

2/3

ИСТОРИЯ  
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО  
ТЕАТРА



ТОМ  
1

193567

*Допущено Управлением учебных заведений  
Министерства культуры СССР  
в качестве учебного пособия для  
театроведческих факультетов высших  
театральных учебных заведений*

Редактор I тома  
Г. Н. БОЯДЖИЕВ

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная книга, представляющая собой учебное пособие по истории западноевропейского театра от начала средних веков до конца XVII века, является частью большого коллективного труда, предпринятого кафедрой истории зарубежного театра Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (ГИТИС). Книга предназначена в первую очередь для студентов театроведческих факультетов и аспирантов театроведческих кафедр, детально изучающих историю зарубежного театра.

В отличие от прежних учебных пособий по истории западноевропейского театра С. С. Мокульского (1936—1939), А. К. Дживелегова и Г. Н. Бояджиева (1941), С. С. Игнатова (1940), А. А. Гвоздева (1939) данная работа создана усилиями целого коллектива театроведов, привлеченного к участию в настоящем издании кафедрой зарубежного театра ГИТИС.

Каждая глава книги или раздел ее, написанные определенным автором, подвергались обсуждению на кафедре, в котором принимал участие весь авторский коллектив. Коллективный метод создания книги, разумеется, ни в коей мере не снижал ответственности каждого члена авторского коллектива за порученную ему работу.

Весь труд по истории западноевропейского театра задуман в четырех томах. Первый том охватывает историю западноевропейского театра от начала средних веков до конца XVII века. Второй том посвящен театру XVIII века (эпоха Просвещения) и доводит изложение материала до первой французской буржуазной революции. Третий том охватывает историю театра, начиная с революции 1789 года до Парижской Коммуны 1871 года. Четвертый том излагает историю зарубежного театра от Парижской Коммуны до наших дней.

Существенным отличием данной книги по истории зарубежного театра от всех предшествовавших ей обзоров является значительное расширение круга изучаемых национальных театральных культур. В данном труде история западноевропейского театра уже не ограничивается изучением театра четырех-пяти романских и германских стран, но включает — впервые в нашем театроведении — историю театра зарубежных славянских стран, а также Венгрии, Румынии, Австрии, Бельгии и некоторых других.

Самое понимание предмета научного исследования истории театра подверглось решительному пересмотру. В данной работе мы рассматриваем предмет научной истории театра как изучение истории зарождения, возникновения и развития реалистической драматургии и реалистического сценического искусства в их разнообразных проявлениях в разные исторические эпохи и в их борьбе с различными антиреалистическими течениями.

Такое определение предмета научной истории театра дает нам надежный критерий отбора наиболее значительных явлений и фактов, подлежащих преимущественно изучению в истории театра.

В выпускаемой нами истории западноевропейского театра гораздо больше места, чем в прежних учебных пособиях по истории театра, занимает изучение драматургии Западной Европы как ведущей силы театра в идейном и художественном отношении.

Иллюстрации к книге подобраны исключительно из материала, современного изучаемым памятникам драматургии и сценического искусства. Все стилизованные изображения театра и его деятелей, сделанные художниками позднейших эпох, решительно отвергались нами. Книжные иллюстрации к пьесам воспроизводятся только в том случае, если они помогают составить более или менее правильное представление о театре данного времени.

Настоящее издание начиналось под руководством профессора А. К. Живелегова, заведовавшего в то время кафедрой зарубежного театра ГИТИС. К сожалению, преждевременная кончина А. К. Живелегова помешала ему довести эту работу до конца.

Публикуемое учебное пособие по истории театра связано с «Хрестоматией по истории западноевропейского театра» С. С. Мокульского, которая построена по тому же плану, что и учебное пособие, и состоит из такого же количества томов.

С целью избежать ненужных повторений, приводимые в Хрестоматии документы цитируются в учебном пособии сокращенно, а иногда даже дается только ссылка на Хрестоматию.

К книге приложена библиография основных текстов и пособий. В библиографии перечисляются главные работы не только на русском, но и на иностранных языках. Библиография носит учебный характер и потому включает в себе только самые основные книги. При указании текстов мы ориентировались в первую очередь на те произведения, которые входят в литературу, приложенную к тому что выпущенной издательством «Искусство» программе по истории зарубежного театра.

*Заведующий кафедрой истории зарубежного театра  
Государственного института театрального искусства  
имени А. В. Луначарского*

*профессор С. С. МОКУЛЬСКИЙ*





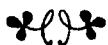
---

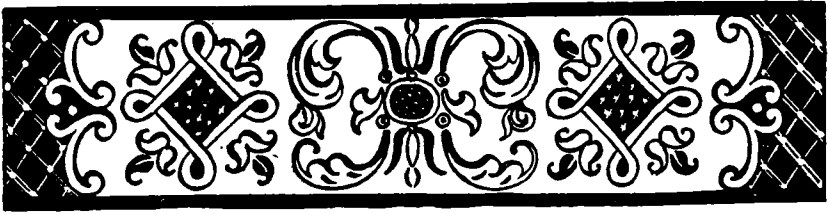
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

---



ТЕАТР  
ЭПОХИ СТАНОВЛЕНИЯ  
И РАСЦВЕТА  
ФЕОДАЛИЗМА





## ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Театр феодального общества представляет собой яркую картину борьбы народного, реалистического начала с религиозным мировоззрением, закабальным сценическое искусство в течение всего средневековья. Эта борьба усиливалась из века в век, становясь все более открытой.

Ненависть церкви к театру длилась веками. Менялись соотношения классовых сил, а церковно-аскетическая идеология попрежнему восставала против театра, видя в нем рассадник безумств и безнравственности. Фанатические английские пуритане из ненависти к Шекспиру срыли с лица земли лондонские театры, а не менее злобствующие французские католики грозили автору «Тартюфа» Мольеру сожжением на костре и отказали ему, как актеру, в погребении.

Но, как ни свирепы были гонения церковников на театр, уничтожить им его не удалось. В многовековой борьбе церкви с театром победителем оказался театр.

Эпоха феодализма в Западной Европе охватывает огромный исторический период — он начинается после падения Рима (V в.) и завершается первыми буржуазными революциями XVI—XVII веков.

Характеризуя феодальный способ производства, В. И. Ленин указывал на его четыре характерные черты: 1) господство натурального хозяйства, 2) мелкое производство, 3) внеэкономическое принуждение (барщина, оброк), 4) низкий, примитивный уровень техники.

Рассматривая феодализм как единую социально-экономическую формацию, марксистско-ленинская историческая наука устанавливает внутри этой формации три периода развития:

1) период раннего средневековья, время формирования феодального строя (V—XI вв.);

2) период развитого феодализма, время появления феодальных городов и их борьбы против феодалов (XII—XV вв.);

3) период позднего средневековья, время разложения феодализма и зарождения в недрах феодального общества нового, капиталистического уклада (XVI—XVII вв.).

Феодализм родился на развалинах Римской империи. Восстания рабов внутри страны и нашествия варварских племен извне положили конец полностью разложившемуся к V веку римскому государству. «Неримляне, т. е. все варвары, объединились против общего врага и с громом опрокинули Рим»<sup>1</sup>. Но торжество новой общественно-экономической формации определилось не военной победой варваров, а преимуществом крепостнических производственных отношений перед рабовладельческими.

И. В. Сталин так определяет особенности новой экономической формации — феодализма:

«При феодальном строе основой производственных отношений является собственность феодала на средства производства и неполная собственность на работника производства, — крепостного, которого феодал уже не может убить, но которого он может продать, купить.

Новые производительные силы требуют, чтобы у работника была какая-нибудь инициатива в производстве и склонность к труду, заинтересованность в труде. Поэтому феодал покидает раба, как незаинтересованного в труде и совершенно неинициативного работника, и предпочитает иметь дело с крепостным, у которого есть свое хозяйство, свои орудия производства и который имеет некоторую заинтересованность в труде, необходимую для того, чтобы обрабатывать землю и выплачивать феодалу натурой из своего урожая.

Частная собственность получает здесь дальнейшее развитие. Эксплуатация почти такая же жестокая, как при рабстве, — она только несколько смягчена. Классовая борьба между эксплуататорами и эксплуатируемыми составляет основную черту феодального строя»<sup>2</sup>.

Многомиллионная масса трудового народа изнывала под пятой феодалов. Крепостной от зари до зари трудился на полях помещика и лишь короткие часы урывал для работы на соб-

<sup>1</sup> И. Сталин, Вопросы ленинизма, изд. 11, стр. 595.

<sup>2</sup> Там же.

ственном участке. Но, когда ему удавалось собрать урожай со своего крохотного удела, он должен был отдать «десятину» — церкви, подать — сеньору, налоги — королю, пошлину — сборщику податей. Он производил тысячи пудов зерна, а сам зимой часто грыз осиновую кору; он жил среди изобилия родной природы, но не смел подстрелить в лесу зайца, не смел поймать в реке рыбу — все это было господское. Он не смел даже согнать господский скот, когда тот топтал его посевы, не смел оградить от сеньора честь своей жены и дочери. Он не смел поднять руки, возвысить голос. Иначе — суд, тюрьма, пытка.

Но народ не смирялся перед своей судьбой. Крестьянские восстания и городские бунты не прекращались — засадить всех в тюрьму, вздернуть всех на дыбу было невозможно. Поэтому церковь стремилась воздействовать на сознание человека, внушить ему страх, заставить его отказаться от разума, воли и сделать его на всю жизнь «рабом божьим».

«Догматы церкви, — говорит Энгельс, — были одновременно и политическими аксиомами... Это верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием того, что церковь являлась наивысшим обобщением и санкцией существующего феодального строя»<sup>1</sup>.

Чтобы оправдать чудовищный произвол, царящий в действительности, церковь объявляла земную жизнь преходящей, временной и противопоставляла ей как блаженную и вечную — жизнь загробную. Чтобы оправдать голод и нищету, заставить народ примириться со своими бедствиями, она объявляла нищету и голод образцами христианского многотерпения, провозглашала аскетизм, отказ от радостей жизни непременным условием того, чтобы попасть в «лучший мир».

Чтобы привести народ к полному подчинению сеньору, нужно было объявить господство феодала и рабство мужика вечным, незыблемым законом жизни. Церковь сделала и это, внушая мысль о том, что подобный «мировой порядок» установлен самим богом и не может быть изменен людьми.

Так именем царя небесного санкционировалась власть царей земных. Так отравлялось сознание трудового народа.

Когда же крестьянин и городской бедняк восставали против этих «богом данных» порядков, когда они брали топоры и вилы и шли на сеньора, на епископа, на богатея, им посылали проклятия церковь, их уничтожали наемными отрядами городские власти, их нещадно рубили и топтали копытами рыцарские и королевские войска.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 128. Здесь и дальше цитируется по первому изданию собрания сочинений.

И все же, несмотря на жесточайшие репрессии, революционная оппозиция против феодализма тянется через все средневековье. Формой выражения этой оппозиции были ереси.

Непрекращавшиеся в течение всего средневековья еретические движения, хотя и облеченные в религиозную форму, были выражением протеста народа против существующих порядков. Достаточно назвать пример великой крестьянской войны в Германии, когда еретическое движение, по существу, провозгласило программу революционных действий. В этом и заключалась прогрессивная сила еретических движений.

Если общественные устремления масс проявлялись в связи с условиями того времени в религиозной форме, то в искусстве, и особенно в театре, наиболее доступном для народа, живая жизнь ощущалась не только в светских жанрах, но и пробивалась сквозь форму религиозных представлений.

История средневекового театра дает великолепные доказательства тому, что в основе народного самосознания лежит тяготение к жизненной правде, к реалистическому пониманию действительности.

Но реалистические устремления средневекового театра во многих отношениях были ограниченными. Правдивое изображение действительности, народность и национальный язык существовали в средневековом театре лишь в своих начальных проявлениях и поэтому еще не получили, да и не могли получить, законченного и определенного выражения.

Правдивость в показе жизни проявлялась только в отдельных случаях и большей частью при изображении второстепенных, заурядных жизненных фактов. Мировоззрение в основе своей продолжало оставаться в плену религиозных представлений о человеке и мире.

Народность средневекового театра также была ограничена, выступая обычно как массовость.

Язык в средневековом сценическом искусстве существовал только как язык отдельных народностей и представлял собой множество различных диалектов, не сложившихся еще в единый национальный язык.

Но ограниченность средневекового реализма была вполне естественна и закономерна — реалистическое искусство находилось еще в стадии своего исторического становления.

Определяя время и условия образования наций, И. В. Сталин писал: «Процесс ликвидации феодализма и развития капитализма является в то же время процессом складывания людей в нации»<sup>1</sup>. Характеризуя исторический ход этого процесса,

---

<sup>1</sup> И. В. Сталин, Соч., т. 2, стр. 303.

И. В. Сталин поясняет: «Конечно, элементы нации — язык, территория, культурная общность и т. д. не с неба упали, а создавались исподволь, еще в период докапиталистический. Но эти элементы находились в зачаточном состоянии и в лучшем случае представляли лишь потенцию в смысле возможности образования нации в будущем при известных благоприятных условиях. Потенция превратилась в действительность лишь в период поднимающегося капитализма с его национальным рынком, с его экономическими и национальными центрами»<sup>1</sup>.

Если церковно-католический театр, бывший по природе своей космополитическим, обладал лишь самыми внешними чертами национального отличия, то театр бюргерский и плебейский, реалистический в своих тенденциях, бесспорно заключал уже в себе ростки национального искусства.

Но реалистические устремления средневекового театра, несмотря на его тесную связь с народным бытом (черты современности в тематике, жизненные типы, живой разговорный язык), все же не создали национального искусства, а содержали в себе лишь некоторые его зачатки, которые полностью выявились только в эпоху Возрождения.

Развитие средневекового театра шло по трем взаимно переплетающимся и борющимся между собой линиям: феодально-церковной, бюргерской и народно-плебейской.

