



**ФИЛОСОФИЯ
И ПАМЯТНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАТЫ**

Т.Г. Чеснокова

**Шекспир и «конец Ренессанса»:
к проблеме мировоззренческих основ
шекспировского метода**

К 450-летию со дня рождения Уильяма Шекспира

В связи с тенденцией к пересмотру концепций гуманизма и Ренессанса и отрицанию ренессансной основы шекспировского творчества рядом филологов, культурологов и историков автор статьи ставит вопрос о перестройке системы научных доказательств в рамках традиционной теории шекспироведения, признающей зависимость художественного метода драматурга от ренессансного взгляда на мир.

Ключевые слова: Шекспир; Ренессанс; гуманизм; метод; методология гуманитарных исследований.

Проблемы гуманизма и Ренессанса как широкой основы шекспировского творчества сегодня редко привлекают внимание молодых исследователей. Что нового можно сказать на эту тему после работ А.А. Смирнова, М. Морозова, Л. Пинского, А. Аникста и других столпов отечественного шекспироведения прошлого века? В наши дни вопрос о ренессансно-гуманистических истоках шекспировской драматургии, к сожалению, попал в разряд прописных истин, имеющих прикладное значение устойчивой историко-литературной схемы. Однако теоретическое значение данной проблемы слишком велико, чтобы ее анализ можно было ограничить ссылкой на труды предшественников и снисходительными поправками к их идеологическим «перегибам». Необходимость нового возвращения к «первоосновам» определяется тем, что в советском шекспироведении методологические концепции философско-культурологического характера (как правило, прикрываемые марксистской терминологией) являлись фундаментом разработки более частных аспектов исследования шекспировской драматургии. Поэтому в современных условиях они должны быть или по-настоящему доказательно опровергнуты, или заново обоснованы в тех аспектах, которые сохранили свой исследовательский потенциал.

Наиболее известной версией «ренессансно-гуманистической» трактовки шекспировского наследия остается на сегодняшний день теория «трагического гуманизма» А.А. Смирнова, знакомая большинству современных исследователей если не в деталях, то хотя бы «по названию», совпавшему с выражением Н.А. Бердяева («трагический гуманизм»), употребленным по иному поводу. В статье А.А. Смирнова «Шекспир, Ренессанс и барокко» (1946) феномен «трагического гуманизма», представленный в качестве антитезы искусству барокко, выступал как свидетельство приоритета «идейного содержания» творчества по отношению к формальным особенностям, или «внешним» признакам стиля. Согласно А. Смирнову, наглядные формы «трагического гуманизма» могли соответствовать пресловутым «стилевым признакам» барокко [12: с. 187]. Однако в целом «трагический гуманизм» противостоял барочному искусству как «отказу не только от Ренессанса, но и вообще от всякого гуманизма» [12: с. 187]. (Отметим попутно, что А.А. Смирнов не проводил различия между явлениями барокко и маньеризма и не употреблял термина «маньеризм», еще не завоевавшего прочного места в литературной теории 1940-х годов. Феномены литературы, рассматриваемые в наши дни под знаком маньеризма, в его концепции выступают как раннебарочные.)

В контексте сказанного барокко предстает для А.А. Смирнова как внешняя стилевая форма плюс связанное с ней «антигуманистическое» содержание. Отход от классического Ренессанса на уровне формы и содержания объединяет Шекспира с художниками барокко. Отказ последних от гуманизма, напротив, противопоставляет их Шекспиру. «Трагический гуманизм» — дальнейшее развитие принципов ренессансного гуманизма, преодоление им «идиллических» и утопических черт, присущих эпохе Возрождения, обретение гуманизмом «объема» и «глубины».

Легко заметить в рассуждениях А.А. Смирнова известную непоследовательность в трактовке важнейшего эстетического принципа содержательности художественной формы. Так называемые «внешние» стилевые признаки в действительности не могут быть запросто отделены от «вложенного» в них содержания. В этом смысле «формальные» переключки между «трагическими гуманистами» и художниками барокко сами нуждаются в серьезном культурологическом анализе. Проблему стиля, бесспорно, можно понимать как проблему мировоззрения, но не идеологии в узком смысле слова; как явление «объективной видимости», но не «ложного сознания». Единство стиля с этих позиций хотя и не сводится к «внешним признакам» художественной формы (на что справедливо указывал советский ученый), не остается, однако, и «внешним» фактом *идеологии*, формально понятой как внеэстетическая основа художественно-стилевого генезиса. Такое единство заложено в природе художественно-стилевой формы, становящейся и «разворачивающейся» в определенном историческом пространстве и опирающейся на единство конкретных форм бытия. И хотя художественные различия могут существовать

не только на границах формального стиля, но и «внутри» него, они раскрываются ярче на фоне стилевого единства, а не на почве идеологической оппозиции, намеренно игнорирующей художественные переключки в произведениях Шекспира и Кальдерона, Микеланджело и Эль Греко.

