



82406

82441/уч

НСТ. ДЕРЖАВИН

ШЕКСПИР



Цена 1 руб. 50 коп.

Оправд.
Виб. обработка
Х. О. Б. К.



V.N. Karazin Kharkiv National University



01092829

1

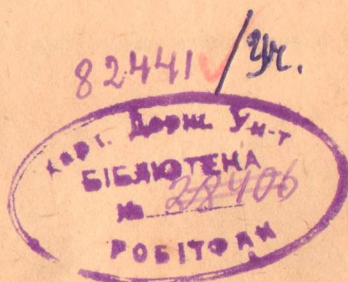


792

Конст. ДЕРЖАВИН

10-36

ШЕКСПИР



Учед. дил.

Библиографическое описание этого издания помещено в „Літописі Українського друку“, „Картковому Репертуарі“ и в других указателях Украинской книжной палаты

Обложка работы художника Т. Э. ВИЗЕЛЬ

Ответ. редактор — Я. Б. ТЕАТРАЛОВ
Лит. редактор — А. А. БАРТОШЕВИЧ
Тех. редактор — И. И. ШОСТЕНКО

Сдано в набор 21/III

Хароблит № 125.

Тир. 7.500 — 2½ п. л.

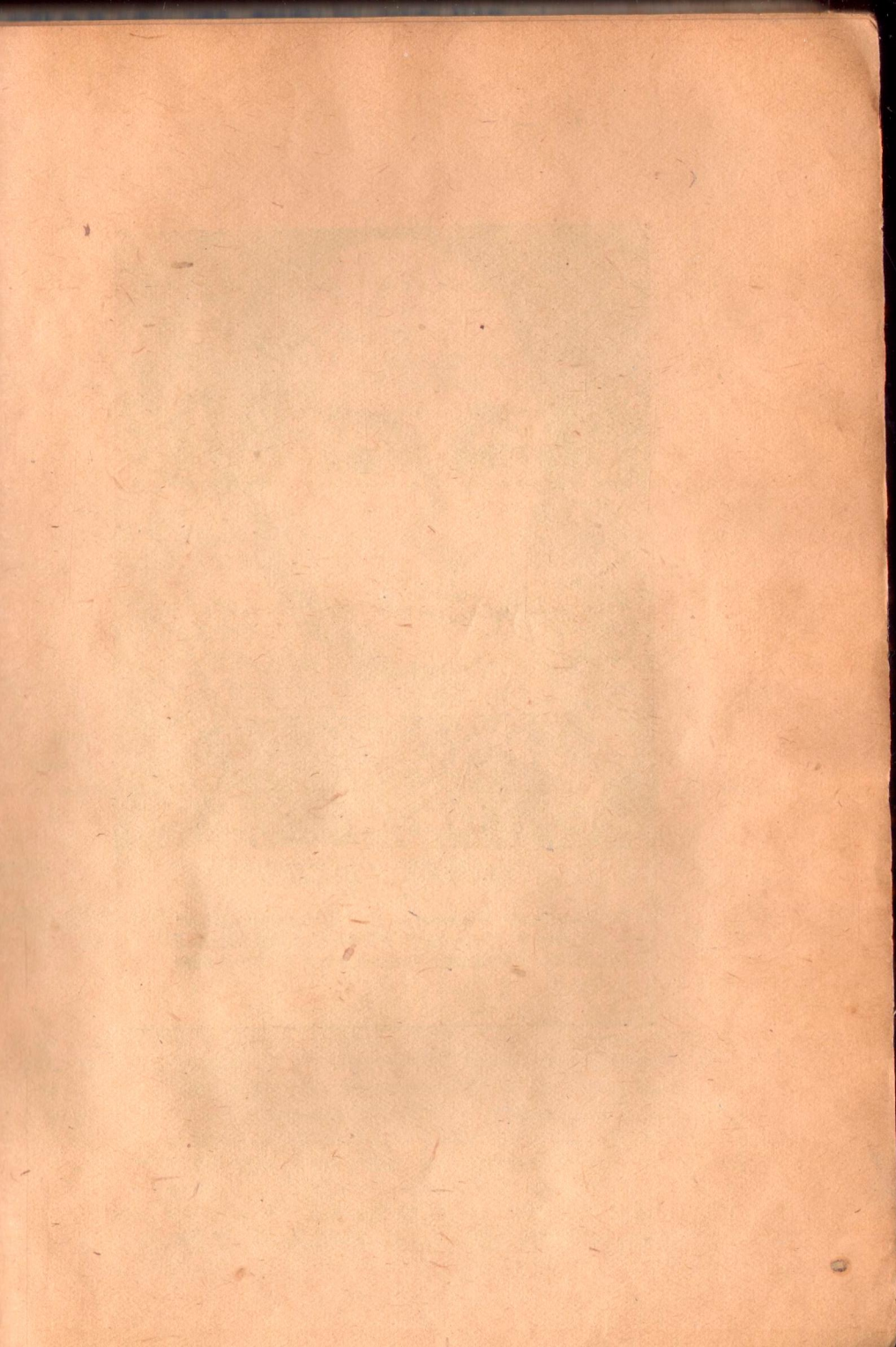
Зак. № 98.

Подписано к печати 9/IV

Бумага: 1¼ л.

ф. 62 × 94 — 38 кг. 1 бум. л. — 86 тыс. зн.

Напечатано в типографии Гос. Изд. „Мистецтво“. Харьков, Пушкинская 4





ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

1564-1616

Наиболее достоверный „Фельтоновский“
портрет Шекспира. Рисован на деревянной
доске. Повидимому, портрет XVI столетия

Шекспир и века Уже триста с лишним лет произведения величайшего британского драматурга Вильяма Шекспира волнуют мысли и чувства человечества. Триста с лишним лет шествует Шекспир по пути славы, как один из наиболее великих спутников человеческих поколений, как наиболее великий представитель искусства театра и драматургии, как непревзойденный мастер своего великолепного искусства и как блестящий знаток всех извилин, всех темных углов и всех ясных просторов человеческого сознания.

Минувшие века оставили нам в западно-европейской литературе немало крупных имен драматургов. Эсхил, Софокл и Эврипид — древней Греции, Кальдерон и Лопе де-Вега — в старой Испании, Расин, Корнель и Мольер — во Франции, Гоголь, Грибоедов, Островский — в России, Гете и Шиллер — в Германии. И все же, даже в этом блестящем созвездии имен, с каждым из которых связаны целые эпохи в истории драматургического творчества, имя Шекспира представляется нам звездой первой величины, яркий свет которой доходит до нас через сотни лет, как доходил он до наших предков, как будет доходить он до наших потомков. За исключением драматургов древней Греции и Испании, почти каждый крупный представитель драматургической литературы чем-то обязан Шекспиру. Шекспир явился образцом и учителем мировой драматургической литературы. Шекспир оказался наставником величайших поэтов, помогал формированию их творческой мысли, показывал им образцы высокого драматургического мастерства и раскрывал перед ними глубины познания жизни и человека.

Когда Пушкин задумал своего „Бориса Годунова“ — ту трагедию, которая по его мысли должна была указать пути развития русской, находившейся тогда еще в младенческом состоянии, драматургии — он обратился к Шекспиру и черпал у него силы для выполнения своего огромного труда, руководясь уроками шекспировской техники, приемами шекспировской лепки драматических характеров, образцами его языка и его мощной поэтической выразительности. Когда знаменитый французский драматург и философ Вольтер в XVIII веке решил обновить обветшавшие формы и обветшавшее содержание старой классической трагедии, он, несмотря на то, что в эту эпоху Шекспир и его творчество были отодвинуты на второй план и игнорировались законодателями литературных вкусов,

все же пошел на выучку к британскому драматургу и заимствовал у него ряд драматургических мыслей и приемов.

Произведения Шекспира переведены на все существующие литературные языки. В целях курьеза их переводили даже на языки мертвые — на латинский, древне-греческий, древне-еврейский. Переводили их на искусственный международный язык — эсперанто. И на всех этих языках творения Шекспира звучали с той же выразительной силой, как и на родном языке их автора — на английском.

Пьесы Шекспира ставились во всех странах мира и продолжают ставиться и до сих пор, неизменно волнуя зрителей всех национальностей и всех возрастов.

Крупнейшие мировые артисты составили себе славу исполнением ролей в шекспировском репертуаре. Удачно сыграть шекспировскую роль для каждого актера, для каждой актрисы было всегда труднейшим экзаменом их таланта и их мастерства. На сюжете шекспировских произведений писались оперы величайшими композиторами. Крупнейшие художники вдохновлялись отдельными образами и отдельными ситуациями шекспировских произведений, наконец, в последние годы Шекспир был неоднократно экранизирован в кино как в немом, так и в звуковом.

За триста с лишним лет, истекших со дня смерти Шекспира, о нем и о его творчестве накопилась огромная критическая и научная литература. Десятки и сотни выдающихся ученых работали над исследованием текстов шекспировских произведений, над выяснением их литературной истории, над характеристикой их образов и т. д. Существуют и существовали специальные журналы и периодические сборники, исключительно посвященные публикации специальных трудов и исследований о Шекспире и его творчестве, существуют специальные научные общества, занимающиеся изучением Шекспира, существуют сотни изданий его сочинений; многие из них представляют собой огромные томы, в которых каждая пьеса снабжена подробнейшими примечаниями, анализом всех ее литературных особенностей и т. д.

Но самое главное то, что в течение уже трех столетий Шекспир продолжает быть не тем классиком, который отошел в вечность и является лишь уважаемым и почитаемым всеми литературным памятником, а живым, творчески насыщенным драматургом, волнующим миллионы зрителей и неувядающим в тех мыслях и чувствах, которые заключены в репликах его героев.

Шекспир в СССР Знакомство с Шекспиром и его творчеством в нашей стране началось уже в XVIII веке, около 200 лет тому назад. Первый, кто познакомил русских читателей с творчеством великого драматурга, был наш известный поэт и автор ряда трагедий, выдающийся представитель классицизма в нашей литературе — Сумароков. Сумароков и шествовавшие по

его стопам переводчики шекспировских пьес пользовались, обычно, французскими переделками произведений Шекспира, в которых английский драматург приноравливался к требованиям классической поэтики и лишался всей своей выразительности, всей своей мощной драматургической силы. Только в первой половине XIX века произведения Шекспира начинают переводиться с подлинника. Их играют наши крупнейшие актеры — Мочалов, Брянский, Каратыгин и др. Произведения Шекспира все чаще и чаще появляются на сценах как столичных, так и провинциальных театров. Ряд образцовых для своего времени постановок лучших шекспировских драм и комедий дают Московский Малый театр, Александринский театр и позже Московский Художественный театр. За последние десятилетия перед революцией исполнению шекспировских ролей посвящают свои дарования такие крупные артисты, как Ермолова, Сумбатов-Южин, Ленский, Качалов, Ходотов, Юрьев и др. Однако, в целом русский театр далеко не полностью и далеко не во всей глубине осваивает шекспировское наследие. Идейная жизнь буржуазии не может подняться до тех высот мысли, на которых парил мощный гений автора „Гамлета“. Оскудение буржуазной культуры свидетельствуется уменьшением числа шекспировских спектаклей, которые лишь случайными единицами выделяются на фоне тусклого репертуара предреволюционного безвременья.

Наша революция как бы возрождает Шекспира. В борьбе за новую социалистическую культуру мы используем мощный источник искусства, каким является творчество Шекспира. Одно за другим, все чаще и чаще на афишах наших театров появляются названия шекспировских пьес. Советский театр отдает свои лучшие силы истолкованию и постановке шекспировских произведений. Они идут не только в таких старых театральных центрах, как Москва и Ленинград, они широко входят также в репертуар периферийных театров, и, что замечательнее всего, — Шекспир становится желанным драматургом наших молодых национальных сцен. Лучшие национальные театры: украинские, еврейские, грузинские, тюркские, узбекские, армянские и др. ставят „Гамлета“, „Короля Лира“, „Ромео и Джульетту“ и другие произведения Шекспира, демонстрируя в этих постановках свою высокую культуру и свое выросшее за время революции мастерство.

