

VIII. Драматургия Возрождения. Елизаветинская драма. Шекспир.

- *Драматургия К. Марло.*
- *Драматургия У. Шекспира.*
 - ✓ *Шекспировский вопрос.*
 - ✓ *Хронология творчества Шекспира*
 - ✓ *Трагедииография Шекспира.*
- *Драматургия К. Марло.*

В эпоху Возрождения в Англии особого расцвета достигла драматическая литература, тесно связанная с широким развитием в эту пору театральных зрелищ и сценического искусства. Ренессансный театр развивался в Англии несколько иначе, чем в других странах Европы. Его эволюция из театра средневекового носила здесь гораздо более постепенный и органический характер, чем, например, в Италии или во Франции. Испытав на себе воздействия как античной, так и классицистическо-гуманистической драматургии Европы (в первую очередь итальянской), английская драма, тем не менее, в основном сохранила свой народный характер, вырастая непосредственно из драматических жанров средневековья — моралите и интерлюдий.

Одним из важнейших и наиболее талантливых предшественников Шекспира был Кристофер Марло (Christopher Marlowe, 1564—1593). Он был сыном бедного башмачника из Кентербери. При поддержке друзей и, вероятно, влиятельных покровителей Марло смог поступить в Кембриджский университет, где он получил степень бакалавра, а позднее и магистра. Затем он увлекся театром, вероятно, сам был некоторое время актером, приехал в Лондон около 1587 г. и отдался здесь творчеству, вращаясь в кружках писательской богемы, где вскоре он заслужил репутацию опасного вольнодумца и атеиста.

Один из доносов на Марло изображает его главой целого атеистического кружка писательской молодежи и приписывает ему весьма опасные в то время мысли: Марло будто бы не верил в бога, утверждал, что Христос был более достоин казни, чем Варавва, что обитатели Индии и другие народы древнего мира жили и писали около шестнадцати тысячелетий тому назад, тогда как согласно Библии мир, созданный богом, существует будто бы всего лишь шесть тысяч лет.

Недолгая жизнь Марло малоизвестна. В 1593 г. он был убит в одной из таверн близ Лондона при довольно загадочных обстоятельствах, которые в настоящее время его биографы склонны толковать в том смысле, что это было организованное лондонской тайной полицией политическое убийство с целью устранить опасного человека. Пуритане с глубокой радостью встретили известие о смерти молодого «безбожника».

Один из проповедников усматривал в этом даже «перст божий» и рассказывал, что Марло «дошел до такого неистовства, что отрицал бога, его сына Иисуса Христа и не только богохульствовал на словах против троицы, но даже писал об этом книги, в коорых доказывал, что спаситель — обманщик, а Моисей — фокусник и колдун, что библия есть собрание пустых нелепых сказок, а религия — изобретение политиков».

В своих произведениях Марло, естественно, не мог открыто проповедовать подобные идеи, но в его творчестве все же достаточно ясно раскрывается его материалистическое и гуманистическое мировоззрение. В своих юношеских порывах и взлетах мысли Марло явился одним из ярких выразителей титанизма эпохи Ренессанса.

Марло создал героическую трагедию сильной личности, дерзновения мысли и волевые устремления которой являются центром драматического действия. Уже в прологе к своей первой пьесе «Тамерлан Великий» (около 1587 г.), которая шла в Лондоне с большим успехом, Марло обещал дать возвышенную героическую драму, освобожденную от «клоунады» и шутовского остроумия рифмованных стихов. Драма эта, действительно, показывает подчиняющий себе все действие мощный, титанический образ знаменитого среднеазиатского завоевателя XIV в. Тамерлана и последовательно изображает всю его жизнь, начиная от того момента, когда он был еще простым пастухом, до того часа, когда он умирает повелителем всего восточного мира. В быстро сменяющихся эпизодах пьесы Тамерлан, наделенный огромной волей к власти и незыблемой верой в свои силы, одну за другой подчиняет себе восточные монархии — Персию, Сирию, Турцию, Египет, Вавилон. То он появляется на поле битвы, то на колеснице, влекомой покоренными им властителями; турецкого султана Баязета он возит за собой в железной клетке. В своем чудесном возвышении из безвестности к неограниченному господству он ни разу не испытывает ни колебаний, ни поражения. В его образе, значительно отличающемся от исторического Тамерлана, Марло дает апологию дерзаний, силы волевых устремлений, безграничных возможностей человека, всем обязанного самому себе. Это славословие новому человеку, герою эпохи Возрождения.

- ***Драматургия У. Шекспира***

Величайшим представителем елизаветинской драмы был современник К. Марло - У. Шекспир (1564-1616)

Предки Шекспира в течение веков обитали в окрестностях Стрэтфорда, занимаясь хлебопашеством; семейство было зажиточным. Отец поэта в документах иногда значился «перчаточником», но в действительности занимался разнообразной торговлей, вначале с успехом. Через год после рождения Шекспира его отец был избран в городской совет, а спустя еще три года на высшую городскую должность — бейлифа. Однако к концу 70-х гг.

