

КРИСТОФЕР МАРЛО

«...защищаясь и ради спасения своей жизни, тогда и в том месте вступил в борьбу с названным Кристофером Морли¹, чтобы отобрать у него упомянутый кинжал; в каковой схватке этот Ингрэм не мог уклониться от названного Кристофера Морли; и так случилось в этой схватке, что названный Ингрэм, защищая свою жизнь, нанес тогда и в том месте упомянутым ранее кинжалом, стоимостью в 12 пенсов, названному Кристоферу смертельную рану над правым глазом глубиной в два дюйма и шириной в один дюйм; от каковой смертельной раны вышеупомянутый Кристофер Морли тогда и в том месте тотчас умер».

Так коронер двора ее величества Елизаветы I излагал в докладе Канцлерскому суду на казенной судебной латыни обстоятельства смерти поэта Марло, происшедшей 30 мая 1593 года в местечке Дептфорд, близ Лондона. Меньше чем через месяц королева подписала помилование убийце.

То, что официально было признано случайностью, по мнению Томаса Бэрда, проповедника и публициста, которому выпало на долю быть школьным учителем Оливера Кромвеля, обнаруживало явные следы перста божия.

«В атеизме и нечестии не уступая прочим, о ком шла речь, равное с ними всеми понес наказание один из наших соотечествен-

¹ Фамилия Марло писалась его современниками не менее чем в 6 вариантах: транскрипция фамилий в Англии конца XVI в. вообще была крайне неустойчивой.

ников, на памяти многих, именуемый Марлиц, по профессии — ученый, воспитанный с юных лет в университете Кембриджа, но по обычаю своему драмодел и непристойный поэт, который, дав слишком много воли своему уму и жаждая скачки с отпущенными поводьями, впал (поделом) в такую крайность и ожесточение, что отрицал бога и сына его Христа, и не только на словах кощунствовал над троицей, но также (как достоверно сообщают) писал книги против нее, утверждая, что наш спаситель — обманщик, а Моисей — фокусник и совратитель народа, что святая библия — лишь пустые и никчемные сказки, а вся религия — выдумка политиков. Но поглядите, что за кольцо господь вдел в ноздри этого пса лающего...»

Немпогие, кто знал подлинную причину гибели Марло, предпочитали молчать. «Бедный покойный Кит Марло!» — вот и все, что мог сказать его товарищ по университету и по неблагодарному призванию писателя Томас Нэш.

За кулисами инсценированной агентами тайной полиции драки в таверне Дентфорда осталась человеческая трагедия, тем более значительная во всех своих эпизодах, что она была зерном трагического искусства великого предшественника Шекспира.

Обстоятельства жизни большинства английских драматургов конца XVI века известны лишь по отрывочным и скудным сведениям. Они нередко затемнены легендой, анекдотом или намеренной ложью. Марло не представляет здесь исключения. Обо многом в истории его жизни можно говорить лишь предположительно, многое неизвестно совсем.

Двадцать девять лет, которые прожил Марло, он провел в городах. Среди них самую важную роль в его жизни сыграли три города: Кентербери, где он провел свое детство, Кембридж, где было закончено его образование, и Лондон, в котором прошли семь последних лет — время его творческой деятельности.

Кентербери — город большой старинной славы. В нем находятся собор и дворец архиепископа — главы национальной церкви, обладающего правом короновать английских монархов. В течение многих веков кентерберийская святыня — гробница Томаса Беке-та, непокорного архиепископа, убитого в церкви гонцами разъяренного Генриха II, — привлекала паломников со всех концов Англии. К середине XVI века в религиозной жизни Кентербери произошли большие изменения, отразившие перемены во всей Англии. Зависимость от римского папы была уничтожена, власть верховного руководителя церкви перешла к королю; в Кентербери, как и в других местах, были закрыты монастыри, а их имущество и земли

конфискованы. Реформация тесно связала церковь с государственным аппаратом, абсолютизм — с христианской догмой. Отныне враг короля был врагом церкви, а враг церкви — врагом короля. Кроме того, Реформация принесла с собой в Кентербери еще одно нововведение: в Королевской грамматической школе за счет церковных доходов стали обучать пятьдесят мальчиков.

Другая важная черта в облике города — это то, что через Кентербери проходит большая дорога Лондон — порт Дувр. Горожанам легко было увидеть контрасты Англии, почувствовать, чем она живет. В дороге джентльмены, уезжающие в Италию и Францию путешествовать и учиться; солдаты, воевавшие на континенте не столько ради славы, сколько ради хлеба насущного; купцы с грузом из Дувра; тайные агенты правительства с поручениями и письмами — во Францию, Германию, Италию и даже Турцию. На дороге много нищих: в графстве Кент, как и в других областях Англии, в течение многих десятилетий земли, ранее принадлежавшие крестьянским общинам, насильственно «огороживались», то есть переходили в руки крупных земельных собственников, а это лишало множество крестьянских семей средств к существованию. Зато на огороженных полях густо зацвели яблоневые сады: Кент поставлял в Лондон — город с населением около двухсот тысяч человек — огромное количество фруктов.

В Кентербери, в семье мастера цеха сапожников и дубильщиков Джона Марло 26 февраля 1564 года родился сын Кристофер.

Семья Джона Марло не была богата, хотя сам он был мастером и работал вместе с подмастерьями. Средства для того, чтобы нанять учителя для маленького Кристофера, нашлись не сразу. Получив необходимые первоначальные знания, Кристофер поступил в грамматическую школу переростком (четырнадцать лет) и на церковную стипендию.

Среди его детских впечатлений, вероятно, одно из самых ярких — посещение Кентербери королевой Елизаветой, когда Марло еще не было десяти лет. В городе устраивались празднества, торжественные процессии; две недели толпа пышно одетых высокомерных придворных заполняла Кентербери. Позднее в пьесах Марло триумф героев зачастую связывался с пышными процессиями и шествиями.

В его памяти остались и мрачные средневековые «достопримечательности» города: камера смертников в Западных воротах (из окна этой камеры приговоренного выталкивали с петель на шею, и он повисал на городской стене); рассказы о казни в Кентербери монаха Стоуна (он был брошен живым в котел с кипящей водой, а затем вздернут на виселице). Зато ни в одном из

сочинений Марло мы не найдем упоминания о главной «достопримечательности» города — соборе, мимо которого Кристофер в детстве проходил каждый день, направляясь в школу. Герои, созданные его воображением, склонны скорее мечтать о разрушении гордых храмов, чем любоваться ими.

Немногое известно о школьных годах Марло. Быть может, одна реплика в трагедии «Эдуард II» подсказывает, какие воспоминания Марло сохранил о них. Ученый из Оксфорда Болдок, призывая короля к смелым действиям, говорит укоризненно:

Как будто бы король еще школяр
И нужно вашу милость как ребенка
Держать и в подчинении и в страхе.

В грамматической школе Марло занимался латынью, основами греческого; в школе учили также пению и правилам стихосложения. В 1580 году Марло был среди выпускников школы. Он оказался одним из счастливцев, которым представилась возможность продолжать свое образование в Кембриджском университете. Несколько стипендий для уроженцев Кентербери, окончивших Королевскую грамматическую школу, были недавно учреждены в Кембридже архиепископом Паркером. С марта 1581 года Марло — студент кембриджского колледжа Тела Христова. По традиции, сыновья небогатых родителей готовились в университете к духовной карьере; эта же перспектива была открыта и для Марло.

В 80-е годы XVI века Кембриджский университет представлял собой в значительной мере светское учреждение; черты средневекового богословского центра, каким он был еще в первой трети века, отступили на второй план. Исчезли толпы монахов, в праздности проводящих время в *alma mater*; схоластическому богословию пришлось потесниться: большинство юношей из богатых и знатных семей готовились к светской деятельности и занимались главным образом латынью, риторикой, изучали античных авторов, знакомились с античной философией и астрономией. Исчезла и ничем не ограничиваемая свобода средневекового студенчества; жизнь 1300 кембриджских студентов была строго регламентирована. Вставали рано, перед началом учебного дня читалась общая молитва, лекции и подготовка к экзаменам продолжались до вечера. Нельзя было носить длинные волосы, одежду модного покроя или из шелка. Стипендия (шиллинг в неделю) выдавалась только при условии посещения занятий и выполнения университетских правил. Впрочем, суровый режим и строгие

правила относились только к студентам из небогатых семей — к таким, как Марло.

Но в одном наставники — а вместе с ними и добрая сотня проповедников при университете — ни для кого не делали послаблений: это — чистота веры воспитанников. Ересь и самое страшное зло — католицизм — выслеживались с полицейской зоркостью.

Правда, продуманная система религиозного воспитания иногда «давала осечку»: почти одновременно с Марло в Кембридже учился Френсис Кетт, который еще в университете или несколько позже стал приверженцем секты унитарянцев и был сожжен за ересь в Нориче в 1589 году.

Начиная с марта 1581 года, когда Марло был внесен в списки студентов Кембриджа, его имя стало чаще встречаться в официальных и неофициальных документах; неизмеримо больший след годы, проведенные в университете, оставили и в его произведениях.

Доктор Фауст, персонаж трагедии Марло, изображен воспитанником университета в немецком городке Виттенберг. Однако, присмотревшись внимательнее к Виттенбергу Марло, мы увидим в нем Кембридж с его аудиторией для диспутов (Schools) и студенческим жаргоном. В «Эдуарде II» Марло, предвосхищая английских эссеистов начала XVII века, рисует иронический и точный в бытовом и психологическом отношении портрет типичного университетского ученого: черная одежда, расчетливая скромность, потупленный взор и никому не пужная тонкость в употреблении вместо *propterea quod* союза *quandoquidem*¹.

В диалоге герцога Гиза и Рамуса в пьесе «Парижская резня» Марло обнаруживает осведомленность в основных положениях философии Рамуса и даже в его терминологии; в этом сказывается особенность кембриджской научной жизни: система логики Рамуса и сама личность ученого-протестанта, погибшего от руки католического убийцы, вызывали в университете сочувственный интерес.

В университете Марло основательно изучил классические языки. Если Бен Джонсон мог с чувством превосходства сказать о Шекспире, никогда не учившемся в университете: «Он слабо знал латынь, а греческий еще слабее», — о Марло никто бы этого не сказал.

Античные авторы и среди них любимейший — Овидий — составляли постоянный круг чтения Марло; он приобрел способность использовать миф и античный сюжет для выражения его собственных поэтических переживаний. Еще в Кембридже он перевел

¹ Вследствие чего... учитывая сие (лат.).

на английский язык «Любовные элегии» Овидия (после первой же публикации в 1599 году этот перевод был сожжен по приказу архиепископа Кентерберийского за «безнравственность» содержания) и первую книгу эпической поэмы Марка Аннея Лукана «Фарсалия».

Сюжет поэмы «Геро и Леандр», трагедии «Дидона, царица Карфагена», частые мифологические ссылки и сравнения, цитаты из «Метаморфоз» Овидия, трагедий Сенеки, из Аристотеля — вот самый беглый перечень классического арсенала творчества Марло.

