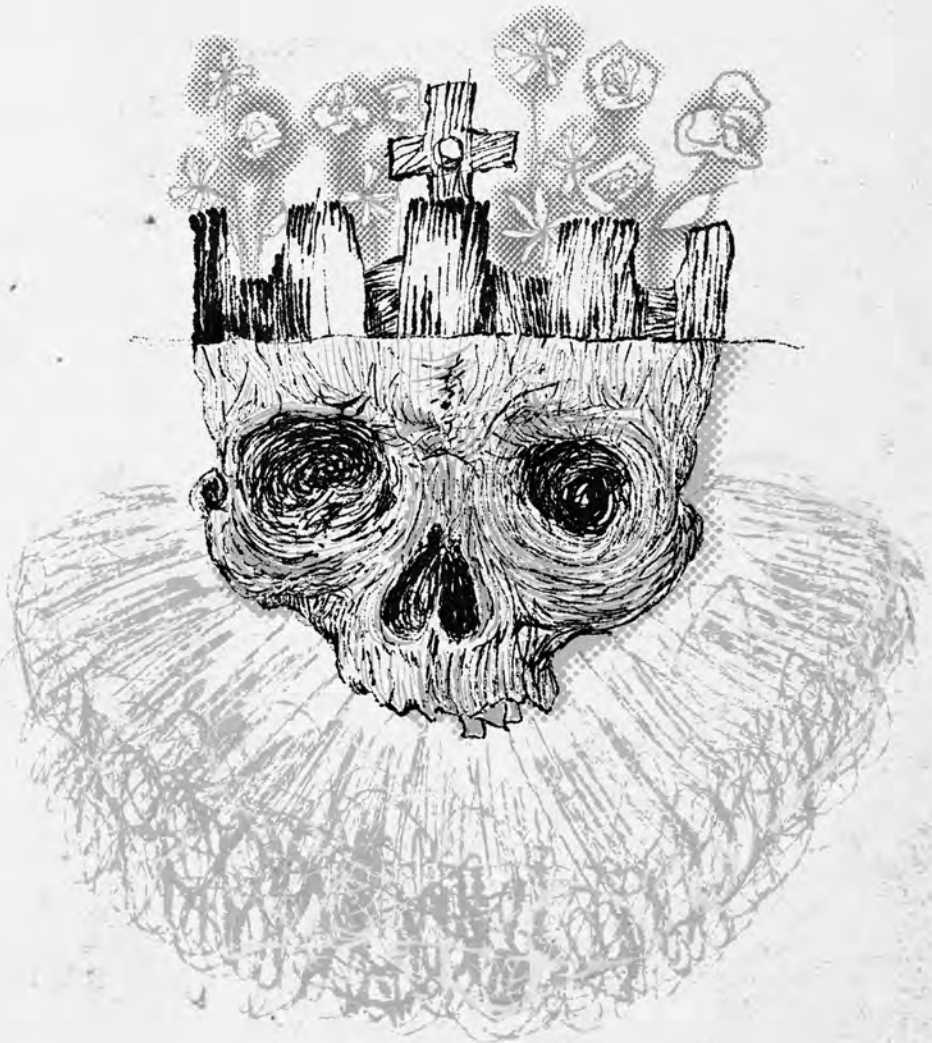


ГАЛИНА ПАЛЬЧИК

КТО ЗДЕСЬ? ПРИНЦ ДАТСКИЙ В АНГЛИИ ШЕКСПИРА

АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Москва, 2027

УДК 63(4Вел)5
ББК 94(410.1)"15/16"
П14

Редактор Татьяна Тимакова

Пальчик Г.

П14 Кто здесь? Принц Датский в Англии Шекспира / Галина Пальчик. — М. : Альпина нон-фикшн, 2027. — 212 с.

ISBN 978-5-00272-078-1

Между нами и текстом пьесы Шекспира о датском принце — более четырех столетий. За это время исчезли не только люди, для которых она была написана, но и большая часть смыслов, которые они в ней слышали. Эта книга — лишь попытка посмотреть на нее глазами первых зрителей. Следуя за сохранившимся текстом, мы постараемся услышать, как говорила лондонская улица, а как изъяснялись при королевском дворе, понять, какие проблемы волновали тех, кто платил один пенни за вход, и тех, кто занимал лучшие места, и что из этого видно в тексте пьесы. Мы будем внимательно наблюдать не только за сценой, но и за происходящим вне ее пределов. Вместе со зрителем будем слушать проповеди, листать травники, судебные акты, пособия по рыбалке и дуэлям, посмотрим на похороны и казни и постараемся избежать обвинений в богохульстве. А также будем пересказывать скандалы и слухи и иногда заглядывать в кошелек лондонца конца XVI века.