Борьба церковного и мирского была одной из форм проявления классовой борьбы. За этими двумя направлениями стояли два основных класса средневековья: дворянство с примыкавшим к нему духовенством и крестьянство, из среды которого впоследствии выходили массы городской буржуазии, а также плебейских городских низов.

Буржуазия одерживала победы над феодалами с помощью народных масс, но это не исключало острых классовых противоречий между буржуазией и народом внутри средневекового города, между городом и деревней. Классовое расслоение в антифеодальном лагере в процессе развития городов обозначалось все явственнее, и выступления городской бедноты и крестьянства против буржуазии в XIV—XV веках были не менее часты, чем их борьба против феодального рыцарства и князей церкви в период раннего средневековья. Эта «плебейская оппозиция», как определял ее Энгельс, усиливалась из века в век.

Общая тенденция развития средневекового театра от религиозного к светскому, реалистическому, была своеобразным отражением крепнущих сил антифеодального блока, направленного против блока дворянско-церковного.

---

<sup>1</sup> И. В. Сталин, Соч., т. 11, стр. 336.

Если литургическая драма была жанром чисто феодально-религиозным, то миракль, мистерия и моралите, созданные в кругах бюргерства, имели уже переходный характер.

Все прямое и открытое выражение народные воззрения получили в ранних сельских обрядовых играх, в выступлениях гистрионов-жонглеров, в пародийных сценках мистерии, в сатирических фарсов и соти — во всех этих разнообразных формах сценических действий, в которых основным было противоцерковное, антиаскетическое начало. В связи с обострением в городе классовых противоречий народная сатира приобретает конкретное социальное содержание: на фарсовую сцену выводятся и подвергаются беспощадному осмеянию фигуры блудливого монаха, тупого судьи, жадного купца-богатея. Но при этом народные жанры несли на себе отпечаток незрелости самосознания масс и нередко были подвержены влиянию бюргерской идеологии.

Идейная противоречивость средневековых жанров была естественным следствием классовой незрелости городских сословий, исторически еще не подготовленных к самостоятельным выступлениям. Но, несмотря на эту ограниченность, тенденция к реализму в средневековом искусстве решительно противостояла религиозному искусству и явилась той основой, на которой выросло великое реалистическое искусство эпохи Возрождения.

Раздел средневекового театра охватывает период раннего средневековья — времени формирования феодального строя (с V до конца XI в.) и период развитого феодализма — времени возникновения и расцвета городов (с XII по XV в.).

Третий же этап в развитии феодальной формации — период позднего средневековья, именующийся в истории культуры эпохой Возрождения, — ввиду огромного значения искусства этого периода выделен у нас в особый раздел.

Отсутствие в эпоху феодализма окончательно сформировавшихся наций побуждает нас при изучении театра раннего и зрелого средневековья не производить членения материала по странам.

\* \* \*

В феодальной Европе старые римские города хирели и разрушались, новые еще почти ничем не отличались от крупных сельских поселений. Центр политической и хозяйственной жизни переместился из города в деревню.

Господствовало натуральное хозяйство со слабым разделением труда, с почти полным отсутствием торговых связей между отдельными областями, с той формой производства, которая ограничивалась масштабами личного потребления сеньора, его семьи, приближенных, челяди и крепостных.

Примитивному состоянию хозяйствования соответствовал столь же низкий уровень культуры. Характеризуя культуру средних веков, Ф. Энгельс писал:

«Средневековые развились из совершенно примитивного состояния. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию и начало во всем с самого начала. Единственное, что средневековые взяли от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утеревших всю свою прежнюю цивилизацию городов. Следствием этого было то, что, как это бывает на всех ранних ступенях развития, монополию на интеллектуальное образование получили попы и что само образование приняло преимущественно богословский характер»<sup>1</sup>.

Феодалная формация, исторически более прогрессивная по сравнению с рабовладельческой, начала свое культурное развитие с уровня, неизмеримо более низкого, чем тот уровень, который был достигнут в рабовладельческих государствах древнего мира. Варварские нашествия остановили движение цивилизации на долгие столетия, издержки переворота были огромны, — человечество погрузилось в темную ночь средневековья. С помощью христианства древняя культура была уничтожена почти полностью. Отцы церкви предавали анафеме античную философию, искусство, с ненавистью говоря о «хитросплетениях Цицерона» и «лживых рассказах Вергилия». Незнание античности и наук считалось достоинством всякого ревностного христианина. «Церковь, — пишет один из отцов церкви, — говорит не с праздными поклонниками философов, а со всем человеческим родом. К чему нам Пифагор, Сократ, Платон и какую пользу принесут христианской семье басни безбожных поэтов, как Гомер, Вергилий, Менандр, истории, которые рассказывают язычникам Саллюстий, Тит Ливий, Геродот?»

Но и в тех редких случаях, когда церковь обращалась к античным философам и писателям, она чудовищным образом искажала их, перетолковывая на свой поповский лад.

«Поповщина, — писал В. И. Ленин, — убила в Аристотеле живое и увековечила мертвое»<sup>2</sup>.

Ярким примером подобного извращения античных образцов могут служить писания немецкой монахини Гротсвиты Гандергеймской (X в.), стремившейся своими религиозными песнями, собранными в сборнике «Анти-Теренций», бороться с влиянием комедий Теренция, которого часто читали в средневековых школах с целью обучения разговорной латыни.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 128.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Философские тетради, 1947, стр. 303.



В предисловии к «Анти-Теренцию» Гротсвита писала: «Нахожу я весьма много таких верующих, поступки которых с трудом могут быть оправдываемы. Они из-за красноречия более изощренного языка пустоту светских книг предпочитают пользе священного писания; а есть другие, которые заглядывают на страницы священных книг, хотя гнушаются остальных мирских сочинений, все ж таки слишком часто читают вымыслы Теренция и, зачарованные сладостью его языка, оскверняют себя ознакомлением с греховными делами. Поэтому я, громкий голос из Гандергейма, дерзнула подражать стилю того писателя, которого остальные читают с благоговением, чтобы на том самом языке, на котором описывались прелюбодеяния похотливых женщин, была вознесена похвала достойному целомудрию святых девиц».

Все шесть комедий Гротсвиты («Галликан», «Авраам», «Дульциций», «Каллимаха», «Пафнутий» и «Премудрость») посвящены одной теме — они раскрывают необходимость подчинения человеческих чувств аскетическому долгу.

Ложная сама по себе идея порождает самые нелепые, противоземные сюжеты, неправдоподобные ситуации. Люди превращались в мертвенные схемы, произносили нудные прописные истины, иллюстрирующие заранее предуказанные тезисы; нарушалась всякая логика действия.

В пьесе «Галликан» христианский император Константин призывает своего полководца язычника Галликана защитить страну от скифского нашествия. Галликан соглашается, но требует в награду руки дочери Константина — Констанции. Но Констанция уже давно дала обет безбрачия. Возникает дилемма: послужить благу государства или соблюсти аскетический идеал. В конце концов религиозный идеал торжествует: Галликана удается обратить в христианство, и языческий полководец, одержав победу над скифами, дает обет безбрачия... и уходит в монастырь. Так нелепо религиозное начало торжествовало над всем остальным.

В другой комедии, в «Аврааме», Гротсвита занимается вопросами семейной морали. Воспитанница отшельника Авраама Мария бросает его скромную обитель и убегает в шумный город. Старик, тщетно прождав Марию два года, отправляет ее искать и находит в публичном доме. Вначале Мария не узнает в старике своего приемного отца и даже собирается его развлекать. Но тут Авраам обнажает голову, и Мария, узнав его, с ужасом восклицает: «Боже мой, это мой отец!»

Но драматическая ситуация длится только одно мгновение, после чего благочестивая писательница переходит к более важному для нее делу — к проповеди.

Если в пьесах Гротсвиты и появлялись некоторые психологически достоверные черты (например, в «Аврааме») или комедийные ситуации (например, в «Дульцинии»), то они были лишь кратким перерывом между благочестивыми разговорами, которыми сплошь заполнены все шесть пьес Гротсвиты.

Церковные авторы хотели выдать свою жалкую христианскую подделку за творение более совершенное, чем античный подлинник, и тем самым заглушить последние отголоски древней культуры. Но в этих худосочных, мертворожденных инсценировках, написанных по-латыни, не было никаких черт настоящего искусства.

Религия в средние века сопровождала всю жизнь человека, от его рождения до смерти; она заполняла его быт, направляла его суждения, контролировала чувства, она давала духовную пищу и даже заведовала развлечениями.

Но и развлекая, церковь не переставала проповедовать ту же мораль о рабской покорности богу и господину, которой была пронизана вся религия в целом.

Церковный театр был такой же служанкой богословия, как и средневековая философия, и если церкви приходилось иногда журить свой театр за отступничество, то делала она это с отеческой мягкостью. Зато не было границ «божьего гнева» для зрелищ, которые были созданы самим народом и в которых народ выражал свободумыслие, непокорность церковным идеалам, земное, радостное жизневосприятие. В этих зрелищах попы видели своего врага — не менее опасного, чем в ересях. Уже самые ранние идеологи христианства — «отцы церкви» Григорий Назианзин, Иоанн Златоуст, Киприан и Тертулиан — говорили о том, что «актеры и актрисы — дети сатаны и вавилонской блудницы», а зрители, посещающие театр, — «падшие овцы и погибшие души». Златоуст называл театры «жилищами сатаны, позорищами бесстыдства, школами изнеженности, аудиториями чумы и гимназиями распутства». Согласно соборным постановлениям и апостольским посланиям IV века, «актеры, актрисы, гладиаторы, устроители зрелищ, флейтисты, кифаристы, плясуны, а также все одержимые страстью к театру исключаются из христианской общины».

Церковь беспощадно уничтожала последние остатки римского лицедейства.

Но еще с большим гневом выступали духовные пастыри против пережитков язычества, против сельских обрядовых игр и против забавников гистрионов. «Разве не знает человек, приводящий в свой дом гистрионов, — с негодованием восклицал блаженный Августин, — сколь великое множество демонов следует за ним!»

Следы былых достижений театра и драмы почти полностью исчезли, театральные здания были разрушены, рукописи затеряны, память об актерах стерта, лицедейство проклято. Церковь могла полагать, что со стороны театра удары ей не грозят. Но все же убить театр оказалось невозможным.

## НАРОДНЫЕ ИСТОКИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ТЕАТРА

Театр не погиб. Его возродила к жизни та плодородная сила, которую принесло в древний мир *варварство* — новый строй жизни.

«Но в чем состояло то таинственное волшебное средство, при помощи которого германцы вдохнули новую жизненную силу умиравшей Европе?» — спрашивает Энгельс и тут же отвечает: — «Омолодили Европу не их (германцев.— Г. Б.) специфические национальные особенности, а просто их варварство, их родовой строй»<sup>1</sup>.

Именно в родовом быту варварских племен, а позже в быту феодального крестьянства нужно искать первоначальные обрядовые истоки зрелищ раннего средневековья.

Производственной основой феодализма было земледелие, а основной массой трудового населения были крестьяне, официально принявшие христианство, но все же находившиеся еще под сильным влиянием древних языческих верований, выражающихся в поклонении силам природы и непосредственно связанных с трудовыми, производственными процессами.

Несмотря на жесточайшие преследования церковью пережитков язычества, в народе продолжали исполнять обрядовые игры в течение многих веков после принятия христианства. Крестьяне удалялись в лес или поле, шли к морю или к ручью и приносили в жертву животных, пели песни, плясали и возносили хвалу богам, олицетворяющим собой добрые силы природы.

Церковь, строго осуждавшая проявления живых человеческих радостей, налагала запрет и на природу. Ослепительный в своей дневной красоте живой мир природы должен был представляться истинному христианину мрачной обителью грехов и скверны.

Но если фанатичный монах мог прежде смерти отказаться от всего живого, то простой человек, с зарей выходящий трудиться на поле, всем сердцем любил сияние дня, шелест лесов и рокот реки. И хотя у него были отняты земли, леса и реки, все же

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 132.

труженик-крестьянин чувствовал в творящей силе природы добрый ответ на свой труд и потому любил природу, обожествлял ее.

Именно в культовых песнях, плясках и играх, посвященных силам природы и связанных с трудовыми производственными процессами, заключались самые ранние зачатки театральных действий европейских народов.

Связанные с временем посева и сбора урожая, эти культовые игры содержали в себе аллегорическое изображение борьбы зимы и лета. Эта борьба персонифицировалась в виде столкновения двух отрядов, символизирующих различные времена года. Общее представление о добрых и пагубных стихиях воплощалось в этих играх в фигурах добрых и злых героев маскарада. Примитивное, фантастическое толкование законов природы обретало в народной фантазии образную, действенную форму.

Во всех странах Западной Европы в деревнях устраивались майские игры. В Швейцарии и Баварии борьбу лета и зимы изображали два деревенских парня. Первый был одет в длинную белую рубаху и держал в руке ветку, обвешанную лентами, яблоками и орехами, второй же, представлявший зиму, был закутан в шубу и держал в руке длинную веревку. Соперники сперва вступали в спор о том, кто из них властвует над землей, а затем в плясовых движениях изображали борьбу, в результате которой лето торжествовало над зимой. К спорщикам присоединялись и зрители, и тогда переключки, переговоры, песни, пляски становились всеобщими.

В Германии шествия в честь пробуждающейся весны были особенно многочисленными и шумными. Устраивались инсценировки, в которых участники выступали в масках медведя, кузнеца, рыцаря. В ритуальные игры порой проникали бытовые мотивы. Появлялась, например, дочь зимы; ее просватали за лето, но жених раздумал жениться и гонит от себя невесту, как тепло гонит зимнюю стужу.