Крупнейшие актеры во всех концах нашей страны создают замечательные шекспировские образы. Наша критика и наше марксистско-ленинское литературоведение уделяют Шекспиру огромное внимание, выразившееся, между прочим, в созыве в конце 1935 года в Москве большой шекспироведческой конференции, при участии лучших специалистов по истории театра и литературы. Мы выдвигаем и горячо поддерживаем лозунг

наиболее полного, наиболее глубокого освоения того наследия, которое оставил мировой культуре и мировому искусству Шекспир, ибо рассматриваем нашу социалистическую культуру в качестве прямого наследника всего лучшего, что было сделано передовыми представителями человечества за время его культурной истории. Работая над созданием в нашем искусстве, в нашем театре стиля социалистического реализма, мы учим у Шекспира его мощной реалистической выразительности, его глубине психологических характеристик, его умению разрешать в драматической форме и в живых образах крупнейшие философские проблемы. Мы любим Шекспира за то же, за что его любил и столь высоко ценил Карл Маркс, знавший наизусть целые страницы шекспировских произведений. Мы любим Шекспира за смелость его мысли, за его мудрое знание жизни, за его любовь к человеку, за его реалистический, глубоко мыслящий, глубоко чувствующий, всегда предельно правдивый насыщенный полнотой жизни гений. Поэтому на всех сценах нашей страны, на многих ее языках идут пьесы Шекспира, поэтому выходят и издаются новые и новые переводы его произведений, поэтому наши лучшие режиссеры, лучшие актеры и лучшие художники работают над созданием таких спектаклей, которые были бы в равной степени достойны и великого имени Шекспира, и тех великих задач, которые лежат на нашем социалистическом театре.

Жизнь Шекспира О жизни Шекспира нам известно очень и очень немного. Это немного, вместе с тем окружено рядом создавшихся уже после смерти Шекспира легенд и преданий, в которых анекдотический вымысел сплошь и рядом подменяет собой историческую правду. То немного и достоверное, что известно нам о жизни великого британского драматурга, в общих чертах, сводится к следующему.

Нам известны год и место рождения Шекспира. Он родился в 1564 г. в небольшом английском городке Стретфорде-на-Эвоне в семье зажиточного ремесленника, впоследствии выхлопотавшего себе даже дворянское звание. Учился Шекспир в местной городской школе, здание которой существует до сих пор и служит одной из достопримечательностей Стретфорда. В 1582 в семнадцатилетний Шекспир женился на Анне Хэтвей. От этого брака у него родилось несколько детей. В 1592 г. мы встречаем Шекспира уже в Лондоне, куда он, как полагают, отправился в поисках житейской удачи, после того, когда дела его семьи, в частности, его отца сильно и сильно пошатнулись. С этого времени Шекспир уже связан с театром в качестве актера драматурга. Он работает в театре, руководимом знаменитым трагиком того времени Ричардом Бербеджем и начиная свою драматургическую деятельность, следы которой восходят к 1591 г., в качестве редактора и переделывателя (обновителя)

старых пьес. В короткий срок он сближается с кружком молодых дворян — любителей театра и пользуется покровительством графа Соутгемптона. Первыми пьесами, вышедшими в свет под именем Шекспира, являются „Комедия ошибок“ и „Два веронских джентльмена“. Судя по тому, что в 1596 г. Шекспир посетил свой родной городок и, видимо, ликвидировал долги своего отца, так как уже в следующем году приобрел себе один из лучших домов в городе, его материальное положение к этому времени представляется в достаточной степени солидным. Дальнейшие годы жизни Шекспира отмечены появлением его новых пьес, еще большим сближением с кругами аристократии, постройкой и открытием в компании с Бербеджем лучшего в то время в Лондоне театра — „Глобус“. В 1613 г. Шекспир покидает столицу и удаляется в свой родной Стретфорд. Здесь дни его текут в мелких хозяйственных заботах, различных коммерческих и деловых сделках, приумножающих его солидное состояние и выдвигающих его в число почетнейших членов городской общины. Он умер в 1616 г. и был похоронен в стретфордской церкви.

Никаких рукописей Шекспира до нас не дошло. При жизни драматурга было издано 18 его пьес. В 1623 г. вышло первое собрание его сочинений, напечатанное под наблюдением его товарищей актеров Геминджа и Конделя. В распоряжении исследователей имеется около пятидесяти отзывов о Шекспире, его творчестве и личности, принадлежащих его современникам. В этих отзывах образ драматурга почти неизменно рисуется нам в теплых, благожелательных и дружеских тонах. Даже его соперник и теоретический противник в вопросах драматургии — известный драматург Бен-Джонсон в своем посмертном отзыве о Шекспире склоняется перед величием его беспримерного поэтического таланта.

Спор о Шекспире Сравнительная скудость сведений о жизни Шекспира и некоторые недостаточно выясненные вопросы его биографии вызвали с течением времени ряд сомнений в вопросе об авторстве шекспировских пьес. Исходя из малосерьезных и научно необоснованных доводов, ряд исследователей и критиков Шекспира выдвигал теории о том, что подлинным автором шекспировских произведений является не Шекспир — стретфордский обыватель и актер лондонских театров, а какое-то иное лицо, ради неизвестных нам целей воспользовавшееся Шекспиром как подставной фигурой, как псевдонимом для опубликования своих сочинений. Этих „подлинных“ авторов шекспировских произведений стали искать по преимуществу в кругах английской аристократии. Основываясь на отсутствии рукописей Шекспира, на противоречиях в некоторых деталях его биографии, доказывая даже, что известный нам Шекспир был неграмотным человеком и т. д., некоторые критики

обосновывали иногда весьма остроумным и изобретательным путем права того или иного известного в кругах современного Шекспиру дворянства лица на признание за ним авторства и произведения Шекспира. Выдвигались в защиту подобных теорий доводы и чисто литературного, и общеполитического, и биографического порядка и, наконец, доводы политические.

Инициатива в подобного рода исследованиях принадлежит американке Дели Бэкон, которая в середине прошлого века пыталась доказать принадлежность шекспировских драм крупному политическому деятелю и одному из крупнейших философов XVII века сэру Френсису Бэкону. Однако, доводы и доказательства эксцентричной однофамилицы английского государственного деятеля и ученого оказались крайне слабыми. Тем не менее, попытки связать авторство шекспировских произведений с именем какого-либо из современников Шекспира продолжались и продолжают до сих пор. Кандидатами на шекспировский поэтический престол были выдвинуты и некоторые представители того аристократического кружка, к которому был близок Шекспир, в особенности же граф Ретленд. Обоснование этой кандидатуры посвятил свои труды бельгийский критик Дамблон. Теория Дамблона получила довольно широкое распространение, но в итоге оказалась обоснованной не более, чем все предшествовавшие и все следовавшие за ней попытки раскрыть „трехвековую тайну истории“ и разгадать „загадку Шекспира“.

Единственным положительным результатом всех этих историко-биографических попыток явился толчок к более глубокому изучению творчества Шекспира, его эпохи, свидетельств о нем его современников, архивных материалов и т. д. Английский ученый Меллон, решив подойти к разрешению вопроса об авторстве Шекспира не путем биографических выкладок и сопоставлений, а путем изучения его произведений, положил в начале XVIII века начало научному изучению текстов шекспировских произведений, благодаря чему с течением времени, уже в наши дни, ряд крупных шекспироведов пришел к выводам о том, что Шекспир, как таковой, не является единоличным автором всех произведений, известных под его именем, а скорее творческим редактором имевшихся в его распоряжении текстов старых или менее его талантливых драматургов.

Хотя вопрос о личности Шекспира и имеет свой исторический интерес, тем не менее, основным для нас является в данный момент не столько Шекспир, как личность, сколько идейная сторона его произведений, которая должна раскрыть перед нами картину внутренней творческой жизни драматурга и его социального сознания, раскрыть нам Шекспира, как представителя определенного общественного класса своей эпохи, мысли и чувства, мировоззрение и идеология которого нашли свое

выражение в драматургическом творчестве. Разрешению этой задачи уделяет сейчас огромное внимание и наше советское литературоведение.

Эпоха Шекспира Шекспир жил, и шекспировские произведения появились на свет в интереснейшую и насыщенную историческими событиями первостепенного значения эпоху. Родина Шекспира — Британия в эту пору круто поднималась к вершинам капиталистического преуспеяния. Она была уже перпоклассной морской державой, которая вела мировую торговлю, деньгами и военной силой пробивала себе путь к колониям далеких заокеанских стран, почти не знала себе соперников в быстро развивавшейся промышленности и все большее и большее влияние оказывала на мировую политику. Царствование королевы Елисаветы оказалось особенно благоприятным для развития капиталистических сил внутри страны и для распространения их влияния вне ее пределов. Поощрительная по отношению к капиталистическим молодым силам правительственная политика способствовала, с одной стороны, росту национальной буржуазии, а с другой — тому расслоению, которое под влиянием мощных социально-экономических изменений испытывала старая английская феодальная аристократия. Отсюда эпоха царствования королевы Елисаветы отмечена не только большим и энергичным движением Англии вперед по путям капиталистического развития, но и вскрытием серьезнейших классовых противоречий. Росла, укреплялась и все более и более заметное влияние оказывала на ход государственных и экономических дел крупная торгово-промышленная буржуазия. Старая, поместная аристократия сознавала, что из рук ее уходит не только экономическое, но и в сильной степени политическое господство. Оставаясь все же формально преобладающим классом в стране, она с тем большей ненавистью относилась к подъему буржуазии, с тем большей ревностью отстаивала свои экономические права и привилегии. Отсюда — обострение классовых противоречий и ряд попыток феодальной аристократии удержать власть в своих руках даже путем дворцового переворота и насильственного изменения в свою классовую пользу существующего правительственного режима. Самой крупной и, вместе с тем, трагической по своим последствиям попыткой было организованное фаворитом королевы — графом Эссексом — в 1601 г. восстание знати, направленное прежде всего персонально против Елисаветы. За эту попытку Эссекс поплатился своей головой, а близкие Шекспиру граф Соутгемптон и граф Ретленд (тот самый, который фигурирует в качестве одного из „авторов“ шекспировских произведений) оказались в более или менее длительном заключении в мрачной лондонской тюрьме Тоуэре.

Однако, основным фактом истории английской аристократии этой эпохи является отнюдь не сопротивление старой феодаль-

ной знати новым рождавшимся экономическим порядкам, а переход на пути капитализма ряда крупных представителей знати. Появляется новый тип дворянина и аристократа — предпринимателя, постепенно перестраивающего свое хозяйство на капиталистический лад и начинающего конкурировать с буржуазией в делах торговли, промышленности, колонизации новых земель, эксплуатации колониальных народов и т. д. С другой стороны, и в среде буржуазии появляются своего рода „аристократы“, патриции, которые являются передовыми представителями своего класса, экономически наиболее мощными и склонными не столько обострять свои отношения со знатью, сколько сблизиться с ней в целях более мирного и зато более верного раздела власти и совместной эксплуатации широких трудящихся масс. Такой союз между отдельными группами буржуазно-аристократических верхушек становится весьма типичным для последних десятилетий XVI века, когда появляются первые пьесы Шекспира. В начале XVII в., однако, в социально-экономической жизни Англии происходят довольно серьезные изменения. Политика правящих кругов при новом короле Якове I пытается вернуться на путь восстановления наиболее отсталых форм феодализма. Наступает эпоха социально-экономической и политической реакции, и именно эта реакция, пытавшаяся искусственными мерами задержать поступательное развитие страны под знаком капитализма, приводит в итоге, через несколько десятилетий после смерти Шекспира, к бурному взрыву английской буржуазной революции, вождь которой Оливер Кромвель подписывает в итоге смертный приговор королю Карлу и утверждает, опираясь на поддержку широких буржуазных масс, основы капиталистической государственной Англии. Последующая реставрация монархии не смогла ликвидировать до конца завоеваний этой революции. Англия решительно и твердо вступила на путь капиталистического развития. Характерной чертой этого развития, однако, вплоть до наших дней, осталось активное участие в нем передовых для своей эпохи элементов старой английской аристократии, начатки чего были заложены в том расслоении феодальной знати в эпоху, когда жил и творил Шекспир.

