (Лондон). О причастности Т. Кида к «атеистической академии», к которой принадлежал и У. Роли, см. с. 163—164 наст. изд.

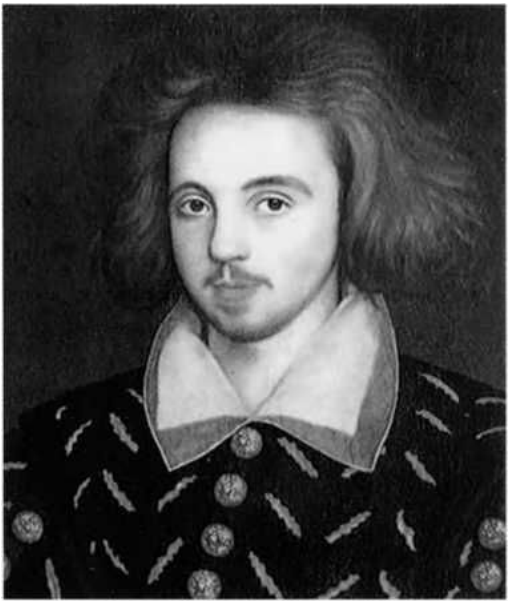


Ил. 21. Бенджамин Джонсон (1572—1637). Масло, дерево. Худ. Абрахам ван Блинберх (1576/7—1624). Ок. 1617. Национальная портретная

галерея (Лондон).



Ил. 22. Робер Гарнье (1534—1590), автор «Корнелии». Гравюра. Французская школа. XVI в. Национальная библиотека в Париже. Т. Кид является автором английского перевода одной из трагедий Гарнье — «Корнелии».



Ил. 23. Портрет неизвестного, предположительно, Кристофера Марло (1564—1593) в возрасте 21 года. Неизв. худ. 1585. Колледж Тела Христова (Кембридж).



Ил. 24. Актер Ричард Бербедж (1567—1619). Масло, холст. Неизвестный худ. [Б. д.]. Исполнял важнейшие шекспировские роли, а также играл Иеронимо в «Испанской трагедии» Т. Кида.



Ил. 25. Актер Эдвард Аллен (1566—1626). Миниатюра. Известнейший актер елизаветинского театра, руководитель актерских трупп, основатель Колледжа Божьей Благодати и Школы Аллена в Далвиче. Архив Колледжа Далвича (Лондон).



Ил. 26. Генри Кэри, 1-й барон Хансдон (1526—1596). Масло, дерево. Худ. Стевен ван Хервейк (1530—1565/7). Ок. 1561—1563. Частная коллекция, во временном пользовании театра «Глобус» (Великобритания). Покровитель театральной труппы «слуги лорда-камергера».



Ил. 27. Генри Герберт, 2-й граф Пембрук (после 1538—1601). Масло, холст. Английская школа. XVI в. Национальный музей Уэльса. Покровитель театральной труппы «слуги графа Пембрука».



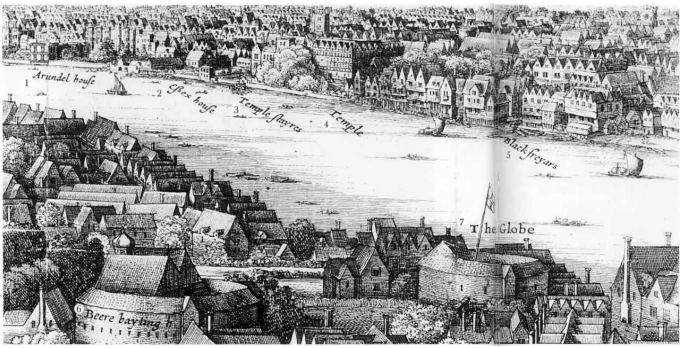
Ил. 28. Чарлз Ховард, 1-й граф Ноттингем (1536—1624). Масло, холст. Неизв. худ. 1602. Национальная портретная галерея (Лондон). Покровитель театральной труппы «слуги лорда-адмирала».



Ил. 29. Король Испании Филипп II (1527—1596). Масло, холст. Худ. Софонисба Ангиссола (1532—1625). После 1570. Музей Прадо (Мадрид).



Ил. 30. Королева Елизавета I (1533—1603). Масло, дерево. Портрет приписывается Джорджу Говеру (ок. 1540—1596). Ок. 1588. Национальная портретная галерея (Лондон).



Ил. 31. Вид на исторические районы Лондона — Сити, Холборн и Саутуорк. XVI— нач. XVII в. Фрагмент гравюры «Вид Лондона». Худ. Вацлав Холлар (1607—1677). 1647. Библиотека Гилдхолла (Лондон).