Обрядовые игры с течением времени вбирали в себя и фольклорные героические темы. В Англии весенние праздники были связаны с образом народного героя Робин Гуда. Робин Гуд ехал верхом на коне с майской «царицей», их окружала большая кавалькада всадников, вооруженных луками и стрелами и увенчанных зелеными венками. Многолюдная толпа останавливалась на поляне, и происходило торжественное водружение майского шеста, вокруг которого устраивались пляски, хоровое пение и состязание в стрельбе.

Особенно богаты драматическим элементом были майские игры в Италии. Действие происходило у огромного пылающего костра, символизирующего, по старинному языческому обычаю,

солнце. Выступали две группы, каждая во главе с «королем». Одна — весенняя — была одета в пестрые костюмы, увешанные колокольчиками и погремушками, а другая — зимняя — в белые рубахи с горбами на спине. Игра заканчивалась традиционным пиршеством — ели майские лепешки и запивали вином.

Подобные же игры, порожденные близкими условиями земледельческого труда, бытовали у народов Восточной Европы. Не затрагивая здесь богатейшего материала русских, украинских и белорусских народных обрядовых игр, мы назовем лишь некоторые, наиболее яркие примеры театрального фольклора южных и западных славян — сербов, болгар, чехов и поляков.

В Чехии майские обряды проводились в виде «игры в короля». По деревенским улицам носили соломенное чучело «старого короля», которое затем сжигали или бросали в реку. Это символизировало смерть зимы. Весну изображал «молодой король» — пастух; ему вручали деревянный меч и короновали венком из полевых цветов. Разнообразные обряды похорон зимы встречались и у других славянских народов — сербов, поляков. Чучело зимы сжигали на костре или, положив в гроб, бросали в воду.

Славянские сельские игры были особенно богаты песнями, лирическими сказами, музыкой, танцами. Одной из самых поэтических игр была сербская игра «красица», в которой принимали участие только девушки. Эта игра устраивалась в троицын день, избиралась «красица» — весна, и в честь ее водили хороводы, пели песни, плясали.

Все эти игры символизировали трудовые процессы и сохраняли отдельные моменты ритуальных языческих обрядов. Ярким примером такой игры было болгарское обрядовое действо «кукеры», где землю изображала девушка, которую старались похитить, так как похитивший обретал надежду на то, что лучший урожай будет на его поле.

Со временем обрядовые действия теряли свое первоначальное ритуальное содержание и становились излюбленными традиционными игрищами, связанными с трудовой жизнью крестьян.

Исчезновение ритуального начала благоприятно сказывается на развитии художественной стороны обряда; слово, освобожденное от магического значения, обретает свой прямой поэтический смысл; песня, перестав быть заклинанием, развивается как выражение живого человеческого чувства.

В мрачные времена раннего средневековья в сельских представлениях, может быть, ярче, чем где-либо, сказывается жизнерадостный дух народа, его органическая приверженность к земным, а не к небесным делам, жизненность его устремлений, по природе своей чуждых аскетическим воззрениям христианства.



Англо-саксонские гистрионы. X в.

В сельских трудовых играх ярко проявлялось здоровое жизнеощущение народа, его поэтическое видение мира, богатство фантазии, талантливость, наблюдательность, остроумие. Но этот мощный источник творческих сил не получил прямого развития. Сельские игры в течение веков сохраняли свое примитивное содержание и наивную форму; они не обогащались ни гражданскими идеями, ни поэтическими образами, как это было в античной Греции, когда культовые сельские игры в честь земледельческих богов — Деметры и Диониса — послужили началом для великого театра демократических Афин.

Христианство — господствующая идеология средневековья — всем существом своим враждебное духовной свободе народа, нещадно преследовало вольные игры порабощенных тружеников, объявляя эти игры порождением дьявола. Но если церкви удалось воспрепятствовать свободному развитию народного театра, истоки которого связаны с фольклорными моментами, то все же отдельные виды деревенских увеселений оставались жить, породив новый вид народных зрелищ — действия гистрионов.

## ГИСТРИОНЫ

Жизнь феодальной Европы постепенно оживлялась. Начиная с XI века натуральное хозяйство уступает место товарно-денежным отношениям; происходит отделение ремесла от сельского хозяйства, расширяется торговля. Города становятся экономическими и административными центрами. Жизнь города активизируется, определяя тем самым начало перехода от раннего средневековья к периоду развитого феодализма.

Нарушается замкнутость средневековой деревни. Сельские проезжие дороги превращаются в торговые пути, по которым ездят караваны купцов. Усиливается тяготение сельского населения в город, связанное с тем, что крепостной, скрывшийся от своего помещика за городскую стену, через год становился свободным и, осев в городе, мог заниматься торговлей и ремеслом. Вместе с наиболее предприимчивыми людьми в город перебирались и искусные деревенские плясуны, острословы и музыканты. Живя среди ремесленного народа, они легко превращались в профессиональных развлекателей, совершенствовали свое мастерство — общий процесс разделения труда сказывался и в этой области. Создавались кадры городских увеселителей, которых начали называть старым термином, унаследованным от древнего Рима, — гистрионами.

Расцвет деятельности гистрионов как массового и популярного искусства происходит с XI по XIII век, то есть падает на время возникновения средневековых городов.

Если в предшествующие века развлекатели встречались единицами и выступали главным образом в качестве шутов в рыцарских замках, то с XII века их количество исчисляется сотнями и тысячами и выступают они перед самой широкой народной аудиторией как профессиональные забавники-гистрионы.

В шуме базарного дня, в городской рыночной атмосфере, столь отличной от однообразия и застоя деревенской жизни, из самого духа веселой ярмарки развилось искусство средневекового гистриона. Хотя он пришел из деревни, но быстро стал в городе своим человеком. Он изменял, приспособливал свое искусство к новым условиям жизни, бросая свои сельские повадки с таким же успехом, как это делали многие его слушатели, прожившие «год и день» в городе и превращавшиеся из беглых холопов в свободных горожан. Таким образом, источником искусства средневековых гистрионов, родившегося в сельских обрядовых играх и развившегося в определенный вид зрелищ в городской рыночной среде, была живая народная жизнь.

Исторически несостоятельной и методологически глубоко порочной является точка зрения буржуазных ученых компаративи-



Французские жонглеры и жонглерка

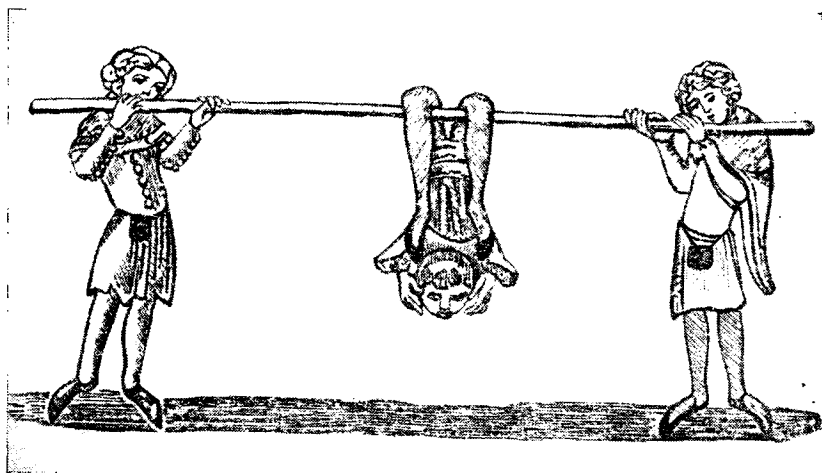
стов — Германа Рейха, Пти де Жюльвиля и Алексея Веселовского, утверждавших, что средневековые гистрионы есть не что иное, как дожившие до XI—XII веков римские мимы.

Компаративистская теория не видит в европейском театре народных истоков, усматривая его происхождение исключительно в деятельности древних мимов и полностью отрицая у самих племен Западной Европы наличие народно-театрального действия.

Объективное исследование этой проблемы допускает предположение о *частичном* использовании средневековыми гистрионами опыта римских мимов. Вероятнее всего, что на первой стадии своего существования гистрионы, сталкиваясь с мимами, в какой-то степени усваивали их опыт, а затем уже самостоятельно развивали и совершенствовали свое искусство. Известно, что римские мимы не раз посещали варварскую Европу; они сопровождали Цезаря в его походе на Пиренейский полуостров, а в 581 году выступали в Суассоне, недалеко от Парижа, «с играми по римскому обычаю». Однако на основании этих фактов нельзя весь ход развития искусства средневековых гистрионов сводить к простому заимствованию и подражанию.

Совершенно изменились исторические условия, иными стали быт, нравы, язык. Искусство средневековых гистрионов в свое-





Акробатический жонглерский номер. XIV в.

образной форме отразило этот новый жизненный уклад, чего оно не могло бы сделать, если бы оно было только подражательным.

Не подражание римским мимам, а ранние языческие обряды, непосредственно связанные с материальным и духовным миром земледельцев и заключавшие первоначальные элементы сценических представлений, были той живительной силой, которая дала жизнь европейскому театральному искусству.

Городские забавники-гистрионы существовали у всех народов Европы: во Франции их называли жонглерами, в Германии — шпильманами, в Англии — менестрелями, в Италии по старинному обычаю — мимами, в Польше — франтами, в России — скomorоxами. Подобный тип актера широко известен и многим восточным народам. Их искусство, сходное в своих общих чертах, обладало национальным своеобразием, которое выражалось в языке разноплеменных гистрионов, в склонности к тому или иному виду творчества. Все это указывает на самостоятельное, независимое друг от друга происхождение гистрионов и подтверждает тот факт, что всякое театральное искусство источником своего развития имеет фольклорное начало.

Гистрион был одновременно гимнастом, плясуном, музыкантом, певцом, сказителем и актером. Он умел показывать удивительные фокусы, ходил на руках, прыгал через кольцо, делал в воздухе сальто, балансировал на натянутом канате, жонглировал ножами, шарами, горящими факелами, глотал зажженную

паклю и шпагу. И тут же мог плясать — один или с партнершей-жонглеркой, сыграть на дудке или виоле, пропеть веселую песенку, сопровождая себя на барабанах, показать номер с обезьянкой или медведем и разыграть с ними какую-нибудь комическую сценку.

Во всем этом проявлялась не только талантливость гистриона, но и специфические особенности его искусства, во многом не потерявшего своего первоначального синкретического характера. Все виды зрелищных искусств как бы воплощались в одном лице. Гимнастическая игра, пляска, пение, сказ, музыкальный аккомпанемент — все это было делом одного мастера, так как не наступила еще та стадия развития, на которой каждое из этих искусств обособляется и начинает жить самостоятельной жизнью.

Популярность гистрионов в средневековом городе была очень велика.

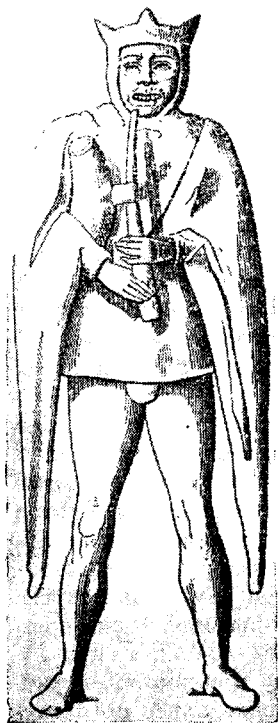
Гистрионы были везде желанными гостями; они выступали в шумных харчевнях, на базарных площадях, в ограде церковных дворов, во дворцах князей и епископов. Один студент Парижского университета горько жаловался, что «богатые люди охотно подают гистрионам и оставляют умирать от голода ученых лиценциатов». Студент был прав: редко жонглеры уходили от знатных господ, не получив награды за свои шутки и фокусы. Французский король Людовик IX Святой выдавал жонглерам постоянные субсидии, при дворе кастильского короля Санчо IV содержался целый штат забавников, шутов, принимавших участие во всех увеселениях и празднествах. Развлекались представлениями гистрионов и их жестокие гонители, лицемерные князья церкви.

Еще Карл Великий в одном из своих посланий запрещает епископам и аббатам содержать при себе «своры собак, соколов, ястребов и гистрионов». Но вряд ли подобные постановления имели силу: проходили века, а духовенство продолжало тайком вкушать запретный плод. Это подтверждается указом Альфонса X Кастильского (1265) и многими другими государственными и церковными актами. Никто не мог устоять против прелести веселых, увлекательных зрелищ гистрионов, но больше всего любил их, конечно, свободный городской люд.

Гистрионы были ярчайшими выразителями мирского духа в средневековом городе; в их веселых дерзких песнях, в их пародийных сценках и маскарадах, в их вольных играх проявлялось стихийное бунтарство народных масс.

Особенно ярко выражался этот бунтарский, антиаскетический дух в деятельности вагантов.

Ваганты (*clerici vagantes*) — «бродячие клирики» — были недоучившимися семинаристами или разжалованными попами; они



Костюм шута

выступали с пародийными латинскими песнями на церковные гимны и с пародиями на церковные обряды, в которых вместо обращения к «богу всемогущему» следовали обращения к «Бахусу всепьющему». Дерзостная сатира вагантов доходила даже до пародирования молитвы «Отче наш». В своих вольнодумных песнях ваганты едко высмеивали алчность, лицемерие, продажность и распутство духовенства; не раз стрелы их сатиры долетали до римской курии и разили особу самого папы. В одной из песен вагантов говорилось:

Рим и всех, и каждого  
Грабит безобразно;  
Пресвятая курия  
Это — рынок грязный!  
К папе ты направилась?  
Ну, так знай заране:  
Ты ни с чем воротиться,  
Если пусты длани<sup>1</sup>.

Ваганты открыто восхваляли земные радости, любовь, вино, веселье. Очень часто в их веселых песнях и напевах слышались отзвуки античной языческой поэзии и родных народных мелодий.

Церковь видела в гистрионах и вагантах опасную силу. Поэто́му, жестоко преследуя их, насылая на них проклятия и угрожая им адскими муками, она в то же время старалась приобрести в их среде сторонников, которые могли бы стать проповедниками «слова божьего».