При всем своем историческом своеобразии, Эпоха Возрождения при своем островном положении, Англия, однако, не была выключена из общего процесса исторической жизни Европы. Ее капиталистическое развитие являлось выражением того общего движения по путям капитализма, которое переживалось всей Европой, и начало которого совершенно явственно можно различить, например, в Италии уже в XIV в. Расслоение английского феодализма и его постепенное отрицание также выражали, лишь в своеобразной форме, те процессы, которые были характерны для исторических судеб европейского феодализма. Таким образом, для более полного понимания той

эпохи, которая отмечена именем Шекспира, необходимо ориентироваться в основных чертах общеевропейского и социально-политического и культурного развития.

В эту эпоху культурная, идейная жизнь в ряде ведущих европейских стран, прежде всего в Италии и во Франции, вступает в длительный период решительной ломки. Разрушение феодализма, распад феодальной системы и выдвижение новых, капиталистических принципов всей экономики, социально-политической и общественной жизни оказывают огромное и революционизирующее влияние на сознание человечества. Передовая буржуазия и передовые элементы аристократии выдвигают на смену старому феодальному мировоззрению новое мировоззрение, новую мораль, новую эстетику и т. д. Рост капиталистических отношений дает мощный толчок развитию науки и искусства. Старые средневековые идеалы рушатся, уступая место новым мыслям и новым понятиям. Молодой и прогрессивный в социально-политическом отношении капитализм как бы раскрепощает человеческое сознание, освобождая его от гнета феодализма. В области науки это знаменуется поворотом к более глубокому изучению природы, ростом технических знаний и т. д. В области искусства — пробуждением внимания к человеку, к индивидуальности, к человеческой личности. В области философии — начинающейся борьбой против безраздельного владычества церкви и церковной догматики. Философия, человеческая мысль перестает быть „прислужницей богословия“, что имело место в эпоху средневековья. Она устремляется к реализму, даже к материализму. Она объявляет войну так называемой „схоластике“, т. е. мертвенно-школьной учености прошлого, и в этой войне достигает огромных успехов.

Все это движение носит ярко выраженный классовый характер и возглавляется ведущими буржуазно-аристократическими группами, победно шествующими по путям капитализма и, естественно, стремящимися упрочить и свою идейную власть. На всей эпохе Возрождения, как стали называть этот период, лежит печать этой верхушечной, патрицианской идеологии, печать принадлежности новых завоеваний человеческого сознания правящим верхам, выдвинутым новыми социально-экономическими отношениями. Во всей умственной и творческой жизни человечества происходят величайшие изменения. Рождается и формулируется новое качество человеческого сознания, неразрывно связанное с утверждающимся новым качеством социально-экономических и классовых отношений. Растущая буржуазия охотно стимулирует рост философии, науки и искусства, держа, однако, их все время под своим контролем и непрерывным идейным влиянием. Эпохой Возрождения охватываются все отрасли человеческой деятельности, начиная от „чистой“ науки и философии и кончая прикладным искусством. Эпоха Возрождения создает

и свои характерные и общественные типы, создает свою психологию, носителем которой являются и просвещенные купцы, и предприимчивые кондотьеры-завоеватели, и тираны-владельцы, и гении-художники. Новые общественные отношения создают и новую классовую мораль. Типичным человеком эпохи Возрождения становится представитель крайнего индивидуализма, сильная личность, повинующаяся одним лишь велениям своей воли и проповедующая культ полной свободы человеческого существа от всех моральных норм средневекового прошлого.

Огромное влияние оказывает эпоха Возрождения на развитие театра. Именно в эту эпоху умирает старый средневековый театр с его мистериями и моралитэ и формируется новый театр, новая театральная культура, с одной стороны, обслуживающая широкую буржуазную демократию городов, с другой — привилегированные слои буржуазно-аристократической публики. Огромные сдвиги происходят в области литературы, насыщающейся новым идейным содержанием и рождающей новые формы литературного творчества. Процесс этот постепенно охватывает всю Европу и находит свое яркое выражение также и в Англии. Этой стране, между прочим, принадлежит честь появления и крупнейшего философа, как бы подытожившего основные завоевания философской мысли эпохи Возрождения — Френсиса Бэкона, того самого Бэкона, который одно время выдвигался в качестве автора шекспировских произведений.

Английский театр

В Англии второй половины XVI века бурно расцветает театральное искусство, средоточием которого является столица королевства — Лондон, крупнейший и оживленнейший уже в то время мировой капиталистический центр. Театр „елисаветинской“ эпохи представлял собой весьма своеобразное явление. Он был, прежде всего, уже настоящим профессиональным театром, открытым для широкой публики. Правда, наряду с такими профессиональными театрами, существовали и частные, закрытые театры, работавшие при дворцах наиболее крупных представителей знати, но не эти театры делают погоду в сценическом искусстве. Ведущая творческая роль принадлежит публичным театрам, в которых собираются толпы широкой городской демократии. Эти театры обслуживаются несколькими труппами и для них пишут пьесы драматурги-профессионалы, в ряды которых вскоре станет и Шекспир. Уже умерли формы средневекового театра. Уже английская драматургия ищет новых путей своего развития, уже появление Шекспира подготавливается творчеством ряда авторов, накапливающих в своих произведениях тот идейный и художественный материал, который возведет на новую творческую ступень будущий автор „Гамлета“.

Спектакли происходят в специально выстроенных театральных помещениях. Это круглые, широкие башни, внутренность

горых занята земляным партером („ямой“) и по окружности горых идут ложи для более „чистой“ публики. Партер, где зрители располагаются стоя, представляет собой пеструю и красочную картину уличной лондонской толпы, жадной до зрелища и не стесняющей себя ничем. Глубоко в партер выдвигается несколько продолговатый помост — сцена или, вернее, просцениум, ибо сцены в нашем традиционном смысле старый английский театр почти не знает. Вдоль задней стены этот просцениум ограничивается и замыкается раздвижным занавесом, за которым находится небольшая сцена. Если по авторскому замыслу местом действия является улица, поле, лес, одним словом — открытое пространство, то актеры играют на просцениуме, с трех сторон окруженные зрителями. Если действие происходит в комнате, во дворце, в замке, одним словом — в закрытом помещении, тогда раздвигается задний занавес, и действующие лица играют за его чертой на фоне той или иной декорации. Над сценой, на высоте бельэтажа, имеется балкон. Иногда действие идет и на нем, и тогда этот балкон изображает собой или стену осажденного города, или палубу корабля, или крышу дома, или же действительно балкон дворца или замка.

Мы имеем сравнительно мало сведений о декорациях старинного английского театра. Во всяком случае, эти декорации были весьма несложны и не слишком беспокоили глаз зрителя. Последний своим воображением дополнял всю обстановку действия, нуждаясь в особых средствах сценической иллюзии. Костюмы актеров зато отличались большой пышностью и подчеркнутой экстравагантной нарядностью. Кстати, следует отметить, что все главные роли исполнялись актерами — мужчинами, по преимуществу юношами, так как появление женщины на сцене было запрещено законом.

В таком театре происходили спектакли пьес всей плеяды английских драматургов эпохи Шекспира. Эти драматургии напечатывались в довольно большом количестве. Репертуар английского театра шекспировской эпохи весьма обширен и в создании его принимал участие ряд замечательных и талантливых драматургов. Даже если бы до нас не дошла ни одна из пьес Шекспира, то английская драматургия XVI—XVII вв. заняла бы все же выдающееся место в мировой драматической литературе именами Грина, Кида, Марло, Нэша, Бьюмонта, Флетчера, Робинсона, Бен-Джонсона, Форда, Мессинджера и многих других драматургов.

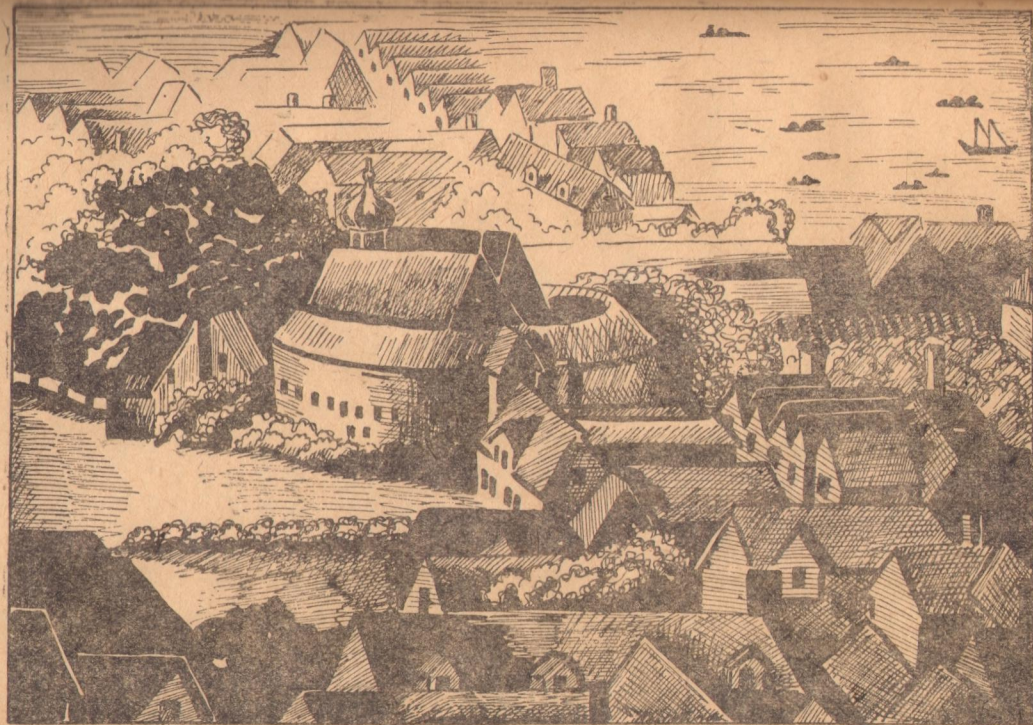
Из них всех наиболее примечательным предшественником Шекспира был несомненно Марло (1564 — 1593), автор нескольких напряженнейших по изображенным в них страстям трагедий — „Бурный гений“ этой бурной и необычайной эпохи. Марло предшествовал Шекспиру в мощной и динамической пластике созданных им трагических характеров, в умении обосновывать

действие и его напряженность столкновением человеческих страстей, страстей неукротимых и бьющих через край человеческой личности. Его герои — это резкие в своих психологических очертаниях индивидуальные характеры, среди которых мы встречаем и жестокого завоевателя Востока — Тамерлана и жадного, хищного ростовщика Варраву, и беспокойно мятущегося Фауста, продавшего свою душу чорту во имя обладания всеми земными благами. Во всех этих персонажах кипит и бурлит густая черная кровь. Их души представляют собой странную картину ужасающих противоречий. Их пороки увеличены, их страсти напряжены до крайних пределов. Они говорят необыкновенно сильным, энергичным и лаконическим языком, в котором много дикой, почти что варварской экспрессии, и который насыщен все той же напряженностью страсти и воли. Сюжеты трагедий Марло основаны на великих злодеяниях, на отчаянной борьбе человеческого честолюбия, изворотливости и хищной смелости со всем, что мешает свободному доходящему до пределов цинизма развитию личности, на потрясающих возмездиях. Они леденят душу зрителя и, вместе с тем, возбуждают его своими эффектами, своими взрывающимися бешеными, стремительными страстями. Шекспир очень многим обязан Марло. После Шекспира Марло — наиболее талантливым и наиболее своеобразным представителем старой английской драматургии. В нем сильны еще кое-где, быть может, остатки средневековых театральных традиций, он еще достаточно груб в построении своих трагедий, достаточно не разработан в своей драматургической технике, но каждая строчка у него поражает своим своеобразием, своим темпераментом. Каждая строчка ведет нас прямо к мощному захвату человеческого существа и человеческой психологии, которые мы вскоре встретим у Шекспира.