УДК 63(4Вел)5
ББК 94(410.1)"15/16"

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в интернете и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу mylib@alpina.ru

ISBN 978-5-00272-078-1

© Пальчик Г., 2026
© ООО «Альпина нон-фикшн», 2027

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 9

АКТ I

Сцена первая 37
Сцена вторая 47
Сцена третья 63
Сцена четвертая 70
Сцена пятая 73

АКТ II

Сцена первая 85
Сцена вторая 92

АКТ III

Сцена первая 111
Сцена вторая 115
Сцена третья 123
Сцена четвертая 126

АКТ IV

Сцена первая 135
Сцена вторая 138

Сцена третья.....141
Сцена четвертая.....146
Сцена пятая 150
Сцена шестая.....159
Сцена седьмая.....160

АКТ V

Сцена первая.....169
Сцена вторая 182
Джига 191

Послесловие,
или «Хороший табурет
за шесть пенсов».....195

Примечания.....203

…Распространяющий зловоние любитель табака чувствует себя столь же свободно, как самый изысканный придворный, а каждый кучер или жестянщик уверен, что его голос может претендовать на тот же вес в вопросах жизни и смерти пьесы…[1]

Томас Деккер.
Букварь для простака

ПРЕДИСЛОВИЕ

В елизаветинское время над театром поднимали флаг. Но ни гербов, ни эмблем на нем не было. Назначение его было сугубо утилитарным.

Печатное дело еще только набирало обороты, и ни о каких афишах, по крайней мере в сегодняшнем понимании, речи не шло: максимум, на что можно было рассчитывать при необходимости оповестить как можно больше потенциальных зрителей о предстоящем спектакле, — небольшая листовка, возможно с маленькой картинкой, выполненной в технике гравюры. Такие изображения вырезали на деревянной доске, покрывали типографской краской и печатали вместе с текстом. Но даже это не было достаточно дешево: для производства таких листовок требовались изрядное время и усилия, что не окупалось при небольшом тираже. В общем, этот способ совершенно не годился для тогдашнего театра, который не продавал билеты на месяц вперед и часто вынужден был подстраиваться под меняющиеся обстоятельства. Поэтому быстро нашлось куда более простое, но эффективное решение: по цвету поднятого флага каждый мог сразу узнать, что за представление сегодня дают. Черный соответствовал трагедии, красный — исторической драме, белый — комедии. Следуя этому примеру, начнем с поднятия флага — о чем эта книга, зачем она появилась и чего от нее ждать, а чего, возможно, не стоит.

Мы не особенно задумываемся о том, как много информации содержится между строк пьесы или в том, что происходит



Эдвард Джон Робертс. **Медвежий сад, театр «Глобус», Бэнксайд, Саутуарк.** Гравюра по рисунку неизвестного художника. 1825
Yale Center for British Art



на сцене. Читая описание или разглядывая одежду персонажей и предметы вокруг них, мы без каких-либо специальных усилий довольно быстро определяем примерное место и время происходящего, социальный статус героев, некоторые обстоятельства их жизни, происхождение, характер и настроение, а нередко можем сделать вполне обоснованные предположения об их целях и намерениях. Все это мы угадываем на лету, считывая намеки и аллюзии, улавливая литературный и культурный контекст. Пока мы смотрим и слушаем, реплики персонажей сцепляются с нашим знанием, и все эти знаки превращаются в своего рода гиперссылки, соединяющие происходящее с нашим опытом и придающие героям объем и реальность, потому что они задействуют механизмы нашей социальной природы.

Пока мы имеем дело с более или менее современным сюжетом и достаточно близким контекстом, все идет отлично. Но что происходит, когда мы смотрим спектакль по пьесе, написанной несколько сотен лет назад? Самое важное, очевидно, никуда не исчезает: раз уж пьеса сохранилась и продолжает ставиться, значит, есть действительно вечные истории, для которых время — лишь одно из обстоятельств. Но что тогда теряется? Есть ли что-то, что современники автора замечали и понимали, а мы уже нет?

Эта книга — попытка вернуть некоторые (и только некоторые) любопытные, нередко очень важные детали, очевидные для зрителя Шекспира, но либо непонятные, либо незаметные для нас. Сквозь текст пьесы мы попробуем взглянуть на то, что происходило на сцене, и на то, что творилось за ее пределами и во многом определяло зрительское восприятие. В нашей книге использовано много источников, как эпохи Шекспира, так и более ранних или более поздних: писем, трактатов, проповедей, наставлений, актов и прочего. Во многих случаях их содержание передается не в виде прямых цитат, а в пересказе. Это сделано сознательно: подобные тексты, с их орфографией, синтаксисом и повторами, сегодня не всегда читаются легко. Пересказ позволяет передать ход мысли и риторический тон

эпохи, не прерывая повествование. Там, где это важно, источники названы и легко поддаются проверке, а читатель при желании всегда может обратиться к оригиналу.

A theatre

Прежде чем перейти к происходящему в пьесе, посмотрим, что представлял собой театр шекспировского времени, как он был устроен, кто и зачем в него ходил, попробуем разобраться с терминами, а также со временем и местом действия.