Университет впервые познакомил Марло с глубинами теологии; в них рождалось и знание «священного» текста, и истолкование его, и сомнение в его истинности. В «Тамерлане Великом», «Мальтийском еврее» и в особенности в «Трагической истории доктора Фауста» богословские вопросы — «специальность» Марло — зачастую становятся предметом обсуждения; в этих пьесах находят выход мучавшие Марло религиозные сомнения.

Наиболее глубокое воздействие на молодого поэта университет оказал тем, что приобщил его к могучему и многообразному идейному течению эпохи — гуманизму. В XVI веке образование, культурное самовоспитание в несравненно большей мере, чем в наше время, было делом индивидуальным, предпринимаемым «на свой страх и риск». Трудно сказать поэтому, когда именно и с какого автора началось знакомство Марло с этим общеевропейским культурным движением, которое зародилось в Италии в XIV веке и к концу XVI века прошло уже много стадий развития.

Английский гуманизм, в истории которого Марло принадлежит выдающееся место, именно в XVI веке стал мощной плодоносящей ветвью европейской гуманистической культуры. Процесс разрушения средневекового общественного уклада и созревания новых, буржуазных социально-экономических форм — главный источник развития идеологии гуманизма — в Англии начался позднее, чем в таких странах, как Италия и Нидерланды. Английский гуманизм воспринял идейное богатство и художественный опыт итальянского и французского, нидерландского и испанского Возрождения, пафос борьбы передовых европейских гуманистов против идеологической диктатуры церкви, против кастовости феодального мировоззрения, запиравшего человека в клетку сословия, профессии. Была восприята новая система ценностей: идеал гармонической, физически и духовно совершенной личности; открытие для искусства красоты реального внешнего мира и сложного мира человеческих переживаний; интерес и доверие к точному знанию в противовес «потусторонней» направленности средневековой философии и ее схоластическому методу; наконец, глубокое освоение различных сторон культуры античного мира.

Но решающую роль в выработке собственной гуманистической культуры в Англии сыграли особенности исторического развития страны.

В XVI веке переживает период расцвета английский абсолютизм, который защищал не только интересы господствовавшего феодального дворянства, но и интересы буржуазных и буржуазно-дворянских кругов. С классической четкостью идет в стране процесс первоначального накопления капитала, затрагивая судьбы масс населения, неся социальным низам множество бедствий. Английское общество начинает осознавать свою национальную общность. Однако даже в самом конце XVI века Англия экономически была в гораздо большей мере феодальной, чем буржуазной страной. Еще одна характерная черта английской действительности XVI века заключается в относительной демократизации общества, в снижении межсословных барьеров. Это было вызвано, главным образом, тем, что капиталистической деятельностью были заняты не только часть горожан, но и многие дворяне, а правительство охотно повышало социальный ранг удачливых предпринимателей.

В связи со спецификой английской истории гуманизм в Англии, являясь реакцией на средневековье, в то же время тесно связан с его традициями. Как и в других странах, английское гуманистическое искусство богато социальными оттенками, но наибольшего расцвета и величайшей художественной силы в Англии достигла драма — искусство, доступное всем. В многообразном единстве ее форм и тем отражалось крепнущее национальное общество, которое сменяло пестрый конгломерат средневековых общин; лучшие произведения гуманистической драмы были близки интересам и художественному мышлению народа.

Интерес и сочувствие к сильной индивидуальности, характерные для гуманизма в целом, разделялись и английскими гуманистами. Их представление о человеке начиналось с отдельной личности, наделенной безграничными, еще не испытанными силами и возможностями. «...эпоха, которая пуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености»¹, пуждалась также и в искусстве, которому была бы свойственна высокая романтика. Английская драма XVI века в особенности тяготеет к исключительным, острым положениям, страстным, титаническим характерам, к эмоционально напряженному стилю речи. В редких случаях гуманистическая романтика сочетается с отходом от конкретной действительности в фантастический, утопический мир; в тесной связи с общей мате-

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М. 1957, т. I, стр. 346.

реалистической тенденцией английского гуманизма в искусстве и прежде всего в драме развиваются реалистические черты, тенденция к многосторонности в изображении человека, к психологической мотивировке действий персонажей, конкретности языка; при этом получают новую жизнь, бесконечно варьируясь, старые — античные и средневековые — формы, рождаются новые.

Рядом с ярко выраженным устремлением к идеалу в английском гуманистическом искусстве живет острое ощущение трагического. Идеалы гуманистов подвергались жестоким испытаниям. Развитие буржуазных отношений раскрывало перед гуманистами не только реакционность средневековых форм жизни, но и противоречия общественного прогресса. Кровавые войны, деградация личности в суровом и жестоком мире, утрата гуманистами оптимизма — все это получает художественное воплощение в гуманистической драме.

Марло разделил с гуманистами и любовь к античности, и ненависть к средневековым авторитетам, и титанизм идеала. Он был хорошо знаком с философскими системами, возникшими в эпоху античности, а впоследствии воспринятыми и переработанными гуманистами: платонизмом, учением стоиков, с гедонистическим эпикуреизмом Лоренцо Валлы; в его произведениях ясно различимы следы изучения поэзии итальянских гуманистов школы Петрарки, «Неистового Роланда» Ариосто, поэмы английского гуманиста XVI века Эдмунда Спенсера «Королева фей». Возможно, в пересказе он познакомился с идеями итальянского гуманиста Никколо Маккиавелли. Марло в высшей мере было свойственно сознание глубоких, а иногда и неразрешимых противоречий, окружающих человека эпохи Возрождения.

Три года, необходимые для подготовки к получению степени бакалавра, были посвящены наукам — богословию, философии, риторике, логике — и друзьям. Марло близко сошелся со студентом Кембриджа и будущим литератором Томасом Нэшем. Нэш принадлежал к тому же социальному кругу, что и Марло; обладая даром острой наблюдательности и ироническим складом ума, он стал в дальнейшем первоклассным сатириком. Другое знакомство университетских лет сыграло дурную роль в жизни Марло; он сблизился с Томасом Уолсингемом, племянником сэра Френсиса Уолсингема, фаворита королевы, члена важнейшего органа королевской власти — Тайного совета и руководителя английской тайной полиции.

В 1583 году Марло получил первую ученую степень и продолжал занятия, готовясь к экзаменам на степень магистра. Но уже с середины следующего года в университетских ведомостях

отмечаются частые и продолжительные отлучки Марло из Кембриджа. В одну из таких отлучек он побывал на родине, в Кентербери. В других случаях цель и место назначения его поездок неизвестны. Постепенно в университете начали распространяться странные слухи: Марло — католик, он намеревается бежать в Реймс, где иезуиты готовят в своей семинарии обращенных в католицизм англичан к деятельности тайных миссионеров, а вернее — обучают ремеслу соглядатаев и заговорщиков против протестантской королевы.

Слухи эти, очевидно, дошли до магистра колледжа, потому что, когда Марло направил ему прошение о допуске к магистерским экзаменам, оно было отклонено под благовидным предлогом: бакалавр Марло провел слишком много времени в отлучках. Однако спустя некоторое время корпорация колледжа неожиданно получила предписание Тайного совета. В нем строго указывалось, что слухи о переходе Марло в католицизм ложны и распускаются неосведомленными людьми; что Марло оказал услуги ее величеству, и колледж не должен чинить ему препятствий в получении степени. Хотя университет и пользовался самоуправлением, вступать в конфликт с грозным Советом колледж, конечно, не решился.

Возможно, что своими связями с Тайным советом Марло обязан Томасу Уолсингему. Будущий пэр Англии в эти годы сам регулярно выполнял тайные поручения правительства, получая за это вознаграждение. В царствование Елизаветы сеть тайных агентов в стране и за ее пределами непрерывно расширялась. Нельзя сказать с уверенностью, какие именно «услуги» оказывал Марло; возможно, они были связаны с поездками на континент, где Англия поддерживала борьбу протестантов против католиков.

Итак, автономия университета поправа, Марло признан политически благонадежным членом общества. Он магистр искусств.

Но следующий шаг, предпринятый Марло, как бы зачеркивает все предыдущее. Марло не принимает духовного сана, он едет в Лондон, чтобы начать жизнь профессионального драматурга.

До 70-х годов XVI века в Англии не было писателей, для которых литературный труд был бы единственным источником средств к существованию. Словесным искусством занимались на досуге люди, обладавшие известным состоянием или получавшие средства на государственной службе или еще от какого-либо рода деятельности. Среди английских писателей и поэтов XVI века мы встретим богатых дворян, юристов, секретарей знатных лиц, университетских преподавателей и т. д. Эти люди считали для

себя зазорным продавать издателям плоды своего вдохновения и хоть в какой-то мере уподобляться безвестным сочинителям уличных баллад — пожалуй, единственным в то время представителям профессионального творчества. Кроме того, плата, которую могли предложить издатели, была ничтожной.

Профессиональный труд литератора стал возможен в ту пору, когда невиданную раньше популярность приобрели светские театральные представления, отличные от отживающих свой век средневековых мистерий и моралите, и в Лондоне стали один за другим строиться постоянные народные, или публичные, театры. В 1576 году первый такой театр был выстроен Джемсом Бербеджем, за ним последовали другие. К началу XVII века в Лондоне насчитывалось около двадцати театров — количество внушительное и для столичного города XX века.

Наиболее популярной фигурой в народном театре стал актер. Драматурги занимали гораздо более скромное место. Когда через сорок лет после открытия первого лондонского театра крупнейший английский комедиограф Бен Джонсон издал свои сочинения, назвав их «Труды», нашлось немало весельчаков, покатывавшихся со смеху над серьезностью этого заглавия. В начале же этого столетия, когда репертуарный запас был беден, а пьесы держались на сцене не дольше недели, труды драматургов были поневоле поспешны, им не хватало опыта, знания сценических возможностей; еще не было крупных мастеров, которые смогли бы выразить многообразные интересы поистине универсальной аудитории театра, где встречались все сословия английского общества. Драматургам приходилось зачастую перелицовывать старые пьесы или работать группой — один создает сюжет, другой разрабатывает интригу, третий пишет диалоги. Оплата их труда была очень скромной: достаточно сказать, что пятиактная трагедия обходилась театру во столько же, а то и дешевле выходного актерского костюма для этой же трагедии. Драматурги-профессионалы жили тяжелой, часто полуголодной жизнью. Многие из них искали покровителей среди аристократов, писали почтительные посвящения в надежде получить денежный «подарок».

Одновременно с ростом популярности театральных зрелищ росло количество влиятельных врагов театра и его создателей. Сторонники разнообразных протестантских сект, стремившихся очистить английскую церковь от остатков католицизма — пуритане, — видели в театральных зрелищах пагубу для христианских душ. Считалось, что актеры нарушали библейское запрещение носить платье противоположного пола (дело заключалось не только в том, что в пьесах по ходу действия происходили

маскарадные переодевания, — все женские роли исполнялись юношами); театральные зрелища обвинялись в непристойности; кроме того, скопление народа в театральных зданиях способствовало распространению эпидемических болезней. При вспышках эпидемий холеры или чумы театры немедленно закрывались по распоряжению городских властей.

Для пуритан — торговцев и предпринимателей, представители которых занимали господствующее положение в лондонском муниципалитете, — одной из самых досадных сторон театрального «соблазна» было то, что театр внушал подмастерьям и наемным рабочим чувства и мысли, неподобающие их сословию.