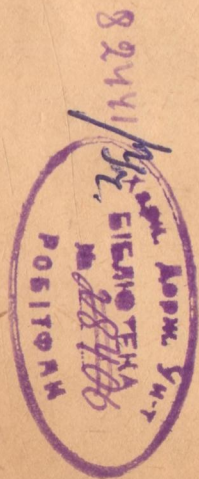
Кроме Марло, и остальные драматурги того времени, каждый в какой-то мере, подготовляли появление Шекспира. И самый творческий путь Шекспира, вплоть до его последних произведений, сплошь и рядом отмечен влиянием его современников и товарищей по профессии. Шекспир велик не только в своей действительно гениальной индивидуальности, печаль которой так легко распознается на каждом из произведений, к которым хотя бы и слегка прикасалась его рука. Он велик так же и тем, что его драматургия явилась синтезом драматургических достижений его века, явилась колоссальным обобщением опыта большой группы писателей, обогативших сцену рядом первоклассных драматических произведений.

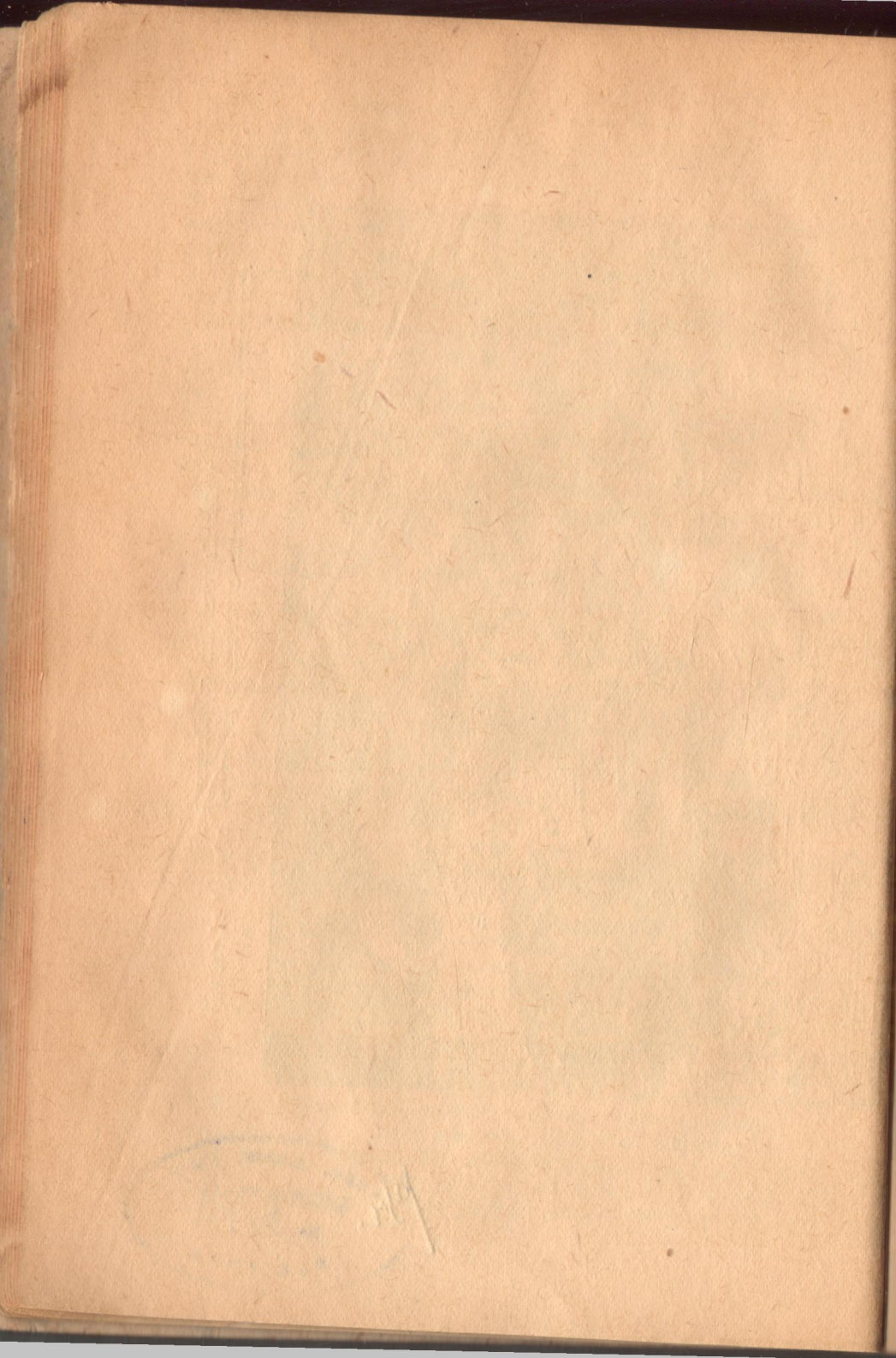
Под именем Шекспира обычно публикуются около 50 драматических произведений, самые ранние из которых относятся к 1592—1594 гг., а самые поздние к 1610—1613 гг. Эти произведения могут бы-

Наследие
Шекспира



Вид театра „Глобус“ (в центре), в котором впервые поставлены были пьесы Шекспира (со старинной гравюры).





разбиты и обычно разбиваются исследователями Шекспира на отдельные группы по какому-либо общему, объединяющему часть из них, признаку. Обычное деление драматургического наследия Шекспира производится по жанрам, и тогда все шекспировские пьесы распределяются на три группы — комедии, исторические хроники и трагедии. Это деление, конечно, примитивно и недостаточно полно характеризует весь жанровый состав творчества Шекспира, но оно довольно широко распространено, главным образом, в издательской практике и пользуется авторитетом обычая. В действительности, конечно, жанры шекспировской драматургии гораздо более многообразны и гибки. Даже в таком, весьма ясно выделяющемся в своем жанровом своеобразии разделе, как исторические хроники, мы имеем, например, „Ричарда III“, обладающего многими чертами трагедии. Еще сложнее обстоит дело с комедийным репертуаром Шекспира, где представлены комедии-сказки, вроде „Бури“ или „Зимней сказки“, комедии нравов, вроде „Укрощения строптивой“ или „Виндзорских кумушек“, комедии положений, вроде „Комедии ошибок“, романтические комедии, вроде „Двух веронских джентльменов“ или „Бесплодных усилий любви“. Наконец, к комедийному репертуару обычно причисляются такие произведения, как „Венецианский купец“ или „Мера за меру“, которые, в сущности говоря, можно назвать драмами, в том смысле, в каком этот термин употребляется в современной теории драматургии.

Гораздо большее значение и гораздо больший интерес имеет для понимания творчества Шекспира распределение его драматургического наследия по хронологическому принципу, с подразделением его на те или иные этапы творческой жизни драматурга, отмеченные или единством его настроения или более или менее ясными поворотами в развитии его идейного существа. Таких этапов, обычно, называется три. Первый из них охватывает деятельность Шекспира от ее начала до появления „Юлия Цезаря“, открывающего собой серию больших шекспировских трагедий. Это период, в котором главенствуют комедии и историческая хроника, и который отличается большой плодovitостью автора. Второй период, от 1601, примерно, до 1608 г., является периодом больших трагедий, периодом предельного творческого взлета Шекспира и наиболее мощного выражения всех характерных черт его гения. Третий период охватывает последние годы жизни Шекспира. Он включает в себя только три пьесы: „Бурю“, „Цимбелина“ и „Зимнюю сказку“, пьесы, овеянные своеобразным лиризмом склона человеческих дней и серебриющиеся мудрой сединой драматургического таланта.

Наследие Шекспира представляет собой, в общем, некую условную величину. Во-первых, среди ряда обычно включаемых

в собрания его сочинений пьес имеются и такие, которые, согласно новейшим изысканиям, ни в какой мере не принадлежат Шекспиру. Наряду с этим, можно считать безусловно доказанным, что многие из шекспировских пьес представляют собой плод сотрудничества Шекспира с другими авторами, например с Чепманом, наконец, некоторые являются или сводной и обработанной редакцией старых пьес или же коренной переделкой предшествовавших драматических произведений. Таким образом, драматургическое наследие Шекспира представляет собой очень сложное и запутанное в своих архитектурных линиях здание, подобное тем средневековым сооружениям, которые воздвигались веками и представляют собой прихотливое нагромождение различного рода пристроек, перестроек, асимметричных этажей и т. д. Все это естественно наводит на мысль о коллективном существовании шекспировской драматургии, что не исключает, однако, той огромной роли, которую сыграла творческая личность Шекспира в объединении всего этого огромного материала. Коллективность в данном случае следует понимать, конечно, не как одновременное сотрудничество группы авторов, избравших себе объединяющий их всех единый псевдоним, а как использование гениальным архитектором многообразных строительных материалов, полуфабрикатов и даже фабрикатов для возведения своего необыкновенного, поражающего, грандиозного здания. Вот почему мы должны говорить об индивидуальности Шекспира, вот почему сквозь все противоречия шекспировских текстов мы должны искать наиболее характерные идейные мотивы, свидетельствующие нам о личности их автора, о его подлинных чувствах и идейных настроениях.

Шекспир и Бэкон Если мы пойдем путем выяснения того основного, что характеризует творческую и идейную личность Шекспира, мы не можем миновать, прежде всего, вопроса о философском мировоззрении драматурга, которое является первоосновой его творческого метода. Действительно, в лучших произведениях Шекспира мы ощущаем движение большой философской мысли, мы чувствуем в них **свое**, авторское воскрешение действительности и **свое** восприятие основных проблем бытия. Шекспир имеет глубокую философскую первооснову своего драматургического опыта, и эта первооснова связана у него с господствовавшими философскими течениями эпохи Возрождения. Этой первоосновой у Шекспира было преодоление феодального схоластического мирозерцания. Как истый сын эпохи Возрождения, Шекспир примкнул к тому мощному идейному движению, которое ставило своей задачей раскрепощение человеческого сознания от цепей схоластики. Вернее, Шекспир был порожден этим движением и, быть может, сильнее чем кто-либо выразил в своем творчестве его основные черты.

В этом отношении он в плоскости художественного творчества осуществлял то, что в плоскости философской мысли одновременно или почти одновременно осуществлял Фрэнсис Бэкон.

Чем можно в общих чертах определить значение Бэкона в развитии философского сознания? Тем, что Бэкон первый широко обоснованно и на реальной основе поставил вопрос об уничтожении старого схоластического мирозерцания, тем, что он первый выдвинул против схоластического, абстрактного мышления. На материалистической, в сущности говоря, основе Бэкон построил свою систему философии, в которой критическому человеческому сознанию, научному построению мира путем наблюдения и эксперимента отвел главенствующее место. Эта система была наиболее ярким протестом против мертвенности схоластических догм, наиболее яркой реакцией подавленного средневековым права человека на познание действительности и на овладение ею.

Духом схоластики был проникнут, как и все иные формы идеологического творчества, и средневековый театр. В эпоху своего рождения и формирования, он, подобно средневековой философии, является лишь „прислужником богословия“. Его родила церковь в своем лоне, он выделился из зрелищных элементов церковного культа, существуя сначала в форме, теснейшим образом связанной с церковным обрядом литургической драмы.