До появления специализированных театральных зданий в конце XVI века слово «театр» (*theatre*) употреблялось в названиях книг и трактатов в метафорическом значении: «знание как зрелище». Оно обозначало собрание знаний на определенную тему: например, «Театр земного круга» (*Theatrum Orbis Terrarum*) был географическим атласом, а «Театр военного дела» (*Theatrum Militiae*) — описанием военного искусства, от фортификации до оружия. Практически все пространства мысли и действия, в которых существовал человек, — от анатомии до географии, от богословия до военной стратегии — могли быть представлены в этой форме.

К XVI веку англичанам уже были знакомы и моралите*, и драмы, и придворные маски**. Но специального места, куда зритель мог бы прийти в поисках подобного зрелища, не существовало; профессиональная среда еще только складывалась, и, хотя подобные представления были популярны, театр пока

---

* Нравоучительные пьесы, в которых абстрактные понятия и человеческие качества выступают в образе персонажей (*фр.* moralite). Их сюжет — духовная борьба человека за спасение души, а главная цель — нравственное наставление. — *Здесь и далее перевод и примечания автора.*

** Аллегорические представления с участием мифологических и символических персонажей, ставившиеся при дворе по торжественным случаям: свадьбы, визиты, праздники (*англ.* masques).



Абрахам Ортелий. **Theatrum Orbis Terrarum** («Театр земного круга»). Первый географический атлас современного типа. Антверпен: Эгидий Коппениус Дист. 1570

Library of Congress

не занял устойчивого места в общественной жизни. Актерские труппы путешествовали по стране, выступая в самых разных местах — от придорожных таверн и площадей до замков и церквей.

С точки зрения государства актеры воспринимались как часть многочисленной группы бродяг, которая вызывала все большее беспокойство. Это было время, когда бродяжничество переставало быть исключением и делалось стратегией выживания. Рост населения, обесценивание труда, повышение цен на продовольствие и аренду делали положение бедняков все более уязвимым. Лишаясь земли, они были вынуждены искать поденную работу или уходить на дороги. Люди перемещались от прихода к приходу в поисках краткосрочного заработка, сезонной работы или подаяния, ночевали в сараях, на постоялых дворах, у дорог, реже — в домах сочувствующих. Бродяга — человек без дома, без собственности, без постоянной работы и, главное, без закрепленного социального статуса — становился воплощением социальной опасности и рассматривался как потенциально нестабильный элемент, склонный к мятежу и распространению заразы (в буквальном и переносном смысле).

Предсказуемой реакцией властей стало усиление контроля. Законодательство реагировало жестко. Уже с начала XVI века появлялись все более суровые постановления, направленные против бродяг и нищих. В 1572 году был принят акт «О наказании мошенников, бродяг и крепких* нищих»:

> Все лица, называющие себя учеными и ходящие по стране с попрошайничеством; все моряки… все фехтовальщики, укро-

---

* В законодательстве проводилось различие между так называемыми немощными бедными (impotent poor) — стариками, больными и инвалидами, которым разрешалось просить милостыню, — и крепкими нищими, то есть физически здоровыми, трудоспособными людьми, не имеющими постоянной работы и ведущими бродячий образ жизни. Именно последняя категория воспринималась властями как социально опасная и становилась главным объектом карательных мер в актах XVI века.

> тители медведей, обычные актеры интерлюдий и менестрели, странствующие без определенного места <…> будут признаны, определены и объявлены бродягами…[1]

Среди прочего этот акт изменил английский театр, придав ему более знакомую нам форму, поскольку определил, какие лица не подпадали под действие закона о бродягах:

> …актеры, состоящие при каком-либо бароне этого королевства или ином высокородном лице более высокого ранга и уполномоченные играть под рукой и печатью такого барона или персоны[2].

Такие актеры получили официальный статус «слуг дворянина» и избавились от опасности быть объявленными бродягами и подвергнуться риску «быть раздетыми до пояса и публично выпоротыми до кровавых следов на теле; и немедленно отправленными <…> в приход <…> где это лицо родилось»[3].

Именно в это время появилась первая лицензированная труппа под покровительством фаворита Елизаветы Роберта Дадли, 1-го графа Лестера, — «Слуги Лестера», которая получила лицензию в 1574 году. Вскоре возникли и «Слуги Суссекса», «Слуги Уорика»; все они имели высокопоставленных покровителей, и число таких трупп продолжало расти.

The Theatre

В 1567 году у актерских трупп появилась альтернатива выступлениям в трактирах и прочих случайных местах: в Уайтчепеле было построено первое специально оборудованное театральное здание — *The Red Lion**. Театр получил свое имя по соседнему трактиру *The Red Lion Inn* и представлял собой много-

---

* Красный лев (*англ.*).