Театры, пьесы и их сочинители подвергались ожесточенным нападкам в памфлетах пуританских проповедников. Лондонский совет, пользовавшийся в черте города полнотой власти (королевский двор находился в Вестминстере, тогда еще самостоятельном городе), изгнал театры за пределы Лондона, на южный берег Темзы. Театрам удалось закрепиться лишь в нескольких «вольных территориях» внутри города, на которые власть городского совета не распространялась.

У драматического искусства были и свои защитники. Крупнейший авторитет в области эстетики поэт сэр Филипп Сидней выступил с трактатом в защиту поэзии и драмы, но, однако, он высокомерно отозвался о пьесах, идущих на сценах лондонских театров: низкопробное шутовство в неподобающих местах, пестрота и неправдоподобие действия претили вкусу гуманиста-аристократа.

Королевские чиновники подвергали театральный репертуар строгой предварительной цензуре; за литераторами же, как людьми общественного дна, был учрежден особо бдительный надзор. Нашлось немало критиков пьес, о которых саркастически упоминает Бен Джонсон в прологе к комедии «Варфоломеевская ярмарка», — «...присяжных толкователей, действующих в качестве такой политической отмычки, субъектов, которые с курьезной торжественностью распознают, кого автор разумел под торговкой пряниками... какое «зерцало для правителей» дано в образе судьи, или какая знатная дама изображена под видом торговки свиной, или какой государственный муж — под видом торговца мышеловками, и прочее, и прочее».

Надзор и «критика» упомянутого выше рода велись так серьезно, что редкий из драматургов мог похвастать тем, что не побывал в тюрьме и на допросе, чаще всего — по подозрению в политической или религиозной неблагонадежности.

Судьбы и даже имена английских драматургов 70-х годов остались неизвестными. Что касается группы литераторов, при-

шедших в народные театры вместе с Марло в конце 80-х годов, то биография большинства из них заканчивается печально. Роберт Кид умер, по преданию, на лондонской улице от истощения, сломленный тюрьмой и пытками; Роберт Грин окончил жизнь в отчаянной нищете, отрекшись от своего творчества и друзей; Томас Нэш был принужден некоторое время скрываться от судебного преследования; трагична судьба самого Марло.

Однако именно эти драматурги, известные под именем «университетских умов» (к их числу относятся также Джон Лили, Томас Лодж и Джордж Пиль), оказали плодотворное воздействие на развитие английского театра XVI века. В пьесах этих драматургов произошло слияние двух культурных традиций, ранее мало соприкасавшихся: традиции средневекового народного театра и ученой гуманистической драмы.

Почти все «университетские умы» действительно учились в Кембриджском или Оксфордском университете; все без исключения были разносторонне образованны и начитанны в античной и современной литературе. Незнатное происхождение облегчило им путь к демократическому зрителю. В народный театр они пришли с опытом школьных постановок комедий Плавта и трагедий Сенеки на латинском языке и английских подражаний этим авторам, основательно изучив образцы красноречия и шедевры европейской гуманистической лирики. Эта традиция определила гуманистическую проблематику пьес «университетских умов», подсказала формы для создания драматических характеров, несла в себе необходимый «строительный материал» драматических монологов.

Вместе с тем, они восприняли многие особенности средневекового театра, который был рассчитан на массовую аудиторию; в этом театре было свойственно вводить в действие большое количество персонажей, свободно обращаться со сценическим временем и местом действия, чередовать серьезное и смешное в одном и том же спектакле.

Переплетение и слияние этих разнородных элементов в творчестве «университетских умов» сообщило ему гибкость и богатство способов воплощения художественных замыслов. Общепризнанный характер аудитории и интенсивность развития общества, к которому обращался с подмостков английский гуманистический театр XVI века, определили его необычайный динамизм.

С 1587 года Марло начинает свою театральную деятельность. В Лондоне он поселился в районе Нортон Фольгейт — поближе к театрам. У него завязывается дружба с Робертом Грином —

талантливым драматургом и прозаиком, воспитанником Кембриджского университета. В это же время совместно с Томасом Нэшем Марло была написана трагедия «Дидона, царица Карфагена». Сюжет ее следовал одному из самых драматических эпизодов «Энеиды» Вергилия — истории любви карфагенской царицы к Энею, корабли которого буря забросила к берегам Северной Африки. Эней, повинувшись божественному приказу, покинул Карфаген и направился со своими спутниками в Италию; Дидона же в отчаянии покончила с собой. Пьеса не пользовалась большим успехом; диалоги в ней вялы, схематично изображен неперный возлюбленный Дидоны. Лишь в монологах самой Дидоны, в которых использован поэтический материал послания Дидоны из «Героинь» Овидия, угадывается страстный, насыщенный хорошо продуманными гиперболами стиль Марло. Дидона — один из немногих психологически углубленных женских образов в его творчестве. Страсть, охватившая ее целиком, — это вызов богам, трагическая попытка перебороть силой одного чувства сверхчеловеческую волю. В отличие от мягких, уступчивых и несамостоятельных женских характеров, которые создал Марло впоследствии, Дидона обладает чертами сильной, бунтующей личности, она сродни центральному герою его трагедий.

Подлинным дебютом Марло на лондонской сцене была постановка в сезоне 1587—1588 года огромной десятиактной трагедии «Тамерлан Великий». Первую ее часть Марло, возможно, написал еще в Кембридже. «Тамерлан» определил первенство Марло среди современных английских драматургов; эта пьеса имела громкий и продолжительный успех.

Сила воздействия «Тамерлана Великого» на современников и прежде всего на народного зрителя заключалась в силе мечты о сказочно грандиозном возвышении человека, вооруженного лишь верой в свою судьбу и презрением к земным и небесным авторитетам.

Зрелище было одновременно и заманчивым и устрашающим. Мир, изображенный Марло, предстал в зареве пожаров, в непрерывных столкновениях огромных и близких человеческих масс, залитым кровью невинных жертв. Поток перечислений племен и армий, экзотически звучащих названий областей Азии и Африки создавал почти зрительное впечатление огромных пространств, на которых управляет множествами людей воля полководца Тамерлана.

Пьеса Марло — драматизированная биография великого среднеазиатского завоевателя XIV—XV веков Тимура, прозванного современниками Тимур-ленг, то есть Тимур-хромец (в европейском произношении — Тамерлан). За тридцать с лишним лет Тимур в бес-

прерывных походах и битвах создал огромную феодальную империю — от границ Китая до берегов Северной Африки, от устья Волги и Северного Кавказа до Индийского океана. Укрепляя и застраивая столицы своей империи Самарканд и Шахрисябз, Тимур безжалостно грабил завоеванные страны и истреблял их население. По его приказу было убито семьдесят тысяч жителей города Исфaghана; во время индийского похода Тимур приказал перебить сто тысяч безоружных пленных индийцев. В судьбах Западной Европы войны Тимура сыграли определенную роль: разгром войск турецкого султана Баязида I при Анкаре в 1402 году отсрочил на полвека падение христианского Константинополя. Поддержание порядка в необъятном государстве-деспотии в огромной мере зависело от личности Тимура. Вскоре после его смерти (1405) империя распалась.

Европейские хронисты XVI века, из сочинений которых Марло почерпнул сюжет трагедии, знали очень немногое о жизни и деятельности Тимура. Скучные фактические сведения, дошедшие до них от византийских историков XV века, они расцвели легендарными и просто вымышленными подробностями. Но и легенда о Тимуре послужила Марло лишь отправной точкой для создания образа, который был наполнен совершенно новым для европейской драмы содержанием и, вместе с тем, связан с традициями, уходящими в глубь времен далеко за рубежи XIV века.

В эпосе многих народов повествуется о судьбе юноши, одаренного умом и необычайной силой, который покидает родной дом, чтобы совершить множество подвигов, один труднее другого, побороть могущественных врагов, завоевать любовь красавицы и царскую власть. Из памятников народного эпоса этот сюжет, видоизменяясь, проник в средневековые рыцарские поэмы и романы, продолжал он жить и в народной сказке.

В «Тамерлане Великом», особенно в первой части, внешний облик героя и его победное шествие по Азии изображены в соответствии с эпической традицией. Исторический Тимур был сухоруким и хромым; как и все представители его расы, он был черноволос. Марло об этом знал из хроник. Но его Тамерлан «высок и прям», «и так широк в плечах, что без труда он мог бы... поднять весь мир», «тугие мышцы длинных, гибких рук в нем выдают избыток грозной силы», он золотоволос, как Ахилл, глаза его — «магические зрительные стекла», в которых отражается вселенная; «свидетельствует мощь его и стать, что миром ой рожден повелевать».

Как эпический богатырь, Тамерлан выдерживает все более трудные испытания: с немногими воинами он побеждает тысячу персидских всадников, затем многотысячную армию персидского

царя, затем — войско Баязида, в котором воинов «больше, чем в бездонном море капель», он побеждает египетского царя, женится на его красавице дочери Зенократе и увенчивает себя и ее царскими венцами.

Традиция народного художественного творчества в «Тамерлане Великом» сказывается и в некоторых частностях: так, например, фольклорного происхождения «прения» Тамерлана и Баязида перед решающей схваткой, когда противники обмениваются уничижающими насмешливыми репликами.

Но уже в первых сценах трагедии становится очевидным, что характеру Тамерлана недостает таких качеств, без которых немислим подлинно эпический герой. Мало того, в доспехах эпического богатыря, как оказывается, выступает герой противоположного ему склада. По своему существу эпический герой — представитель коллектива людей, собирательный образ, в котором воплощены надежды и лучшие качества породившей его среды. Но Тамерлан не защищает родину, не побеждает врагов своей страны.

В начале пьесы он — «скиф безвестный», «простой пастух», «свершает беззаконные набеги», «грабит... персепольских купцов», «вор», что верит «предсказаниям пустым, мечтает Азию завоевать», — словом, человек без роду и племени, перекаати-поле. Его дальнейшие планы — «грабить города и царства»; грандиозное шествие по Азии предпринято им ради того, чтобы «владеть золотым венцом и вместе с ним бесспорным правом награждать, казнить, брать, требовать, не ведая отказа...». С метительной радостью он говорит, что будет «бичом земных царей». Его товарищи, соратники или, если угодно, сообщники — такие же, как и он:

Весь этот край кишит опасным сбродом,
Чье ремесло — разбой и грабежи:
Такие люди клад для Тамерлана.

Да, Тамерлан ими гордится:

Просты по виду эти пастухи,
Но день придет, и поведут они
В поход столь многочисленное войско,
Что горы задрожат под их ногами.

Перед нами — человек, поднявшийся с самого дна общества, опьяненный мечтой о державе, «где никогда не заходит солнце», и о безграничной власти. Было бы неверно искать здесь стремление поэта воссоздать подлинный характер восточного деспота; английская действительность предоставляла ему достаточно психологического «материала» для наблюдений.