И впоследствии, через священноисторические сюжеты своих мистерий, средневековый театр питался влиянием религии, развиваясь в близком к ней соседстве. Высшей, наиболее законченной и наиболее типичной для господствовавшего феодально-религиозного сознания средневековья, театральной и драматургической формой было моралитэ, т. е. спектакль на темы моральной философии, на темы религиозно-нравственного порядка. Моралитэ являлись непосредственным продуктом схоластики. Они создавались в формах схоластического сознания с его подчиненностью церковной догме, с его абстрактностью и т. д. Действующими лицами здесь выступали не индивидуальные существа, наделенные теми или другими психологическими и бытовыми свойствами, а отвлеченные понятия добра, зла, греха, милосердия и пр. Актеры изображали эти понятия в аллегорических одеяниях и действие моралитэ сводилось к отвлеченным диалогам на общие темы нравственного совершенствования, борьбы с грехами и т. д. Театр Шекспира и его современников является полнейшим отрицанием этой формы театрального и драматургического сознания. Он может быть полностью и целиком противопоставлен им. И в такой же степени может быть сближен с тем, чему учил Бэкон в своих философских трудах.

Шекспиру не нужно было изучать трудов Бэкона, да он бы и не мог этого сделать, ибо главнейшие из них появились в

печати после его смерти. Но ему нужно было быть лишь чутким к действительности человеком для того, чтобы проникнуться этой философией до того, как под пером Бэкона они приняла наукообразную и систематическую форму. Эта форма нашла свое выражение у Бэкона в законченных и точных формулировках его латинских трактатов, а у Шекспира — в мощных образах его драматических произведений, во всем его мировоззрении, в его драматургическом сознании.

Шекспир, основываясь на этом мировоззрении, оторвал театр от средневековых, феодально-схоластических форм сознания. Что представляет собой любая пьеса Шекспира в сопоставлении с типичными образцами средневековой драматургии? Это, прежде всего, эксперимент. Шекспир не оперирует заранее готовыми и предопределенными сценическими положениями. В динамике действий его пьес перед зрителем раскрываются конкретные личности во всем богатстве и многообразии их внутренней жизни. Драматург ставит эти личности в ряд сложных положений, вызывает те или иные коллизии и через них обнажает перед нами весь механизм человеческого поведения и человеческих переживаний.

Тем самым Шекспир (конечно, вместе с иными драматургами своей эпохи) положил начало новой европейской драматургии, которая шла этим экспериментальным путем в лице лучших своих представителей.

Увлекаемый потоком идейной жизни эпохи Возрождения, Шекспир, подобно Бэкону, уделил преимущественное свое внимание как художник проблеме человеческой личности. Человеческая психика — человеческое сознание, разум, чувство, страсти, эффекты человеческого существа — превратились у него в основной и характерный элемент драматургии. Для Шекспира человек был не отвлеченной схоластической величиной, а конкретной фигурой. Он стремился в наиболее насыщенной форме выразить все то, что могло волновать живого человека, заставлять его любить и ненавидеть, совершать те или иные поступки. Вместе с Бэконом он уделял особое внимание всем противоречиям человеческой личности, видя именно в противоречиях сознания, характерную черту современной ему идейной жизни. Отсюда и совпадающий у Шекспира и у Бэкона интерес к проблемам морали, к вопросам человеческой нравственности, которые всегда лежат в основе его драм. Эти вопросы Шекспир разрешает в полном согласии с развиваемым Бэконом учением об „идолах“, которые грозными силами стоят на пути человека к совершенствованию, к полной внутренней и внешней гармонии. Внимательное чтение произведений Шекспира убеждает нас в том, что основные предпосылки его мировоззрения целиком совпадают с принципами бэконовской философии. Подобно Бэкону, Шекспир стоит у колыбели того нового человеческого сознания

которое рождается молодым капиталистическим миром и которое до тех пор, пока буржуазия являлась передовым, прогрессивным классом, сыграло огромную роль в поступательном развитии человечества и, прежде всего, в успехах его знания, науки и техники.

Особенно характерным для Шекспира является его чисто-гуманистический культ целостной, гармонической личности. Эта личность, однако, является вместилищем страстей — и достаточно вспыхнуть одной из них, чтобы она могла испепелить человека. Шекспировские страсти — это те самые „идолы“ философии Бэкона, которые мешают человеку идти путем совершенства, к высокой красоте и гармоничной полноте человеческой личности. Подобно Бэкону, Шекспир особо выдвигает значение человеческого разума, подобно ему он ищет тех чувств, которые были бы очищены разумом от своего губительного действия на человеческое сознание, тех чувств, которые были бы украшением человеческой личности, а не ее врагом. Вместе с тем, что также характерно для конкретности и реалистичности театрального мышления Шекспира, рисуемые им страсти являются органической принадлежностью той или другой личности. Шекспир не придает страсти того сверхчеловеческого значения, которое она сплошь и рядом имеет у его величайшего предшественника Марло. По сравнению с Марло, Шекспир делает огромный шаг вперед, поскольку Марло трактовал страсть в отрыве от всех остальных свойств человеческого существа, трактовал ее, как выражение сверхчеловеческой силы, как некоего „демона“, которым одержимы его трагические герои. Шекспир следуя своему экспериментальному методу построения образов, прослеживает перед нами рост и развитие человеческой страсти в окружении всех свойств данной человеческой личности, в борьбе и противоречиях с ними. Он рисует страсть, как результат деятельности человеческого сердца и человеческого сознания, лишая ее тем самым всякого мистического значения и раскрывая ее в глубинах человеческой личности.

Комедии Шекспира

Первый период драматургической деятельности Шекспира открывается серией его комедий. Уже в одной из первых по времени написания — в „Двух веронских джентльменах“, — перед нами возникают типичные черты Шекспира-драматурга, выступающего здесь в подкупающей и очаровательной свежести своего юношеского таланта. Комедия о любви и дружбе, о благородстве чувств и себялюбии — к этому сводится в основном идейное содержание этой пьесы, в которой Шекспир уже заявляет себя тем выдающимся художником любви, каким он вошел в мировую литературу. Уже здесь мы ощущаем новую моральную атмосферу эпохи Возрождения. Шекспир ведет нас в тайники сердец своих героев, чтобы показать великую силу любви в ее борьбе со

старыми, отжившими моральными нормами. Уже здесь он выступает противником лицемерной феодальной морали и приветствует красоту человеческих чувств, выражающих красоту человеческой личности. Вся комедия овеяна тонким лиризмом, окрашивающим образы ее героев в теплые, порой слегка иронические тона.

С большой силой сатирической экспрессии тема любви развернута в комедии „Напрасные усилия любви“, в которой Шекспир зло и остроумно высмеивает самодовольный аскетизм и заставляет своих героев склониться перед всепобеждающей силой любви. Эта же сила любви насыщает своей романтикой одну из лучших комедий Шекспира „Много шуму попусту“, где любовному чувству приходится бороться с низкой клеветой. Эта комедия со своим испытанием любви героев как бы возглавляет все романтические комедии Шекспира, в которых любовь неизменно играет огромную роль. В этих комедиях через край бьет ощущение радости жизни и неизменно звучит мотив той радости, которую несет с собой человеческая мягкость, возвышаемая и облагораживаемая чувством любви, которую Шекспир, в противовес любовным поэтам средневековья, нигде не рассматривает в отвлеченно-мистическом значении. Любовь у Шекспира — это всегда земная любовь. Любовь у Шекспира — выражение лучших сторон человеческой личности, победоносно выступающих против низменных страстей и слепых, отрицательных инстинктов. Исключительный мастер в передаче всех оттенков и нюансов любовного чувства, Шекспир создает перед зрителем ряд замечательных образов — носителей любви, в частности, ряд прекрасных женских образов, которые впоследствии будут играть в его творчестве такую большую роль.

Наряду с романтическими комедиями, мы встречаем в первом же периоде творчества Шекспира две комедии нравов и характеров — „Виндзорских кумушек“ и „Укрощение строптивой“. Первая из них — единственная, пожалуй, из пьес Шекспира, действие которой целиком развивается в буржуазной провинциальной среде, — замечательна своим центральным образом оскудевшего дворянина, обжоры, пьяницы и ловеласа Фальстафа. В этом образе Шекспир заклеил презрением тех деклассировавшихся дворян, которые в его время были одним из типичных явлений разложения и расслоения английской феодальной знати. К этому образу Шекспир уже подходил несколько ранее написания „Виндзорских кумушек“, а именно в хронике „Генрих IV“, где тот же Фальстаф является главарем шайки беспутных бродяг, в среде которых кутит и повесничает будущий король, наследник престола, принц Гарри.

Комедия „Укрощение строптивой“ занимает особое место в комедийном репертуаре Шекспира. Эта острая и весьма дискуссионная в своем содержании комедия характеров на тему

усмирения своенравной жены ее мужем. Критика неоднократно указывала на жесткий и суровый по отношению к женщине характер этой комедии, которой Шекспир как бы унижал женское достоинство и становился на самую отрицательную точку зрения по вопросу о правах женщин. В действительности же, эта пьеса несет в себе несколько иное содержание и основная мысль автора сводится в ней, наоборот, к утверждению сильной женской личности, которая, хотя и покоряется своему мужу, но покоряется вполне осознанно, признав превосходство его характера над своей бесцельной и бессмысленной строптивостью.

Особняком также в комедийной группе пьес Шекспира стоят две комедии — „Двенадцатая ночь“ и „Сон в летнюю ночь“. И та и другая очень близки к модному во времена Шекспира жанру театральных представлений, разыгрывавшихся, обычно, на придворных сценах, к так называемым „маскам“. Маска, как театральный жанр, обладала сравнительно несложным сюжетом, но обыгрывала этот сюжет возможно большим количеством драматических и театральных эффектов. В ней затейливо сплетались танцы, музыка и пение с драматическими моментами и был довольно силен элемент фантастики. „Двенадцатая ночь“ стоит на грани этого жанра, столь излюбленного аристократическим зрителем, совмещая в себе, вместе с тем, черты комедии интриги и комедии характеров. В ее любовном сюжете значительную роль играет комический герой Мальволио, живое олицетворение буржуазно-пуританского ханжества. В этом образе Шекспир зло осмеял тех проповедников строгой морали и нравственности, последователей религиозной секты пуритан („чистых“), которые сыграли впоследствии столь выдающуюся роль в событиях английской революции, являясь представителями ее ведущей классовой силы. Нигде Шекспир не излил столько яду на буржуазию, как в этом образе, осмеиваемом им на протяжении всей комедии. „Сон в летнюю ночь“ — типичная „маска“ на сказочно-фантастический сюжет, в котором большую роль играет обычный у молодого Шекспира мотив всепобеждающей силы любви. Ряд образов этой комедии заимствован из английских народных поверий, ряд связан с античной мифологией.

Таков, в своей основе, комедийный репертуар Шекспира. В нем Шекспир уже с первых шагов выявил себя, как исключительный мастер интриги, как замечательный знаток человеческого сердца, как создатель целой серии необыкновенно пластических образов, в частности, образов женских. Характерной чертой всех этих комедий является аристократизм их автора, явственен отпечаток на них литературных вкусов аристократии, воздействие аристократической литературы. Это особенно ясно отражается на их языке — отличающемся, сплошь и рядом, особой изысканностью образов, типичными для аристократической литературы метафорами, пышностью эпитетов и т. д. Идеино эти комедии вводят

нас в новый мир человеческих чувств и переживаний, в мир, рожденный восприятием эпохи Возрождения, в мир, наполненный радостью жизни, молодостью, солнцем, любовью. Образы этих комедий окружены какой-то особой атмосферой радости, и не случайно Шекспир так любит переносить их в ту страну, которая для обитателей хмурого, туманного Лондона была страной солнца — в Италию. Тем самым мысль Шекспира обращается к родине тех идей, которые легли в основу мирозерцания эпохи Возрождения, к той стране, которая была классической страной искусства.