Показательно в этом отношении послание епископа Салисберийского Томаса из Кабхема, относящееся к концу XIII века.

«Существует три вида гистрионов, — заявляет епископ. — Одни ломаются и гримасничают в танцах и непристойных движениях, обнажают тело постыдным образом и надевают чудовищные маски. Другие, не имея определенного пристанища, бродят от одного сеньора к другому, позорят и поносят отсутствующих лиц. Третий вид гистрионов снабжен музыкальными инструментами для развлечения людей. Он делится на два рода: одни посещают публичные таверны и непристойные компании и поют

<sup>1</sup> Перевод О. Румера.

там сладострастные песни, другие воспевают подвиги королей и жития святых и утешают людей в их печалях и горестях». «Этих можно терпеть», — заключает епископ, ссылаясь на авторитет папы Александра.

Из самого послания епископа видно, что в массе гистрионов, выразителей вольнолюбивого и жизнерадостного духа народа, группа благочестивых певцов и сказителей составляла самую незначительную часть.

Со временем искусство гистрионов дифференцировалось на отдельные отрасли творчества; это отмечали уже сами современники. Провансальский трубадур Гираут де Рикьер в специальном послании к королю Альфонсу Кастильскому предложил всех народных развлекателей разделить на следующие группы: «Кто выполняет низшее и дурное искусство, то есть показывает обезьян, собак и коз, подражает пению птиц и играет на инструментах для развлечения толпы, а также тот, кто, не обладая мастерством,

появляется при дворе феодала, должен именоваться *буффоном*, согласно обычаю, принятому в Ломбардии. Но кто умеет нравиться знатным, играя на инструментах, рассказывая повести, распевая стихи и канцоны поэтов или же проявляя иные способности, тот имеет право называться *жонглером*. А кто обладает даром сочинять стихи и мелодии, писать танцевальные песни, строфы, баллады, альбы и сирвенты, тот может претендовать на звание *трубадура*».

Таким образом, устанавливалось разграничение между буффонами, потешавшими народ, и жонглерами и трубадурами, развлекавшими высшие сословия.

Это разграничение выражалось и в характере деятельности гистрионов и в составе зрителей, но все же оно не было так резко обозначено, как это казалось высокомерному тру-



Костюм шута

бадуру. Буффон сплошь и рядом не только умел прыгать и плясать, но и отлично играл на музыкальных инструментах и увлекательно рассказывал всевозможные истории. Нельзя было безоговорочно противопоставлять народных и сеньориальных развлекателей. Трубадуры вовсе не всегда оказывались панегиристами князей и рыцарей; в их творчестве ярко отражался гений народа, создавшего великий героический эпос о своей жизни и борьбе.

Еще в большей степени народными традициями было пронизано искусство жонглеров-сказителей, сыгравших особенно значительную роль в становлении театрального искусства.

Жонглеры, вышедшие, как правило, из народной массы, жили в самой гуще жизни и отлично ее знали. Они чаще всего были сочинителями городских новелл, в которых яркими красками рисовались быт и нравы горожан.

Наиболее близкой к сценическому искусству формой повествования был монолог, в котором жонглер-рассказчик выступал уже не от своего имени, а как бы от лица героя, повествующего о своих деяниях. В совершенстве владея искусством рассказчиков, жонглеры в иных случаях до того захватывали своих слушателей, что те приплачивали им деньги, лишь бы они продолжали свой рассказ и отсрочили трагическую гибель полюбившегося им героя. Особенно явственно проявлялись черты будущего актерского исполнительства в тех случаях, когда произносящий монолог жонглер говорил разными голосами за нескольких лиц.

Этим искусством гистрионы владели еще с давних пор. Известна эпитафия жонглера Виталиса (IX в.), написанная им о самом себе:

Лица, одежды, слова представлял с таким я искусством,  
Словно моим языком каждый свое говорил.

В искусстве гистрионов уже существовали элементы актерского перевоплощения, первичные попытки изображения разнообразных характеров, импровизация, живое ведение диалога, пластичность и выразительность движений и жестов.

Гистрионы объединялись в союзы (например, «Братство жонглеров» в Аррасе, IX в.), из которых впоследствии стали создаваться кружки актеров-любителей. С ростом городской культуры широкий размах получило самодеятельное движение, которое как бы подхватило опыт гистрионов и развило его. Вместо единичных профессионалов в XIV—XV веках действовала масса горожан-любителей. Отдельные мастера-развлекатели выступали, конечно, и в эти века, их привлекали к участию в мистериальных представлениях или они существовали как

шуты при дворах королей и вельмож, но не они уже были главными творцами сценического искусства.

В XIV и XV веках искусство гистрионов было уже пройденным этапом, но оно оставило в жизни театра глубокий след. Гистрионы подготовили искусство фарсовых актеров и рождение реалистической драматургии, первые ростки которой появились во Франции в XIII веке.

## ЛИТУРГИЧЕСКАЯ И ПОЛУЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА

Упорно борясь с зрелищами, создаваемыми самим народом, церковь стремилась в целях усиления религиозной пропаганды отыскать для нее более выразительные, доходчивые формы. Одним из средств подобного усиления воздействия церковных догматов на психику верующих была литургическая драма, возникшая в католических церквях с IX века.

Процесс театрализации мессы был вызван стремлением церкви сделать религиозные идеи и образы возможно более наглядными, понятными и впечатляющими.

В католических церквях уже в IX веке пасхальное чтение текстов о погребении Иисуса Христа сопровождалось своеобразным ритуалом. Посередине храма ставили крест, потом его заворачивали в черную материю, и это означало погребение тела господнего. В день рождества выставлялась икона девы Марии с младенцем; к ней подходили священники, изображавшие евангельских пастухов, идущих к новорожденному Иисусу. Священник, служивший литургию, спрашивал у них, кого они ищут; пастухи отвечали, что ищут Христа.

Это был церковный троп — диалогизированное переложение евангельского текста, который обычно завершался пением хора, после чего литургия продолжала идти своим чередом.

Из вышеприведенного эпизода родилась первая литургическая драма — сцена трех Марий, пришедших ко гробу Христа. Разыгрывалась эта «драма» в пасхальные дни начиная с IX века. Трое священников, надев на голову амикты — наплечные платки, обозначающие женские одежды Марий, — подходили к гробу, у которого сидел одетый во все белое молодой священник, изображавший ангела. Ангел спрашивал: «Кого вы ищете в гробу, христианки?» Марии хором отвечали: «Иисуса Назарянина, распятого, о небожитель!» И ангел говорил им: «Его здесь нет, он восстал, как предсказал раньше. Идите возвестите, что он восстал из гроба». После этого хор пел молитву, восхваляющую воскресение Христа.

В этой сценке имелись уже диалогизированные групповые реплики-вопросы, сочетающиеся с индивидуальными ответами, и антифонное пение<sup>1</sup>, сплетающееся с речевым диалогом. Текст распределялся между отдельными исполнителями, применялась уже и соответствующая костюмовка.

От X века сохранилась своеобразная «режиссерская инструкция», обращенная к исполнителям литургической драмы. Автор инструкции, винчестерский епископ Этельвальд, указывал: «Во время третьего чтения пусть четверо из братьев облачатся, причем один, надев альбу, как бы для другой службы, пусть подойдет незаметно к плащанице и тихо сядет с пальмовой веткой в руке. Во время пения третьего антифона пусть трое оставшихся наденут свои ризы и с кадилами в руках направятся к месту гроба, делая вид, что они что-то ищут».

Исполнители церковной инсценировки получали от своего духовного пастыря точные указания, во что им нужно одеться, в какой момент выйти, куда направиться и что сказать.

Литургическая драма в первый период своего существования тесно примыкала к самой мессе; это сказывалось не только в полном совпадении текста инсценировки с текстом литургии, но и в стилевом единстве церковной службы и литургической драмы. Литургическая драма с ее торжественностью, напевной декламацией, латинской речью и величественными движениями была столь же далека от жизни, как и сама церковная месса.

Для усиления агитационного воздействия религии нужны были более жизненные средства изображения евангельских эпизодов. И церковь вступила на этот заманчивый, но опасный для нее путь.

Со временем выработалось два цикла литургических драм — рождественский и пасхальный.

В рождественский цикл входили эпизоды: шествие библейских пророков, предрекающих рождение Христа; пришествие пастухов к младенцу Христу; шествие волхвов, явившихся на поклон к новому царю небесному; сцена гнева царя иудейского Ирода, велящего убить всех младенцев, родившихся в ночь рождения Христа; плач Рахили по убитым детям.

Пасхальный цикл состоял из эпизодов, связанных с легендой о воскресении Иисуса Христа.

К этому циклу принадлежит значительное произведение данного жанра — литургическая драма «Жених, или Девы мудрые и девы неразумные», написанная в самом конце XI или в начале XII века. В этой драме с особой остротой сказались противоречия между строгими каноническими требованиями церковного

---

<sup>1</sup> Песнопение, исполняемое поочередно двумя хорами.

стиля и тяготением к изображению обывденной жизни, которое можно увидеть в ряде литургических драм.

Действие начиналось с проповеди, составленной на латинском языке (евангельский текст переключивался в стихи). Затем шла литургическая драма, написанная по-латыни с небольшими вставками на провансальском языке. Проповедник объявлял о скором пришествии «жениха» — Иисуса Христа. Мудрые девы готовы к встрече — их светильники полны маслом. Неразумные же девы в смятении — они слишком долго спали и не успели наполнить свои светильники. На мольбу неразумных сестер помочь им мудрые отвечали советом идти скорей и просить продавцов: «Пусть дадут вам, ленивым, масла в лампы ваши». Но продавцы масла тоже отказывали в помощи неразумным и говорили: «Милые дамы, не следует вам здесь быть. Вы просите света, — мы его вам дать не можем; ищите того, кто вам может дать свет, о скорбные». Появлялся Христос и гневно восклицал по-латыни:

Вам вещаю —  
Вас не знаю;  
Угас ваш свет.  
Кто им пренебрег,  
Тому на мой порог  
Ходу нет!

Затем на провансальском языке добавлял:

Идите, скорбные, идите, несчастные.  
Навеки обречены вы мученьям:  
В ад вас сейчас поведут.

Следовала латинская ремарка: «Пускай черти схватят их и бросят в ад», — после чего появлялись черти и уводили неразумных дев в ад.

Учение религии о благочестии, дающем право христианину на вхождение в рай, персонифицировалось в образах мудрых дев, торжествующих победу над неразумными. Полные и пустые светильники символизировали духовное благочестие и небрежение.

Литургическая драма, первоначально статичная и символическая, постепенно оживает, становится более действенной, в ней появляются бытовые детали и некоторый комический элемент, в ней слышны простонародные интонации. Персонажи из «Шествия пастухов» позволяли себе обывденную речь, участники эпизода «Шествие пророков» говорили, подражая средневековым ученым-схоластам. Торговцы маслом наделялись чертами базарных врачей-шарлатанов. Пророк Валаам въезжал в храм на ослице, которую изображали двое церковных служек, и когда пророк сжимал каблуками ослиные бока, то жи-



вотное, согласно библейскому преданию, говорило: «Не делай мне так больно».

Бытовые вольности допускались и во внешнем оформлении литургической драмы. Появилась бытовая костюмировка. В сцене встречи Христа с апостолами клирики, изображавшие их, были одеты в обычные костюмы странников — тунику и шляпу. В руках они держали посохи. Так же просто был одет и Христос: он выходил вначале босой и с сумой, а затем появлялся перед апостолами облаченный в красный плащ. У пастухов были длинные бороды и широкополые шляпы; воины носили шлемы, Иоанн Креститель — звериную шкуру, Навуходоносор — царское облачение.

Постепенно литургическая драма отказывалась от условно-символического оформления, приближаясь к бытовому. Более упрощенной становилась и манера исполнения. Стилизованные жесты заменяются обыденными. Так, например, в ремарках к литургической драме «Плач Марии» встречаются следующие указания: «здесь она ударяет себя в грудь», «здесь она поднимает обе руки», «здесь, опустив голову, она бросается к ногам Иисуса» и т. п. Усложнились постановочные моменты литургической драмы, значительно усилился в ней музыкальный элемент.

Если в ранний период представление литургической драмы происходило только в одном месте — в центре храма, то теперь литургическая драма захватила более широкую площадку, на которой изображались различные места действия (Иерусалим, Дамаск, Рим, Голгофа). Появился принцип simultaneity — одновременного показа нескольких мест действия.

Усовершенствовалась и техника постановки литургической драмы. Теперь оказалось возможным показать движение вифлеемской звезды, которую спускали на веревке в виде фонарика, и она вела пастухов к яслям младенца Иисуса. Для сцен исчезновения использовались церковные люки. Существовали даже специальные летательные машины для вознесения Христа.

Литургическая драма в результате всего этого стала вызывать интерес у зрителей, но чем больше жизненных черт она вбирала в себя, тем в большей степени она отступала от своей первоначальной цели. Созданная для того, чтобы привлечь внимание масс к религиозным идеям, она теперь отвлекала массы от этих идей. Развитие литургической драмы таило в себе уничтожение этого жанра; даже в этой мертвенной оболочке, под сводами католического храма жизненный элемент, развиваясь, должен был неминуемо столкнуться с церковным.

Церковь, создавшая литургическую драму, видела, что это новое орудие агитации в самом своем развитии таит профанацию религии, вступает в противоречие с ее идеями.

Сознавая невозможность дальнейшего пребывания литургической драмы под сводами храма, церковные власти не хотели совсем лишаться этого действенного средства агитации и перенесли религиозные представления на церковную паперть.

Литургическая драма второго периода именуется *полулитургической драмой* и датируется серединой XII века. Не сдерживаемые больше строгостью церковной обстановки и ригоризмом священнослужителей, религиозные представления наполняются жизненными, бытовыми чертами. Городская толпа, заполнявшая церковный двор, уже открыто диктовала свои вкусы.