что-то произошло: он уже не прикупает недвижимость, а распродает ее, постепенно разоряясь.

Его старшему сыну в это время около шестнадцати. Биографы полагают, что семейные обстоятельства не позволили ему закончить грамматическую школу в Стрэтфорде, которая славилась на всю страну. Первоначальное образование должно было быть основательным, включающим и знание классических языков.

Документально подтвержденных свидетельств о жизни Шекспира сохранилось чрезвычайно мало; большинство фактов устанавливается по косвенным свидетельствам или позднейшим рассказам, часто сомнительным. Предполагают, что, оставив школу, Шекспир какое-то время в качестве подмастерья помогал отцу. Однако в ноябре 1582 г., когда ему исполнилось восемнадцать лет, он женился на Энн Хэтеуэй, бывшей восьмью годами старше его. Женитьба была вынужденной, судя по тому, что в мае следующего года родился первый ребенок, дочь Сусанна. В начале 1585 г. на свет появилась двойня: дочь Джудит и сын Гамнет. Сыну суждена короткая, одиннадцатилетняя, жизнь. Дочери переживут отца, выйдут замуж, будут иметь детей, однако прямое потомство Шекспира прервется еще в XVII в.

✓ *Шекспировский вопрос:*

Скудость достоверных фактов о Шекспире породила множество вопросов и биографических легенд. Согласно одной из них, вскоре после рождения двойни Шекспир вынужден покинуть и семью, и родной город, убегая от преследования соседа-лендлорда, в угодах которого он браконьерствовал. Это сомнительная история. Скорее всего Шекспир отправился в Лондон вслед за одной из многочисленных актерских трупп, гастролировавших в Стрэтфорде. Искушение театром стало слишком сильным, и Шекспир пошел в актеры. Трудно сказать, стал ли он хорошим актером, но вершин профессии явно не достиг, судя по тому, что даже в собственных пьесах играл не первые роли: в «Гамлете» — тень отца Гамлета.

В том, что существовал некто У. Шекспир, уроженец Стрэтфорда, третьестепенный лондонский актер — в этом никогда не сомневались. Ему отказывали лишь в авторстве, предполагая, что его имя было кем-то куплено, чтобы скрыть собственное. Число тех, кого включают в ряд претендентов, на сегодня перевалило за тридцать. Среди них немало титулованных особ и сама королева Елизавета, чье царствование (1558—1603) и стало веком английского Возрождения, «елизаветинской эпохой». Дух этого величия — в пьесах Шекспира.

Так не были ли они и написаны той, кому страна обязана духовным взлетом? Остается предположить в Елизавете поэтический гений. Или искать среди тех, чей гений бесспорен:

ведь не случайно сам «шекспировский вопрос» возник в связи с претензиями, заявленными в пользу Ф. Бэкона, основоположника современного философского мышления, зачинателя английской интеллектуальной прозы. Но тогда лучше сразу искать среди поэтов, к примеру, - К. Марло. На нем, действительно, многое сходится: ровесник Шекспира, он намного обогнал его своей ранней славой. В мае 1593 г. в окрестностях Лондона во время пьяной драки Марло получил удар кинжалом в висок. В следующем месяце, по дошедшим до нас сведениям, имя Шекспира впервые упомянуто как литературное: в регистрационных книгах гильдии печатников есть запись о выходе в свет поэмы Шекспира «Венера и Адонис». Возникает версия: высокие покровители не предали Марло, но, инсценировав убийство, помогли бежать на континент, откуда ему с тех пор и приходилось присылать в Англию свои новые произведения, прикрываясь, как маской, именем третьеразрядного актера.

Какими бы остроумными ни были доводы против авторства Шекспира, самое большое, в чем они убеждают - в той или иной степени своей вероятности, но в любом случае не дают достаточных оснований, чтобы волнуящую воображение догадку поднять на уровень гипотезы. Однако сам «шекспировский вопрос» и сегодня не закрыт. То малое, что нам достоверно известно о Шекспире - человеке, трудно вписывается в портрет «универсального гения», каковым его провозгласили еще романтики. Как человек из небольшого провинциального городка, образованный грамматической школой, мог так глубоко познать свою эпоху и весь мир? Это социальное недоверие, безусловно, сказывается, но в не меньшей мере к разгадыванию тайны побуждает и то обстоятельство, что человек, давший лицо своему времени, написавший галерею современных человеческих типов, сам остался в тени, ускользающим от наших биографических исследований незнакомцем.

Среди документальных свидетельств, не сохранившихся до нашего времени, и рукописи Шекспира. Они должны были храниться в «Глобусе» и в таком случае погибли во время пожара при постановке в июне 1613 г. пьесы-хроники «Генрих VIII». Это, естественно, затрудняет хронологию творчества. Вариант ее, считающийся наиболее достоверным, разработал в 1930 г. Э. К. Чэмберс. Позднейшие исправления были систематизированы и внесены Дж. Макманауэем, но эта работа продолжается. В настоящем виде хронология дана Дж. Б. Эвансом в приложении к одному из общепринятых современных изданий Шекспира ("The Riverside Shakespeare").