Обратная сторона быстрого общественного прогресса в Англии XVI века — появление в стране целых масс деклассированных обнищавших людей. Пестрая по своему социальному происхождению, эта группа была жертвой процесса первоначального капиталистического накопления в деревне, уничтожения некоторых феодальных и церковных привилегий, а также противоречий новой, капиталистической промышленности. Основной состав «дна» елизаветинского общества — обезземеленные вследствие «огораживаний» крестьяне; в начале века бывшие феодальные дружинники и бывшие монахи, а в конце его выброшенные на улицу наемные рабочие вливались в эту массу. Люди без определенных занятий рассматривались правительством Елизаветы как преступники, подлежащие наказанию. Однако ни промышленность, ни поставленные на буржуазную ногу аграрные хозяйства не могли поглотить поток людей, лишенных всего, кроме рук, способных держать ручку плуга и носить оружие.

Эти люди, если они не становились профессиональными преступниками, в поисках какого-либо выхода вербовались в континентальные армии, участвовали в многочисленных пиратских («каперских», как они тогда назывались) экспедициях под началом крупных авантюристов, каким был, например, Френсис Дрейк, или служили в английских гарнизонах в бунтующей Ирландии. Вырванные из системы средневековых общественных связей, они в то же время видели изнанку новых, буржуазных отношений. Результатом этого были утрата веры во что-либо, кроме своих личных сил и способностей, озлобление против официальных верхов общества. Эгоизм этих деклассированных одиночек резко отличался от буржуазного индивидуализма — хотя бы тем, что он был выражением отчаяния, свойством психологии людей без будущего. Многие из них мечтали о завоеваниях в дальних странах. Восток привлекал их не только потому, что сулил обогащение и славу, — ведь в родной стране для них не находилось места.

Мечты о военных подвигах и завоеваниях получили особенно мощный стимул в канун 1588 года, когда Англия готовилась к решающей схватке со своим злейшим врагом — могущественной и обширной испанской державой. Бой с «Непобедимой Армадой» — гигантским флотом, снаряженным Филиппом II, — должен был решить, сможет ли Англия разрушить империю, где «никогда не заходит солнце», и заложить основу собственного колониального могущества.

Взгляды и настроения, свойственные среде деклассированных, гонимых людей, и были реальной жизненной основой характера Тамерлана.

Однако содержание образа Тамерлана этим далеко не исчерпывается. Бунтарство и отверженность Тамерлана, подчеркнутые в самом начале трагедии, позволили Марло придать своему герою ум и волю нового человека, освобожденного от пороков и предрассудков тысячелетнего миропорядка, от преклонения перед феодальной иерархией, от религиозного смирения — словом, высказать устами Тамерлана собственную гуманистическую программу.

В трех монологгах Тамерлана — о неукротимом духе человека, о красоте и в предсмертном монологе у карты мира — отражено представление Марло о возможностях, назначении и духовной жизни обновленного человечества и каждого человека в отдельности. Тамерлан говорит, что каждый человек имеет право стремиться к лучшей участи, что сила его разума безгранична. Размышляя о сущности красоты, Тамерлан открывает в ней источник духовного подъема и очищения человека, поэзию он называет зеркалом, в котором «мы видим все высшее, что свершено людьми». «Тревожный и неукротимый дух», который природа вложила в людей, зовет их к преобразованию земли, к овладению ее богатствами. Против христианского тезиса о том, что царство подлинного счастья — лишь на небе, Тамерлан выдвигает тезис о счастье на земле, построенном человеческими руками. Умирая, он говорит о своей мечте прорыть канал, чтобы соединить Красное и Средиземное моря и тем сократить дорогу в Индию. С пафосом завоевания сливается пафос открытия новых земель:

Вот полюс Южный; от него к востоку
Лежат еще неведомые страны...

И я умру, не покорив все это!

Тамерлан мечтает о том, что не под силу одному человеку; по его сыновья должны впитать частицу «неукротимого духа» и осуществить задуманное им.

Судьба человека простого звания, который по тем или иным причинам отпал от общества и преследуется им, всегда интересовала Марло. Он сам был простолюдином по происхождению, более того, человеком, оказавшимся по доброй воле за пределами уважаемых сословий и профессий. В поэме «Геро и Леандр» он горько упрекает мир за то, что «удел ученого — нужда», что лишь «сынам Мидаса» принадлежат места в «нетленном храме Чести», а потому

...люди светлого ума отныне
Начнут искать приюта на чужбине.

Поэт посещает далекие края лишь в мечте, воплотившейся в художественных образах. В пьесе о Тамерлане Великом — своеобразном

драматическом мечтании — выразилось глубокое сочувствие Марло к современному ему социально-психологическому типу человека — изгоя, к бунту одинокой сильной личности против враждебного ей мира. В трагедии выразилась и гуманистическая концепция Марло, его задушевные мысли и мечты. Вот почему образ Тамерлана, в котором соединились черты и деклассированного одиночки и гуманиста, выступающего от лица всех, кто ждет освобождения человечества, приобрел сказочный, эпически грандиозный облик.

Но характер Тамерлана в ходе трагедии не остается неизменным. Постепенно раскрываются присущие ему противоречия. Вместе с тем, обнаруживаются и противоречия гуманистических взглядов самого Марло. Шаг за шагом в Тамерлане угасают черты гуманистического идеала, все реже он становится «руном идей» автора, в нем берут верх черты отталкивающие и страшные. В чем же противоречия Тамерлана? Они заложены уже в его первом «гуманистическом» монологе. В самом деле, если природа наделила всех людей стремлением к лучшей участи и желанием достигнуть «тайной цели — единственного полного блаженства: земной короны на своем челе», то практически это должно привести к борьбе за первенство всех против всех, к подавлению одних людей за счет власти других.

В «Тамерлане» изображен идеальный случай самоутверждения личности. К каким же результатам это приводит? Начиная с картины осады Дамаска, когда по приказу Тамерлана истребляются ни в чем не повинные жители города — старики, девушки, дети, — в пьесе все больше места отводится изображению жестокости завоевателя. Вся вторая часть «Тамерлана Великого» — это история постепенного ожесточения героя, связанного с его полным внутренним одиночеством и безнаказанностью любых его поступков. Как одержимый, он кочует с места на место, разрушает и сжигает города, истязает побежденных. Если раньше он считал себя «бичом земных царей», то теперь его ярость обрушивается на все человечество, начиная с собственного сына. Он именуется себя уже «бичом и ужасом Земли». Все больше он утверждает в мысли о своем избранничестве, о том, что он — неуязвимое оружие мстительного бога, посланное покарать людей, сопротивляющихся его воле. Он подавляет волю других людей. «Свой дух ты хочешь в двух несчастных влить, — говорит Амир, его сын, — но лишь в тебе источник наших жизней». «Мы жить не сможем, если ты умрешь», — вторит ему Целебин. Жалкие и трусливые, сыновья Тамерлана впитали только отцовскую жестокость. «Когда бы трон стоял среди моря крови, я б сделал челн, чтобы к нему приплыть...» — говорит Целебин, но когда Тамерлан велит ему убить Баязида, Це-

лебин отвечает: «Пускай его подержат — я ударю». Персу Теридаму Тамерлан обещает: «Мне равный, ты в венце багряном разделишь трон величья с Тамерланом». Но этого не происходит: Теридам в дальнейшем лишь робко пытается выразить свое мнение, он обречен на роль слуги тирана.

Среди фигур, составляющих фон пьесы, наиболее значительна Зенократа. Душевные качества ее противоположны характеру Тамерлана: она противник насилия, ожесточения, чрезмерной гордости, для нее свято то, что чуждо Тамерлану, — родная страна, родственные связи. В речах Зенократы постоянно звучит тема: «Все земное недолговечно» — недолговечны, по ее мнению, и успехи Тамерлана. Любовь к Зенократе вызывает в Тамерлане на некоторое время чувство раздвоенности, сомнение в своей правоте: «Я отдал бы весь мир, чтобы поверить, что истинная слава лишь в добре и лишь она дарит нам благородство». Зенократа — причина того, что Тамерлан в первый и последний раз щадит противника, вступает в «перемирие» с Землей. Но после смерти Зенократы все, что смягчало Тамерлана, отброшено, и он ожесточается. Победа принципов Тамерлана оборачивается его поражением.

В заключительных сценах второй части «Тамерлана Великого» вновь подчеркнуто, что личность, воюющая только за свои права, ожесточается, попирает права других людей, несет в себе семена самоуничтожения. Смерть Тамерлана происходит из-за того, что неутолимая ярость истощила его жизненные силы.

Если для Тамерлана вся трагедия заключена в том, что возможности его не безграничны и смерть кладет предел его завоеваниям, то для автора трагическая сущность «Тамерлана Великого» — в неизбежном столкновении интересов людей. Сочувствие к герою — бунтарю и одиночке не скрывает от Марло зловещих черт этого героя. Поэтому Тамерлан одновременно и привлекает и ужасает. Но как совместить интересы «я» и других людей, не знает и сам Марло; в этом — противоречие его гуманистических взглядов. Нового, освобожденного человека он представляет себе только освобожденным от социальных, национальных и прочих связей. Лишь в последующих произведениях Марло, в особенности в «Эдуарде II», намечается попытка решить эту проблему.

Романтика гуманистической концепции человека определила построение «Тамерлана Великого». Действие пьесы сконцентрировано вокруг одной фигуры, в то же время ее борьба за самоутверждение разворачивается на безграничных просторах. Источником, побудительной причиной действия в пьесе всегда выступает воля героя. Обстоятельства создаются Тамерланом. Азия приходит в движение из-за его честолюбивых замыслов.

Обилие действующих лиц в трагедии не нарушает ее «центро-стремительного» принципа. Внимание драматурга останавливается на них только на то время, когда они нужны для сопоставления с Тамерланом. Теридам, например, обрисован ярко в тот момент, когда изображается сила убеждения и обаяния, свойственные Тамерлану; в дальнейшем образ Теридاما обозначен в пьесе лишь «пунктиром». Так, бесследно исчезают из пьесы многие персонажи, чья роль сводится к тому, чтобы оттенить ту или другую сторону образа Тамерлана, создать фон различных этапов его возвышения.

Подчиняя сюжет задаче как можно полнее и ярче осветить центральный образ, Марло расширяет рамки действия до мировых масштабов. Перед зрителем разворачивается калейдоскопическая картина событий, происходящих в разных местах и в разное время; картина эта скреплена лишь единством героя.

Романтика гуманизма определила заостренность чувств и страстей героев, патетику их речи. Величавый стиль речи в «Тамерлане Великом» характерен обилием сравнений, гипербол, мифологических параллелей. Нерифмованный пятистопный ямб, которым написан «Тамерлан», на сцене народного театра был новинкой. Ранее он был применен в трагедии «Горбодук», но только Марло сумел преодолеть его сухость и монотонность. Вопреки традиции, требовавшей смысловой законченности каждой строки, Марло заботился о том, чтобы мысль была закончена в каждом периоде, а монологи героев состояли из ряда тщательно отшлифованных периодов. Этот принцип дал ему возможность внутри периода с гораздо большей свободой группировать смысловой материал, сокращать и удлинять фразы и все же не терять четкой стихотворной формы. Белый стих, примененный Марло вместо обычного рифмованного, перенес внимание аудитории на образ, заключенный внутри строки, и на звуковую организацию строки в целом.