Хроники Шекспира

Наряду с комедиями, первый период драматургической деятельности Шекспира включает в себя и ряд исторических хроник. Они имели, конечно, меньшее значение, чем комедии и трагедии великого драматурга и не на них, в основном, основывалась его посмертная слава. Те, кто со школьной скамьи знали содержание „Гамлета“ и „Отелло“, вряд ли смогут рассказать, на каких исторических событиях основана та или другая из шекспировских хроник. Но в эпоху их написания они были одним из излюбленных драматургических жанров и английский зритель XVI—XVII в. с жадностью смотрел на эти драматизированные эпизоды его национальной истории. Для нас шекспировские хроники ценны, в частности, тем, что в них с большой убедительностью и ясностью раскрывается социально-политическая идеология их автора. Цикл шекспировских хроник охватывает собой три столетия английской истории и заканчивается эпохой вступления на трон королевы Елисаветы. В качестве исторического материала в них использованы, по преимуществу, летописи Голиншеда. Показывая историческое прошлое своей страны, Шекспир, тем не менее, в этих хрониках ставил перед собой вполне актуальные социально-политические задачи, глазами своего класса и своего века смотрел на события далекого прошлого. Его в этом прошлом, равно как и в настоящем, волновали вопросы исторических судеб феодализма и королевской власти по преимуществу. В политическом отношении эти вопросы в эпоху царствования Елисаветы представляли первостепенную социально-политическую значимость. Шекспир, видимо, прекрасно отдавал себе отчет в том, что ответ на них, пользуясь высокими и впечатляющими примерами истории, должен быть глубоко современным. Отсюда очень определенная политическая установка этих хроник, в которых сплошь и рядом современность выступает перед нами в исторических одеяниях.

Уровень исторической науки в эпоху Шекспира был крайне низок. История еще существовала только в форме летописи, хронологически отмечавшей различного рода примечательные факты, но не ставившей себе целью связать их в единое целое, причинно истолковать те или иные явления, а тем более — найти

какие-либо законы исторической действительности. Деяния королей, подвиги рыцарей, войны и прочее регистрировались летописцами, позволявшими себе лишь так или иначе препарировать материал исторических событий в угоду классовым интересам той или иной политической группировки. В этом отношении, несмотря на свою зависимость от подобных летописцев, Шекспир, как историк, стоит несравненно выше присяжных историографов своего времени. За внешностью исторических событий он умеет различать те классовые интересы, которыми они движутся, за деяниями королевской власти и рыцарства он чувствует гигантскую поступь истории и, наконец, уделяет значительную долю своего внимания массе, народу, как одному из действующих лиц тех исторических драм, ареной которых была старая Англия.

Феодальный мир и феодальные отношения обрисовываются Шекспиром в исключительно мрачных тонах. Его хроники полны убийств, казней, хищных междоусобий, образов феодальных тиранов. Он не щадит феодализма, изображает его, как мир тяжелого прошлого и в своих исторических концепциях поддерживает идею сильного и единого государства во главе с королевской властью, отвечающей достоинству страны и интересам передовых кругов новой капитализирующей аристократии.

Не щадит также Шекспир и народных масс. Народ у него — слепая чернь, игрушка в руках честолюбцев, изменчивая в своих настроениях, трусливая и покорная лишь руке деспота. Рисуя в одной из своих хроник народное восстание, Шекспир не скрывает своего, полного ненависти, отношения к мятежникам.

Основные, однако, мысли исторических хроник вращаются вокруг идеи королевской власти. Здесь, на примерах истории, Шекспир снова возвращается к проблемам, имевшим особое актуальное значение в его время. Для Шекспира существуют два типа королевской власти. Первый — это власть по праву, обусловленная как личными достоинствами ее носителя, так и соответствием его политики интересам „национального“ достоинства страны, поддерживаемого, в первую очередь аристократией новой формации, борющейся с феодализмом и возглавляющей процесс стабилизации новых антифеодальных порядков. Этому типу противопоставляется власть незаконная, власть узурпатора, преследующего на троне личные цели или же являющегося игрушкой в руках придворных. Такая власть развязывает руки анархии, широко открывает двери произволу во всех его формах и, в итоге, осуждается на гибель, захлебываясь в собственных преступлении.

Таким образом, Шекспир в основном стоит в вопросе о природе и функциях королевской власти на позициях своеобразного либерализма, если этот термин можно применить к английской действительности XVI—XVII вв. Этот либерализм типичен для передовых кругов новой аристократии, так же как он типичен

и для растущей буржуазии. Шекспир бесспорно сторонник королевского абсолютизма. Он горячо защищает абсолютистские принципы, но только тогда, когда они отвечают его социально-политической программе. Он проповедует тот абсолютизм, который защищает страну от феодальной анархии и горячо обличает тот абсолютизм, который является лишь надстройкой над феодальной системой.

Через три века после написания хроник Шекспира его концепция королевской власти — законной и незаконной, — была в основных чертах повторена последним великим драматургом буржуазного Запада — Генриком Ибсеном в хронике-трагедии „Борьба за престол“. В шекспировских хрониках мотив борьбы за престол занимает выдающееся место. Эти хроники являются картинами той беспощадной войны политических честолюбий, политического хищничества, которая ведется вокруг короны. К английской короне тянутся цепкие и хищные когти претендентов, и эта корона запятнана каплями крови, стекающей по ступеням королевского трона. Шекспир неоднократно возвращается к теме преступления, как средства удержать в своих руках корону, и его хроники являются жуткой летописью королевских злодеяний. В образах короля Джона, Ричарда II, Ричарда III — героев одноименных хроник — перед нами встают образы узурпаторов трона, удерживающихся на нем или путем преступления или путем заискивания перед окружающей их трон презренной и преступной камарильей.

Особенно потрясающий образ создает Шекспир из фигуры Ричарда III, человека, наделенного дьявольской силой злодеяния, не останавливающегося ни перед чем для достижения своих целей. Это — тот хищный феодал, который цепко держится за ручки трона, принося в жертву своим интересам и своему честолюбию все человеческие чувства, все моральные принципы. И, вместе с тем, в этой фигуре многое свидетельствует нам о тех образах, которые были порождены и самой эпохой Возрождения, об образах тиранов, характерных для этой эпохи утверждения своего крайнего индивидуализма, своей сверхэгоистической морали. Аналогичную постановку вопроса о короле-преступнике, о злодее на троне, мучимом, как и Ричард III, угрызениями совести и призраками своих жертв, мы находим в „Борисе Годунове“ Пушкина. И действительно, работая над „Борисом Годуновым“, Пушкин испытал влияние исторических хроник Шекспира и, в частности, „Ричарда III“.

Образ идеального государя дан в хронике „Генрих V“. Генрих V — это тот самый беспутный принц Гарри, который в хронике „Генрих IV“ проводит дни и ночи в компании пьяницы и плута Фальстафа и его кабацких собутыльников. На троне, однако, он оказывается олицетворением всех королевских достоинств и под его эгидой страна идет к процветанию, укреп-

плению своей мощи и внутреннего мира. Так, исторические хроники Шекспира несли в себе актуальную политическую мысль, лишняя раз подтверждая что „история — это политика, обращенная в прошлое“.

Трагедии Шекспира Второй период творческой жизни Шекспира ознаменован появлением цикла его трагедий, на которых, главным образом, основана слава драматурга. Действительно, за короткий, примерно, десятилетний промежуток времени, Шекспир создает один за другим ряд драматургических шедевров, неизмеримо высоко возносящих его не только над драматургами современниками, но и над всей мировой драматургией в целом. В этих трагедиях — в „Гамлете“, „Макбете“, „Короле Лире“, „Отелло“ и других — Шекспир раскрывает глубины своего таланта и извлекает оттуда мощные, потрясающие своей рельефностью образы. В этих трагедиях, наряду с шекспировской страстностью, бьется и взволнованная философская мысль.

Каждая из этих трагедий является огромным сгустком человеческой психологии, огромным клубком человеческих переживаний, облеченных в великолепные и мощные формы шекспировской драматургии.

Почему в творческой биографии Шекспира мы наблюдаем, на известном ее этапе, господство трагического жанра? Почему Шекспир, автор жизнерадостных, напоенных юмором и смехом комедий, предстает перед нами в качестве величайшего трагического писателя? До конца ответить на эти вопросы, конечно, невозможно. Мы лишены возможности проникнуть в творческую лабораторию Шекспира и проследить весь процесс становления в его творческом существе трагической темы. Однако, следы этого становления имеются. Немало трагических мотивов найдем мы в шекспировских хрониках, в частности в Ричарде I I, который является как бы переходной формой от хроники к трагическому жанру драматургии. В некотором смысле таким же переходным к трагедии произведением мы можем назвать и „Юлия Цезаря“, в котором хроника политических событий в древнем Риме уже выливается в формы трагического действия. Трагедией является уже и „Ромео и Джульетта“, в которой комедийный мотив всесильной власти любви дан перед нами в глубоко-драматическом звучании. „Ромео и Джульетта“ ближайшим образом, однако, связаны с первым периодом творческой биографии Шекспира — с периодом, в котором он отжившим феодальным нормам жизни противопоставлял красоту, глубину и искренность человеческих чувств, рожденных эпохой Возрождения, эпохой гуманизма. Вся драматическая ситуация этой трагедии вырастает из борьбы нового со старым, вся она обуславливается тяжелым грузом феодализма, ложащимся на плечи и на сознание юных любовников.

Следует указать, однако, на ту специальную, историческую причину, которая обусловила решительный поворот Шекспира к трагическому жанру. Эта причина коренилась в изменении социальной политики правящих кругов, наступившем с восшествием на престол Якова I и с эпохой феодальной реакции. Шекспир оказался лицом к лицу с крушением многих своих идеалов. Перед ним, как перед его героем Гамлетом, действительно, „распадалась цепь времени“ — и он, человек, стоявший на грани двух эпох, был вынужден во многом признать тщету и беспочвенность многих из своих мыслей о действительности. В эти годы и для того класса, интересы которого выражал Шекспир, класса либеральной новой аристократии, наступили трудные времена. Эпоха Якова I как бы воскрешала давно забытое феодальное прошлое и мобилизовала все свои силы для того, чтобы приостановить движение Англии по путям капиталистического развития. В этом, конечно, таится источник того трагического чувства жизни, которое овладевает Шекспиром и выливается в могучих образах его трагедий — в „Гамлете“, „Макбете“, „Отелло“, „Короле Лире“, „Тимоне Афинском“, „Кориолане“.

В критической литературе существует большое расхождение во мнениях по поводу того, был ли Шекспир в эпоху написания этих трагедий представителем пессимистического или оптимистического жизнеощущения. Самым правильным в данном случае будет признать, что он не был ни тем, ни другим в том обычном ходячем смысле этих слов, которые они имеют в наше время. Бесспорно одно, что в эту эпоху из произведений Шекспира исчезает мотив радости жизни. Жизнь и действительность предстоят перед ним в своей мрачной и давящей обнаженности. Свобода человеческой воли отступает перед силами тех страстей, которые вовлекают человека в круг трагических противоречий. Из глубин человеческого существа поднимаются те „идолы“ бэконовской философии, пленником которых становится его воля и его разум. И, вместе с тем, Шекспир ощущает где-то рядом биение живой жизни. В его трагедиях звучит мощная симфония тоски по этой жизни. Он пессимист, но пессимист не в том брюзжаще-обывательском стиле, какой характеризует пессимистов эпохи заката буржуазной общественности. Пессимизм Шекспира обусловлен прежде всего, если угодно, его оптимизмом, его жаждой жизни, жаждой ее познания, жаждой овладения ею.