✓ *Хронология творчества Шекспира.*

В русских работах хронология творчества Шекспира обычно сопровождается попыткой его периодизации. Наиболее устойчиво выделяют три периода:

первый — 90-е гг. XVI в.; иногда внутри него в свою очередь обособляют ранний период (1589—1594). В это время написаны почти все хроники и большая часть комедий; второй — 1600—1608 гг. Это время называют «периодом великих трагедий»; третий — 1608—1613 гг. В творчестве Шекспира начинает складываться смешанный жанр трагикомедии.

Первое здание общедоступного театра, так и названного — «Театр», было построено в Лондоне в 1576 г. Джеймсом Бербеджом, чей сын Ричард будет исполнителем основных ролей в пьесах Ш. и с 1599 г. совладельцем, вместе с ним и несколькими другими актерами, театра *«Глобус»*. После строятся и другие, появляются новые актерские труппы. Однако с начала 1592 по июнь 1594 г. лондонские театры почти все это время были закрыты из-за жестокой эпидемии чумы. Актерские труппы были вынуждены уехать в провинцию, некоторые из них разорились. Вскоре после возобновления спектаклей Шекспир присоединился к новому составу труппы лорда-камергера, называвшейся так по должности покровителя, без которого не могли обойтись бесправные и подвергавшиеся разнообразным гонениям актеры. С восшествием на престол в 1603 г. короля Якова I труппа перешла под его прямое покровительство. К этому времени Шекспир достиг и славы и довольно редкого в его профессии материального благополучия, будучи совладельцем собственного театра.

Первые шаги на поприще драматурга, вероятно, относятся к концу 80-х гг. Во всяком случае к 1592 г. он был уже достаточно заметной фигурой.

За несколько лет до смерти Шекспир отходит от театра. Он ничего не пишет после 1613 г. и около этого времени поселяется в своем родном городе — Стрэтфорде. Еще одна загадка: что повлекло его, находящегося в зените славы и жизненного успеха, еще не перешагнувшего 50-летнего возраста, на покой? Возможно, болезнь. Во всяком случае, по утверждению опытного современного графолога, подписи на всех трех листах шекспировского завещания сделаны рукой больного человека. Само это завещание — один из немногих документов, безусловно, носящих на себе след руки Шекспира. В нем виден распорядительный горожанин, но не великий писатель — ни слова о творческом наследии.

Понятие авторства в ту эпоху было отличным от нашего. Его не защищало специальное право, на него зачастую и не претендовали, пуская свои произведения анонимно, одни потому, что стояли слишком высоко, чтобы признаваться в творчестве, другие — слишком низко, чтобы их, имя могло что-нибудь значить. В театре же произведение становилось собственностью труппы, для которой и создавалось, нередко в несколько рук. Шекспир, как полагают, также принимал участие в такого рода соавторстве. В науке есть специальный раздел, отведенный текстологическому выяснению меры его участия в чужих пьесах или

чьих-то вставок в его собственных. Драматическое искусство еще только вступало в пору личного творчества, выйдя из фольклорной неразличимости.

Известно, что Шекспир не придумывал сюжетов. Он их заимствовал. Шекспир мог брать их из итальянских новелл, из комедий и трагедий своих английских предшественников, из античной традиции, уже открытой гуманистами, среди которых в Англии высилась героическая и мученическая фигура Т. Мора. У него Шекспир взял историю Ричарда III, в его же трактовке, с его неприятием короля-тирана. Античную историю Шекспир знал по Плутарху, переведенному Т. Нортон и изданному в 1579 г. Примеры национальной истории он черпал из хроник.

Еще до Шекспира исторические персонажи появились на театральной сцене. Это происходит в позднесредневековом жанре моралитэ, назидательно излагающем жизнь Человека. Вначале — Человека вообще: так и называется самое известное произведение такого рода — "Everyman". Смерть, Дружба, Родство, Добрые дела, Красота, Знание — все это персонажи моралитэ. Пока что единственные. За какие-то полвека до Шекспира, хотя бы по сюжетной видимости, обобщенно взятая жизнь Человека сменится историческим бытием: в назидание будет предложена судьба какого-либо известного лица, скорее всего монарха.

Большинство исторических пьес или хроник Шекспира распределяется по двум циклам из четырех пьес, по двум тетралогиям. Первую составляют три части «Генриха VI» и «Ричард III»; вторую — «Ричард II», две части «Генриха IV» и «Генрих V». Тема первой рождается между двумя эпохами: средневековьем и Возрождением — как тема нравственной ответственности великого человека. Тема второй тетралогии принадлежит началу Нового времени, соотносящему историческую личность с идеей нарождающегося национального государства.

Когда в «*Ричарде III*» еще не король, но брат короля Ричард Глостер является на публику со своим первым монологом, функционально являющимся прологом ко всей пьесе, он как бы еще принадлежит старому средневековому театру. С первой фразы он приступает к тому, чтобы дать предысторию исторических событий, ввести зрителя в курс дела: «Здесь нынче солнце Йорка злую зиму/В ликующее лето превратило...» (пер. А. Радловой).