Менее идеологизированный и более гибкий подход к изучению стилевой природы шекспировской драматургии был осуществлен А. Аникстом (в 1960–1980-е гг.) [1–2], а вслед за ним — А.Н. Горбуновым (начиная с 1980-х гг.) [6]. В работах последнего понятие «трагический гуманизм» (возможно, не без посреднического влияния программных статей А. Аникста) вышло из «вечной» идейно-художественной оппозиции к барокко и маньеризму. Но главное — была предпринята попытка высветить стилевое своеобразие шекспировского творчества изнутри сложившейся стилевой системы английской литературы конца XVI – начала XVII в., объяснить особенности шекспировского стиля действием общих «системных» механизмов. Не замыкаясь в жесткие рамки того или иного стиля, Шекспир, по мнению А.Н. Горбунова, чутко воспринимал переменчивые стилевые веяния меняющейся эпохи и принимал их отнюдь не формально, а органически.

«Элементы» барокко и маньеризма в зрелых и поздних шекспировских пьесах не только не носят сугубо «внешнего» характера, но и не сводятся к чисто отрицательному факту «отказа от Ренессанса»: слишком своеобразным было их эстетическое содержание и «внешняя» стилевая форма. Шекспир превращает формальные и духовные перспективы указанных стилей в свое достояние, не ограничивая себя устойчивыми границами каждого из них и, таким образом, остается художником «всестилевым» (синтезирующим явления нескольких стилей в контексте преемственности индивидуальных художественных задач) [6: с. 48].

Данное наблюдение в свою очередь возвращает нас к проблеме мировоззренческих основ шекспировского творчества. Было ли появление новых (маньеристских или барочных) стилевых черт в шекспировской драматургии начала XVII века следствием кризиса гуманизма на рубеже Ренессанса и «Барокко»? На что опирался Шекспир в своем «особом» отношении к драматургическим стилям эпохи? И что означает в данном случае термин «Ренессанс»: эпоху, стиль, преобладающий тип культуры или нечто иное?

Чтобы приблизиться к ответам на эти вопросы, для начала вернемся к статье А.А. Смирнова, писавшего об «отказе» Шекспира от Ренессанса (и ренессансного гуманизма), но не от гуманизма как такового. Как видно из сказанного, А.А. Смирнов использовал термин «Ренессанс» как обозначение идейно маркированного художественного стиля, определившего облик целой эпохи. Между тем в современных исследованиях ренессансной культуры понятия эпохи и стиля (по Р.И. Хлодовскому — Ренессанса и ренессанса [13: с. 124]), как правило, разводятся. На практике такое разграничение повышает теоретическую значимость категории «стиль», в то время как понятие литературно-художественной эпохи лишается сколько-нибудь существенного — цельного

теоретического содержания. Хронологические границы эпохи определяются посредством взаимного наложения ряда литературных и внелитературных факторов (Реформация, религиозные войны, смена правителей и календарных дат) и/или опираются на научные положения других дисциплин (в первую очередь «общей» истории).

Отказ от единого подхода к «эпохе Возрождения», сведение ее содержания к конгломерату различных явлений возможно и при иной трактовке проблемы сущности Ренессанса. Для знатока французской литературы Г.К. Косикова Возрождение — «это ни в коей мере не целостная, внутренне однородная эпоха, якобы сцементированная гуманистическими идеалами; напротив, она была пронизана множеством разнонаправленных тенденций, зачастую не имевших с гуманизмом ничего общего и даже прямо критиковавших его» [8: с. 15]. В рамках данной («медиевизирующей») концепции Ренессанс понимается как тип культуры, возникающий в рамках особой формы деятельности («гуманистических штудий») и являющийся выражением «секулярных» тенденций в развитии книжной культуры периода позднего Средневековья. Ср.: «Культура Возрождения — это не утраченный первообраз или потерянный рай цивилизации Нового времени, но закономерное порождение цивилизации средневековой. <...> Гуманисты <...> были людьми, занимавшимися “гуманитарными штудиями”, а предметом их внимания становились традиционные дисциплины...» [8: с. 17, 19]. Гуманизм в этом смысле — культурное движение в рамках средневековой цивилизации, вместе с ней противостоящее цивилизации и культуре Нового времени. Цивилизация, впрочем, также понятие внелитературное и внелитературное. Подобно «эпохе» в концепции Р. Хлодовского, оно выступает как внешняя рамка историко-литературного или искусствоведческого анализа.