Поэтические задачи, поставленные перед собой, Марло разрешил так успешно, что после «Тамерлана Великого» белый стих стал применяться в большинстве английских трагедий.

Мораль «Тамерлана» истолковывалась современниками по-разному. По христианским воззрениям исторический завоеватель Тимур был «бичом бога», то есть испытанием, посланным человечеству свыше в наказание за грехи. В трагедии выражение «бич бога» применительно к Тимуру-Тамерлану употребляется довольно часто. Но идеи пьесы невозможно было совместить с традиционными представлениями. Было очевидно, что автор испытывает симпатию к своему могучему герою. Более того, Тамерлан произносит слова:

Ищите, войны, другого бога,
Того, что в небесах — коль там он есть...

И это «коль там он есть» автором убедительно не опровергается. Многие из современников Марло усмотрели в пьесе апофеоз тирании и безбожничества. Четыре года спустя после постановки «Тамерлана Великого» это мнение было подтверждено в послесловии к памфлету Роберта Грина «На грош ума, купленного за миллион раскаяния». Щадя своего бывшего друга, Грин обращается к нему, не называя имени, как к «славному любимцу трагиков»: «не удивляйся тому, что Грин, не раз говоривший с тобой, подобно безумцу в сердце своем, что нет бога, теперь прославляет его величие...» Грин убеждает Марло отказаться от безбожия и от поклонения тиранам, преследующим только свою личную выгоду: «... если бы люди, достигшие власти, держались правила: *sic volo, sic jubeo*¹, если бы было позволено и законно, не делая различия между *fas* и *nefas*², соблюдать только свои выгоды, то одни тираны могли бы господствовать на земле, да и те стремились бы уничтожить друг друга до тех пор, пока из их числа не остался бы один, сильнейший, который, в свою очередь, был бы скошен смертью».

Трудно сказать, насколько Грин был прав, обвиняя Марло в атеизме. В том, что написал сам Марло, высшая точка его безбожия— это сомнение в существовании бога, а не уверенное отрицание его. Но совсем не прав Грин, отождествляя Тамерлана с идеалом Марло. Опасность, о которой говорит Грин, Марло сознавал. Разница между ними заключалась в том, что Грин «сложил оружие», отрекся от свободомыслия, а Марло продолжал поиски, оставаясь верным гуманистическим идеалам.

Вслед за «Тамерланом Великим» Марло пишет «Трагическую историю доктора Фауста» на сюжет популярной немецкой легенды о чернокнижнике, продавшем душу дьяволу. Сохранив в неприкосновенности все важнейшие эпизоды легенды, как они изложены в переводе немецкой народной книги о Фаусте, поэт придал легенде совершенно иной смысл.

Составитель народной книги — ортодоксальный лютеранин; историю Фауста, пожертвовавшего вечным спасением ради мимолетных мирских наслаждений, он рассказывает для того, чтобы предостеречь читателей от греховного увлечения наукой, от пагубной гордыни, возникающей в людях от чрезмерного ума и недостатка в страхе божием.

В пьесе Марло с таким сочувствием изображено разочарование Фауста в современной ему науке и философии, его стремление овладеть глубочайшими тайнами природы, быть «на земле, как в небе»

¹ так хочу, так велю (лат.).

² дозволено и не дозволено (лат.).

сах Юпитер», с такой силой сострадания передано отчаяние человека, вступившего в неравную схватку с несокрушимым божественным авторитетом, что фигура Фауста осветилась обаянием ума, трагической смелости, бескрайней широты помыслов.

Вступительное слово Хора указывает на своеобразие пьесы: в ней «не блеском гордых, дерзостных деяний прославит муза стих небесный свой»; судьба Фауста «добрая и злая» — это история внутреннего конфликта, завершившегося духовной гибелью. С полей битв в далекой Азии действие перенесено в кабинет Фауста. Герой пьесы предстает перед зрителем не сказочным богатырем, а обыкновенным человеком; необычайность его заключена в силе ума и чувствований. Победа свободного и одаренного человека над враждебным миром, изображенная в трагедии о скифском пастухе, в «Трагической истории доктора Фауста» — лишь мечта ученого-гуманиста. Но драматурга занимает не столько сама мечта Фауста, сколько ее воздействие на всю его духовную жизнь. «Фауст» Марло — философско-психологическая драма; наибольших высот художественности автор достигает, изображая героя в моменты напряженных раздумий, в минуты экстаза, отчаяния, сомнений. Гуманистической романтикой пронизано изображение душевного разлада Фауста; в этой сфере фантастические картины общения с дьяволом придают драматическую яркость и значительность внутренней борьбе Фауста, не лишая ее психологической убедительности. Когда же «черная магия» переходит в область реальной жизни, когда показываются «чудеса» Фауста, романтический пафос исчезает, уступая место иронии, фарсовой шутливости, где волшебство только фокус.

Во вступлении четко и кратко очерчена судьба героя при помощи своеобразного мифологического «эпиграфа». Если лейтмотивом «Таммерлана Великого» служит миф о трагической попытке Фаэтона править солнечной колесницей, то Фауст уподоблен легендарному Икару, взлетевшему на крыльях слишком высоко в небо и тем погубившему себя. Дерзкий полет мысли Фауста нарушил неприкосновенность святилища бога, «и небо обрекло его на гибель».

В первом монологе Фауста высказывается уже знакомая нам гуманистическая концепция «неукротимого духа»: неограниченная свобода личности, беспредельные возможности познания вселенной, власть человека над землей. Воодушевленный таким идеалом, Фауст с чувством глубокого разочарования подводит итог достижениям современной науки: она служит мелким, ничтожным целям, полна «мертвой шелухи», заражена корыстным духом.

Фауст обращается к священному писанию — и в нем видит

несовместимые с гуманистическим идеалом догмы. Оно принижает человека, твердя о первородном грехе. Идея церковной благодати, конечно, чужда Фаусту: она противоречит вере в личную, самодовлеющую ценность человека. Несовместим с гуманистической мечтой о свободе личности и фатализм кальвинистского догмата об абсолютном предопределении.

Характерно для Фауста, человека XVI века, что, резко критикуя Библию и христианское богословие, он в то же время мечтает уподобиться богу, рисует свой идеал в библейских красках.

...если б мог ты людям дать бессмертье
Или умерших к жизни вновь призвать...

Фауст хочет обладать возможностью повторить библейские чудеса: «чтоб луна упала с небес иль океан всю землю залил». Подписывая договор с дьяволом, Фауст сравнивает себя с Христом, воплощающимся из человека в бога.

Не менее характерно для Фауста — гуманиста эпохи Возрождения, — что его мечты связаны с современными общественными вопросами. «...они (гуманисты. — А. П.) почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим»¹.

Фауст хочет изгнать католические армии из восставших Нидерландов, объединить распавшуюся на множество мелких государств Германию, уничтожить дух аскетизма в университетах — все это практические и прогрессивные цели. Но Фауст возлагает все свои надежды на силу знания. При помощи обычных, уже подвластных Фаусту научных средств идеал его не может быть достигнут. В соответствии с легендой Фауст Марло обращается к магии. Это — понятный, исторически обусловленный путь в эпоху, когда естествознание находилось еще в младенческом возрасте и научные представления были полны теологической непоследовательности, соединялись с фантастикой и суевериями. Многие гуманисты пытались преодолеть отсталость науки, «перескочить» через нее прямо «к абсолютному» знанию, обращаясь к оккультным наукам, увлекаясь алхимией, астрологией. В глазах современников это означало союз с дьяволом, отпадение от бога.

В трагедии путешествие Фауста в область «демонического» — это этапы психологического развития образа, а не подлинная

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М. 1957, т. I, стр. 347.

история. Не случайно искусство мага рисуется в красках, скорее подходящих для изображения творческого процесса художника, который создает свой собственный мир — иллюзорный, но подвластный ему:

...Фигуры, буквы, символы, круги.
Да, это Фаусту всего желанней!
О, что за мир сокровищ и восторгов,
Могущества, и почестей, и власти
Здесь ревностный искатель обретет!

Заклинания Фауста не имеют подлинной магической силы: демоническое существо появляется по собственной воле. Как уже говорилось, «чудеса», которые Фауст совершает, продав душу дьяволу, изображены с нарочитой иронией: Мефистофель с ловкостью фокусника прикрепляет к голове рыцаря рога, подает из-за сцены виноград; несложен трюк с «оторванной» ногой и т. д. В сценах фаустовских «чудес» сыплются потешные оплеухи и подзатыльники, это — балаган.

Так же как трудно признать или оспорить атеизм Марло, нельзя с определенностью сказать, признавал ли Марло существование таинственных демонических сил или нет. Ясно одно: мировоззрению поэта совершенно чуждо суеверие, наивный демонологизм, объясняющий фокусы, внушение и вообще все непонятные явления, не освященные церковью, вмешательством дьявола. Отказ от традиционного понимания демонизма выразился в самом Мефистофеле Марло. Мефистофель не враг людского рода, уловляющий души из-за извечной злобы; он «скорбный дух», познавший ужасы отверженности, обитатель духовного, не материального ада. «Спутников в горе иметь — утешенье страдальца», — говорит он, объясняя причину своего прихода за душой Фауста. Он — старший брат Фауста, овладевший колоссальными знаниями и не нашедший в них утешения; с холодной жестокостью и сарказмом он комментирует падение Фауста, повторяющего его собственную судьбу.

Независимо от магии, заклинаний и проклятия, еще до встречи с Мефистофелем Фауст выступил как бунтарь, противник бога. Но он этого отчетливо не сознавал. В аналогичном случае Тамерлан — по существу, противник христианства — тешит себя мыслью о том, что он «бич бога», его орудие.

Заклятия, борьба доброго и злого ангелов за душу Фауста, договор с Люцифером и последующие встречи с Мефистофелем — за всем этим стоит психологическая драма Фауста, постепенное осознание им глубины разрыва своих идеалов с господствующим «божественным» авторитетом, с освященным религией моральным кодексом, а следовательно, и с обществом, где религия считалась

основанием государства и глубоко укоренилась в сознании огромного большинства людей.

Вначале Фауст не верит в мрачные предсказания Мефистофеля, не страшится слова «осуждение»: ад будет для него раем в обществе единомышленников, да и вообще ад — «басня». Но постепенно нарастает кризис; Фауст утрачивает оптимизм; ему непосильно отречение от бога, сознательное и полное. Непоследовательность и противоречивость душевных состояний, ощущение раздвоенности, все растущее одиночество, отъединение от людей — это ступени интеллектуального ада, по которым он спускается.

Чрезвычайно существенным и органичным элементом драмы о Фаусте являются вставные сценки, прерывающие и пародирующие трагическое действие. Возможно, что некоторые из них не принадлежат перу Марло, а являются позднейшими вставками. Но нет сомнения, что в замысел трагедии эти сцены вошли. Идеальные, психологические противоречия Фауста оттенены здесь картинами быта социального дна. Если Фауст отпадает от общества по идейным причинам, то бедняк-шут, обовшивевший и голодный, готов продать свою душу кому угодно за баранью ногу или горсть монет. Невежественный конюх, наслышавшись о чернокнижниках-ученых, о «мире сокровищ и восторгов», на свой лад толкует гуманистический идеал: его мечта — кухарка Ненси Спит и бесплатная выпивка во всех кабаках Европы.