Если перевести метафору на язык исторических фактов, то Ричард повествует о том моменте в войне Алой и Белой роз (1455—1485), когда дом Йорков, к которому он принадлежит, одержал победу. Событийный зачин был обязательным в старой пьесе. Либо хор в манере античной трагедии, либо кто-то из персонажей, фактически взявший на себя эту роль, появлялся и предварял действие.

Физические пороки Ричарда («Уродлив, исковеркан и до срока//Я послан в мир живой...») — зримая метафора его душевного уродства. Это черта психологизма Шекспира, основанного на театральной традиции и всегда ищущего для внутреннего состояния внешней выраженности: в портрете, жесте, откровенном монологе или даже в материализовавшемся фантастическом видении, каковое посетит Ричарда в ночной сцене перед боем или Макбета в сцене с ведьмами. Ричард открывается зрителю, но не другим персонажам. С ними у него — двойная игра, также обещанная при первом его появлении. Только залу он должен быть ясен с самого начала и до самого дна своей душевной низости, не человеческой, а дьявольской. Ассоциация не произвольная, а обязательная для понимания характера, генетически восходящего к дьяволу средневекового театра. Тогдашний зритель хорошо понимал, кто перед ним, но никогда прежде ему не случалось видеть врага рода человеческого столь виртуозным и вдохновенным. Никогда — столь человеческим.

В старом театре герою чаще всего приходилось верить на слово, поскольку действие заменялось рассказом о нем и происходило за сценой. У Шекспира оно выходит на сцену и разыгрывается в важнейших столкновениях персонажей. Характер приобретает небывалую прежде подвижность, ибо из растянутых монологов смещается в действие, требует нового слова — драматического, по-разговорному беглого и поэтически многосмысленного.

Зритель любил *жанр кровавой трагедии*, но Шекспир лишь однажды в самом начале уступил его вкусам, чтобы затем повернуть его интерес к самому важному и страшному: крушению человеческого в человеке, особенно — в великом человеке. Чем более он велик, тем страшнее в своем падении. «Ричард III» открывает путь к «великим трагедиям», - к «Макбету».

Правитель и народ — это главный вопрос истории; он сопутствует всему жанру хроники. Закон этого жанра — движение исторического времени: «Есть в жизни всех людей порядок некий...» («Генрих IV», ч, 2, акт III, сц. 1, пер. Е. Бируковой). Этим открытием Шекспира еще воспользуются и история как наука, которую он обогнал в своих прозрениях; и длинная череда романистов, начиная с В. Скотта,

Молодые люди любят наперекор воле родителей и в комедии *«Сон в летнюю ночь»* и в одно временной с ней трагедии «Ромео и Джульетта». Гермия любит Лизандра, а ее отцу мил Деметрий. На браке с ним отец и настаивает перед афинским царем Тезеем. Для зрителей же эти двое юношей удивительно неразличимы, всем равны — возрастом, положением, достоинствами. Остается предположить, что один избран прихотью любви, а другой — родительской прихотью. Победит первый, ибо вся комедия — о прихотливости любовного чувства, о его праве, подтвержденном чудом природы,

которое здесь же метафорически материализуется: лесом, фантазией, эльфами... Отцу остается уступить.

✓ *Трагедииография Шекспира.*

«Ромео и Джульетта».

Действие открывается Прологом, который произносит хор, в четырнадцать строк вместивший все ее содержание и даже предложивший свое объяснение: «...судьба подстраивает козни» (пер. Б. Пастернака). Как будто бы обещана *трагедия судьбы*.

Потом первая сцена — ссора фарсовая, пародийная по отношению к вражде, раздирающей два старинных дома в славном городе Вероне: Монтекки и Капулетти. Ссорятся слуги. Такое комическое предварение, иногда даже без слов — пантомимой, было принято, так что Ш. здесь, как и в Прологе, подтверждает согласие следовать литературным и сценическим обычаям, вплоть до мотивировки — судьба препятствует любви.

У этого объяснения в трагедии есть свой верный сторонник, свой рупор. Это Ромео. Не раз, особенно предвосхищая какой-либо важный поступок, он читает в звездах «грядущего недобрые приметы», пока, наконец, изгнанный из родного города, не получит ложного известия о смерти Джульетты и не вспомнит о них в последний раз: «Я шлю вам вызов, звезды!» (акт V, сц. 1). Больше о звездах, о судьбе речи не будет. Как будто начатая и далеко зашедшая трагедия судьбы так и остается недописанной.

Шекспир и в зрелом своем творчестве ничего не спешит менять, а если меняет, то склонен скрыть свои новшества за привычным фасадом. Зритель ожидает трагедии, и автор не хочет обмануть его ожиданий, оставляя узнаваемые приметы жанра, его мотивировки, заставляя своего героя говорить с чужого голоса — с голоса традиционно мыслящего героя трагедии.