Несмотря на различия, во всех перечисленных (относительно «новых») трактовках между понятиями эпохи и стиля (или стиля и типа культуры) остается зияющая пустота, обусловленная выпадением важного звена теоретических рассуждений. Этим звеном является, с нашей точки зрения, категория метода, по правде сказать, не слишком популярная в современных литературоведческих исследованиях. Причины недоверия к этому понятию вполне очевидны и связаны с воспоминанием о том времени, когда в отечественной науке насаждался теоретический приоритет «наиболее прогрессивного» метода — метода «реалистического» изображения «типичных героев в типичных обстоятельствах». С давлением этой концепции как с условием научного творчества должны были считаться крупнейшие отечественные шекспироведы советского периода, в частности, Л. Пинский. Тем не менее, определяя «направление, форму, метод литературы Возрождения... общим понятием реализма» [9: с. 7] (см. вступительную статью А. Аникста к посмертно изданной книге Л. Пинского «Магистральный сюжет», 1989 [9: с. 3–14]), ученый вносит существенное уточнение в привычное содержание вышеназванной категории.

Художественный метод Ренессанса он именует «антропологическим» реализмом (в исследовании «Реализм эпохи Возрождения», 1961 [10]), а позднее и вовсе отказывается от термина «реализм», предпочитая более обобщенную (и менее маркированную) формулу «антропологический метод» [11: с. 343]. К сожалению, исследовательский потенциал данной концепции Л. Пинского не был до конца воспринят и использован наукой последующих десятилетий.

Единство Возрождению как художественной и литературной эпохе придают не внешние события и не формально-художественные стили (или некий универсальный стиль), но «антропологический» метод — развивающийся, динамичный и многоликий, складывающийся как доминанта творческих усилий нескольких поколений художников. Соотношение этого метода с феноменом стиля могло быть различным на разных этапах и в разных странах. На родине Ренессанса — в Италии метод на долгое время «растворяется» в стиле, «тонет» в последнем. Возможно, этим объясняется преимущественное внимание исследователей итальянского Возрождения к стилевым категориям. Однако в Англии, где литература «на рубеже XVI и XVII вв. вступила в классическую пору, но не создала своего национального классического стиля» [13: с. 137], ситуация сложилась иная. «Антропологический» метод, успешно сформировавшийся в английской поэзии середины – второй половины XVI в., к концу столетия дал мощный толчок развитию драмы как эстетизированной модели гуманистического «театра человеческой природы». На этой почве он достигает вершины развития, реализуясь как метод театрально-драматургический и в этом качестве образуя основу художественного единства английской классической драмы Золотого века. Все это определило выдающуюся культурно-эстетическую роль жанрово-родовой системы английской драматургии последних десятилетий XVI в., на время явившейся как бы практическим воплощением ренессансного метода (подобно классическому «ренессансному» стилю в Италии). И хотя в практическом измерении такое слияние представляло не столько как *длящееся состояние*, сколько как *снятый момент*, воплощенный в шекспировских пьесах периода «ранней зрелости» (с середины 1590-х гг.), этого было достаточно, чтобы самоопределение английской драматургической классики (сформировавшей на этом этапе собственную систему) прошло под знаком «антропологического» шекспировского метода.

Открытие культурной и стилевой неоднородности эпохи Возрождения, если пользоваться распространенным научно-публицистическим клише, «расширило горизонты» литературоведческих исследований. Осознание того факта, что гуманистические элементы даже в период их наивысшего расцвета не являлись в культуре бесспорно доминирующими, позволило избежать искажений, к которым подталкивает распространенное стремление «объяснять» любое явление с точки зрения преломления в нем господствующих тенденций эпохи. Между тем (применительно к Ренессансу) искажения подобного рода происходят скорее из упрощенной трактовки культурной «доминанты»

и механизмов ее влияния, чем являются следствием ложного выбора доминирующего феномена (гуманизм? Реформация? «средневековый» антропоцентризм, соотносимый с Птолемеевой системой координат?). Простая «смена ориентиров» (и общепринятой доминанты) не решает этой проблемы, а радикальное «освобождение» восприятия ренессансной эпохи от гуманистической призмы часто не оправдывает научных ожиданий. Редукционистским, по сути, является и принятое ныне отождествление ренессансного гуманизма с «гуманистическими штудиями» как узким — «филологическим» явлением «позднего Средневековья».