Трагические противоречия сознания ярко раскрываются уже в „Гамлете“, в этой наиболее философской из трагедий Шекспира. Целые тома исследований написаны как о самом образе Гамлета — принца датского, так и об идейном содержании всей трагедии в целом. До сих пор эта трагедия продолжает волновать умы современников, до сих пор еще понятием „гамлетизма“ определяют ту рефлексию, ту „мировую скорбь“, которая овладе-

нает людьми, не имеющими в себе силы разрешить окружающие их жизненные противоречия, встающие перед роковым вопросом „быть или не быть“.

Шекспировский Гамлет, быть может, один из наиболее близких к личным мыслям и чувствам автора образ. В нем мы видим воплощение идеальных черт гуманистического мирозерпання. Гамлет — один из вариантов того образа гармонического человека, который был так внутренне близок Шекспиру и трагедия которого состояла в его дисгармонии с окружающей действительностью. В жутких образах встает перед Гамлетом эта действительность, в которой бродят тени феодализма. В этой жизни гуманистическое сознание „Гамлета“ теряет самого себя, и ему приходится притворяться сумасшедшим. Чем может кончиться для человека, бессильного скрепить распавшуюся связь времен, его жизнь? Конечно, самоубийством, и на свой знаменитый, центральный в пьесе монолог „Быть или не быть“ Гамлет отвечает в итоге фактическим самоуничтожением.

Иной образ встречает нас в „Макбете“. Здесь мы присутствуем при величественной и мрачной трагедии властолюбия. Демоническим носителем властолюбивой силы является, впрочем, не сам герой пьесы, сколько его жена — лэди Макбет, внушающая ему мысль об убийстве Дункана и захвате престола. Цель преступлений тянет за собой это убийство. Перед нами снова возникает уже знакомая по историческим хроникам тема борьбы за корону. И в итоге — узурпатор власти гибнет. Его ожидает трагическое возмездие за то, что он подпал под власть „идола“ честолюбия.

В „Отелло“ перед нами снова образ гармоничного человека и снова трагедия, но не ревности, как это думали многие критики, а любви и честности. Подобно Макбету, сознание Отелло становится рабом „идола“ страсти мщения, усиленно разжигаемой в нем Яго — и тогда лишь в качестве орудия этой мести выступает ревность для того, чтобы поразить кинжалом Дездемону.

Трагедия крушения феодализма развернута в „Короле Лире“. Здесь герой такая же, как и в предыдущих трагедиях, жертва „идола“ — своих страстей. Здесь дана картина гибели богов феодального мира. И в образе короля, уходящего в грозу и бурю в темную мглу пустых полей, мы видим всю обреченность феодального мировоззрения и феодального порядка, мы видим последние судороги феодального сознания, в отчаянии доходящего до полного, анархического самоотрицания, до анархического протеста против всей современной действительности, против всей вселенной. Безумие Лира — это безумие последних дней феодального порядка, это потрясающая картина агонии старого мира, символом которого является старый король со своим шутом.

Высшей степени социального протеста Шекспир достигает в „Тимоне Афинском“, который является одним из наиболее ярких в мировой литературе образов мизантропа-человеконенавистника. Это ненавистничество обусловлено у Тимона глубоким и горьким разочарованием в призрачности и иллюзорности мирского благополучия, глубоким разочарованием в людях, глубокой и горькой скорбью. Здесь Шекспир испивает до дна чашу своей тоски о жизни. Хищническая действительность капитализма, наконец, явилась перед ним в своем подлинном и обнаженном виде. Знаменитый монолог Тимона Афинского, в котором он проклинает деньги, не даром цитировался Марксом в его „Капитале“. В мировой литературе редко можно встретить столь горячий и страстный обвинительный акт против того, что является основной, универсальной силой капиталистического уклада — против денег и их всепобеждающей власти.

Не меньшей страстностью социального одиночества проникнут и „Кориолан“ — трагедия, в которой Шекспир наиболее полно выразил свое отношение к демократии и к „сильной личности“. Эта трагедия раскрывает перед нами всю неудовлетворенную и мучительную гордость социального одиночества.

Так совершалась идейная эволюция Шекспира второго периода его творческой биографии. От сомнений и рефлексии Гамлета он пришел к нигилизму Тимона Афинского. Эпоха феодалной реакции сделала свое дело. Она тяжелым бременем легла на сознание поэта-гуманиста, родившегося и творившего на грани двух миров и наиболее полно воплотившего в себе ту тоску о жизни, которая стала основой его оптимистического пессимизма.

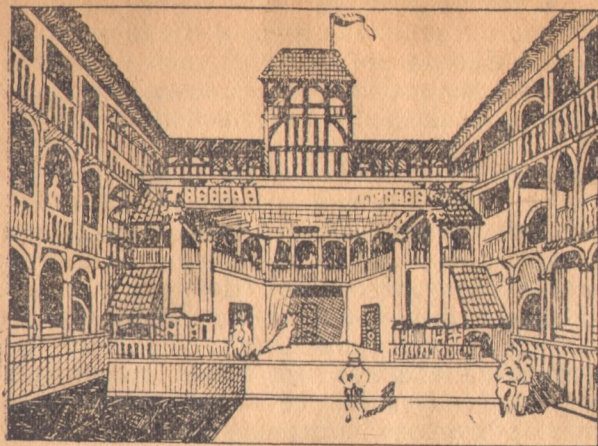
Последние драмы Последний период жизни Шекспира ознаменован поисками новых драматических форм нового содержания. „Цимбелин“, „Зимняя сказка“, наконец, „Буря“ раскрывают перед нами еще новый облик великого драматурга, пытающегося найти какой-то выход из трагических противоречий сознания и из трагических противоречий своей эпохи. Прежде чем говорить об этих драмах, следует, однако, остановиться еще на двух пьесах Шекспира, написанных, правда, в среднем периоде его жизни, но выпадающих из жанра комедий и трагедий. Это — „Венецианский купец“ и „Мера за меру“.

„Венецианский купец“ — довольно прихотливая по своей структуре драма, замечательна, в частности, своим центральным образом ростовщика Шейлока. Хищной ограниченности и ростовщическому фанатизму его Шекспир противопоставляет образ благородного купца Антонио. Здесь очень наглядно видно распределение классовых симпатий автора. Они целиком на стороне Антонио, как типичного, быть может, даже в меру идеализированного, типа новых „благородных купцов“, той буржуазной аристократии, того буржуазного патрицианства, инте-

ресы которого так тесно сплетались с интересами капитализи-
ровавшейся аристократии. Ростовщик Шейлок — образ старого
мира, образ той феодальной, пережитой буржуазии, которая
была столь тесно связана со всем феодальным укладом и пи-
талась остатками феодальных грабежей и феодальной экспло-
атации.

И посрамление Шейлока в финале пьесы является торжест-
вом не только юной Порции, надевшей на себя судейскую
мантию, но и торжеством здравого смысла над „идолом“ тор-
гашеской наживы, над „идолом“ хищного стяжательства, во-
площенного в фигуре ростовщика Шейлока.

„Мера за меру“ выдвигает перед нами иную тему — тему
лицемерия. Будучи менее известной широкому зрителю, чем
большие трагедии Шекспира, эта пьеса чрезвычайно типична
и характерна для творчества ее автора, отражая в себе ряд
наиболее сильных сторон его дарования. Лицемерие взято здесь
как лицемерие власти. Анджело, советник великого герцога,
на время отсутствия последнего облечается полномочиями твор-
ить суд и расправу, а в частности неукоснительно и строго
соблюдать строгий закон о нравственности, согласно которому
лицо, обесчестившее девушку, подлежит смертной казни. Ан-
джело — строгий и неподкупный блюститель чистоты нравов.
Вот почему он немедленно заключает в тюрьму молодого дво-
рянина Клавдио по обвинению в оскорблении невинности одной
из венских обитательниц. Изабелла — сестра Клавдио — пытается
добиться у Анджело помилования брата. Тот непреклонен, но,
в конце концов, соглашается даровать преступнику жизнь, если
Изабелла заплатит ему — судье и стражу чистоты нравов —
за эту услугу своим телом. Здесь вскрывается подлинное суще-
ство Анджело, лицемера власти и морали, оказывающегося
морально ниже своих подсудимых. Условно-комедийный конец
пьесы с вмешательством в судьбы героев инкогнито находив-
шегося в городе герцога, изобличение Анджело и превозне-
сение высокой добродетели Изабеллы, ради спасения брата
все же согласившейся на гнусное требование узурпатора вла-
сти — такова в кратких чертах развязка этой пьесы, в которой
Шекспир дал гениальную по глубине и смелости психологи-
ческого анализа картину нравственного порока, прикрывае-
мого лицемерной добродетелью. Любопытно отметить, что сам
Анджело не наделен у Шекспира чертами высокого аристокра-
тического происхождения. Подобно Яго, он, так сказать, разно-
чинец. В нем дает знать о себе та чиновничье-буржуазная кровь,
которую Шекспир ненавидел. „Мера за меру“, таким образом,
является не только глубокой сатирой на феодальное само-
управство власти, но еще более глубокой сатирой на ту бур-
жуазную нравственность, которая лицемерным благочестием
прикрывает творимые ею гнусные дела.



Сцена театра времен Шекспира.

Три последние пьесы Шекспира, как уже отмечено, принадлежат к сказочно-фантастическому жанру. Их удобнее было бы назвать философскими сказками, ибо их сказочное оформление лишь подчеркивает заключенные в них философские начала. В этих сказках много лиризма, но уже не юного, романтического лиризма первой поры шекспировского творчества, а лиризма жизненной осени, когда мысль обращается к прошлому и охотнее, чем когда-нибудь думает о примирении с настоящим. И, действительно, в этих произведениях мы видим стремление Шекспира обрести для себя возможную идейную примиренность, если не с самой действительностью, то хотя бы с ее иллюзорным образом. Из этих пьес наибольший идейный и, в частности, философский интерес имеет последнее по времени произведение Шекспира — „Буря“. В форме фантастической феерии, экзотический материал которой был подсказан, возможно, рассказами о приобретенных и захваченных к тому времени колониальных землях Англии, Шекспир возвращается снова к типичной гуманистической теме. Герой пьесы — маг и волшебник Просперо, живущий отшельником на острове, повелевает стихиями. В услужении у него находятся гений света Ариель и дикое, полуживотное существо Калибан. Силой своего разума Просперо уничтожает те злые силы, которые противостоят ему, и возвращается в свою страну, где водворяет мир, царство разума и правды.

Не без основания критика усмотрела в основных действующих лицах „Бури“ аллегорические, вернее даже символические образы. Так, Просперо олицетворяет в себе силу человеческого духа и разума, Ариель — силу творческого вдохновения, Кали-

бии — те жизненные инстинкты, которые овладевают человеческим сознанием. Впрочем, указывалось, что в образе Калибана Шекспир изобразил, с одной стороны, тех „дикарей“, с которыми в покоренных колониях встречались английские мореплаватели, а с другой — дал обобщенный образ „черни“, т. е. народа, плебеев.

Предположения эти, однако, остаются весьма спорными и чтение „Бури“ убеждает нас лишь в том, что эта пьеса принадлежит по своим поэтическим достоинствам не только к лучшим произведениям шекспировского гения, но и к наиболее красноречивым документам его творческого, философского сознания.

„Бурей“ закончилась творческая биография Шекспира, жизненный путь которого прервался спустя четыре года после написания этой пьесы. Таким образом, философская сказка о волшебнике Просперо и гении света Ариэле стала как бы лебединой песнью великого драматурга. Кроме драматических произведений, с именем Шекспира связаны и некоторые другие — уже чисто поэтические творения. Ему принадлежит поэма „Лукреция“ и сборник сонетов, посвященных выражению чувства любви к неизвестному нам лицу. Однако, принадлежность всех публикуемых от имени Шекспира сонетов ему одному вызывает серьезные сомнения. Скорее всего можно предположить, что это, быть может, отредактированная Шекспиром антология сонетов, авторами которых могли быть и представители того кружка молодой знати, с которым был близок великий драматург.