Появление мирских мотивов в литургической драме одновременно сказалось и на тематике, и на организации, и на составе ее участников, и на манере исполнения, и на внешнем оформлении представления.

Формально находясь еще целиком в руках духовенства, литургическая драма, выйдя на паперть храма, перестала быть частью церковной службы и порвала связь с церковным календарем. Теперь ее представления устраивались в шумные ярмарочные дни. Обслуживая большую толпу весело, по-праздничному настроенного народа, литургическая драма могла претендовать на успех только в том случае, если она была понятна. Латинский язык был для этой цели явно непригоден. Церковные драмы стали исполняться, как правило, на народных языках. Для этого необходимо было подбирать и более близкие, житейские сюжеты. С этой целью стали использовать библейские эпизоды, дающие возможность в церковных историях видеть прообраз вполне обыденных, чисто житейских картин.

С переходом на паперть изменился и внешний облик спектакля. Принцип симультанности получил в нем свое полное развитие.

Устроители спектакля не допускали смены различных мест действия на одной и той же сценической площадке и располагали их поодаль одно от другого, вытягивая в одну линию. В стихотворном прологе, предпосланном драме «Воскресение спасителя» (XII в.), говорилось:

Мы покажем представление  
Святого воскресения.  
Расположим в порядке  
Беседки и площадки.  
С креста следует начать,  
Затем пойдет гробница,  
Возле нее ж — темница,  
Чтобы татей туда заточать.  
Ад должен быть напоследок,  
А с другой стороны беседок  
Будут небеса.

В ремарках к «Действу об Адаме»<sup>1</sup> дается точное описание устройства рая и ада, указывается на костюмировку действующих лиц, говорится о том, что исполнители должны твердо знать текст своих ролей, воздерживаться от переигрывания, отсебятины и ненужных шуток. Обращение это относилось к актерам-любителям, которые привлекались к участию в полулитургических драмах, и в особенности к гистрионам, которые, исполняя роли чертей, нарушали торжественный ход религиозного спектакля. Когда десятки чертей с гиканьем, визгом и смехом выбегали на подмостки и, разыгрывая комические пантомимы, тащили грешников в пекло, зрители, вместо того чтобы проникаться страхом перед муками ада, весело смеялись.

Сцены с чертями, так называемые «бесовские действия» (*diableries*), были весьма любимы народом; они вступали в противоречие с общим ходом спектакля, который духовенство старалось еще удержать в строгих рамках церковного стиля.

Для этой цели главные, «божественные» роли играли сами священнослужители, одеяния и утварь оставались церковными, а действие сопровождалось церковным хором, исполнявшим религиозные гимны на латинском языке.

Но как ни сдерживали церковники проявление мирских настроений в литургической драме, то обстоятельство, что среди ее участников были миряне, выходцы из той самой толпы, которая окружала церковную паперть, неминуемо должно было двигать развитие церковных спектаклей в сторону все большего усиления реалистических, бытовых и комических черт.

Наиболее показательной в этом отношении является полулитургическая драма середины XII века «Действо об Адаме». Автор этой пьесы неизвестен. Она возникла в Англии, где после нормандского завоевания был распространен французский язык. Поэтому «Действо об Адаме» написано на англо-нормандском диалекте французского языка.

Драма состоит из трех эпизодов: «Изгнание Адама и Евы из рая», «Убийство Каином Авеля» и «Явление пророков».

Вначале выступал с проповедью священник, читавший по-латыни библейский рассказ о сотворении мира. В ответ на это хор пел латинские стихи. Затем начиналось самое представление.

Появляется бог, именуемый Существом, и увещевает Адама и Еву жить в согласии и мире. Пускай жена боится мужа, пускай супруги будут покорны воле божьей, и им будет обеспечено райское блаженство. Бог ведет Адама и Еву в рай, расположенный справа от паперти и устроенный в виде беседки; в раю он указывает им на «дерево познания» и запрещает трогать плоды с

---

<sup>1</sup> В другом переводе — «Представление об Адаме».

него. После ухода бога сразу появляется Дьявол. Сперва он пытается соблазнить Адама, уверяя его, что если он вкусит запретный плод, «очи его отверзятся, грядущее станет ему ясным, и он перестанет быть вассалом бога». Но Адам, как добрый христианин, не внемлет мятежным речам. Тогда Дьявол обращается к Еве. Его льстивая речь полна поэтических красот. Ева поддается соблазну и вкушает запретный плод, после чего с восторгом восклицает:

Очи наполнились светом огня,  
Богу теперь уподобилась я!  
Ешь же, Адам, смело мне верь,  
Мы счастье с тобой познаем теперь.

Адам пробует яблоко, но его тут же охватывает страх, и он укоряет Еву.

Выходит разгневанный бог и, обращаясь к Адаму и Еве, говорит:

На земле постройте свой дом,  
Но твердо знайте о том.  
Что с вами теперь навсегда  
Будут голод, печаль, нищета.  
А когда вас настигнет смерть  
И истлеют кости в прах,  
Вашим душам придется гореть  
В раскаленных адских печах.  
И никто вам не сможет помочь.  
Коли бог отринул вас прочь.

После этого появлялся ангел в белых одеждах, с «пылающим мечом в руках», и изгонял Адама и Еву из рая.

Дальнейшая жизнь Адама и Евы служит как бы иллюстрацией к пророчеству бога. Текст первой части «Действа об Адаме» завершается ремаркой: «Тогда придет дьявол и с ним черти, неся в руках цепи и железные кольца, которые они наденут на шею Адаму и Еве. Одни их будут толкать, другие тащить в ад, третьи встречать их около ада, устраивая большую пляску по случаю их гибели».

Несмотря на библейский сюжет и строгую религиозную мораль, в «Действе об Адаме» заметны были живые, бытовые реалистические черты. В речах Дьявола слышны отголоски осуждаемого церковью вольномыслия, в земной жизни Адама и Евы можно было угадать тягостную судьбу бедняка-землепашца, конфликт между Адамом и Евой напоминал семейные распри, а образы добродушного, смиренного Адама, легкомысленной, доверчивой Евы и изысканного, лукавого Дьявола были в известной мере индивидуализированы и воспринимались не только как библейские персонажи, но и как реальные жизненные типы.

В «Действе об Адаме» были ощутимы и некоторые художественные моменты: библейский текст подвергся свободной

поэтической обработке, были введены новые драматические черточки, отсутствующие в библейском рассказе, несколько оживился диалог, появились комические эпизоды.

Но новые веяния не только проникали извне в церковные спектакли. В иных случаях церковь, желая сделать орудие своей пропаганды более острым, сама придавала библейским сюжетам злободневную трактовку. Так, в эпизоде убийства Каином Авеля нежелание Каина приносить жертвоприношение богу трактовалось как его отказ от взноса так называемой церковной «десятины». Этот отказ изображался тяжким «каиновым прегрешением». Само действие носило чисто бытовой характер и сопровождалось эффектным театральным трюком. Бог, благосклонно приняв богатое жертвоприношение Авеля, с гневом отвергал худшие колосья урожая, которые ему жертвовал Каин. Из зависти к брату Каин решил убить Авеля. Следовала ремарка:

«Тогда Авель опускается на колени, лицом к востоку, и у него будет под одеждой бурдюк, наполненный кровью, по которому Каин ударит, как если бы он убил Авеля. Тогда Авель останется простертым, точно мертвый».

После этого хор по-латыни пел: «Каин, где брат твой?» Выходил «рассерженный» бог и проклинал Каина. Затем следовало традиционное появление дьяволят, которые тащили Каина в ад, толкая его; Авеля же они вели в ад «ласково».

Несмотря на все новшества полулитургической драмы, жанр этот все еще был слишком тесно связан с литургической драмой. Особенно заметно это было в третьем эпизоде «Действа об Адаме» — сцене «Шествия пророков», которая фактически была лишь расширенным вариантом литургической драмы того же наименования.

Главенствуя над зрелищем идейно, церковь не выпускала из своих рук и организационную сторону дела. Средства для устройства зрелищ выделяла церковь, место для представления — паперть — предоставляла церковь, облачение и аксессуары были церковные, репертуар составлялся духовными лицами, они же были исполнителями главных ролей, учителями хора и руководителями действия в целом. И все же церковников не покидала тревога о том, что зритель теряет интерес к религиозным сюжетам и все больше тянется к живому изображению жизни. Доказательством этой растущей тревоги служат заключительные слова автора «Действа об Адаме», который с горечью жаловался, что сейчас народ «охотнее слушает рассказы о том, как Роланд совместно с Оливье идет сражаться, чем о страстях, которые Христос претерпел из-за греха Адама». Героические песни о Роланде и других паладинах Карла Великого были народу дороже и ближе, чем мертвенные «Страсти господни».

## ЗАРОЖДЕНИЕ СВЕТСКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Жизнь человеческая с ее драматизмом, полная страстей и борьбы, властно врывается в искусство и все с большей и большей настойчивостью оспаривала его у религии.

Самым ранним опытом создания светской драматургии были две небольшие пьесы, которые написал французский трувер из города Арраса — Адам де Ла-Аль. Первая из них, «Игра в беседке», имела автобиографические черты, вторая же, «Игра о Робене и Марион», представляет собой картину сельской жизни. Несмотря на наивность сюжетов и незамысловатость выразительных средств, обе пьесы Адама де Ла-Аль имеют определенное историческое значение, так как показывают освобождение театра из-под воздействия религиозной идеологии. На примере «игр» Адама де Ла-Аль устанавливается тот важный факт, что реалистический театр Западной Европы имеет своим исходным моментом живое изображение жизни народа и что в основе его лежит не религиозно-мистический, а реальный, жизненный взгляд на действительность.

«Игры» Адама де Ла-Аль были созданы в театральнопоэтических кружках, называемых «пюи», первоначально имевших религиозно-пропагандистское назначение, а затем, к середине XIII века, в связи с ростом культурной жизни городов принявших мирской, светский характер.

В аррасском «пюи», носившем наименование «братство жонглеров», читались не только духовные стихи, но и лирические, шуточные произведения местных поэтов.

Недаром один из участников этой театральнопоэтической организации говорил о ней: «Она создана, чтоб восхвалять любовь, радость и юность».

Адам де Ла-Аль, участник аррасского пюи, родился около 1238 года в семье богатого аррасского буржуа. Ранние годы он провел в аббатстве Воссель, где обучался несколько лет, после чего женился и бросил занятия. Но тяготение к наукам и поэзии было у молодого аррасца столь сильным, что он решил оставить семью и уехать в Париж. Этому событию посвящена «Игра в беседке», представленная около 1262 года.

Парижские годы жизни Адама де Ла-Аль мало известны. Известно лишь, что в Париже он привлек внимание графа Роберта д'Артуа, который приглашает его, как прославленного уже поэта и музыканта, в Неаполь, где царствовал брат французского короля Людовика IX, Карл Анжуйский. Переезд в Италию был совершен в начале 1280-х годов. В Неаполе Адам де Ла-Аль написал свою знаменитую «Игру о Робене и Марион»,

где она и была разыграна между 1283 и 1286 годами. Умер поэт между 1285 и 1289 годами и погребен в Италии.

«Игра в беседке», начинающая историю светской драматургии средних веков, обладает синтезом достоверного изображения и поэтического вымысла. Эта пьеса является одновременно и произведением автобиографическим, по которому оказалось возможным установить некоторые из вышеприведенных сведений о жизни самого Адама де Ла-Аль, и инсценировкой народной легенды. Именно в этом произведении был совершен решающий шаг — искусство после мертвенных церковных легенд обратилось к жизни и фольклорной поэзии.

«Игра в беседке», вероятно всего, была представлена в традиционный день Ивана Купалы, когда в городе, в память о старых языческих празднествах, устраивались игры, поэтические состязания и театральные представления на открытом воздухе, под сенью деревьев (отсюда и наименование «Игра в беседке» — «Le jeu de la feuillée»).

Действие пьесы начинается с появления Адама, лица явно автобиографического. Адам одет в костюм школяра и сообщает своим друзьям, что хочет уехать из Арраса в Париж, чтобы там обучаться наукам и стать знаменитым адвокатом. Он решил покинуть жену, «даму Марию», которую некогда сильно любил. Но любовь прошла, и Адам уезжает в Париж, оставляя жену на попечение своего отца.

Появляется метр Анри, отец Адама. Адам просит у него денег. Отец ему отказывает, у него всего лишь двадцать девять ливров, и дать он сыну ничего не может. Бытовая картина превращается в сатирическую сценку: появляется традиционная фигура лекаря, который устанавливает диагноз болезни метра Анри. «Всем известна ваша болезнь, — говорит он, — она называется скупостью. В Аррасе сыщется множество таких же больных». И он называет ряд именитых аррасских горожан.

Высмеивая городских обывателей, Адам де Ла-Аль смело иронизирует над церковниками. Появляются монахи с мощами и Дурак. Между ними происходит комическая сцена, во время которой высмеиваются не только святые реликвии, но и сам «святой отец» — римский папа.

Но вот раздается звон колокола: это приближаются феи, приглашенные Адамом на прощальный ужин. Бытовые, буффонные персонажи уступают место героям народной фантастики.

По народному поверью, в ночь под Ивана Купалу, при новолунии, богини являлись из лесных кущей, и люди приветствовали их. Адам де Ла-Аль инсценировал это предание. Его герой со своим приятелем Рикье Ори устанавливают под сенью деревьев стол с яствами для фей. Две феи — Моргана и Арсила —

восхищены чудесной рощей, светом луны и обильным угощением, третья же фея — Маглора, заметив, что ей забыли поставить прибор, приходит в ярость. Моргана и Арсила обещают Рикье богатство и удачу, а Адаму — любовь и дар песнопений. Но мстительная Маглора приготовила для забывчивых хозяев иные дары: Рикье она сулит скорую лысину, а Адаму пророчит, что его желание уехать в Париж не осуществится.