Перемены обнаруживают себя в реальном развитии событий, где — в трагедии, как и в хронике, — срок и ход человеческой жизни отмерен не длиной нити, которую прядут парки, а по часам исторического времени.

Противостояние Монтекки и Капулетти — это еще не конфликт трагедии, а лишь повод для конфликта, в котором враждующие дома по сути единомышленники. Они — по одну сторону баррикады. По другую — влюбленные. *Вражда и любовь* сошлись в трагедии, и вражда потерпела поражение — над телами любящих. Не судьба была против любви, а вражда, весь город, ею захваченный, живущий еще по обычаям, завещанным прошлым.

Вражда — из средневекового, феодального, родового прошлого. Любовь — философия нового времени. Любящим приходит новый человек, в любви утверждающим для себя мировую гармонию и земной мир.

Трагедия «Ромео и Джульетта» появляется в окружении сонетов, в основном ей одновременных, в ней отзывающихся. Сонетный тон подхвачен и в трагедии, прежде всего самим Ромео. Говоря о любви, он не удерживается в пределах драматического белого стиха и срывается в рифмованный, исполненный любовного сладостного мучения. Именно такова тональность сонетной формы, прочно установившейся в английской поэзии еще до Шекспира.

В «Ромео и Джульетте» любовь еще в духе Ренессанса есть знак всеобщей гармонии, однако в сонетах сама эта гармония отнюдь не безмятежна, а напряжена и все более исполнена ощущением неизбежного разрыва, мучительной неразделенности.

И все-таки Ромео лишь юность шекспировского героя. Будущая трагедия потребует героя целиком. Здесь же он отдает жизнь, но оставляет неприкосновенной любовь: прекрасную, побеждающую сомнение, не допускающую внутрь себя несовершенство внешнего мира.

Трагедия «Отелло»:

Главные линии творческой эволюции Шекспира особенно отчетливо просматриваются на изменении основных человеческих типов, отношений. Ни у кого из персонажей трагедии «Ромео и Джульетта» не возникает вопрос: почему они любят друг друга? И именно этот вопрос мучительно занимает всех в трагедии «**Отелло**»: как могла полюбить Дездемона немолодого мавра, чужого среди венецианцев?

Предполагают разное: отец героини, Брабанцио, считает, что виной всему чары, колдовство; Яго уверен, что «попущение крови с молчаливого согласия души» (акт I, сц. 3, пер. Б. Пастернака). Сама же Дездемона, будучи вызванной в сенат для объяснения, говорит: «Я увидела лицо Отелло в его душе» (подстрочный пер. М. Морозова). Дездемона со всей метафорической решительностью выражения перенесла ценности во внутренний мир. Ею употреблено то же слово "mind", что и в знаменитом определении любви, данном в 116-м сонете: «соединение двух душ» (С. Маршак перевел — «сердец»).

Любовь Ромео и Джульетты — такой же душевный союз, но он как бы само собой подразумевается во внешнем сродстве влюбленных, юных и прекрасных. Внешний план в «Отелло» имеет столь мало значения для этой любви, что даже внешние препятствия Шекспир подчеркнуто устраняет с пути влюбленных. Лишь в I акте возникает ощущение опасности, когда по нескольким репликам становится понятно могущество Брабанцио, почитающего себя обманутым. Однако обстоятельства не в его пользу: началась война с

Турцией, что резко повышает значение командующего венецианской армией Отелло. Последующее же действие вовсе перенесено на Кипр, где Отелло — губернатор и хозяин ситуации.

В отличие от «Ромео и Джульетты» обстоятельства здесь во власти героя, и тем трагичнее, что он этой властью не умеет воспользоваться. Трагедия станет возможной, когда он поверит Яго, доверится венецианскому здравомыслию. Нам дано видеть, как любят в Венеции: легко, как Кассио Бьянку, по-деловому, по-семейному — как Яго Эмилию. Но так, как Отелло Дездемону, — так не любят и потому не могут поверить и в ее любовь.

Шекспир всегда повторяет основную тему трагедии в нескольких параллельных сюжетах (за что ему позже пеняли сторонники правильного построения, трех единств, среди которых главное — единство действия, им нарушаемое). Такой повтор необходим, чтобы судить об исключительности трагического героя, который по определению не может не быть исключительным. Теряя это качество, он совершает трагическую ошибку.

Отелло поверил, что Дездемона — как все, и разрушил «соединение двух душ». Ромео и Джульетта погибают, побеждая вражду любовью, поскольку не изменили ни ей, ни себе. Трагедия Отелло в другом, она подобна его любви. Все внешнее в этой трагедии — повод. Все происходящее смещено внутрь душевного мира, которому принадлежит и любовь, и роковая ошибка, и главное крушение: крушение самой любви, после чего гармонию сменяет хаос. Трагедия судьбы? Это объяснение никому из персонажей не приходит в голову, хотя неизбежность трагедии они предсказывают. Яго прежде всего. Он исходит из своего знания людей и их обычной любви. В данном случае он обманулся, но ему удалось убедить Отелло в верности своего заблуждения, усиленного прямым коварством.