Отмечая тот факт, что Шекспир явился творцом новой европейской драмы, воплотившей в себе мировоззрение эпохи Возрождения, мы должны учесть, что по форме своей его драматические произведения ближайшим образом связаны с его временем, с драматургическими традициями его эпохи, со вкусами его зрителей. Сейчас многие из технических приемов Шекспира кажутся и могут казаться нам устаревшими. Дело в том, что драматургию Шекспира мы воспринимаем теперь на фоне современных нам драматургических принципов, которые, конечно, разнятся от приемов ведения действия и композиции театра Шекспира.

В своих пьесах Шекспир, обычно, избегает единства действенной линии. Его драматургическая композиция объединяет в себе две, иногда даже три параллельных и перекрещивающихся интриги. Тем не менее, при отсутствии того, что мы называем единством действия, шекспировские пьесы представляют собой замечательный пример сложного композиционного единства разнородных элементов, сложного сплетения действенных линий и итоге, все же гармонирующих друг с другом в общей архитектонике пьесы.

Особенностью шекспировской драматургии является также смешение трагического и комического. Шекспировский театр

в этом отношении как бы стремится отразить в себе всю многопланность жизни. Противопоставляя комическое трагическому. Шекспир достигает поразительных драматических эффектов. В связи с этим нельзя не вспомнить об обычной в его театре фигуре „дурака“ и „клоуна“. Подобные фигуры сплошь и рядом встречаются во многих пьесах Шекспира, обостряя трагические контрасты действия. Безумному, полному трагического пафоса королю Лиру сопутствует шут, трагические эпизоды „Меры за меру“ перемежаются сценами, полными комизма действующие лица которых являются почти-что шутовскими персонажами.

Такой же шутовский характер носят и знаменитые могильщики в „Гамлете“, комический разговор которых сопутствует меланхолическим рассуждениям принца датского.

Комическое Шекспира иногда кажется нам в достаточно степени грубоватым. Не забудем, однако, что Шекспир писал свои произведения преимущественно для широкой народной плебейской аудитории, в ту эпоху имевшей, конечно, свои представления о приличиях. В грубоватости этой имеется, однако, та здоровая наивность и непосредственность, которой восхищался Пушкин и которой он хотел подражать в некоторых сценах своего „Бориса Годунова“. Большим мастерством отмечены массовые сцены шекспировского театра. Несомненно Шекспир — это первый драматург, у которого мы встречаем массу, живущую на сцене полной и бурной жизнью. В этом смысле особенно показательна масса, действующая в трагедии „Юлий Цезарь“, масса, в которой мы наблюдаем непрерывное действие, непрестанную смену настроений и которая является красочным фоном для раскрытия политической интриги пьесы.

Действие шекспировских пьес течет бурным потоком. Пользуясь возможностями сцены своего времени, Шекспир строит свои пьесы, как цепь большого количества эпизодов, смена которых создает весьма напряженный ритм развития событий. В этом отношении Шекспир остался непревзойденным мастером сценической действительности, которая в его театре достигает наивысших точек подъема и наивысшей силы захвата внимания и интереса зрителя. Однако, наиболее сильной стороной Шекспира являются его характеры, в которых перед нами раскрывается все многообразие внутренней жизни человека. Из всех мировых драматургов Шекспир, конечно, наиболее глубокий знаток человеческой личности. Его воспроизведение человеческих страстей и чувств не только объективно верное, не только схватывающее и освещающее самые глубокие тайники человеческого сознания, но, вместе с тем, и глубоко драматическое. Мысли и чувства своих героев Шекспир всегда берет в движении, в борьбе, в противоречиях. Его действующие лица наделены огромной интенсивностью и энергией своей внутренней

жизни. Непревзойденным мастером обрисовки человеческих характеров является Шекспир особенно в своих женских образах.

Мы уже говорили о языке шекспировских произведений. Следует указать, что этот язык необычайно богат в словарном отношении. Подсчитано, что Шекспир во всех своих пьесах пользуется от 15 до 20 тысяч слов. Это огромная цифра, если мы будем иметь в виду, что современный, высококультурный человек пользуется обычно 5—8 тысячами слов.

Пьесы Шекспира написаны и прозой и стихами. Стихотворная речь перемежается с прозаической, причем проза, обычно, носит яркий и сочный реалистический характер, а стихотворная речь полна блестящих поэтических моментов. Шекспировские герои говорят необычайно выразительным языком. Образы их речи преисполнены, мы бы сказали, скульптурностью, большой масштабностью. Шекспир предстает здесь пред нами как крупнейший поэт, владеющий всеми средствами поэтической выразительности. Особенностью его является также умение в репликах своих действующих лиц давать афоризмы, т. е. короткие, но яркие и образные определения основной мысли, основного чувства, которым живет данное действующее лицо. Так же, как отдельные реплики нашего „Горе от ума“ вошли в любую обиходную речь в качестве пособия, так и отдельные фразы Шекспира перешли в живую английскую речь. Не даром существуют целые сборники шекспировских изречений, раскрывающие перед нами всю мудрость и все величие шекспировской мысли.

Шекспировское
наследие—про-
летариату

Повторяем, триста с лишним лет отделяют нас от Шекспира, и тем не менее творчество его близко нам и нашей эпохе. Мы не смущаемся тем, что идейно, в своих политических убеждениях, в частности, Шекспир был выразителем чуждых нам тенденций, что он отражал в своем творчестве мировоззрение известной части английского аристократического общества, что творчески он был представителем привилегированных классовых группировок. Для нас в Шекспире важно не это, как не это было важно для основоположников того мировоззрения, которым живем мы—Маркса и Энгельса, глубоко чтивших и любивших великого английского драматурга.

Для нас Шекспир—не мертвый школьный классик. Его творчество для нас одно из самых драгоценных достояний и наследий мировой культуры, имеющее огромную жизненную силу и насыщенное огромными мыслями, чувствами и переживаниями. Мы прекрасно различаем в Шекспире то, что принадлежит его классу и то, что принадлежит всему передовому человечеству. Мы прекрасно различаем в Шекспире те свойства его гения, которые позволили ему в течение нескольких столетий сохранить за собой самое высокое положение в мировой литературе.

Посвящая одну из своих статей Всероссийской научно-творческой конференции по Шекспиру, состоявшейся 25—27 ноября 1935 г. в Москве, „Литературная газета“ указывает, что

— „Шекспир не только выражал собой идеи нового времени, идеи борьбы со средневековьем, во имя освобожденного от его пут нового человека. Шекспир шел гораздо дальше, он заглядывал глубже, он подходил к тем противоречиям, которые являются не только противоречиями феодализма и Ренессанса но и противоречиями собственнического общества вообще. Во куда залетела мысль Шекспира, и можно найти немало примеров, подтверждающих этот момент. Разве „Ромео и Джульетта“ есть только трагедия людей, не успевших вырваться из цепей средневековья, разве любовь „Ромео и Джульетт“ последующих эпох была менее печальной? Разве противоречия всей пред истории человечества, именно эти противоречия, не видны в трагедии Шекспира? И разве не эту именно сторону должно подчеркивать наше толкование? Это касается не только „Ромео и Джульетты“, но и „Короля Лира“, и „Отелло“ и многих других трагедий“.

Мы видим в Шекспире того великого художника, гений которого опережал его современность. Питаясь определенной классовой идеологией своей эпохи, Шекспир, однако, во всем масштабе своего творчества, писал свои произведения для несуществовавшего еще в действительности читателя и зрителя. Самое ценное для нас в нем — это глубокие противоречия его личности, это глубокие противоречия его творческого существа. Стоявший на грани двух эпох, на переломе мировой истории, Шекспир беспощадно осудил прошлое в лице разлагавшегося и гнившего феодализма, но, вместе с тем, он далеко не до конца принял и капиталистическое будущее. От нового мировоззрения он взял то, что было в нем положительного, двигавшего вперед человеческое сознание, раскрепощавшего человеческий разум. Но он, в итоге, не принял той хищнической природы капитализма, той эксплуататорской природы капиталистических отношений, которая сопутствовала утверждению нового социально-экономического мира. В этом смысле Шекспир оставался в разладе со своим веком, в большом одиночестве, в большом отрыве от тех интересов, которыми в глубине своего существования жила поднимающаяся к власти буржуазия.

Мы видим в Шекспире величайшего художника-реалиста, но реалиста, творчество которого насыщено подлинной масштабностью, реалиста монументального в формах своих созданий, умеющего творчески обобщать и типизировать действительность. Вот почему, следуя мыслям Энгельса в его известном письме к Лассалю по поводу пьесы последнего „Франц фон-Зиккинген“, мы ставим вопрос о „шекспиризации“ нашей драматургии, которая должна использовать в своей творческой практике ве-

ликое наследие шекспировской драматургии, как непревзойденного образца драматургического и театрального мастерства.

На той же, названной нами выше, конференции по Шекспиру тов. С. Динамов, остановившись на проблеме шекспиризации советской драматургии, сказал:

— „Задача наших драматургов — овладеть наследством Шекспира. Шекспир, товарищи, для нас не бог и у Шекспира нужно видеть плохое, так же как и хорошее. Правда, хорошего больше, чем плохого, но разные стороны Шекспира нужно видеть и по-современному трактовать его. Это значит прежде всего действительно раскрыть стиль художника. Здесь без высказываний Маркса и Энгельса о Шекспире мы ничего не сделаем. Энгельс замечательно говорит о том, что Шекспир брал у средних веков только материал, но он не был средневековым художником. Задача состоит в том, чтобы действительно по-марксистски раскрыть Шекспира, чтобы, основываясь на гениальных указаниях Маркса и Энгельса, принести Шекспира в наш советский театр. У нас есть замечательные актеры, умеющие раскрывать образы Шекспира, но мало режиссеров, которые умеют ставить Шекспира. В нашем театре нужно показать великого Шекспира, не занимаясь ложными, неправильными экспериментами. Мы обязаны дать Шекспира в его естественном величии — это самое трудное. Нужна работа десятков людей, нужна работа многих ученых критиков, литературоведов. Схоластически Шекспира изучать нельзя. Как только вы к нему подошли схоластически, Шекспир становится мертвым, а о Шекспире можно говорить только как о живом художнике“.

Мы видим в Шекспире замечательного художника жизни, сумевшего в своих произведениях воплотить все ее многообразие и все богатство ее красок. Мы видим в нем огромную любовь к жизни, неустанное искание ее высокой красоты и неустанную борьбу со всем тем, что превращает красоту жизни в тягостное и жестокое бремя. Мы видим, наконец, в Шекспире борца за красоту человеческой личности, за высокие идеалы подлинного гуманизма, за красоту человеческих чувств и человеческой мысли, борца, который из далекого исторического прошлого протягивает руку нашей эпохе, осуществляющей в нашем социалистическом строительстве величайшие идеалы трудящегося человечества.

Вот почему Шекспир — наш современник, желанный и близкий нам автор советской сцены, вот почему каждое появление Шекспира на подмостках советского театра является торжественным и радостным праздником советского искусства и советской культуры.

СОДЕРЖАНИЕ

Шекспир и века	Стр. 5
Шекспир в СССР	6
Жизнь Шекспира	8
Спор о Шекспире	9
Эпоха Шекспира	11
Эпоха Возрождения	12
Английский театр	14
Наследие Шекспира	16
Шекспир и Бэкон	20
Комедии Шекспира	23
Хроники Шекспира	26
Трагедии Шекспира	29
Последние драмы	32
Техника Шекспира	35
Шекспировское наследие—пролетариату	37