Фауст ищет утраченное спокойствие и веру в прежние идеалы. Сомнения на время утихают, когда Люцифер показывает ему аллегорическое шествие семи смертных грехов. Как в средневековом моралите, персонифицированные грехи несут свои атрибуты и произносят речи. Исследование пороков человечества удовлетворяет любознательность Фауста и отвлекает от главной проблемы. Но ненадолго. Он делает попытку угасить «сомнения, что раздирают душу», вызвав дух Елены Спартанской.

Образу Фауста Марло присуща особенность, подмеченная у шекспировских героев Пушкиным: Шекспир «... никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо, — он заставляет его говорить со всею жизненной непринужденностью, ибо уверен, что в свое время и в своем месте он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру»¹. После подъема первых сцен трагедии Фауст надолго покидает патетические высоты; он выступает в комических эпизодах; речь его стилистически снижена. Но уже в сцене с лошадиным барышником совершенно внезапно — и ненадолго — прерывается бытовая интонация.

¹ А. С. Пушкин, Письма, т. I, М.—Л. 1926, стр. 478.

«Пошел прочь, негодяй! Коновал я тебе, что ли?» — и в следующей строке:

О, кто ты, Фауст? Осужденный на смерть!

И вот время и место найдены: Фауст произносит монолог, обращенный к духу Елены — духу античной красоты, которая вдохновляла не одно поколение гуманистов:

Так вот краса, что в путь суда подвигла
И Трои башни гордые сожгла!..

Не виданный еще в английской поэзии шедевр вложен в уста Фауста. Монолог пронизан двумя противоречивыми ощущениями: восторгом и предчувствием несчастья. Красота Елены и гибель Трои, бессмертие в красоте и смерть от ее пылающего лика, спокойная синева и грозный огонь сплелись воедино. Полный внутреннего движения и контрастов, монолог в то же время обладает безупречной архитектурной формой. Торжественность стиля соединена со страстной, нервной, иногда отрывистой интонацией. Фауста не оставляет предчувствие грядущей беды: он хочет биться за Елену, как Парис; но Троя пала.

В последних сценах усиливается мотив одиночества Фауста; он как проклятый. «Ах, милый мой товарищ... Если б я жил с тобой неразлучно, я здравствовал бы и поныне». Он «...вел чересчур уединенную жизнь». Фауст обречен, на него обращен гнев бога. В предсмертном монологе Фауста поэзия Марло вновь подымается на огромную высоту. Стены кабинета Фауста как бы раздвигаются, он стоит лицом к лицу со всем миром: небом, океаном, землей, звездами. Более чем когда-либо, речь Фауста исполнена волнения, отчаяния, страха. Шестьдесят строк монолога вмещают переживания последнего часа его жизни. Бой часов делает физически ощутимым ход времени. Последние слова Фауста раздаются на фоне похоронных двенадцати ударов. Фауст обращается к Времени, Судьбе (звездам), богу и Люциферу с мольбой пощадить его. Снова он испытывает ощущение раздвоенности: «О, я к богу рвусь! Кто же тянет вниз меня?» Библейские образы смешиваются с образами «Любовных элегий» Овидия; течение стиха прерывается возгласами. Фауст готов отказаться от своих знаний: «Я книги все сожгу!» Но умирает он, не примирившись с богом: его последний крик — «О, Мефистофель!». В этом возгласе слиты укор, ужас и призыв.

По сравнению с «Народной книгой» «Трагическая история доктора Фауста» — апология гуманизма; но изображенный в пьесе гуманистический индивидуализм трагичен, поскольку в поисках личной свободы и личной власти над миром он приводит к бунту

против несокрушимого еще авторитета, к одиночеству, утрате целостности сознания, к духовной катастрофе.

«Трагическая история доктора Фауста» — образец синтеза средневековых народных и гуманистических традиций в английской драме. «Фауст» обращен к народной аудитории — и Марло щедро вводит в пьесу элементы средневекового театра: аллегорическое шествие семи смертных грехов, прения доброго и злого ангела и др.; он следует за сюжетом народной легенды, изображая духов, демонов. Все это было привычной, знакомой драматической формой для его аудитории, облегчало понимание идейного замысла пьесы. Марло обрамляет трагедию выступлениями Хора, в которых, говоря как бы от имени массы, разделяющей традиционные религиозные взгляды, он подсказывает своей аудитории сочувствие к судьбе героя.

Важно отметить, что развитие характера Фауста внешне не всегда противоречит религиозному, христианскому истолкованию судьбы чародея. Например, неизбежная гибель Фауста, невозможность его примирения с богом с христианской точки зрения объясняется тем, что Фауст по свободно принятому решению предался душой и телом дьяволу и тем самым совершил неискупимый грех. Однако ход развития характера подчинен не теологическим «законам», а психологической правде; Фауст — не орудие дьявола, не воплощение греха отпадения от бога, он — живой, страдающий человек, представленный главным образом с внутренней, а не внешней стороны, в единстве противоречивых черт. В этом заключено новаторство гуманистической драмы Марло.

Рационалистическое свободомыслие по отношению к церкви и религии было результатом сложного и мучительного процесса для Марло, в течение долгих лет погруженного в атмосферу богословской жизни. Выступая за раскрепощение личности от гнета религиозного авторитета, от освященной церковью сословной морали, Марло отвергает основное в средневековой идеологии. В то же время космология Птолемея, а не Коперника, физиология Гиппократова, а не современных Марло предшественников Гарвея определяют облик вселенной и человека в его ранних пьесах.

В годы первых театральных успехов Марло приобретает новых друзей, общение с которыми углубляет его религиозный скептицизм. Это была группа людей, близких к сэру Уолтеру Роли. Роли — яркая фигура в английской общественной жизни конца XVI века. Он был философом, поэтом, историком, крупным военным деятелем; одно время он пользовался расположением королевы, но подвергся опале. Конец жизни (уже в царствование Якова I) он провел в Тауэре — тюрьме для государственных преступников, был ложно обвинен в заговоре против короля и в возрасте шестидесяти

шести лет казнен (1618). Обаяние личности Роли заключалось в широте его взглядов, энциклопедичности (впрочем, иногда поверхностной) знаний, в исследовательском складе его беспокойной натуры.

Уолтер Роли был тонким ценителем поэзии и остроумным критиком. Однажды он познакомился с небольшим стихотворением Марло, озаглавленным «Страстный пастух — своей возлюбленной». Тема «приглашения к любви», прозвучавшая с большой эмоциональной силой в «Дидоне», где царица молит Энея о любви, суля ему несметные богатства, всеобщее поклонение, драгоценные доспехи, и в «Тамерлане Великом», где влюбленный Тамерлан рисует перед Зенократой картину ожидающего ее великолепия, в «Страстном пастухе» переложена в совершенно иной ключ. В традициях пасторальной поэзии красноречивый пастух приглашает прекрасную нимфу стать его подругой и узнать радости простой деревенской жизни, позолоченной лишь поэтическим воображением. Однако среди благ, которые обещает условный «пастушок» своей милой, — туфельки с пряжками из чистого золота, плащ с янтарными пуговицами. Изящество и легкость течения стиха, лаконичная изысканность описаний создали известность этому стихотворению. Вскоре Роли написал «Ответ нимфы» и в нем посмеялся над поэтическими условностями пасторального жанра; его «нимфа» гораздо лучше знает, что такое жизнь на лоне природы, чем «пастух» Марло. Она отказывается от его приглашения, так как зимой ручьи замерзают, поля покрываются снегом, а пастухи убегают домой, спасаясь от холода.

В кружке Роли, кроме Марло, наиболее примечателен Томас Хэриот (1560—1621) — выдающийся ученый, которому принадлежат крупные открытия в ряде отраслей знания. Хэриот внес много нового в алгебру, предвосхитил Декарта в разработке некоторых положений аналитической геометрии, одним из первых применил для наблюдения звезд телескоп, обменивался с Кеплером письмами о проблемах оптики. Судя по дошедшим до нас сведениям, Марло чрезвычайно высоко ценил Хэриота. Новаторский подход к естественнонаучным проблемам, характерный для кружка Роли, получил сравнительно небольшой отклик в пьесах Марло. Его привлекла наиболее опасная, тщательно скрываемая от постороннего глаза тема собеседований в кружке — критическое чтение библии. Известно, что Марло во время одной из встреч прочел некий «атеистический» реферат, однако о содержании его можно только гадать. Можно думать, что члены кружка Роли были склонны к рационалистическому объяснению библейских чудес.

Среди людей, с которыми Марло поддерживал отношения, оставался и Томас Уолсингем, после смерти своего старшего брата

унаследовавший родовое состояние и обширное поместье. Уже в 1589 году дружеские связи Марло с одним из приближенных Уолсингема поэтом Томасом Уотсоном привели его в Ньюгейт — лондонскую уголовную тюрьму. Томас Уотсон находился в ссоре с неким Уильямом Брэдли и угрожал ему расправой. Брэдли подал в суд жалобу, но расследование не успело начаться: Брэдли был убит Уотсоном на Финсберийском поле близ театра «Куртина». В поединке участвовал и Марло. В Ньюгейте Марло пробыл недолго, так как Уотсона и его оправдали.

Трагедия «Мальтийский еврей» открывает собой второй период творчества Марло, характерный стремлением поэта преодолеть противоречия гуманистического индивидуализма. Поиски шли одновременно в нескольких направлениях. Первое из них — обличительное; оно было связано с так называемым «макиавеллизмом». Крупнейшее произведение Никколо Макиавелли «Государь» в конце XVI столетия все еще не было переведено на английский язык, а было известно, главным образом, по пересказам и памфлетам, в которых учение Макиавелли предавалось анафеме. В «Государе» Макиавелли, выступая с прогрессивной идеей объединения Италии, утверждает, что для достижения этой цели пригодны и достойны любые средства — вплоть до убийства, клятвопреступления и т. д. В Англии политическое учение Макиавелли интерпретировалось как проповедь всеобщего аморализма в политике и в частной жизни. Так, по-видимому, понимал слово «макиавеллизм» и Марло. Его «макиавеллисты» — Варавва («Мальтийский еврей»), Мортимер Младший (трагедия «Эдуард II»), Гиз (трагедия «Парижская резня») — это уродливо разросшиеся личности, аморальные и антигуманные во всех своих проявлениях: в сфере духовной, семейной, политической. Обличая «макиавеллизм», Марло углубляет социальные характеристики персонажей и ставит в связь хищнический индивидуализм с буржуазным стяжательством (Варавва), с феодально-аристократическим своекорыстием в политике (Мортимер, Гиз). С особенной силой Марло обличает изменчивость средств, к которым прибегают «макиавеллисты» для достижения своих целей: убийства чужими руками, предательство, бесстыдная лесть и лицемерие. Такой индивидуализм глубоко чужд индивидуализму ранних героев Марло, но именно он является реальной и грозной силой.