угольное сооружение с одной галереей, стационарной сценой, башенкой для воздушных трюков, а также входами и выходами, рассчитанными на эффектные появления и исчезновения актеров. Однако просуществовал он недолго: расположение на восточной окраине Лондона, у границы с сельскохозяйственными землями, по-видимому, не способствовало привлечению платежеспособной публики.

Более удачным оказался другой проект — театральное здание, построенное в 1576 году за городской чертой Лондона. Театр Джеймса Бербиджа, известный как *The Theatre**, был возведен на арендованной им земле, которая всего несколькими десятилетиями ранее принадлежала монастырю. Еще до роспуска монастыря в 1539 году здесь находились приют и больничные корпуса, где оказывались люди, не связанные с каким-либо конкретным приходом: странники, поденщики, бедняки — те, чьи имена редко попадали в городские записи. Умерших — не всегда собственно безымянных, но фактически анонимных для города** — хоронили на монастырском кладбище. После роспуска монастыря эта часть Шордича постепенно изменила свой социальный облик. Территория, находившаяся за пределами городской юрисдикции, привлекала тех, кто по разным причинам оказывался вне строгих рамок приходской и цеховой организации Лондона: мигрантов, поденщиков, людей без устойчивого социального статуса. Здесь возникали дешевые дома, питейные заведения и увеселительные пространства, которых было заметно больше, чем внутри городской черты. Именно в таком окружении Джеймс Бербидж — плотник по профессии, организатор труппы, держатель театральной лицензии

---

* Театр (*англ.*).

** После 1538 года английские приходы начали вести книги крещений, браков и погребений. Однако записи обычно фиксировали только членов своего прихода. Люди, умершие в приютах и больницах и не связанные с местным приходом, нередко отмечались в этих книгах без имени, как a poor man («бедняк») или a stranger («неизвестный»).

и человек, взявший на себя финансовую и административную сторону дела, — не будучи актером, но обладая выраженным предпринимательским талантом, построил первый постоянный публичный театр Англии. Такое расположение — близко к столице, но все же за пределами городской юрисдикции — давало больше свободы, в том числе репертуарной.

Деревянное здание без крыши над тем, что мы сегодня называем партером, но с крытыми галереями и сценой, выдвинутой в зал, принимало как придворных, так и простолюдинов. Театральный бизнес набирал обороты, а политика Елизаветы I, поощрявшей знать оставаться при дворе и иметь резиденции в столице, обеспечивала постоянную и платежеспособную аудиторию, жаждущую зрелищ. Население Лондона быстро увеличивалось: с пятидесяти тысяч в начале XVI века до почти двухсот тысяч к его концу, и городу уже было недостаточно временных развлечений. Опыт стационарного театра оказался столь успешным, что примерно через год рядом с *The Theatre* был открыт *The Curtain**, а еще через десять лет на противоположном берегу Темзы — *The Rose***.

Когда Джеймс Бербидж построил свой первый постоянный театр в Лондоне, Шекспиру было двенадцать лет. Он жил в Стратфорде-на-Эйвоне и либо еще учился, либо только что окончил грамматическую школу, где изучал латинскую риторику и античных авторов — Овидия, Сенеку, Плавта и других. В Лондон Шекспир приехал лишь в конце 1580-х — начале 1590-х годов, когда публичный театр уже стал привычной частью городской жизни. *The Theatre* и другие стационарные сцены давно работали, и вокруг них сложился устойчивый театральный мир со своими труппами, актерами и зрителями.

Вероятно, начав с актерской работы, Шекспир довольно быстро оказался в кругу людей, связанных с семьей Бербидж,

---

* Занавес (*англ.*).

** Роза (*англ.*).

начал писать для сцены, и его первые пьесы вошли в репертуар уже сложившейся театральной системы. Сын Джеймса Бербиджа Ричард к этому времени стал самым известным трагическим актером Лондона, и именно ему предстояло сыграть главные роли в будущих постановках Шекспира.

Театры сосуществовали и конкурировали с другими, возможно, более грубыми развлечениями. Зрители, которые сегодня смотрели представления на сюжеты из античной жизни, завтра могли отправиться в *Bear Garden*, чтобы увидеть травлю медведей, быков и барсуков, а также собачьи и петушиные бои.

Ученый-гуманист Томас Платтер, уроженец Базеля, посетил Англию в 1599 году. В дневнике, помимо театра, он описывает множество популярных развлечений и зрелищ, которые там наблюдал:

> В Лондоне, недалеко от лошадиного рынка, занимающего большую площадь, есть дом, где в течение трех четвертей года проводятся петушиные бои (в оставшуюся четверть, как мне сказали, это невозможно, так как перья полны крови), и я видел это место, построенное как театр. В центре на полу стоит круглый стол, покрытый соломой и с площадками вокруг него, где петухов дразнят и подстрекают налетать друг на друга; те, кто заключает пари на то, какой петух победит, сидят ближе всего к круглому диску стола, а зрители, которые просто присутствуют на входе за гроши, сидят вокруг выше, с удовольствием наблюдая за ожесточенным и неистовым боем между петухами, как они ранят друг друга до смерти шпорами и клювами. И та сторона, чей петух сдается или умирает, проигрывает пари; мне говорили, что ставки на петуха часто достигают многих тысяч крон, особенно если люди выставили на бой собственного петуха. У хозяина, который живет в этом же доме, много петухов, которых он держит в отдельных клетках и выращивает для этого спорта, как он нам показал. У него было несколько петухов, ни одного из которых он