В культуре разных стран и исторических периодов бывают такие «частные» явления, которые, даже не являясь формально господствующими (и не получая прямого и непосредственного продолжения на новом этапе развития) определяют существенное содержание целой эпохи, составляют ее уникальность. Именно поэтому они впоследствии дают ей название (как это произошло с «эпохой Возрождения»). Наиболее существенным признаком данной эпохи явился антропоцентризм как *метод* познания, созерцания, действия, художественного творчества и нравственного «делания». Метод, по сути, вышедший за пределы узко понимаемого гуманизма во всех его частных культурно-исторических образах (гражданском, филологическом и т. п.), но при этом составивший фундаментальную основу развития гуманистического «стиля мышления». Связь антропоцентризма со средневековой картиной мира (и в том числе — с Птолемеевой моделью вселенной) — во многих отношениях явление поверхностное. Во всяком случае, она не сделала Возрождение сугубо средневековым феноменом, безнадежно оторванным от «духа» Нового времени.

Была ли связь Ренессанса со средневековой почвой действительно неразрывной? Для самого Возрождения, вероятно, да. Именно по этой причине культура Ренессанса, пережив момент «идиллической» уверенности в собственных силах и готовности с легкостью отказаться от наследия Средних веков, сразу же вслед за этим (и, на первый взгляд, неожиданно) выступила носителем трагического самосознания многовекового средневекового «миропорядка» в момент крушения его основ. Но этой связью содержание ренессансного метода не было ограничено.

В средневековой концепции мира человек занимал иерархически высшее положение в сравнении с прочими земными существами, но он был не менее их ограничен своим особым земным уделом. Августинианская теория «поврежденной воли» (оказавшая значительное влияние на этические идеалы Средневековья) отождествляла подлинную свободу с отказом от всякого индивидуального произвола во имя слияния с волей Творца. Такая свобода не могла служить проявлению «безграничных» возможностей человека, о которых писали впоследствии гуманисты. В хрестоматийно известной речи Джованни Пико делла Мирандола «О достоинстве человека» Создатель, определив человека как «творение неопределенного образа», ставит прародителя человечества

«в центре мира», поясняя своеобразие его положения так: «Не даем мы тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению <...> Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные» [16: т. 1, с. 249] (сохранена орфография цитируемого издания. — Т.Ч.). В этом знаменитом отрывке больше всего поражает то, что движение «вверх» или «вниз» предстает не столько как путь к спасению или к гибели, сколько как проявление универсального богатства заложенных в человеке возможностей.

Духовное своеобразие Возрождения заключается в том, что в воображаемом центре ренессансной вселенной стоит не ограниченный собственным «частным» бытием индивид (слитый, как в Средние века, со своей социальной ролью или, как в Новое время, отчужденный от нее), а человек, ощущающий себя реально и потенциально творцом собственного мира, не без сопротивления, но в конечном итоге «с охотой» подчиняющегося человеческой воле. В этом смысле Возрождение сохраняет значение «среднего звена» европейской истории на границе традиционного (средневекового) и Нового мира. Это эпоха, открывшая антропоцентрический принцип для человечества не в «буквальном» — птолемеевском смысле (как отпечаток наивного созерцания) и также не в религиозном значении — как направленность божественной воли на спасение человека через пробуждение в нем интенций к высшему благу, но в некоем «естественно-культурном» измерении, мыслимом как высшая реализация человеческой природы. Антропоцентрическая картина мира тем самым служила для Ренессанса закономерным следствием представлений о «сверхфизической» – универсальной природе человека, а не слепком идеи бесконечного милосердия и благодати Создателя, сотворившего мир как орудие человеческого блага и превратившего всю историю в средство спасения падшего человека. Эта концепция и явилась основой «антропологического» ренессансного метода, в рамках которого человек в его природной духовно-физической данности (как конкретная индивидуальность) становился действительной мерой всех вещей.