Другое направление поисков — это попытки создать положительные образы, которые были бы лишены противоречий Тамерлана и Фауста. В них на первый план выступают человечность, душевное

благородство, естественность и чистота чувств, стремление к правде. Таковы Авигея («Мальтийский еврей»), Кент и юный принц Эдуард («Эдуард II»), Рамус («Парижская резня»). Эти герои преодолевают одиночество, им свойственна целостность характера. Но как раз отсутствие противоречий в этих героях придает им пассивность, статичность; они лишены яркости и силы.

Третий путь — это стремление Марло подойти с новой оценкой к сложным, противоречивым характерам, показать их на фоне реальной общественной жизни и мерой личности сделать ее отношение к обществу. На этом пути Марло впервые находит возможности обособить в ранее безликой народной массе отдельные фигуры. Если в «Фаусте» народная оценка героя была вынесена за пределы действия в комментарий Хора, то в «Эдуарде II» эту роль выполняет эпизодический, но колоритный драматический персонаж — косарь. Трагедия «Эдуард II», оставаясь трагедией личности, открывает путь для исторических драм в шекспировском духе.

Эволюция гуманистических взглядов Марло сопровождалась постепенным ослаблением его интереса к собственно богословским вопросам за счет более пристального внимания к социальным аспектам религии. В «Мальтийском еврее» рационалистическая критика христианства соседствует с обличением ханжества христиан. В «Эдуарде II» и «Парижской резне» религия выступает только как фактор общественно-политической борьбы.

«Мальтийский еврей» в том виде, в каком эта трагедия дошла до нас, по всей вероятности, представляет собой руины первоначального текста Марло. Третий, четвертый и пятый акты резко отличаются от двух первых огрублением образов и искусственностью ситуаций. Однако двух актов достаточно, чтобы вызвать интерес читателя к своеобразному замыслу трагедии и ее герою.

Дух Макиавелли, выступающий в прологе, утверждает, что его принципы распространены гораздо шире, чем обычно полагают. И действительно, мир, изображенный в трагедии, пропитан сверху донизу ядом стяжательства, лицемерия и эгоизма. Герой «Мальтийского еврея» — один из худших представителей этого мира. Природные интеллектуальные его силы обращены во зло, он — враг человечества и своих сородичей. Особенность трагедии заключена в том, что Варавва — аморальный хищник и лицемер — одновременно и разоблачитель себе подобных. В саркастических репликах и монологах Вараввы обнажается своекорыстная подоплека напускного благочестия правителей Мальты — рыцарей монашеского ордена. Ядовитая ирония Вараввы — это голос самого Марло.

Трагедия «Эдуард II», написанная в 1592 году, во многих отношениях отличается от предыдущих пьес Марло. Впервые сюжетом

его произведения стал эпизод национальной истории. Марло стремится к тому, чтобы развитие действия соответствовало историческим фактам (как они дошли до него в хронике английского историка Холиншеда) и редко прибегает к домыслу. Исчезли свойственные ранее персонажам Марло гигантские масштабы помыслов и поступков. Образы трагедии, уменьшившись в пропорциях, выиграли в «объемности»: почти каждый из них — живая индивидуальность, освещенная с разных сторон.

Но, несмотря на новизну тематики и стиля, «Эдуард II» близок к предыдущей трагедии существом проблем. Король Эдуард II и его политический враг лорд Мортимер Младший — каждый по-своему одержимы эгоистическими желаниями. Безвольный и порывистый король переживает одно за другим увлечения молодыми людьми, поднятыми им из безвестности до высших государственных должностей. Любимцы целиком поглощают его внимание; ради Гевестона и Спенсера он готов принести в жертву интересы страны; это возбуждает против него справедливое негодование. Мортимер Младший, напротив, маскирует свое властолюбие и на словах — поборник интересов Англии и справедливости. Однако, свергнув короля, он снимает личину и ведет себя как тиран. Король, обреченный на скорую гибель, униженный и одинокий, освобождается от эгоистических страстей и стоически принимает смерть. Мортимер, после недолгого триумфа сброшенный с трона на плаху, уходит из жизни, не изменив своей философии ни на йоту.

В «Эдуарде II» обнаруживается знаменательная переоценка ценностей. Личная воля и способности героя, игравшие огромную, подчас решающую роль в ранних пьесах Марло, в «Эдуарде II» приводят к успеху лишь при условии, если они опираются на реальные общественные силы.

После непоправимых ошибок к такому выводу приходит король. Вся деятельность Мортимера Младшего основана на молчаливом признании этого факта. Используя общественное мнение, военную мощь баронов, льстя народу, макиавеллист Мортимер овладевает тронем. Благородный, честный Кент гибнет, пытаясь в одиночку спасти короля. Беспомощен, справедливый принц Эдуард, пока он, взойдя на трон, не получает поддержки страны. Так в разных эпизодах трагедии варьируется основная мысль: мера личности — в ее отношении к обществу.

В последней пьесе Марло «Парижская резня» эта идея получает дальнейшее развитие, приобретает конкретное политическое содержание. Изображая гражданскую войну во Франции, кровавое избиение французских протестантов-гугенотов католиками, победу короля-гугенота Генриха Наваррского, драматург отчетливее, чем в

«Эдуарде II», связывает стремление положительных героев к справедливости с их общественной позицией. С другой стороны, заострилось обличение антигуманности индивидуализма, опирающегося на реакционные социальные силы.

Персонажи «Парижской резни» образуют как бы два групповых портрета: лагеря католиков и лагеря гугенотов. Каждый из персонажей, входящих в ту или иную группу, обрисован скупо, фрагментарно; в нем скрадываются индивидуальные черты за счет свойств, характерных для группы в целом. В «Парижской резне» католикам свойственны аристократическое высокомерие, жестокость, религиозная нетерпимость, преступный «макиавеллизм» в политике. Наиболее значительная и активная фигура в католическом лагере — герцог Гиз, характер которого детально разработан драматургом. Гиз воплощает в себе все отрицательные качества католиков, но главное в нем — безграничный эгоизм и властолюбие. Гугеноты изображены как гонимые жертвы аристократического произвола, как люди, одушевленные идеей общего блага, сильные своей сплоченностью. Положительный герой «Парижской резни» Генрих Наваррский лишен каких-либо индивидуалистических черт; его сила — в справедливом в своих целях общественном движении.

Сочувствие Марло целиком на стороне гугенотов, однако оно не носит религиозного характера. В единственном эпизоде пьесы, где гугенот и католик (Рамус и герцог Гиз) вступают в идейный поединок, спор идет не о существовании религиозных догматов. Гиз бросает Рамусу обвинение в том, что тот не подчиняется авторитетам, опровергает «все аксиомы мудрых докторов». Гуманистический рационалистический тезис Рамуса: «Аргумент, основанный на авторитете, не строг», Гиз «опровергает» тем, что приказывает убить оппонента. Аристократ Гиз против сына угольщика Рамуса, насилие против силы разума, хищнический индивидуализм против гуманизма — в этом, а не в религиозных вопросах, заключается существо конфликта «Парижской резни» и здесь Марло делает свой выбор.

По-видимому, в начале 1593 года у Марло возникает замысел большой поэмы на античный сюжет — «Геро и Леандр». К весне были готовы две первые ее части.

На этот раз произведение Марло обращено не к пестрой народной театральной аудитории, а к сравнительно узкому кругу знатоков поэзии и образованной придворно-аристократической среде. Здесь придавалось большое значение «искусству» в поэзии, то есть умению поразить воображение филигранной отделкой стиха, сложным мифологическим сравнением, предполагающим высокую культуру читателя, изяществом выражения. Всеми этими качествами обладает «Геро и Леандр». Поэтическая ткань поэмы, более чем когда-

либо у Марло, насыщена мифологическими образами; иногда они образуют целую цепь (например, в описании красоты Леандра); зачастую поэт нарочито усложняет мифологическое сравнение описательным оборотом: кентавров он называет «косматыми существами, порожденными грешным Иксионом», использует мелкие детали античного эпоса («как жезл Цирцеи, был он станом строен») или даже выдумывает такие детали, чтобы намекнуть на менее известные варианты древних легенд. Искушенному читателю должно было быть понятно, например, что Нептун, подарив Леандру браслет Геллы, совершает как бы обряд обручения.

Плавающие периоды поэмы скреплены созвучиями парных рифм; фраза, свободно расположенная в строках, в нужных случаях легко «кристаллизуется» в афористичных, синтаксически законченных двуступициях; четкая, даже жесткая ритмозвуковая основа поэмы усиливает ощущение непринужденности интонации, субъективной, авторской свободы в изложении. Поэтому так легко влетаются в сюжет авторские отступления, иронические сентенции.

Стиль «Геро и Леандра» несет явственный отпечаток условности. Но античной легенде, Геро и Леандр — идиллически чистые существа, любовь их безыскусственна, как проста и естественна окружающая их природа. Геро и Леандр Марло наделены лишь условной простотой, сквозь которую проступают черты совсем иные. «Юная жрица» носит ожерелье из простых камешков — и роскошное одеяние с модными в XVI веке сюжетными вышивками на рукавах, драгоценную обувь с хитроумным механическим приспособлением. Леандр, не обладающий, как предполагается, любовным опытом, обращается к Геро с любовной речью, «как ритор изощренный». До минимума сведен пейзаж; краски живой природы уступают место мифологическим аллегориям и яркому, но мертвенному сиянию хрусталя, золота, алмаза. Марло и не стремится скрыть условности поэмы. Целым рядом деталей он дает почувствовать, что на сюжетной канве легенды выткана история любви современных ему героев. Геро напоминает не жрицу, а аристократку XVI века, Леандр — юношу невысокого социального положения, наделенного, помимо красоты, острым умом и красноречием. «Богиня, увлеченная пастухом» — так иносказательно подчеркивается социальное неравенство героев. Но этот мотив подчинен главному — защите любви, свободной от средневековой аскетической морали. В страстной и вместе с тем чуть-чуть иронической речи Леандра против Девства заключена огромная полемическая сила, по достоинству оцененная современниками Марло. Отрицание «божественности» аскетического идеала было вызовом, кощунством с точки зрения религиозного англичанина XVI века.

В «Геро и Леандр» с первых строк звучит и трагическая тема. Леандр должен погибнуть. Как и в «Эдуарде II», падение героя связано с патологической страстью — на этот раз Нептуна к Леандру. Значение этого аспекта поэмы нельзя недооценивать: здесь творчество Марло частично соприкасается с литературой эпохи кризиса и упадка гуманизма. Тема патологических страстей и безумия героев то с большей, то с меньшей силой выступает в «Дидоне», «Тамерлане Великом» и «Эдуарде II». Правда, она нигде не занимает ведущего места. Трагизм Марло определяется иными проблемами, он проникнут пафосом борьбы за гуманистический идеал. И все же даже резко отрицательные герои трагедий Марло второго периода — Варавва, Мортимер, Гиз — обладают долей темного обаяния. В «Геро и Леандр» возникает еще одна, ранее несвойственная Марло тема — всевластие судьбы, господство страстей над разумом. Рядом с ясными пластическими образами время от времени появляются образы излишне отвлеченные, поражающие прежде всего выдумкой и неожиданностью.

Поэму «Геро и Леандр» Марло закончить не удалось. Этому помешали надвинувшиеся грозные события.