не продал бы меньше чем за двадцать крон; они очень большие, но той же породы, как у нас в стране. Он сказал нам, что если кто-то обнаружит, что клювы петухов намазаны чесноком, то имеет полное право сразу же их убить. Он упомянул, что совершенно не вредно дать им бренди, перед тем как они начнут драться, и добавил, какое замечательное удовольствие доставляет наблюдение за ними.

Каждое воскресенье и среду в Лондоне за рекой устраивают травлю медведя. Театр круглый, с поднятыми галереями для зрителей; внизу, под открытым небом, свободное пространство. Посредине этого места к колу был привязан большой медведь на длинной веревке, затем привели несколько больших английских мастиффов и показали их сначала медведю, которого они затем травили один за другим: тут проявились превосходство и прекрасный нрав этих мастиффов, так как, хотя их сильно бил и терзал медведь, они не сдавались, но их приходилось оттаскивать силой, а челюсти их разжимать длинными палками, концы которых обиты железом. Зубы медведя были тупыми, поскольку их сломали, чтобы он не мог поранить собак. Когда первые мастиффы уставали, для травли приводили новых[4].

Сопоставимая стоимость посещения спектакля и травли животных вынуждала театры делать представления максимально зрелищными. На сцене использовалась настоящая кровь — разумеется, не человеческая, а свиная или бычья; стреляли пушки, окутывая зрителей клубами порохового дыма и создавая эффект полного погружения. Существует известный анекдот, не подтвержденный прямыми источниками и, вероятно, более поздний, но ярко иллюстрирующий телесную выразительность елизаветинского театра. В пьесе «Испанская трагедия, или Иеронимо снова сошел с ума» Томаса Кида в финальной сцене был эпизод, где Иеронимо откусывал себе язык, чтобы не отвечать королю: в этот момент актер выплевывал на сцену заранее спрятанный во рту кусок сырой печени, приводя зрителей в ужас.

Позже, словно предвосхищая современные парки развлечений, на месте арены для травли был построен театр *The Hope** — здание, спроектированное так, чтобы его можно было использовать и для театральных представлений, и для травли медведей и быков. Сцену можно было разбирать, освобождая пространство для звериной арены. Однако со временем новое пространство все чаще стало использоваться именно как театр.

The Globe

В 1597 году Джеймс Бербидж умер; в том же году истек срок аренды земли, на которой более двадцати лет простоял *The Theatre*, и ее владелец отказал его сыновьям, Катберту и Ричарду Бербиджам, в продлении договора. Поскольку здание театра все же являлось их собственностью, зимой 1598 года его разобрали, а материалы перевезли через Темзу и использовали для строительства знаменитого театра *The Globe*** на южном берегу реки, в районе Бэнксайд, на территории графства Суррей, вне юрисдикции лондонских городских властей. Именно здесь к концу XVI века сложилась особая зона «разрешенного запретного». Формально находившееся вне контроля лондонских властей пространство допускало такие формы развлечений, которые считались нежелательными. Теперь театр находился напротив Сити — примерно в трехстах метрах (ширина Темзы в этом месте) от сердца торговли и финансов, где располагалась значительная часть платежеспособной публики Лондона. Переправа на лодке занимала всего пять-десять минут и стоила один пенни; между берегами постоянно курсировало множество лодок.

---

* Надежда (*англ.*).

** Глобус (*англ.*).

Примечательно, что обстоятельства могли сложиться иначе, и мы, вполне возможно, не знали бы этого театра, если бы несколькими годами ранее не возник конфликт вокруг попытки Джеймса Бербиджа создать первый крытый театр внутри городской черты. В 1596 году Бербидж приобрел и начал переоборудовать большое помещение на территории бывшего монастыря в Блэкфрайарс* — особой городской территории со статусом *liberty*** вне юрисдикции властей Лондона. Именно этот статус делал возможным размещение театра внутри городских стен. И хотя там было меньше мест, чем в открытом театре, и требовалось искусственное освещение, актеры могли выступать в любой сезон и брать более высокую плату за вход. Жители Блэкфрайарса, однако, подали жалобу, указывая, что соседство театра с церковью, шум публики и опасность распространения болезней создадут помехи богослужению и нарушат порядок в районе. Хотя территория формально не подчинялась Лондонскому городскому совету, городские власти и пуритански настроенная верхушка активно поддержали протест, рассматривая театр как очаг аморальности и заразы. Несмотря на акт 1572 года, согласно которому актерские труппы могли выступать лишь под покровительством знатного патрона и тем самым формально выводились из числа бродяг, отношение общества к актерам оставалось настороженным: их по-прежнему считали людьми сомнительного поведения. Под давлением петиции и последующего запрета Тайного совета Джеймсу Бербиджу пришлось отказаться от организации театра в Блэкфрайарсе.