Но, перейдя из бытового плана в фантастический, Адам де Ла-Аль не теряет связей с действительностью: в сказочный сюжет вводятся злободневные, сатирические мотивы.

Посланец короля Эллекена, повелителя бурь и ветров, влюбленного в фею Моргану, принес от него привет фее, но ее сердце принадлежит другому. Это некто Сумильон, глава «пюи», соперничающего с «пюи», в котором состоял Адам де Ла-Аль. Адам де Ла-Аль не жалеет слов, чтобы достойно охарактеризовать своего бездарного противника. Разоблачение достигает цели: Моргана отказывается от своего нового увлечения и соглашается отдать свое сердце преданному Эллекену.

Сказочная сцена сменяется бытовой картиной: действие с поляны переносится в трактир. Идет всеобщая попойка. Врач проповедует воздержание и тут же напивается. Пьяный монах давно уже спит. Событыльники, не заплатив по счету, оставляют его одного. Хозяин трактира требует деньги с монаха, и тот вынужден оставить в залог свои драгоценные реликвии, чтобы потом выкупить их все за двенадцать су. Действие завершается звоном колокола часовни святого Николая, и все направляются на поклонение иконе девы Марии.

В «Игре в беседке» причудливо сливались три линии — лирически-бытовая, сатирически-буффонная и фольклорно-фантастическая.

Но вряд ли поэт сознательно вводил в свою пьесу эти различные мотивы. Он просто вносил в нее все, чем он сам жил, с чем сталкивался в быту, чем было заполнено его творческое воображение. Потому в «Игре в беседке» оказались и автобиографические эпизоды, и сатирические зарисовки, и инсценировка популярной легенды.

Жанровый разнობой «Игры в беседке» говорит о зачаточном состоянии драматургии того времени, которая на первом этапе развития создает своеобразный смешанный жанр, носящий наименование *pois pilés* — «толченный горох», — что по смыслу означает «всего понемножку». В такую пьесу легко вводились новые эпизоды, стихи и персонажи, и если до нас не дошли другие образцы данного жанра, то это еще не дает основания утверждать, что «Игра в беседке» была единственной в своем роде пьесой. Скорее можно предположить, что первое творение Адама



де Ла-Аль было счастливо уцелевшим образцом многих подобных «песок на случай». Именно так, действительно и своевольно, начал свое существование комический театр. В «Игре в беседке» утверждалась новая, богатая красками, жизненная тема, на этом буйном и невозделанном еще поле поэзии произросли зерна трех будущих жанров — бытового, сатирического и фантастического.

Исполнительское искусство этих лет, естественно, соответствует состоянию драматургии. «Игра в беседке» была разыграна любителями, содружеством аррасских юношей, группировавшихся вокруг наиболее одаренного из них — Адама де Ла-Аль. Многие из участников «Игры» выступали под собственными именами, женские роли исполнялись, по обычаю тех времен, юношами. Основную роль в пьесе играл сам автор. Действие, очевидно, происходило на двух площадках — на поляне, где протекали фантастические сцены, и в таверне, где шли бытовые эпизоды. Когда актеры не играли, они сидели около сцены или даже в толпе зрителей. Все было очень просто и непритязательно. Если по ходу пьесы нужно было вынести стол с яствами или «колесо фортуны», — это делали сами актеры.

Главный интерес представления был в лирических отступлениях и сатирических насмешках, ибо, даже сочиняя пьесу, Адам де Ла-Аль чувствовал себя не столько драматургом, сколько поэтом.

Уехав в Париж, Адам быстро прославился стихами, его уже величали «метр Адам». Он написал «Слово о любви», «Строфы о смерти», множество песен, рондо, мотетов. После него осталась незаконченная поэма «Король Сицилии». Но самую большую славу аррасскому поэту принесла «Игра о Робене и Марион», эта истинная жемчужина средневекового театра.

В Италии Адам де Ла-Аль ближе познакомился с образцами провансальской и итальянской лирики. И традиционный сюжет о любви пастуха и пастушки под пером аррасского поэта засверкал всеми цветами народной поэзии — вольный ветер аррасской равнины вдохнул живительную струю в омертвевший жанр. Букочисленные персонажи заговорили сочным деревенским говором, их чувства обрели грубоватую непосредственность, нежности сплелись с шутками, песни, игры и пляски заполнили все действие «Игры о Робене и Марион».

«Игра о Робене и Марион» начинается с песни. Марион поет о своем возлюбленном пастухе Робене. В это время возвращается с турнира рыцарь Обер. Он поражен красотой пастушки, но та гонит его от себя.

Появляется Робен. Марион рассказывает ему об ухаживании рыцаря. Возмущенный пастух полон негодования. Марион и Робен садятся завтракать. Девушка достает хлеб, сыр и ябло-

ки, и они, весело болтая, съедают всю снедь и пьют студеною воду из горшка. Они сыты, довольны. В знак своей любви девушка надевает на голову возлюбленному веноч.

Робен в полном восторге, у него не хватает слов, и он выражает свои чувства в лихом танце, в прыжках и пируэтах, вызывая этим все большее и большее восхищение любимой.

Отвечай, отца мне ради,  
Ты ль всех праздников краса? <sup>1</sup> —

восклицает Марион. И Робен самодовольно подтверждает: да, он.

Чтобы написать такую яркую и свежую сценку, поэт, конечно, должен был видеть и любить и сельских забавников и городских гистрионов.

Развеселившаяся пара решает танцевать фарандолу. Робен идет за друзьями. Действие переносится к деревенскому дому. Робен рассказывает своим товарищам Бодону и Готье о посягательствах рыцаря на Марион. Друзья настроены очень воинственно. Они хотят идти за односельчанами; Бодон думает захватить вилы, а Готье дубину.

Действие вновь переносится на поляну. Рыцарь, отвергнутый пастушкой, срывает злобу на Робене — дает ему тумака за то, что тот будто бы плохо обращается с его охотничьим соколом. Избитый Робен жалостно кричит: «Моя подружка, я погиб!» Марион просит пощадить любимого, но рыцарь не слушает ее; он насильно увозит Марион. Она молит его отпустить ее домой, и рыцарь неожиданно отпускает.

Марион среди своих. Все ликуют, и пьеса заканчивается игрой. Условия игры просты:

Коль засмеется  
Тот, кто святому дар несет,  
Его он место сам займет.

Но никто не может удержаться от смеха, и все проигрывают. Тогда решают играть в «короли и королевы». Начинается счет по рукам, кому выпадет быть коронованным. Королем оказывается грубоватый крестьянин Бодон, его увенчивают женской шляпой. Король задает вопросы один другому хлеще. Мужчины весело отвечают, женщины с возмущением протестуют. Очередь доходит до Марион. Король спрашивает, любит ли она Робена. Пастушка с наивной откровенностью восхваляет своего возлюбленного. В это время игра внезапно прерывается криками: «Волк утащил овцу!» Робен храбро гонится за волком и, вырвав из

<sup>1</sup> Перевод Бенедикта.

пасти волка ягненка, передает его в руки Марион. Влюбленные объявляют о своей помолвке. Робен на радостях поет песенку, в которой сладость поцелуя воспевается с таким же пылом, как и сладость еды, приготовленной для свадебного пира.

Вместо скатертей раскинуты подола юбок. Каждый выкладывает запас кушаний. Появляются музыканты.

Робен и Марион целуются и пляшут, все присоединяются к ним и с общей пляской и песней уходят со сцены.

Трудно представить, как пьеса Адама де Ла-Аль разыгрывалась при дворе графа д'Артуа в Неаполе. Неизвестно, исполняли ли ее любители-аристократы, или заезжие из Франции жонглеры. Ясно лишь одно: сочиняя пьесу для итальянского двора, Адам де Ла-Аль в своем поэтическом воображении видел своих соотечественников, слышал их говор и песни. Соблюдая жизненное правдоподобие, он рисовал цельное чувство Марион, грубоватую влюбленность Робена, и если в образе рыцаря и были слышны нотки пасторальной условности, то сельская группа была изображена с подкупающей правдивостью, непосредственностью и весельем. Влияние двора сказывалось отрицательно в некоторой тенденциозности трактовки сюжета — столкновение между рыцарем и крестьянами кончается идиллически благополучно, но самый дух «Игры о Робене и Марион», ее общий колорит определялся живыми традициями фольклора.

Характер музыки, пронизывающей все действия «игры», сближал ее еще сильнее и органичнее с бытом народа, с его жизнью. Все двадцать восемь песен, которые беспрестанно распевали действующие лица, были перенесены в «игру» из сельского быта.

Трувер Адам де Ла-Аль, совмещавший в себе талант актера и поэта, был также выдающимся композитором. Аррасскому композитору удалось усовершенствовать излюбленную народную форму рондо, в которую он ввел трехголосное пение. Еще большей гармонической слаженности Адам де Ла-Аль достигает в мотетах — хоровых песнях без сопровождения инструментальной музыки, вводя в эту форму систему многоголосья.

В народных играх пляска и песня зарождались непосредственно в действии, в веселых инсценировках, имевших бытовой или ритуальный смысл. Адам де Ла-Аль, заполнив свою пьесу песнями и плясками, вернул им исконную связь с действием. Поэт использовал народную традицию как сознательный художественный прием и тем самым породил новый род сценического искусства, будущее которого вело к музыкальному театру.

Адам де Ла-Аль фактически был первым и последним светским драматургом раннего средневековья, сочетавшим в своем творчестве народно-поэтическое начало с сатирическим.

В его произведениях были элементы будущего, зачатки искусства Возрождения. Но в течение средних веков линия творчества Адама де Ла-Аль не нашла продолжателей.

Жизнерадостная чувственность лирики и вольные фантазии фольклора померкли и рассеялись под воздействием аскетического ригоризма церкви и насмешливой трезвости городов. Мир народной фантазии оказался вытесненным религиозными представлениями, и человек, становясь героем книжных христианских легенд, должен был отказаться от всего человеческого.

Мир реальной жизни обрел, как правило, только сатирическое освещение. Примеры тому мы находим и в творчестве Адама де Ла-Аль, у которого под влиянием нового сатирического направления всеильные богини судьбы походили на городских кумушек.

Наиболее явственно эта сатирически-пародийная линия проявляется в XIII веке в «Сказе о травах» Рютбёфа и в фарсе «Мальчик и слепой».

«Сказ о травах» Рютбёфа является типичным образцом пародийного жанра. Он написан в подражание зазывам ярмарочных врачей-шарлатанов.

Рассказчик говорит о себе, что он знаменитый доктор, побывавший во многих странах. Сейчас он вернулся из Египта, где излечил самого султана. До этого он был больше года в Каире, пересек море, побывал в Мавритании, Салерно, Апулии, Калабрии и Палермо, и везде он совершал величайшие чудеса, пользуясь больных своей целебной травой, которая «обращает в бегство» любую болезнь. Свою траву доктор предлагает за бесценок.

Если в сказе Рютбёфа пародировались базарные мошенничества, то в фарсе «Мальчик и слепой» не только изображается грубый цинизм жизни, но и само отношение к изображаемому звучит цинично. Показывая неприглядный жизненный факт, автор находил в нем даже известную прелесть.

«Мальчик и слепой» — это древнейший французский фарс; по времени он относится к 70—80-м годам XIII столетия. Сочинен он был на севере Франции в Турне на диалекте французской Фландрии.

Слепой нищий жаловался на то, что у него нет поводыря. Появлялся мальчик и, предлагая свои услуги, смиренно спрашивал слепого, что он должен делать. Слепой отвечал: «Води меня без всяких злословий по городу Турне; ты станешь просить, я — петь, и у нас будет достаточно денег и хлеба». Мальчик охотно соглашается, и они вдвоем принимаются петь, восхваляя то деву Марию, то короля Сицилии, но милостыню поводырю никто не подает. Мальчик с утра ничего не ел, он

злиться на слепого и решает схитрить. Изменив голос, он набрасывается с руганью на слепого и нещадно лупит его. Потом, уже своим голосом, спрашивает старика, что случилось и почему тот кричит. Слепой возмущенно рассказывает, как его поколотил какой-то негодяй. Мальчик притворно сожалеет о случившемся. Это трогает нищего, и старик раскрывает ему свою тайну. Он достаточно богат. У него есть два дома, деньги и любовница. Мальчик забирает из сумки все деньги слепого и, похваставшись перед публикой своей сметливостью, говорит нищему, чтобы тот искал себе другого поводыря.

Слепой в отчаянии. Он призывает смерть и предчувствует, что она наступит завтра, когда ему придется получить сто палочных ударов от своей подружки. Мальчик, обзвав слепого глупцом, удирает.

Фарс «Мальчик и слепой» не определил собой особого направления в драматургии, так как этот жанр не существовал еще в XIII веке как самостоятельный. Однако зачатки фарса все время бытовали в мистериальных представлениях, а в середине XV века фарс эмансипировался от религиозного театра и стал основным реалистическим жанром позднего средневековья.

В XIII веке реалистическое направление в театре не могло еще получить самостоятельного развития. Оно залушалось параллельно развивавшимся жанром миракля, тоже имевшим своей темой жизненные события, но сохранявшим в неприкосновенности религиозное представление о небесной предопределенности человеческого бытия.

## МИРАКЛЬ

Пьесы, рассказывавшие о чудесах, которые совершали богоматерь или святые, назывались мираклями (miraculum — чудо). Если в литургические драмы житейская обыденность проникала лишь в виде бытовой интерпретации религиозных сюжетов, то в мираклях, заимствующих свои сюжеты из легенд о святых, быт был вполне законным элементом представления, так как святые «совершали чудеса» в обычной житейской обстановке.