Марло уже в течение некоторого времени находился под наблюдением тайной полиции. В середине мая 1593 года в руки «наблюдателей» попали новые порочащие Марло сведения.

В эти дни лондонская полиция занялась расследованием важного «дела»: в городе начались волнения подмастерьев, были обнаружены бунтовщические прокламации. Во время поисков авторов и издателей прокламаций полиция заподозрила драматурга Роберта Кида и произвела обыск у него на квартире. Крамольных листов не было; но среди рукописей Кида был найден трактат, содержащий различные еретические высказывания; эта находка заинтересовала полицию в высшей степени. Кид был арестован и при аресте показал, что трактат является собственностью Марло, с которым он, Кид, жил раньше в одной комнате. При ближайшем рассмотрении рукопись оказалась изложением еретических взглядов унитариянца Джона Эптона, осужденного в 1549 году.

18 мая 1593 года Тайный совет постановил арестовать Марло. В это время поэт находился в Скэдбери, в доме Томаса Уолсингема. Из Скэдбери констебль доставил Марло в Лондон. Однако официального разбирательства не последовало. Марло дал подписку о невыезде: он должен был ежедневно являться в Тайный совет.

В мае в Лондоне началась очередная вспышка эпидемии чумы. Видимо, поэтому Марло направился в Дефффорд — местечко в трех милях от Лондона, на берегу Темзы. Дефффорд был местом загородных прогулок лондонцев; на реке близ Дефффорда стоял на

печном приколе знаменитый корабль «Золотой олень», на котором флотоводец, пират и путешественник Френсис Дрейк совершил кругосветное плавание.

Прошло еще несколько дней — и грянул новый удар, опаснее предыдущего. Тайным советом был получен донос на Марло, подданный Ричардом Бейнзом. Бейнз передавал о Марло сведения, которые, если бы они подтвердились, привели бы поэта на эшафот. Донос Бейнза напоминает беспорядочный конспект разговора с Марло. Вкратце пункты обвинения сводятся к следующему: Кристофер Марло кощунственно отрицает богодухновенность священного писания; пророк Моисей лишь дурачил своими фокусами невежественных евреев — «Хэриот может сделать то же». Марло отрицает божественность Христа: он-де не родной, но вполне земной сын Иосифа; Христос распутничал с сестрами из Вифании и с Иоанном Богословом, а иудеи знали, что делали, когда предпочли разбойника Варавву Христу; он, Марло, называет протестантов лицемерами и ханжами, и католицизм нравится ему больше из-за торжественности службы, красивого ления; более того, он утверждает, что мог бы основать новую религию, лучшую, чем все другие. «Чудовищные» мнения Марло касаются и христианских представлений о сотворении мира: он якобы утверждает, что христианская космогония не согласуется с историей, и есть доказательства, что человек существовал шестнадцать тысяч лет тому назад, в то время как по библии первый человек был создан всего шесть тысяч лет назад. Марло якобы считает, что фальшивомонетчики имеют столько же прав выпускать деньги, что и сама королева. Важным пунктом доноса Бейнза было обвинение Марло в том, что свой «атеизм» он распространяет среди знакомых и ему удалось «совратить» еще несколько человек.

К доносу Бейнза, разумеется, нельзя относиться как точному документу. Однако, если отбросить оскорбительную для христиан, вызывающую форму насмешек, приписанных Марло, нельзя не заметить, что дух этих высказываний близок идеям, выраженным во многих произведениях Марло. Многое, в чем Бейнз обвиняет Марло, тот мог говорить.

Бейнзу вторит Кид: в письме к лорду-хранителю большой печати Пакерингу он заявляет, что Марло-де известен своим атеизмом и часто открыто говорил о Христе в крайне непочтительных выражениях; возражать не приходилось из-за крутого права Марло, скорого на расправу. Но письмо Кида уже не могло повредить Марло; оно было написано после событий, происшедших 30 мая в Дептфорде.

В этот день Марло встретился в одной из таверн Дептфорда с тремя людьми: Ингремом Фрайзером, Николасом Скирсом и Робертом Поули. Все трое пользовались очень дурной славой. Ингрем

Фрайзер, доверенное лицо леди Уолсингем, был известен мошенничествами, разорившими не одну жертву; Скирс был его помощником и, вероятно, агентом тайной полиции. Роберт Поули считался крупной фигурой в полицейском мире. Провокатор и осведомитель, он оказал важные услуги короле, сыграв крупную роль в раскрытии католического заговора Бэбингтона; Поули постоянно использовался для заграничных поручений. В Дентфорд он приехал, только что возвратясь из очередного секретного вояжа.

В таверне, принадлежащей вдове Элеоноре Булль, лондонцы провели целый день. Уединившись в одной из комнат, они беседовали до обеда. После обеда разговор продолжался в саду, к ужину все вернулись в дом. Когда был подан счет, Марло лежал на постели, остальные сидели на скамье у стола. Возник спор. Пояс Фрайзера с кинжалом (обычная принадлежность туалета англичан XVI века) висел на спинке скамьи. Марло, как впоследствии показали участники этой встречи, якобы нанес кинжалом легкий удар Фрайзеру... Остальное — в докладе коронера, который опирался на показания трех заведомых негодяев, мастеров грязных дел; они знали, что суд поверит любой сказке, которую они придумают, — и не ошиблись.

Мы не знаем, кому именно была пужна «печальная» смерть Марло. Быть может, Уолсингемы, связанные тайными отношениями с шотландским королем Яковом Стюартом (будущим королем Англии), опасались нежелательных признаний Марло в застенке; быть может, Тайный совет считал полезным до расследования дела об «атеизме» Марло устранить его. Так или иначе, в Дентфорде или Лондоне жизнь вольнодумца и еретика должна была оборваться. Первого июня 1593 года тело Марло было поспешно похоронено на кладбище Дентфорда.

В историю английской литературы Кристофер Марло вошел как смелый реформатор в искусстве, как революционер. В его первых пьесах — «Тамерлане Великом» и «Трагической истории доктора Фауста» — гуманистический идеал выступил в открытом конфликте с основами средневековой феодальной идеологии и прежде всего с религией и сословной моралью. Ни до, ни после Марло английская гуманистическая литература не знала столь резкого отрицания религиозного авторитета, социальных и моральных запретов, сковывающих разум и волю личности. Вместе с тем, осознание не только внешних, но и внутренних противоречий идеала свободной личности подвело Марло к грани, за которой возможен распад гуманистической идеологии. В этом смысле Марло, являясь хронологически предшественником Шекспира в драме, иногда оказывается ближе его к литературе эпохи кризиса английского гума-

низма. Возможность такого индивидуального «перелета» внутри общего литературного процесса не должна удивлять. Английский гуманизм развивался в эпоху позднего Возрождения, поэтому одновременное существование разных по степени зрелости форм гуманизма не было редкостью. Так, например, на рубеже XVII века создаются зрелые гуманистические трагедии Шекспира, талантливые и сложные произведения Джона Донна, чье творчество отмечено чертами кризиса гуманизма, и комедии Бена Джонсона, обозначившие крайнюю точку развития народного гуманистического театра.

Однако на опасной грани Марло колеблется, главным образом, в первый период своего творчества — в пору создания «Тамерлана Великого» и «Фауста». В дальнейшем эволюция взглядов Марло пошла в направлении, близком к основному руслу развития английского демократического гуманизма.

Романтика гуманистического идеала оказала формирующее воздействие на ранние пьесы Марло. Впитав в себя разнородные литературные традиции, стиль этих пьес стал, в свою очередь, источником подражаний и плодотворного развития в английской драме. «Тамерлан Великий» оказал несомненное влияние на пьесы «Альфонс, король Арагона» Роберта Грина, «Битва при Алькасаре» Джорджа Пиля, «Раны гражданской войны» Томаса Лоджа. Во всех этих пьесах взяты за образец стремительное и многоплановое действие, титанизм центрального образа, экзотичность обстановки, величавый декламационный стиль, свойственные «Тамерлану Великому».

Непосредственным откликом на «Фауста» была пьеса Грина «Монах Бэкон и монах Бэнгей», посвященная злоключениям ученого-чародея. Однако пьеса Грина лишена трагизма и, в сущности, неглубока. Философско-психологическая драма, основанная Марло, получила развитие (правда, утратив богоборческую направленность) в творчестве Шекспира и, прежде всего, в «Гамлете».

Произведения второго периода, в особенности «Мальтийский еврей» и «Эдуард II», были использованы в народном театре во всем объеме их проблем и драматических средств. Несомненно, что образ Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира многим обязан образу Вараввы. Трагический фарс, где злодей выступает и как разоблачитель и является центральной «пружиной» действия, нашел замечательного интерпретатора в лице Джонсона — автора «Вольпоне» и «Падения Сеяна». Варавва стоит первым в ряду многочисленных «макиавеллистов» английского театра XVI—XVII веков.

«Эдуард II» во многом близок развивающемуся в 90-е годы жанру драматических хроник. Шекспир, который создал все лучшее в этом жанре, обязан также «Эдуарду II» (точнее, образу Мортимера Младшего) и замыслом образа Ричарда III в одноименной трагедии.

В первый период творчества Марло были созданы наиболее значительные его произведения. В них Марло вступил в области, которые и впоследствии были доступны лишь немногим исключительно одаренным художникам. Тамерлан и Фауст — не только открытия колоссальных положительных потенциалов личности; в этих образах открылись огромные разрушительные силы, заключенные в человеке: перспектива ожесточения, одичания сильной личности, подавления ею воли и свободы других людей; открылась перспектива губительного конфликта человека с самим собой под непреодолимой тяжестью враждебных ему сил. Легенда о Фаусте стала «найденной» формой, в которой выразились наиболее сложные внутренние проблемы европейской интеллигенции последующих эпох — через оптимистическое толкование Гете к трагизму «Доктора Фауста» Манна. А Тамерлан? Гете, как и Марло, придал восточный облик чертам западного героя. Его Тамерлан — набросок характера наполеоновского склада, в котором Гете видел воплощенное движение истории, сверхличное начало, соразмерное лишь силам природы. Поэтому Тамерлан Гете несет в себе прежде всего идею исторического прогресса, которым оправданы бесчисленные жертвы.

Но не плачь, из их печали
Мы веселье извлечем.
Разве тысячи не пали
Под Тимуровым мечом?

Однако для людей середины XX века в «восточно-западном» комплексе, каким литературная традиция сделала образ Тамерлана, собственный исторический опыт выдвигает на первый план не гетевскую идею, не пафос утверждения личности, а зловещие черты насилия и самоистребления.

Трагическое в пьесах Марло, отражая противоречия эпохи, вместе с тем неразрывно связано с личной судьбой поэта. «Totus mundus agit histrionem» («Весь мир лицедействует») — эта надпись над входом в знаменитый театр «Глобус» передает острое ощущение современниками Шекспира и Марло драматичности эпохи. Марло наравне со своими героями принял участие в этой драме, и его гибель приобрела более широкий и значительный смысл, чем факт личной биографии. Поэтому эпитафией и герою и автору звучат для нас заключительные слова Хора в «Трагической истории доктора Фауста»:

Побег, возраставший гордо, отсечем
И сожжена ветвь лавра Аполлона...

А. ПАРФЕНОВ