Из-за смерти отца и неудачи с открытием нового театра братья Бербидж оказались в сложном финансовом положении

---

* Название района происходит от бывшего доминиканского монастыря Black friars («черные братья»).

** Статус *liberty* имели районы, возникавшие вокруг бывших монастырей, дворцов, епископских владений или королевских учреждений. После роспуска монастырей при Генрихе VIII многие из них сохранили свои привилегии.

и были вынуждены разделить аренду нового участка, на котором строился *The Globe*, с пятью старшими членами своей труппы. Здание было построено по уже знакомому проекту — вновь без крыши над партером, с крытой сценой и галереями. По разным источникам, театр вмещал от двух с половиной до трех тысяч зрителей. В 1599 году труппа «Слуги лорда-камергера» начала выступать в новом театре, а Уильям Шекспир стал уже не только драматургом, но и одним из совладельцев театра.

Заметим, что и сегодня театр, рассчитанный на такое количество зрителей, выглядит довольно внушительно. Кто же были эти люди? От восьмисот до тысячи человек — ремесленники, слуги и мелкие торговцы, а также подмастерья, носильщики, моряки… они стояли под открытым небом на земляном полу перед сценой, поэтому их называли *groundlings* (букв. «стоящие на земле»). Стоимость такого места составляла один пенни. Заплатив в два-три раза больше, можно было расположиться на деревянной скамье в крытой галерее и не беспокоиться из-за нередкого для Лондона дождя. Большинство сидячих мест находилось именно там; обычно они стоили два пенса на нижних уровнях галерей и три — на верхнем. Места в ложах были еще дороже, а возможность разместиться на табурете прямо на сцене могла стоить до шести пенсов. Здесь обычно сидели представители знати, джентри и состоятельные горожане, готовые потратиться, чтобы продемонстрировать свой социальный статус.

Чтобы понять, насколько демократичным и доступным зрелищем был елизаветинский театр, надо отметить, что дневной заработок ремесленника составлял от восьми до двенадцать пенсов (один шиллинг). На эти деньги можно было купить достаточно хлеба и немного мяса и рыбы, которые стоили значительно дороже. Еда и напитки для взрослого мужчины в день обходились примерно в четыре пенса, и поэтому место за один пенни могли позволить себе действительно многие.

Заглянем еще раз в записки Томаса Платтера, посещавшего, по всей видимости, *The Rose* или *The Globe*:

> 21 сентября после обеда, около двух часов, я с компанией перебрался через реку и там, в доме с соломенной крышей, стал свидетелем отличного представления трагедии о первом императоре Юлии Цезаре с актерским составом примерно в пятнадцать человек[5].

Для сегодняшнего зрителя посещение театра в середине дня представляется скорее исключением, однако в конце XVI века представления могли идти только при дневном свете. В 1594 году лорд-камергер даже просил городские власти назначать спектакли между двумя и пятью часами пополудни. Дневные представления посещали прежде всего те, кто располагал своим временем: джентльмены, студенты юридических школ и состоятельные горожане. Однако источники свидетельствуют, что аудитория была социально смешанной. В жалобе 1583 года лондонский лорд-мэр сообщал государственному секретарю сэру Фрэнсису Уолсингему, что театры привлекают «великие множества самых низких людей» (*great multitudes of the basest sort of people*). В материалах Брайдуэлла* также сообщается о присутствии среди зрителей подмастерьев и других горожан из нижних слоев городского общества; в некоторых случаях они покидали работу, чтобы попасть на спектакль, рискуя быть наказанными мастером или городскими властями[6].

В Швейцарии, откуда приехал Томас Платтер, не существовало постоянных публичных театров. Спектакли давались эпизодически. Представления, связанные прежде всего с религиозными и городскими праздниками, устраивались на площадях, в ратушах или временных сценических сооружениях. Постоянных театральных зданий, подобных лондонским,

---

* Лондонский исправительный дом и тюрьма (*англ.* Bridewell), где рассматривались дела о нарушениях городской дисциплины (бродяжничество, проституция, побеги учеников и подмастерьев).