Как категория метод не шире «вытеснившей» ее категории стиля, но «глубже». Метод действует на уровне организации стилевых форм и напрямую связан с их содержанием. Подобно тому как стиль литературы служит живым подобием «стиля мышления» и «стиля жизни», феномен художественного метода находится в органической связи с внутренней логикой «состоявшихся» (внутренне завершенных) форм бытия или с принципом поведения, ставшим судьбой — в положительном и отрицательном смысле (ср.: «хотя это и безумие, но в нем есть метод», «Гамлет», II, II, здесь пер. И. Пешкова; тексты художественных

произведений приводятся без библиографических ссылок. Цитируемые переводы неоднократно публиковались в различных печатных и электронных изданиях и имеются в широком доступе. — Т.Ч.). Таким образом, гуманизм (гражданский, филологический и собственно «литературный») есть своего рода практическая основа бытийного «стиля» ренессансной культуры, находящего преломление в стилях искусства. «Антропология» — «метод», лежащий в основе разнообразия стилевых форм и не связанный жестко с «гуманистическими штудиями» как частной формой духовной деятельности.

На фоне сказанного «антропологический» метод Шекспира и Ренессанса «самоопределяется» как метод *«идеального»* жизнеподобия («идеального» в обоих значениях — предметно-изобразительном и «качественном»). В той мере, в какой идеал является здесь осознанным *предметом* изображения, он должен быть воплощен в конкретном — «реальном» образе (что для Шекспира дополнительно задается также параметрами драматического искусства). Моделью подобного идеала является человек, прекрасный не вследствие преодоления естественной ограниченности человеческой природы, а в качестве воплощения универсального характера последней.

Именно воплощенность (а значит и воплотимость) идеала в реальном бытии делает для Шекспира совершенство совершенством. Идеализация характеров и обстоятельств в ранних (собственно «ренессансных» по стилю) шекспировских комедиях в этом смысле выражает принцип «зеркальности» взаимоотношений между человеком и миром. Природа и мир «доверчиво» принимают человеческое совершенство за образец, поскольку в них изначально заложено то же стремление к совершенству. Каждая вещь, стремясь к своему идеальному воплощению, отражает в этом стремлении другую, и весь мир является зеркалом человека, превосходящего всю природу в стремлении к совершенству *как равенству самому себе*. Будучи «первым среди равных», человек становится образцом для всей природы. Во многом поэтому его нравственный выбор определяет состояние всего мира (библейский архетип воспринят здесь непосредственно в ренессансном духе).

Именно в комедиях метод Шекспира «становится» как метод жизнеподобного воплощения идеала. Ренессансный художник «подражает» *идеальной* природе (как наиболее «верной себе» и в этом смысле наиболее естественной), а затем переносит найденный принцип изображения на другие — неидеальные объекты. Он действует как природа, которая подчиняется всюду единому творческому импульсу, но в наибольшей степени является собой там, где ей удастся достичь совершенства. Последнее и становится «мерой» природного бытия. В этом смысле существование прекрасного человека («человека во всем») вдвойне представляет собой факт «образцовый». Оно делает мир иным. Вернее, мир не может оставаться прежним, столкнувшись со своим идеальным подобием и воплощением в образе совершенного человека. Наиболее полно подобное мировосприятие выражено в ренессансных комедиях Шекспира и некоторых ранних сонетах.

Сущность зрелого шекспировского трагизма на этом фоне состоит не столько в переживании невозможности воплотить мечту в жизнь, сколько в гибели воплощенного идеала. Эта гибель может быть показана как злодейское убийство или саморазрушение «прекрасного человека», а может — и как кощунственное забвение истинно «человечного» героя другими людьми, свидетельствующее о том, что подлинный идеал ушел не только из физического, но из духовного мира смертных. Ср.: Гамлет об отце и Гертруде: «О боже, зверь, лишенный разумья, // Скучал бы дольше!» («Гамлет», здесь и далее пер. М. Лозинского, I. II); «Он человек был, человек во всем; // Ему подобных мне уже не встретить» (там же); Офелия о Гамлете: «Пример примерных — пал, пал до конца!..» и «...о, как сердцу снести: // Видав бывшее, видеть то, что есть!» (там же, III. II); Отелло о самом себе: «Вот тот, кто был Отелло. Я пред вами» («Отелло», пер. М. Лозинского, V. II.). И король Лир о Корделии: «Зачем собака, лошадь, мышь — живут, // А ты не дышишь?» («Король Лир», пер. М. Кузмина, V. III.). Иными словами, основную коллизию зрелого шекспировского творчества составило не «разочарование в воплотимости идеала» (И.О. Шайтанов) [15: т. 2, с. 130], а трагедия (искажение, гибель, «смещение» в мировой иерархии ценностей) идеала зримого и воплощенного.