(1) Особняк Арундел-хаус; (2) особняк Эссекс-хаус; (3) паломнический дом Тампля; (4) Тампль; (5) здание бывшего монастыря Блэкфрайарз; (6) арена для медвежьей травли; (7) театр «Глобус»



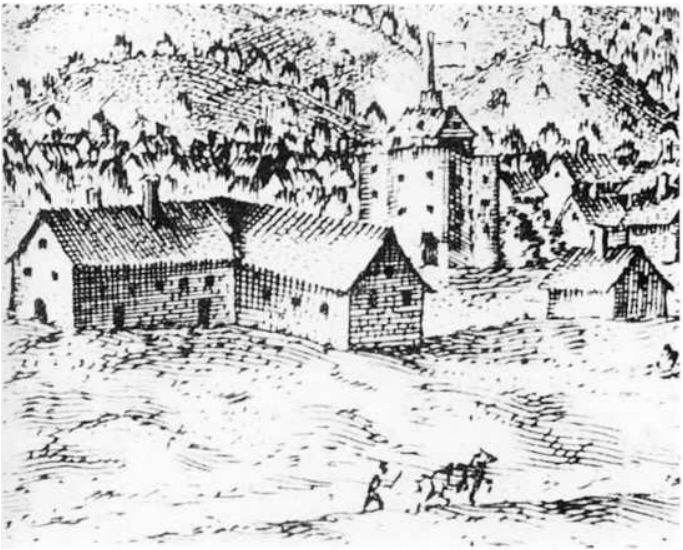
Ил. 32. Театр «Глобус». Фрагмент гравюры. Худ. Николас Иоаннис Висер (1587— 1652). Ок. 1616. Опубл. в *НЗА.: Visscher C.J.* Londinum fiorentissima britanniae urbs, emporiumque toto orbe celeberrimum. L., [1625]. Библиотека Конгресса (Вашингтон).



Ил. 33. Театр «Лебедь». Рисунок Йоханнеса де Витта. Ок. 1596. Копия, сделанная Арендом ван Бухелем (1565—1641) с утраченного письма Йо-

ханнеса де Витта (период творчества: 1583—1596 гг.). Университет Утрехта (Нидерланды). Голландец Й. де Витт посетил театр «Лебедь» в 1596 г. и сделал по памяти рисунок (единственное дошедшее до нас детальное изображение интерьера елизаветинского театра).

(1) Крыша (tectum); (2) крытая галерея (porticus); (3) сиденья (sedilia); (4) помещение для актеров (mimorum ades); (5) оркестра, места для знатной публики (orchestra); (6) вход в театр (ingressus); (7) просцениум (proscaenium); (8) площадка или арена, стоячие места (planifies sive arena)



Ил. 34. Театр «Куртина». Фрагмент гравюры «Вид Лондона с севера на юг». Ок. 1600—1610. Частная коллекция.



Ил. 35. Одно из самых ранних печатных изображений представления на английской театральной сцене. 1632 г. Титульный лист латинской трагедии Уильяма Алабастера (1567—1640) «Роксана» (ок. 1592). Опубл, в изд.: *Alabaster W.* Roxana Tragædia. Tondini, 1632.

THE

Tragicall Hiſtorie of HAMLET

Prince of Denmarke

By William Shake-ſpeare.

As it hath beene diuerſe times acted by his Highneſſe ſeruants in the Cittie of London: as alſo in the two Vniuerſities of Cambridge and Oxford, and elſe-where



At London printed for N.L. and Iohn Trundell.
1603.

Ил. 36. Титульный лист первого кварто (1603) «Гамлета» У. Шекспира

THE Tragicall Hiſtorie of HAMLET,

Prince of Denmarke.

By William Shakeſpeare.

Newly imprinted and enlarged to almoſt as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie.



AT LONDON,
Printed by I. R. for N. L. and are to be ſold at his ſhoppe vnder Saint Dunſtons Church in Fleetſtreet. 1605.

Ил. 37. Титульный лист второго кварто «Гамлета» У. Шекспира (1604/05)


Bridewell
Whitehall
Westminster

Ил. 38. Лондон времен Томаса Кида и Уильяма Шекспира с высоты птичьего полета. Фрагмент гравюры «Londinum Feracissimi Angliae Regni Metropolis». Аноним. Ок. 1560. Опубл. в изд.: Civitates Orbis Terrarum /Ed. Georg Braun, Franz Hogenberg. Colonia, 1572. Vol. 1.