не строили. И видимо, пользуясь пребыванием в Лондоне, Платтер посетил театр не единожды:

> В другой раз неподалеку от нашей гостиницы, в предместье Бишопсгейт, если мне не изменяет память, также после обеда, я смотрел пьесу, в которой были представлены разные народы и англичанин, которые боролись за девицу. Он одолел всех, кроме немца, который выиграл девушку в поединке, а затем сел рядом с ней, когда он и его слуга напились, так что оба обмякли, и слуга принялся швырять ботинком в голову хозяина, после чего оба заснули; англичанин же прокрался в палатку и скрылся с призом немца, перехитрив его.
>
> Таким образом, ежедневно в два часа дня в Лондоне в разных местах идут две, а иногда и три пьесы, соревнуясь друг с другом, и те, что играют лучше всего, собирают больше всего зрителей[7].

Здесь важно отметить, что лондонцы времен Шекспира действительно могли выбирать, что именно посмотреть. Джон Марстон, известный английский памфлетист, в 1598 году писал, что одной из модных фраз среди городских щеголей было: «Что сегодня играют?» Лондонский театр конца XVI века существовал в условиях жесткой конкуренции: каждый сезон появлялись десятки новых пьес, и общее число премьер могло достигать сотни. На сцене можно было увидеть истории о современных публике событиях и громких преступлениях, рыцарские и любовные сюжеты, античные драмы, сатирические комедии и трагедии мести, причем все это вполне могло быть щедро приправлено магией и прочим сверхъестественным. Успешные пьесы нередко вызывали подражания и продолжения: успех одного спектакля мог породить новую пьесу со сходным сюжетом или героями, подобно тому как сегодня кассовый фильм получает продолжение. Все это показывает, что репертуар отличался значительным тематическим разнообразием, а публика лон-

донских театров была разнородной и обладала различными вкусами[8].

Помимо самого представления, Томас Платтер подробно описывает и устройство театра:

> Театры построены так, что пьесы идут на приподнятой платформе, так что всем хорошо видно. Однако есть разные галереи и пространства, где сидячие места лучше и удобнее, а значит, и дороже.
>
> Кто готов стоять внизу, платит один английский пенни, но если он хочет сидеть, то платит еще один пенни, а если он хочет сидеть в самых удобных креслах с подушками, где не только хорошо видит все, но и сам может быть виден, то он платит еще один английский пенни.
>
> А во время представления вокруг зрителей разносят еду и напитки, так что, ежели он готов еще заплатить, то может и подкрепиться.
>
> Актеры одеты необыкновенно дорого и изысканно; ведь в Англии принято, чтобы именитые лорды или рыцари после смерти завещали слугам почти все лучшее из своей одежды, которую последним носить неприлично, поэтому актерам продают ее по сходной цене[9].

Действительно, распространенным в то время обычаем было завещать одежду слугам, которые таким образом получали дополнительное вознаграждение за верную службу. Получив после кончины аристократа пусть и поношенный, но роскошный костюм, слуга не имел возможности использовать его по прямому назначению — законы о роскоши строго указывали, кому, что и из каких тканей, с какими мехами и аксессуарами позволено носить, и утратили силу на практике лишь после 1603 года. Естественно, полученные наряды немедленно предлагались к продаже, позволяя актерам пополнить гардероб и разнообразить сценические костюмы.

Надо заметить, что и само понимание театрального костюма отличалось от того, к чему мы привыкли сегодня, — для каждой конкретной постановки не создавали отдельный гардероб. Чаще всего актеры выступали в обычной одежде, просто добавив некоторые характерные и выразительные детали: тогу для римского императора, какой-нибудь элемент доспеха для изображения великого полководца, в остальном же полагались на собственное мастерство и воображение зрителей.

Театр того времени отличался и в других отношениях: режиссера как такового не существовало; судя по дошедшим до наших дней изданиям пьес, практически не было привычных нам ремарок и описаний героев. Сценографией, как мы назвали бы это сегодня, руководили актер-менеджер, исполнявший ведущие роли и управлявший труппой, и драматург, который часто участвовал в репетициях, давая устные указания по поводу интерпретации текста и деталей сценического действия. Текст пьесы изменялся, роль приспосабливалась к особенностям актера и постановки. Пьеса о датском принце в том виде, в каком мы ее знаем сегодня, возможно, сложилась из нескольких редакций, поставленных в разное время. Само привычное нам название «роль» происходит от английского *role*, которое, в свою очередь, отсылает к латинскому *rotulus* — свиток или рулон. Дело в том, что актеры не только не получали, но нередко и не слышали текста целиком до самой премьеры: каждому доставался лишь свиток, содержавший запись его реплик и так называемые *cue lines* — последние несколько слов реплик других персонажей, чтобы знать, когда вступать в диалог. Полный текст держался в секрете, чтобы избежать утечек и попадания в руки конкурирующих трупп и драматургов.