«Трагедия гуманизма» в зрелом творчестве Шекспира (см. подробнее: [14]) является формой трагедии ренессансного антропоцентризма. Она раскрыта с позиций субъекта, привыкшего видеть в своей непосредственной «человечности» нечто большее, чем явление «падшей» природы: «натуральное» зеркало мира и потенциальное воплощение космически-универсального идеала. В этом контексте отмеченный А.А. Смирновым (и позже И.О. Шайтановым) «кризис доверия» к потенциалу «воплотимости» идеала в действительности играет в шекспировской драматургии частную роль — роль варианта трагедии «видимого» крушения антропоцентрического идеала.

Со своей стороны, обращаясь к формуле «трагического гуманизма», знаток итальянского Ренессанса Л.М. Баткин отмечает ее «оксюморонный» характер. Для Л.М. Баткина гуманизм «трагический» — «это в такой же мере гуманизм, как и полная ревизия гуманизма» [4: с. 38]. Подобная трансформация феномена (доходящего до самоотрицания), по нашему мнению, не отрицает преемственности в развитии гуманизма на рубеже Ренессанса и Нового времени, но парадоксальным образом подчеркивает ее. Трагедия вырастает из тех же внутренних отношений и декораций, в которых разыгрывалась ранняя ренессансная идиллия, так что последняя в ретроспекции предстает перед нами как «сцена для будущего трагического действия» [4: с. 296].

Оксюморонным (сочетающим в себе несоединимые элементы) можно назвать и метод Шекспира на этапе великих трагедий и мрачных («цинических») комедий. В последних неидеальная, но слишком «близкая» человеку реальность продолжает рассматриваться с точки зрения «реализованного» (воплощенного) идеала, утратившего свое «законное» место в привычном мире. «Антропологический»

принцип «идеального» жизнеподобия («реализм» воплощенного идеала) в силу этого трансформируется, превращаясь в жизнеподобное изображение процесса и результатов «развоплощения» идеального бытия. На этой почве в шекспировской драматургии усиливаются черты маньеристской «амбивалентности», зыбкости, двойственности, контраст между идеалом и реальностью. Эти тенденции предстают наиболее выпукло в художественной материи «мрачных» комедий и трагедий 1600-х годов, развивая мотивы, «дремавшие» в раннем шекспировском творчестве. Как точка отсчета, «реализм» идеала присутствует и в последних пьесах Шекспира, общее настроение и стиль которых несут на себе отпечаток «неполной, смещенной гармонии» (А.Н. Горбунов) [5: с. 159]. В поздней шекспировской драматургии принцип «смещенной гармонии» пронизывает структуру сюжета и образов, образуя существенно новую, «идеально-неидеальную», модель *возможного* совершенства.

Гармония между Вселенной и человеком в произведениях позднего Шекспира уже не является глазу как чувственно-непосредственная данность, перенесенная из «праздника» в «жизнь». «Откровение» идеала входит в мир персонажей и зрителей извне — как праздничный «танец духов», отделенный от повседневной реальности и образующий особую сферу художественной символики, близкой изысканным «хороводам» барочных символов и эмблем: «Окончен праздник. В этом представленьи // Актерами, сказал я, были духи. / И в воздухе, и в воздухе прозрачном, // Свершив свой труд, растаяли они («Буря», IV. I, пер. М. Донского). Для героев последних шекспировских пьес символы этого рода служат как бы напоминанием о чистой и незамутненной гармонии прежнего — воплощенного идеала, воспринимаясь как сладостный, но в то же время тревожный и смутный сон. В этом сновидении таится, однако, надежда на будущее освобождение от пут бытийного несовершенства. Ведь если то, что *было* реальностью (гармония прошлого), стало лишь беспокойным *сном*, то уродливая действительность настоящего тоже когда-нибудь отойдет в область «сна», утратив навязчивое присутствие в человеческом «слое мира». «Затем, что в этом мире каждый, // Живя, лишь спит и видит сон», — как напишет вскоре корифей испанского барокко П. Кальдерон («Жизнь есть сон», II, пер. К. Бальмонта).

«Бегство» из чувственно осязаемого «центра вселенной» к далеким окраинам всякого непосредственного бытия имеет «тайную» цель: сохранить островок человечности (переосмысленной ренессансной *humanitas*) в форме возвышенной поэтической мечты — эстетического идеала. Только здесь еще можно ощутить «натуральную» власть человеческой воли и идеалов если не над реальностью, то над ее «духами» (скрытыми, потенциальными силами, уподобляемыми Шекспиром бесплотной «материи» искусства); уберечь человечность от разрушительного давления противоречий «века» и тягот физического бытия; дать ей отдых и косвенно (с помощью символов и аллегорий) «напитать» в соответствии с неиссякающей потребностью в зримом

присутствии воплощенного идеала. В этом, пожалуй, заключается уникальный *ренессансно-гуманистический* смысл *барочного* утопизма шекспировских пьес начала 1610-х гг. (см. [7]).