Есть и еще одно различие между двумя трагедиями любви, поздней и ранней. В «Ромео и Джульетте» еще казалось, что все худшее — из прошлого, а будущее светло, оно за любовью. Теперь так не кажется: Яго современнее Отелло. Точно так же как Полоний современнее Гамлета.

Еще «Гамлету» близка римская трагедия «Юлий Цезарь», но близка не столько через того, чьим именем названа, а по линии ее нравственного идеалиста Брута. Он слишком одинок, чтобы победить, и слишком предан добру, чтобы выжить. Но когда он погибает, даже его противник Антоний не может удержаться от произнесения ему посмертной хвалы: «Прекрасна жизнь его, и все стихии//Так в нем соединились, что природа/Могла б сказать: «Он человек был!» (пер. М. Зенкевича). Эти приближенные к финалу строки «Юлия Цезаря» будут удивительно подхвачены в следом за ним написанном «Гамлете». Еще ни о чем не зная, Гамлет спрашивает своего единственного друга — Горацио, помнит ли тот его отца. Ответ Горацио: «Он был король». Реплика-возражение Гамлета: «Он че-

ловец был в полном смысле слова. //Уж мне такого больше не видать» (акт I, сц. 2, пер. Б. Пастернака).

И в том и в другом случае, продолжая традицию гуманистической мысли Возрождения, слово «человек» звучит как обозначение высшей мыслимой ценности, высшая похвала, но теперь глаголом прошедшего времени отодвигается в невозвратное прошлое: «Он человек был...» И такого более не будет.

Либо с горьким осознанием этой новой правды, либо в попытке опровергнуть ее написаны три «великие трагедии»: «Гамлет», «Король Лир», «Макбет». Когда-то их пытались характеризовать через общность центральной темы как *тронные*. Термин неточен в том смысле, - что смещает трагическую тему в другой жанр — хронику. Там место короне и трону, атрибутам власти, под знаком которой все и совершается. У трагедии другой магистральный сюжет — Человек.

Но термин верен в том смысле, что одним из доминирующих признаков великой личности избирается ее отношение к власти. Отношение Гамлета наиболее неопределенно, хотя клубок и его проблем завязывается вокруг трона, которого его незаконно лишили и который он почему-то не спешит, может быть, даже не хочет вернуть.

Отношения Лира и Макбета к власти противоположны. Лир — король, о чем сказано уже в названии трагедии, начинающейся с того, что он им более не хочет быть. Всей своей судьбой он готов подтвердить верность гамлетовского возражения Горацио: не король, но человек. Лир просит любви, а не почитания. Просит, чтобы в нем увидели человека, но делает это по-королевски, не умея снизойти до чужой человечности, понять ее. Чтобы понять, он должен будет пройти сквозь все пространство трагедии.

Макбет мечтает о троне, не имея на него права, наследственного права, которому противопоставляет другое — человеческое. Не он ли единственный здесь достоин трона? За этим вопросом — весь ужас трагедии, но логика вопроса разве не диктуется гуманистической мыслью, все мерящей достоинством человека и призывающей освободиться от всего, что препятствует осуществлению достойной личности?

К сожалению, русские переводчики не сохраняют этой смысловой переклички, давая разнообразные варианты перевода ключевых слов "fair" и "foul". Ш. сблизил их, поставил перед угрозой взаимозамещения уже в сонетах, когда избрал своей героиней смуглую красавицу. В «Макбете» прекрасное необратимо сливается со своей противоположностью, переходит в нее: что есть в пьесе выше, прекраснее Макбета в начале и что ужаснее его в конце? И самое ужасное для сознания эпохи то, что жертвой перерождения оказывается самое дорогое, объект веры и поклонения — Человек.

Вместе с этим приходит боязнь поступка, действия, каждого шага, ибо каждый человек все прочнее связывает себя с несовершенным миром, как бы соучаствует в его несовершенстве: «Так всех нас в трусов превращает мысль...» («Гамлет», акт III, сц. 1, пер. Б. Пастернака). Если Ромео хотя бы внешне неоднократно подтверждал свое согласие выступить в роли традиционно мыслящего и действующего трагического героя, то Гамлет порывает с нею. Его нежелание, его невозможность выступить обычным героем-мстителем подчеркивается тем, что для нее в пьесе есть гораздо более подходящие исполнители. В силу вступает прием параллельных сюжетов. Гамлет готов порой восхититься решимостью Лаэрта, Фортинбраса, их обостренным чувством чести, но не может не чувствовать бессмысленности их деяний: «Двух тысяч душ, десятков тысяч денег//Не жалко за какой-то сена клок!» (акт IV, сц. 4, пер. Б. Пастернака). Так он откликается на поход Фортинбраса в Польшу

На этом героическом фоне отчетливее проступает бездеятельность самого Гамлета, диагноз которого пытаются поставить уже два столетия: слаб, нерешителен, подавлен обстоятельствами, наконец, болен. В эти раздумья очень уместно вмешался Т. С. Элиот, начав свое эссе о трагедии (1919) с утверждения, что «пьеса «Гамлет» — первостепенная проблема, а Гамлет как характер — только второстепенная.».