Авторы мираклей изображали жизненные противоречия порой очень остро и смело. Но разрешение житейских конфликтов происходило только после вмешательства небесных сил, которое обязательно приводило к торжеству добродетели и наказанию порока. Эта важнейшая черта жанра показывала, что в миракле сохранялись в неприкосновенности представления о предопределенности земного существования. Но, оставаясь в пределах религиозного мировоззрения, миракль по своим идейным устремлениям порой приобретал новую общественную

роль. И если в период своего возникновения (XIII в.) миракли носили еще традиционный христианско-назидательный характер, то в XIV веке «драмы о святых», сохраняя морализацию, нередко становились пьесами, в которых религиозно-назидательные сюжеты использовались для показа социального произвола и эгоистических страстей, открыто осуждаемых авторами мираклей. В этих осуждениях сказывалась не только строгая бюргерская мораль, но порой проявлялось и критическое отношение к феодальной действительности широких демократических слоев народа.

По форме миракли были драматизацией церковных легенд. В них чаще всего изображались «чудеса» девы Марии. Первый известный нам французский мираклъ «Игра о святом Николае» написан трувером из Арраса Жаном Боделем в 1200 году, между третьим (1189) и четвертым (1202) крестовыми походами. Предпринимаемые феодалами, церковью и городами с целью захвата и грабежа новых земель и приобретения новых рынков, крестовые походы изображались церковью святым делом, цель которого — освобождение гроба господнего. Показанные в «Игре о святом Николае» события отражали печальный исход неудачного третьего крестового похода, в котором христиане потерпели полное поражение от мусульман. Но, несмотря на неудачу, церковь продолжала взывать к народу, воодушевляя его на новые битвы и объявляя смерть в походе самой блаженной для христианина кончиной.

На этот именно тон настраивал свою лиру и трувер Бодель. В его миракле на поле, усеянном трупами христиан, появлялся ангел и говорил:

О рыцари, что здесь лежите,  
Сколь счастливы вы стали.  
С каким презреньем вы глядите  
На свет, где обитали.  
Весь мир на вас сейчас взирает.  
Так должен каждый умирать.  
Бог с кротостью тех принимает,  
Кто жизнь готов ему отдать.

Мираклъ начинается с известия о том, что христиане ворвались в земли языческого царя и грозят грабежами. Царь посылает гонца Обера к своим вассалам, которые, собравшись, клянутся ему в верности и, отправившись на поле боя, разбивают христиан. В живых остается только один христианский воин — «честный человек», который стоит на коленях перед изображением святого Николая и молится. Язычники отводят его к своему царю. Царь спрашивает «честного человека», что это за предмет, которому он поклоняется. Христианин

рассказывает о всевозможных чудотворных делах святого Николая и в том числе о его способности охранять имущество от воров.

Желая испытать чудодейственную силу иконы, царь велит открыть на ночь подвалы, где хранятся его сокровища.

Эту весть узнают воры; они отправляются во дворец, крадут царскую казну и затем весело пируют в трактире. А во дворце в это время полное смятение: казна ограблена. Христианина тащат на дыбу, но он вымаливает себе у царя день отсрочки. Последнюю ночь «честный человек» проводит в жарких молитвах. Действие переносится снова в таверну; воры храпят, раскинувшись на лавках. Входит святой Николай. «Злодеи, враги господа, вставайте!» — кричит он и гневно повелевает отнести все награбленное на место. Воры, дрожа от страха, взваливают на плечи царскую казну и направляются ко двору, а трактирщик со своими слугами сдирает с них плащи и куртки в уплату за выпитое и съеденное. На утро царские подвалы оказываются снова полными. Царь в восторге от чуда и тут же принимает христианство. Вслед за царем — сюзереном — переходят в христианскую веру и его вассалы — эмиры.

Миракль Боделя был современен не только тем, что в нем отражались крестовые походы. Современность его проявлялась и в самом идейном содержании сюжета о святом, охраняющем и приумножающем богатства. Идея святости и неприкосновенности частной собственности, эта основа буржуазного мировоззрения, получала в миракле яркое, наглядное отражение. Несмотря на элемент чудесного в сюжете, Бодель верно передал в своем миракле не только общие идеи своего времени, но и некоторые внешние черты окружающей его жизни. Взаимоотношения между царем и эмирами изображаются, как отношения между крупным феодалом и его вассалами.

Особенный интерес в этом плане представляют сцены в трактире; их три, и они занимают 770 стихов из общего количества 1435 стихов миракля.

В первой сцене показывалась стычка между царским глашатаям Коннаром, который зашел в трактир подкрепиться перед дальней дорогой, и «крикуном» Раулем, нанятым трактирщиком для рекламирования вина. Ссора чуть не доходила до потасовки, но хозяин трактира мирил конкурентов. Коннару выносили выпить, но у него не оказывалось денег. Тогда трактирный слуга предлагал глашатаю расплатиться, сыграв с ним в кости на сумму, которую тот должен трактирщику. Коннар играл, проигрывал и удирал; догнать скорохода было невозможно.

Вторая, самая большая сцена в трактире, целиком посвящена трем ворами — Пенседе, Клике и Разуару. Каждый из воров,

трактирщик и трактирный слуга наделены индивидуальной характеристикой. Сцена написана с соблюдением бытовых подробностей. Воры напиваются, играют в кости, затевают драку, мирятся, распределяют между собой обязанности в будущей ночной операции и т. д.

Третий трактирный эпизод изображает дележку награбленного, новую драку и страх воров перед святым Николаем. Интересно показано в этом эпизоде, как трактирщик и его слуга, увидев награбленное добро, совершенно изменяют тон по отношению к вора, преисполняясь к ним уважением.

При сопоставлении трактирных сцен со сценами основной сюжетной линии можно заметить их резкое различие: если последние написаны очень лаконично и схематично, то сцены в трактире отличаются богатством красок, свободной манерой письма, большим числом деталей. Количество стихов (больше половины всего текста), отданных этим эпизодам, указывало на то, что, сочиняя миракль, Бодель уделил главное внимание не религиозно-назидательным, а бытовым сценам, как бы взятым из самой жизни.

На примере «Игры о святом Николае» можно уже видеть эволюцию религиозного жанра. Бодель, оставаясь в пределах церковной темы, создал цельное драматическое произведение, в котором жизненное, мирское начало брало верх над религиозным, а в мистическую тему неожиданно проникали бытовые эпизоды. Но в миракле Боделя характеры людей были еще односторонними и внутренне не раскрытыми.

Следующая попытка правдиво отобразить жизнь была сделана трувером Рютбёфом (ок. 1230—1285) в «Чуде о Теофиле».

Сюжетом для миракла послужила легенда о монастырском экономе Теофиле, который, желая вернуть свое благосостояние, решил продать душу дьяволу.

По договору Теофил получает чины и богатства и за это должен жить «по кривде»: не молиться богу, не помогать бедным, не проявлять смирения — одним словом, стать бессердечным, черствым эгоистом, заботящимся только о самом себе.

Выполняя условия договора, Теофил превращается в лицемерного, злого и жадного князя церкви.

В образе Теофила, продавшего дьяволу, не было ничего таинственного. Это была фигура вполне заурядная и типичная. Таких жестоких и лицемерных попов, как Теофил, зрители, окружающие сценические подмостки, встречали в жизни не раз.

Совершив много дурных дел, рассорившись со своими друзьями, Теофил по прошествии семи лет вдруг раскаивается. Новое душевное состояние наступает совершенно внезапно: изображая душевные изменения, Рютбёф показывал их не как еди-



ный противоречивый процесс, а как серию обособленных психологических состояний. Промежуточные психологические звенья опускались. Это были только первые попытки психологического раскрытия образа.

«Безумец жалкий я»,— восклицает Теофил и, кляня самого себя, молит пресвятую мадонну простить его прегрешения. Мадонна в память о былых заслугах Теофила, видя его полное раскаяние, решается помочь бедняге. Она призывает к себе сатану и в энергичных выражениях, грозя «намять ему бока», требует, чтобы он вернул договор.

Трудно сказать, что делали во время этой сцены зрители,— проникались ли трепетом, созерцая победу мадонны над дьяволом, или весело смеялись, видя, как богоматерь с ловкостью рыночной торговки отчитывает и колотит хитрого мошенника дьявольской породы. Последнее кажется более вероятным. Отбрав договор у дьявола, мадонна отдает его Теофилу и заканчивает свою речь моралью:

В богатство по уши ты влез,  
Душе легко погибнуть здесь<sup>1</sup>.

Таким образом, злоключения Теофила приводят к дидактическому выводу о вреде богатства, губительно влияющего на добродетель.

Реалистические мотивы, явно проступающие в мираклях, свидетельствовали об усилении жизненных черт в искусстве театра. Театр все больше приближался к современной ему действительности. Именно в этом направлении шло развитие миракля, ставшего в XIV веке господствующим жанром.

Широкое распространение «пьес о чуде» и их эволюция имели своей причиной своеобразие исторического развития Франции, где больше всего был популярен миракль.

Если XIII столетие (время царствования Людовика IX и Филиппа IV) было временем значительного укрепления городов, относительной политической стабилизации страны, периодом объединения земель и централизации власти, то в XIV веке наступила пора непрерывных войн, народных восстаний и междоусарствий. Феодальное рыцарство всячески стремилось освободиться от опеки королей и восстановить свой суверенитет. Деревни и города, отданные на произвол сеньорам, восставали и подвергались за это жестоким преследованиям. Воспользовавшись слабостью французских королей, Англия вступила в войну с Францией, и война эта, получившая наименование Столетней, продолжалась с небольшими перерывами с 1337 по 1453 год.

---

<sup>1</sup> Перевод А. Блока.

Захватив вначале северные провинции Франции, англичане в 1356 году, в битве при Пуатье, наголову разбили французов и взяли в плен множество знатных рыцарей во главе с королем Иоанном Добрым. Разгром войск и пленение короля послужили сигналом для нового, небывалого по размаху народного движения. Восстали граждане Парижа, во главе которых стал купец Этьен Марсель. Городское восстание было поддержано мощным движением крестьян — «жаков».

На террор и беззакония феодалов мужики отвечали топорами и пожарами. Но верхи города, испугавшись размаха крестьянской войны, не поддержали деревню. Этьен Марсель предал восставших, рыцари победили народ, и кровь полилась еще более широкой рекой. В эти же годы страну посетил страшное бедствие — чума 1348 года. Повсюду от болезней, голода, войн и казней гибли сотни тысяч людей. Но волна народных восстаний не прекращалась. Современный летописец выражал опасение, что «все рыцари и дворяне будут перебиты и погибнут во Франции и других странах».

Век народных бедствий и восстаний вызвал одновременно и чувство гневного протеста и прилив страстной набожности. Если смелые брались за топоры, то робкие воздевали руки к небу. Это усиление религиозного чувства, существовавшее наряду с открытым выражением недовольства тяготами жизни, отразилось на содержании многих мираклей, получивших в эти годы широкое распространение. Особенно популярны были миракли о богородице, «заступнице всех страждущих и угнетенных». В Парижской национальной библиотеке сохранился рукописный сборник сорока мираклей, посвященных деве Марии.

Но богородица являлась в миракле обычно лишь к концу пьесы, чтобы совершить «чудо» и привести действие к счастливой развязке. Подлинное же содержание мираклей составляли нескончаемые злодеяния, убийства, насилия, обманы, наговоры, всяческие темные и злые человеческие дела.

В мираклях использовались эпизоды из «житий святых» с наиболее эффектными злодействами, а в герои отбирались особенно закоренелые грешники. Наряду с религиозными источниками в миракли часто попадали сюжеты из латинских авантюрных повестей, городских фаблио и эпических песен. Действие мираклей охватывало время от рождения Христа до современности. Героями мираклей бывали и Юлий Цезарь, и испанский король Оттон, и французский король Пипин. Но, когда бы ни происходили события, где бы они ни совершались, кто бы в них ни действовал, всегда это были вполне реальные люди, всегда изображались современные нравы, а все произведение пронизано было бытовым колоритом.

Миракль обычно делился как бы на две части — вначале происходило какое-нибудь мрачное событие, затем вступала в действие дева Мария со своей свитой, и реальное происшествие приобретало религиозно-фантастический характер.

В «Миракле о Гибур» изображалась вполне житейская история: городские сплетницы обвинили честную женщину Гибур в тайной связи с ее зятем Обеном; придя в отчаяние, Гибур решает убить Обена, думая этим положить конец клевете. Зять убит. С поля возвращаются муж и дочь Гибур. Они оживленно говорят о всходах на поле и готовятся к ужину. Но вот дочь находит своего мужа Обена мертвым в постели. Она в отчаянии. Появляется сельский бабьи (староста), ему кажется странной внезапная смерть Обена, он велит расшить саван и обнаруживает на шее покойного следы удушения. Мать, отец и дочь арестованы, их связывают и ведут в тюрьму. Под пыткой Гибур сознается в своем преступлении, и судьи приговаривают ее к сожжению на костре.

До сих пор событие было хотя и чудовищно, но правдоподобно. Такая история действительно могла случиться в средневековом городе. Но вот действие резко изменяет свой реальный характер и переходит в область религиозной фантастики. Гибур склоняет колени перед храмом и молит деву Марию спасти ее не от костра, а от ада. И совершается чудо: дева Мария заклинает пламя. Когда приступают к казни, костер дважды гаснет, сжигая лишь веревки на Гибур. Все падают на колени, Гибур объявлена святой; она раздаст свое имущество и в сопровождении ангелов направляется в монастырь.

Почему, собственно, Гибур удостоивается милости неба? Мотивировкой может служить только сила ее веры, сила ее раскаяния.

Если история Гибур была своеобразной семейной драмой, то «Миракль о Роберте Дьяволе» давал общую картину кровавого и жестокого века.

В образе бессердечного злодея Роберта изображался один из типичных феодальных сеньоров, открыто занимавшихся грабежами, нагло переходивших на сторону врагов родины — англичан — и причинявших народу не меньшие бедствия, чем чума или вражеское нашествие.