Как видно из сказанного, единство шекспировского метода не исключало стиливого разнообразия («всестилевой» художественной манеры), но являлось его глубинной основой. Практическое содержание метода — жизнеподобие («реализм») воплощенного идеала — служило художественным аналогом ренессансного представления о человеке как зеркале и образце совершенства вселенной. Развитие метода в начале XVII столетия осуществлялось на почве мотивов трагического «развоплощения» идеала, являвших собой параллель к маньеристскому и барочному «двоемирию» и усвоивших признаки (формы, приемы) названных стилей.

Феномен «трагического гуманизма», определявший содержание метода драматургии Шекспира на зрелом и позднем этапах, был связан с переживанием кризиса «антропоцентричной» реальности, переходящего в кризис гуманистической «антропологии». Последние произведения Шекспира в этой связи можно рассматривать не только как образец «посмертного» бытия «Ренессанса... в творце» (Л.М. Баткин) [4: с. 39], но и как развитие барокко на почве и «изнутри» Возрождения, а предбарочные элементы ранних пьес — как подтверждение «эпохальной» значимости ренессансного метода, явившегося истоком неренессансных стилей, образовавших основу позднейших художественных систем.

«Третье направление в литературе и искусстве XVII века», о котором писали, в частности, Н.И. Балашов [3] и М. Ильин [7], отличалось тем, что свойственный ему метод, сочетаясь со стиливыми признаками маньеризма/барокко и раннего классицизма, являлся не обобщением новых тенденций, но «клеточкой»-«матрицей» их становления. В финальных произведениях драматурга упомянутый метод, оставаясь глубинной основой поэтики, доходит до самоотрицания, что делает «Бурю» своего рода прологом к стратфордскому затворничеству Шекспира последних лет. На уровне стиля данная трансформация уже не ведет к утверждению новых форм, но сопровождается отречением автора от принципа поэтического «дélания» (пойесиса) как такового — принципа, не только служившего выражением профессиональных интересов драматурга, но выступавшего символом внутренних устремлений всей ренессансной культуры.

Развитие драмы, впрочем, на этом не заканчивается, а выросшие на почве «развоплощения» ренессансного метода художественные явления обретают самостоятельность на новой основе. Шекспир же, запечатлев картину их отпочкования и высветив скрытые звенья художественных процессов «конца Ренессанса», отходит в сторону, сохраняя значение непревзойденного образца воплощенного, а позднее сознательно «развоплощенного» идеала ренессансной эстетики и гуманизма.

Литература

1. *Аникст А.А.* Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII веков: Ренессанс, барокко, классицизм. М.: Наука, 1966. С. 178–245.
2. *Аникст А.А.* Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения 1984. М.: Наука, 1986. С. 58–64.
3. *Балашиов Н.И.* Кризис Ренессанса и «Барокко» как противостоящие явления в драме начала XVII в. (Вокруг «Кары без мщениия» Лопе де Вега и «Гамлета» Шекспира) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. Т. 33. № 1. С. 27–43.
4. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. 447 с.
5. *Горбунов А.Н.* Пасторальный оазис (Еще раз о пасторальных мотивах в пьесах Шекспира) // Шекспировские чтения 1993. М.: Наука, 1993. С. 147–160.
6. *Горбунов А.Н.* Шекспир и литературные стили его эпохи // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1984. № 2. С. 45–52.
7. *Ильин М.В.* Художественная условность последних пьес Шекспира в контексте постренессансного развития английской литературы // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1985. Т. 44. № 3. С. 257–265.
8. *Косиков Г.К.* Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2001. С. 8–39.
9. *Пинский Л.* Магистральный сюжет. М.: Сов. писатель, 1989. 411 с.
10. *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1967. 367 с.
11. *Пинский Л.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. 606 с.
12. *Смирнов А.А.* Шекспир, Ренессанс, барокко (К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма) // Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. М. – Л.: Худож. лит., 1965. С. 181–206.
13. *Хлодовский Р.И.* О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения. М.: Наука, 1978. С. 120–139.
14. *Чеснокова Т.Г.* К проблеме «трагического гуманизма»: еще раз о Шекспире и Ренессансе // Шекспировские чтения 2004. М.: Наука, 2006. С. 50–66.
15. *Шайтанов И.О.* История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: учеб. для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Владос, 2001. Т. 1. 208 с. Т. 2. 224 с.
16. Эстетика Ренессанса: антология: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. 494 с.; Т. 2. 639 с.