Герой живет в произведении, которое само живет в традиции, перекликается с другими, ему подобными, воплощающими тот же тип содержательной формы, тот же жанр. В данном случае популярнейший жанр театра эпохи Ш.— *трагедию мести*. У него свой угол зрения на мир, своя философия, исходящая из того, что, мстя, мы восстанавливаем гармонию, отказываясь же от мести, выступаем соучастниками ее уничтожения.

От этого закона отступает Гамлет. Чтобы воспринимать акт мести, имеющим всемирное значение, восстанавливающим всеобщую гармонию, нужно было мыслить по-старому, эпически, воспринимая себя необходимой частью мирового целого. Для Гамлета же Время вывихнуто вышло из суставов. Л. Е. Пинский афористично назвал его первым «рефлектирующим героем» мировой литературы. Отчужденный от мира, он уже не верит, что его единственный удар что-то может решить в мировой гармонии, что ему в одиночку дано что-то изменить, тем более «вправить вывихнутое Время». Осознание своего отношения к миру всего труднее дается герою, поскольку это и есть проблема небывалой слож-НОСТИ и небывалой новизны. Вся трагедия — ,. процесс ее трудного осознания первым отчужденным героем мировой литературы.

Катастрофично именно отчуждение Гамлета, нарастающее по ходу действия. На наших глазах довершается разрыв связей с прежде близкими людьми, с прежним

собой, со всем миром представлений, в котором он жил, с прежней верой. Тайна трагедии в том, что ее стройность постоянно под угрозой: с одной стороны, от бездеятельности героя, с другой — от его рефлексии. Говорят даже о двух Гамлетах: Гамлете действия и Гамлете монологов, весьма между собою различных. Колеблющийся и размышляющий — второй; над первым же еще сохраняет власть инерция общепринятого. И даже инерция собственного характера, как можно судить, по своей природе отнюдь не слабого, решительного во всем, пока дело не касается главного решения — мстить. Тут Гамлет переходит к монологам.

Отчуждение будет и далее трагически нарастать в пьесах Шекспира. Правда, не в «великих трагедиях», написанных вслед «Гамлету». В них — последняя попытка эпически цельного и прекрасного (*fair*) героя пробиться в мир: любовью — Отелло, добром — Лир, силой — Макбет. Это не удастся. Время становится непроницаемым для них. Это слово у Шекспира, часто с заглавной буквы, подсказывает определение тому типу трагедии, который он создал: не трагедия судьбы, не тронная трагедия, а *трагедия Времени*. Оно — противник всех его трагических героев. Это роднит их, как и неизбежность трагического поражения, подтверждающего, что связь времен, действительно, распалась, что мир сделался ужасен (*foul*) и от него лучше стоять в отдалении. Именно так стремятся поступить герои следующего цикла — трагедий на античные сюжеты. Впрочем, и это решение не приближает героев к счастью. Трагедия теперь теряет в величии, в человеческом размахе, но приобретает еще более горький вкус неизбежности. Одни добровольно, другие после краха иллюзий замыкаются в отчуждении. Антония любовь, ведущая к Клеопатре, уводит из мира. В то время как, по ренессансному эталону, любовь связывала, а не разъединяла; ее глазами смотрели на мир и видели его необычайно цельным, гармоничным.

Тимон Афинский споткнулся о то, что станет темой всей мировой литературы на последующие века — деньги. Оказалось, что новый человек пришел не для того, чтобы любить, а — делать деньги. Открытие потрясло героя, отвратило от человечества.

Чем более велик герой, тем вернее он обречен на отчуждение и гибель. Да и само его величие все более отодвигается в прошлое. В настоящем — отчуждение и отчаяние, в будущем — сказка или утопия. Именно так — утопически — доигрывается финал творчества Шекспира: «Зимняя сказка», «Буря». Если вначале было открытие исторического времени, то в заключение — выход за его пределы: «Игра и произвол — закон моей природы», — поет хор-Время в «Зимней сказке» (акт IV, пер. В. Левика). Счастье, не достигнутое в Истории, манит фантазию.

Последние пьесы создаются в фантастическом и смешанном жанре трагикомедии.

Они часто звучат как бы послесловием к трагическим сюжетам, повторяя их ситуацию, но меняя их развязку — с надеждой на лучшее. В «Зимней сказке», как в «Отелло», — любовь и ревность. В «Буре» — все сразу: коварство, злодейство, узурпация трона и свободы, но все это еще до начала действия. С его началом злодеи — в руках мудрого мага и волшебника, некогда герцога Милана, а теперь обитателя пустынного острова, где, кроме него самого, его дочери и волшебных существ, никто не живет. В его власти — казнить и миловать.