Важно заметить, что, хотя мы говорим о театре, который сейчас воспринимается как многоуровневое визуальное зрелище, в елизаветинское время первостепенное значение имели текст и его актерская подача. Аудитория составляла две с половиной — три тысячи зрителей, что значительно больше, чем обычно помещается в современных драматических теа-

трах, и в распоряжении актеров не было ни звуковой техники, ни театрального света, ни сложных декораций, ни других визуальных средств, к которым мы привыкли. Поэтому безусловно важен был актерский жест, который усиливал смысл произносимых реплик, но первостепенное значение имели слова пьесы. В шекспировский театр приходили не столько смотреть, сколько слушать. Иногда возникает закономерный вопрос: как вообще могли услышать актеров две с половиной — три тысячи зрителей? Однако исследования показывают, что акустические условия елизаветинского театра были гораздо благоприятнее, чем принято считать. Открытое пространство без купола не давало эха, система деревянных конструкций отражала звук, а выносная сцена обеспечивала близость происходящего действия к зрителю. Актеры, для которых риторическая школа была основой профессии, опирались на голос и ясность речи, а не на приглушенную психологическую интонацию. Это делало реплики отчетливыми даже для задних рядов, и текст становился основным источником восприятия пьесы. Последние исследования показывают, что современники Шекспира чаще описывали театральный опыт через глагол «слушать», а не «смотреть»[10].

Слуги короля

После смерти Елизаветы I на престол восходит ее племянник Яков I, и труппа, совладельцем которой является Шекспир, меняет покровительство лорда-камергера на королевское и отныне называется «Слуги короля». В регистрационном журнале королевской канцелярии*сохранилась любопытная

* Королевская канцелярия, ведавшая личной печатью монарха и подготовкой официальных прошений и патентов до их утверждения Большой государственной печатью (*англ.* Signet Office).

запись о прошении труппы разрешить им выступать с комедиями, трагедиями, хрониками, интермедиями, моралите, пасторалями, сценическими пьесами и тому подобными представлениями во всех городах и университетах, когда эпидемия чумы пойдет на спад. Плата за патент составила шесть шиллингов и восемь пенсов — стоимость стандартной канцелярской пошлины, — что было ничтожной суммой по сравнению с доходом даже от одного публичного спектакля, приносившего несколько фунтов. Нет сомнений, что это оказалось выгодным вложением для амбициозного Шекспира, которому было около сорока лет, и его коллег-актеров. Получив патент, они обеспечили себе право выступать при королевском дворе, где вскоре утвердились в качестве ведущей придворной труппы. А спустя несколько лет, в 1608 году, театр в Блэкфрайарсе наконец перешел в распоряжение труппы «Слуги короля» и стал их постоянной крытой сценой в пределах Лондона, что ранее было практически недоступно публичным театральным компаниям. Успешные актеры, такие как Ричард Бербидж, ведущий актер труппы Шекспира, сумели заработать состояние и стать уважаемыми гражданами. Сам Шекспир приобрел значительную недвижимость и в 1613 году также стал владельцем дома в Блэкфрайарсе, а после обретения семейного герба получил право именоваться джентльменом — статус, редко доступный людям театра.

Пьеса

Отсутствие пьесы о датском принце в трактате Фрэнсиса Мереза «Сокровищница остроумия Паллады», зарегистрированном 7 сентября 1598 года, где перечислены пьесы Шекспира, известные на тот момент, свидетельствует, что она, вероятнее всего, была написана позднее. Первое документально зафиксированное упоминание пьесы содержится

в реестре «Компании книгоиздателей и книготорговцев Лондона». В записи от 26 июля 1602 года отмечено издание под названием «Месть Гамлета, принца Дании, как она недавно была представлена труппой “Слуги лорда-камергера”»[11]. Эта запись служит надежным указанием, что пьеса уже существовала и была поставлена к середине 1602 года. Все это позволяет датировать создание и раннюю сценическую историю пьесы о датском принце периодом между концом 1598 и июлем 1602 года; при этом большинство современных исследователей склоняются к более узкой датировке — периоду 1599–1601 годов.

Практически единодушно признано и существование более ранней пьесы о принце Гамлете, условно называемой *Ur-Hamlet*; наиболее вероятным ее автором считается Томас Кид. В трактате современника Шекспира Томаса Лоджа, изданном в 1596 году, под названием «Окаянство ума и мировое безумие: разоблачение воплощенных дьяволов нашего времени» содержится прямое свидетельство, что к этому времени на сцене уже существовала пьеса о Гамлете с призракомстителем; Лодж не называет автора, но ссылается на нее как на хорошо известный театральный пример:

> Он выглядит таким же бледным, как личина того призрака, который так жалобно кричал в театре, как некогда Гамлет: «Месть!»[12]

В XVI веке имя драматурга еще не считалось обязательным элементом титульного листа. Оно указывалось нерегулярно, и хотя пьеса о датском принце не была первой изданной с именем Шекспира, однако уже в ранних публикациях и постановках она привлекала исключительное внимание. Об этом свидетельствуют частота переизданий, раннее цитирование и устойчивая сценическая востребованность. По этим параметрам произведение Шекспира можно сравнить разве что с «Испанской трагедией, или Иеронимо снова сошел с ума». Эта пьеса Томаса Кида появилась на десять-двенадцать