Literatura

1. *Anikst A.A.* Renessans, man'erizm i barokko v literature i teatre Zapadnoj Evropy' // Problema stilej v zapadnoevropejskom iskusstve XV–XVIII vekov: Renessans, barokko, klassicizm. M.: Nauka, 1966. S. 178–245.
2. *Anikst A.A.* Shekspir i xudozhestvenny'e napravleniya ego vremeni // Shekspirovskie chteniya 1984. M.: Nauka, 1986. S. 58–64.
3. *Balashov N.I.* Krizis Renessansa i «Barokko» kak protivostoyashhie yavleniya v drame nachala XVII v. (Vokrug «Kary' bez mshheniya» Lope de Vega i «Gamleta» Shekspira) // Izvestiya AN SSSR. Ser. lit. i yaz. 1974. T. 33. № 1. S. 27–43.
4. *Batkin L.M.* Ital'yanskoe Vozrozhdenie: problemy' i lyudi. M.: RGGU, 1995. 447 s.

5. *Gorbunov A.N.* Pastoral'ny'j oazis (Eshhe raz o pastoral'ny'x motivax v p'esax Shekspira) // *Shekspirovskie chteniya* 1993. M.: Nauka, 1993. S. 147–160.
6. *Gorbunov A.N.* Shekspir i literaturny'e stili ego e'poxi // *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Ser. 9. Filologiya. 1984. № 2. S. 45–52.
7. *Il'in M.V.* Xudozhestvennaya uslovnost' poslednix p'es Shekspira v kontekste postrenessansnogo razvitiya anglijskoj literatury' // *Izvestiya AN SSSR*. Ser. literatury' i yazy'ka. 1985. T. 44. № 3. S. 257–265.
8. *Kosikov G.K.* Srednie veka i Renessans. Teoreticheskie problemy' // *Zarubezhnaya literatura vtorogo ty'syacheletiya. 1000–2000: ucheb. posobie*. M.: Vy'sshaya shkola, 2001. S. 8–39.
9. *Pinskij L.* Magistral'ny'j syuzhet. M.: Sov. pisatel', 1989. 411 s.
10. *Pinskij L.* Realizm e'poxi Vozrozhdeniya. M.: GIXL, 1967. 367 s.
11. *Pinskij L.* Shekspir. Osnovny'e nachala dramaturgii. M.: Xudozh. lit., 1971. 606 s.
12. *Smirnov A.A.* Shekspir, Renessans, barokko (K voprosu o prirode i razvitiu shekspirovskogo gumanizma) // *Smirnov A. Iz istorii zapadnoevropejskoj literatury'*. M. – L.: Xudozh. lit., 1965. S. 181–206.
13. *Xlodovskij R.I.* O renesanse, man'erizme i konce e'poxi Vozrozhdeniya v literaturax Zapadnoj Evropy' // *Tipologiya i periodizaciya kul'tury' Vozrozhdeniya*. M.: Nauka, 1978. S. 120–139.
14. *Chesnokova T.G.* K probleme «tragicheskogo gumanizma»: eshhe raz o Shekspire i Renessanse // *Shekspirovskie chteniya* 2004. M.: Nauka, 2006. S. 50–66.
15. *Shajtanov I.O.* Istoriya zarubezhnoj literatury'. E'poxa Vozrozhdeniya: ucheb. dlya stud. vy'ssh. ucheb. zavedenij: v 2 t. M.: Vlado, 2001. T. 1. 208 s. T. 2. 224 s.
16. E'stetika Renessansa: antologiya: v 2 t. M.: Iskusstvo, 1981. T. 1. 494 s.; T. 2. 639 s.

T.G. Chesnokova

**Shakespeare and «the End of the Renaissance»:
to the Problem of the Worldview Foundations of Shakespeare's Method
(to the 450th Anniversary of the Birth of William Shakespeare)**

In connection with the tendency to revise the concepts of humanism and the Renaissance and denial of Renaissance basis of Shakespeare's creativity by some philologists, culturologists and historians, the author of the article raises the question of restructuring the system of scientific evidence within the framework of the traditional theory of Shakespearean studies, recognizing the dependence of artistic method of the playwright from the Renaissance view of the world.

Keywords: Shakespeare; Renaissance; humanism; method; methodology of humanitarian research.