Просперо все знает, все видит: и отдельных людей, и человека в целом, образ которого едва ли не вернее всего воплощен в Калибане. Существо, стоящее между Разумом и Природой, которая, однако, отзывается в нем не благостью, а зверством, поражая той самой раздвоенностью, что в XX в. заметит З. Фрейд.

Просперо все видит, над всем имеет власть, но, подобно королю Лиру, не желает ею воспользоваться. Он бросает в море свой волшебный посох и хочет быть равным со всеми, хотя едва ли обольщается вместе со своей юной дочерью, впервые увидевшей людей как пришельцев из дивной страны:

О чудо! Сколько вижу я красивых Созданий! Как прекрасен род людской! О дивный новый мир, где обитают Такие люди!

Акт V, сц. 1, пер. О. Сороки

Реальность преобразается утопическим зрением, обещающим счастье. Однако часть этой цитаты известна современному читателю не столько по тексту Ш., сколько в качестве названия одной из самых прославленных и горьких антиутопий XX столетия — романа О. Хаксли «О дивный новый мир».

Эпоха, которую для всей Европы завершал Шекспир, была исполнена утопической веры в достоинство человека и была обречена на то, чтобы завершиться разочарованием. Не в идеале, но в возможности его воплощения в историческом времени.

Сохранились письменные свидетельства — в прозе и в стихах — того, сколь значительной была репутация Шекспира в глазах современников. При этом половина пьес Шекспира — восемнадцать — не была напечатана при его жизни. По обычаю времени, пьеса являлась собственностью труппы, не заинтересованной в издании (во время спектакля специальные люди наблюдали, чтобы никто из зрителей не делал записей). Как правило, в печать попадали вначале «пиратские издания» с неисправленным текстом, а лишь с целью дезавуировать их автор осуществлял собственное. К одному из этих типов изданий принадлежали появлявшиеся при жизни Шекспира «кварто», получившие название от своего формата в четверть печатного листа. Лишь в

1623 г. друзья-актеры Шекспира Дж. Хеминдж и Г. Конделл предприняли издание «фолио» (формат согнутого пополам печатного листа), включившее весь канон Шекспира— тридцать шесть пьес. В числе произведений, напечатанных здесь впервые, «Макбет», «Юлий Цезарь», «Буря», «Кориолан», «Двенадцатая ночь», «Зимняя сказка».

История английского театра эпохи Возрождения была насильственно завершена в 1642 г. указом пуританского парламента, запретившего театральные представления. Однако с началом эпохи Реставрации (1660—1688) возобновляются постановки пьес Шекспира. В течение последующего столетия текст Шекспира многократно подвергался редактированию с точки зрения классицистического «хорошего» вкуса и правил. Лишь с середины XIX в. ведется борьба за подлинного Шекспира — за восстановление его текста и тех сценических условностей, для которых он оригинально создавался.

Европа открыла Шекспира в XVIII в. В 30-х гг. его узнает и делает известным Вольтер, пораженный как его гением, так и его неправильностью. В начале 70-х гг. в Германии молодые Гердер и Гете открывают его для себя и для последующей романтической эпохи, привлеченные универсальностью его таланта и всемирностью его образов, именно в этом качестве превосходящих не только театр классицизма, но и театр античности. Шекспир входит в европейскую культуру, воплощая идею «универсального гения», делая возможным новый взгляд на историю, которая в его пьесах впервые предстает как всемирная история человечества. Однако всеобщие идеи потому и прозвучали в творчестве Шекспира столь убедительно, что они явились у него результатом и следствием развития особенного — отдельной личности и отдельной национальной культуры, завершителем создания которой он был в Англии. В этом качестве он впервые воспринят и в России.

Литература:

1. Шекспир У. Собр. Соч.: В 8 т. – М., 1995.

Библиография:

1. Аникст А. А. Шекспир. – М., 1964.
2. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М., 1974
3. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. – М., 1965.
4. Морозов М. М. О Шекспире / Морозов М. М. Избр. – М., 1979.
5. Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. – М., 1971.
6. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. – М. 1996.
7. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. // ИВЛ, т.3, 1983, стр. 317-331.
8. Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. – М., 1975.
9. Шенбаум С. Шекспир. – М., 1985.

Вопросы для само тестирования:

1. Информационные вопросы

- 1.1. Дайте определение понятию Елизаветинская драма.
- 1.2. Назовите имена, представляющие Елизаветинскую драматургию.
- 1.3. Обозначьте типологию комедий У. Шекспира.

2. Аналитические вопросы

- 2.1. Раскройте концепцию любви в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта».
- 2.2. Охарактеризуйте концепцию любви в комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь».

3. Интегрирующие вопросы

- 3.1. В пределах небольшого эссе раскройте смысл тезиса: «трагедия «Отелло» - трагедия крушения идеала».
- 3.2. В пределах небольшого эссе раскройте смысл тезиса: «трагедия «Гамлет» - трагедия гуманизма».

Темы индивидуальных письменных работ:

1. Герой и время в трагедиях У. Шекспира.
2. Шекспир и трагедия ренессансного гуманизма