Миракль начинается с упреков герцога Нормандского его сыну Роберту за беспутство и жестокость. Сын заносчиво отвечает, что и впредь будет грабить, убивать и развратничать. После этого диалога Роберт со своими товарищами разоряет дом крестьянина; на жалобы последнего он говорит: «Скажи спасибо, что мы еще не убили тебя». Затем Роберт грабит монастырь. Бароны жалуются герцогу на то, что его сын разрушает



Представление французского миракля. XIV в.

их замки, насилует дочерей и жен. Герцог посылает к сыну двух своих приближенных. Роберт выкалывает каждому из них правый глаз и отсылает обратно.

Во всех этих эпизодах ощущаются реальные картины времени: повсеместный произвол, анархия, грабежи и насилия. Зато последующие чудеса не имеют никакого отношения к реальности и порождены наивной морализацией.

Роберт узнает от своей матери, что после долгих лет бесплодия она обратилась с мольбой к дьяволу и родила сына. Этим порождением дьявола и является он, Роберт.

Теперь начинаются длительные хождения Роберта по стезе раскаяния: он посещает римского папу, святого отшельника, молит деву Марию. Дева велит ему притвориться умалишенным и жить у короля в собачьей конуре, питаясь объедками.

Роберт Дьявол показывает образцы смирения и стойкости, и в награду за это ему дается возможность отличиться на поле брани. Миракль завершается счастливой развязкой — в умалишенном бедняке, вырывающем у собак кости, узан славный рыцарь, победитель в двух сражениях. Роберт женится на принцессе и получает прощение от бога.

Если в образе жестокого Роберта Дьявола порицалось разбойничье рыцарство, то в ряде других мираклей в самом отталкивающем виде изображались порочные и жестокие нравы других представителей феодальной верхушки. Тут одна история мрачнее другой.

В мираклях духовенство не раз выставлялось в самом неприглядном свете: прелюбодеяние, корыстолюбие, тщеславие, даже прямые преступления, когда, например, архидиакон подвешивает камень над молящимся епископом и убивает его,— все эти злодеяния духовенства были срисованы с действительной жизни и по мрачности красок могли состязаться только с теми преступлениями, которые творились под сводами рыцарских замков.

В миракле «Спасенная аббатисса» — настоятельница монастыря влюбляется в юного клирика и делается его любовницей. Это узнают две монахини — Мария и Изабелла. Они ненавидят аббатиссу за ее жестокость и ханжество и решают открыть ее тайну епископу. Об этом становится известно аббатиссе; в отчаянии она обращается с молитвой к деве Марии, прося помочь ей скрыть беременность. Богоматерь, вняв молитве, помогает настоятельнице родить и отправляет ребенка к пустыннику. Все сделано во-время, епископ приезжает и, думая, что аббатиссу оклеветали, наказывает монахинь.

Совесть у аббатиссы все же пробуждается: она сознается во всем епископу, но, так как в ее судьбе приняла участие дева Мария, естественно, не несет никакого наказания.

Было бы покаяние, была бы прочитана горячая молитва,— и грешник, даже преступник избегают кары.

Но если монахине легко прощался грех плоти, то грех, совершенный по отношению к небу, наказывался самым жестоким образом. В этом случае миракль не щадил даже папу римского.

В одном из французских мираклей изображается папа, который за крупную сумму соглашается отменить обет о вечном возжигании лампы перед иконой святого Петра, данный неким христианином на поле боя. Бог осуждает папу на вечные муки в аду. И только после горячего раскаяния и долгих молитв деве Марии папа, дважды изгнанный из храма, объявляется прощенным с условием, что он сам купит драгоценные рубины, «сверкающие, как пламя», и повесит их перед иконой святого Петра.

Сурово наказание за корыстолюбие, но еще большую кару несет духовное лицо, если его обуяет бес гордыни и он посмеет возомнить себя равным святым.

Мать папы римского считает себя самой высокопоставленной особой на свете. У нее спрашивают: «А дева Мария?» — и мать папы чванливо заявляет, что она выше матери божьей. Многие годы мучений и скитаний претерпевает она за свою гордость и, только смирившись к концу жизни, умирает на руках богоматери. Но любопытно, что тут же приговаривается к адским мукам священник, который из-за дурной погоды не хотел соборовать умирающую.

Изображая в мрачных красках рыцарство и духовенство, миракль выставляет в положительном свете тех людей из этой среды, которые по своему духовному складу близки к простым людям, не подвержены порокам и страстям знати и могут, попав в трудовую семью крестьян или ремесленников, быть среди них своими людьми. Характерен в этом отношении «Миракль о Берте с большими ногами».

Король и королева венгерские отдают свою дочь Берту замуж за французского короля Пипина. Невесту сопровождает ее камеристка Малиста с дочерью Алистой. Французский король не видел до этого своей невесты, и интриганка Малиста затевает хитрый план: она хочет подменить Берту своей дочерью Алистой. Для этого камеристка говорит принцессе, что провести первую ночь с королем смертельно и что она готова ради спасения ее жизни пожертвовать своей дочерью. Принцесса соглашается. Алиста заменяет ее. На Берту клеветуют, и король изгоняет ее из дому. Проходят годы, в народе ропщут на злобства новой королевы, а Берта живет в доме у лесника. Она делает тяжелую работу по хозяйству и поражает всех своей красотью, умом и трудолюбием. Образ опальной королевы приобретает черты идеальной девушки из народа. Наконец, приезжает проведать свою дочь ее мать, королева венгерская. Ей удается открыть обман, несмотря на все хитрости Малисты. Король в страшном гневе: он велит сжечь камеристку и сослать в монастырь ее дочь.

Объявляются поиски Берты, но ее нигде не могут найти. И вот случайно, на охоте король встречает красивую простую девушку, она становится перед ним на колени и открывает свое имя. Король заключает ее в объятия, везет во дворец и во второй раз справляет свадьбу.

В этом сюжете, позаимствованном из рыцарских романов, действовали и традиционные для миракля персонажи: бог, дева Мария, ангелы, но роль их была не так значительна и по существу уже не влияла на развитие событий.

Еще в большей степени заметно освобождение от религиозных мотивов в сюжетах итальянских мираклей XV века.

В «Представлении о Стелле», написанном под влиянием французских сказаний о деве Марии, разыгрывалась история дочери французского короля Стеллы, которую мачеха из зависти к ее красоте в отсутствие отца изгнала из дома и повелела убить. Слуги увозили Стеллу в лес, но не убивали, а только отрубали ей руки и приносили их королеве как доказательство исполнения ее приказа. В лесу несчастную Стеллу встречал сын герцога Бургундского, влюблялся в нее, увозил с собой и женился на ней.

Королева узнавала, что ненавистная ей падчерица Стелла жива и стала женой герцога. Она устраивала так, что Стеллу и ее двух новорожденных сыновей в отсутствие мужа изгоняли в лес на съедение диким зверям. И только тут являлась дева Мария, спасала Стеллу и восстанавливала ее отсеченные руки. Стелла встречалась с мужем, они приезжали в Париж, и король радостно узнавал дочь и повелевал сжечь на костре свою злобную жену.

Мораль здесь была сосредоточена в самом образе положительной героини и не нуждались уже в символизирующем ее образе девы Марии.

Еще яснее этот момент сказывается во французском «Миракле о Гризельде», который не входил в цикл мираклей девы Марии. Здесь дело обходилось без вмешательства святых и ангелов, ибо нравственной чистотой, долготерпением, покорностью и прочими добродетелями обладала сама героиня — простая крестьянская девушка Гризельда. Ее страдания изображались как образец христианской стойкости, женской любви и покорности. Гризельду брал себе в жены знатный рыцарь. Живя с нею счастливо, он все же решил испытать силу ее любви. Когда у них родилась дочь, рыцарь отобрал ее от матери, сказав, что дочь ему не угодна и будет убита. То же самое было проделано и с родившимся сыном. Жена в первом и во втором случае безропотно покорилась воле мужа и продолжала его любить по-прежнему. Тогда муж изобрел для Гризельды новое испытание — он выгнал ее из дома в одной рубашке и объявил, что женится на другой. Для этой цели была приведена молоденькая девушка, которая приехала вместе со своим шестилетним братом. Чтобы особенно сильно унижить свою бывшую жену, рыцарь велит доставить ее ко двору и приказывает ей прислуживать своей юной невесте. Гризельда покорилась и этому. И только теперь хитроумный супруг объявил своей жене, что девушка и ее брат не кто иные, как их дочь и сын, и что вся эта затея придумана им для того лишь, чтобы убедиться в преданности и покорности своей жены.

Боккаччо, который обработал в последней новелле «Декамерона» этот сюжет, не без основания заметил, что в рассказе об истязаниях Гризельды речь идет «не о великодушном подвиге, а о безумной глупости».

Но церковная мораль рассуждала иначе. Для нее жалкая, безвольная Гризельда была действительным идеалом подвижничества, а ее жестокосердный, тупой и подозрительный супруг — выражением мудрости, чуть ли не учителем жизни. И если человеческое чувство восставало против таких противоположных моральных испытаний, вернее — моральных истязаний, то

церковная этика, напротив, видела в них проявление высшей нравственности. Поэтому истязания мужа представлялись неким подобием нравственных испытаний, посылаемых человеку богом, а стоическое терпение жены — выражением христианской покорности, запрещающей роптать на судьбу, ниспосланную тебе небом.

Миракль — жанр противоречивый. Если изображение реальных картин действительности, порицание гнусных нравов и преступных характеров указывало на некоторые реалистические черты миракля, то выводы из этой критики делались чисто поповские, сводившие обличение к церковному порицанию пороков, к раскаянию грешника и его прощению. Преступник парадоксальным образом из отрицательного персонажа превращался в положительный, и весь обличительный сюжет оборачивался в назидательную историю о милосердии бога, готового простить самого закоренелого злодея, если он раскается и уверует в небесные силы.

Идейная противоречивость миракля, его двойственная природа выявлялись и в художественных особенностях этого жанра. В мираклях отдельные черты быта давались реалистически, но психологическое обоснование поступков людей подчинялось мертвенной схеме христианской этики. Внутренний мир персонажей обуславливался не велением живого чувства, а системой рассудочных положений.

Двойственность миракля была связана с идеологической незрелостью городского бюргерства того периода. Если у горожан развивалось чувство протеста против творящегося вокруг феодального произвола, то критика этих пороков казалась возможной только с позиций абстрактного христианского идеала, который, по существу, снимал всякую критику, так как имел в основе своей акт раскаяния и прощения. Таким образом, миракль, начинавшийся обычно с обличительного изображения действительности, заканчивался всегда примирением со всеми ее гнусностями и фактически идеализировал их, предполагая в каждом злодее возможного праведника.

На известном этапе этот компромисс устраивал как бюргерское сознание, так и церковную ортодоксию. Но вскоре в средневековом театре стали более решительно проявляться тенденции правдивого показа жизни. Эти тенденции в мистерии вступали в резкое противоречие с ее религиозной основой. В фарсе же эти тенденции развились с наибольшей для того времени полнотой и привели к обособлению этого жанра от религиозного театра.

Средневековый театр вступал в завершающую фазу своего исторического развития.



## МИСТЕРИЯ

Время расцвета мистерии и появления фарса было ознаменовано бурным развитием городов и значительным обострением социальных противоречий.

«В XV веке городские бюргеры стали в обществе уже более необходимы, чем феодальное дворянство. [...] В то время, как дворянство становилось все более и более излишним и мешало развитию, горожане стали классом, который воплотил в себе дальнейшее развитие производства и обмена (Verkehr), просвещения, социальные и политические учреждения»<sup>1</sup>.

Определяя новую историческую ступень в развитии буржуазии, Маркс и Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии» указывают на новые социальные и политические учреждения — «вооруженные и самоуправляющиеся ассоциации-коммуны». Эти городские коммуны, утвердившиеся в борьбе с феодальной властью, знаменовали собой стадию перехода буржуазии из угнетенного состояния в период ее классового самоопределения.

«В то время, как неистовые битвы господствующего феодального дворянства заполняли средневековые своим шумом, незаметная работа угнетенных классов подрывала феодальную систему во всей Западной Европе, создавая условия, в которых феодалу оставалось все меньше и меньше места»<sup>2</sup>.

Поворот этот был совершен при полном сохранении феодального способа производства, замкнутого в рамках цехового ремесла, и торговли, попрежнему ограниченной европейскими водами; в своей борьбе с феодалами города действовали заодно с главой всего феодального порядка — королем. Это указывает на то, что основы феодализма не были потревожены; и все же буржуазия вступила в новую фазу своего исторического развития, которая ознаменовалась свободой городского самоуправления и ослаблением феодальных междоусобиц. Но к середине XVI века победителем оказалось не бюргерство, а королевская власть. Когда города в основном завершили свою борьбу с феодалами, «королевская власть в благодарность за это поработила и ограбила своего союзника»<sup>3</sup>.

Изучаемый нами период занимает промежуточную стадию в положении городов, уже преодолевших феодальную зависимость, но *еще* не подпавших полностью под власть королей.

Мистерияльный театр как раз и появляется в этот сравнительно короткий период свободного существования городов.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 440—441.

<sup>2</sup> Там же, стр. 440.

<sup>3</sup> Там же, стр. 445.

Великолепные, многодневные зрелища, притягивавшие зрителей из многих окрестных мест, должны были служить символом мира и процветания, наступивших после долгих лет голода и войны. Они должны были крепить у зрителей не только веру в бога, но и уважение к новым властям, гордость собственными достижениями.

Но материальное и политическое преуспеяние буржуазии вызывало в городах обострение классовых противоречий. И хотя вся масса городского населения была едина в своей борьбе с феодалами, это обстоятельство не уничтожало недовольства городских масс своим подневольным положением.

Политическая структура города определялась корпоративной формой собственности, при которой корпорация хозяев-мастеров владела трудом мелких производителей и обладала монопольными правами в промышленности и торговле. Это породило цеховое устройство ремесленных предприятий и коммунальную систему городского управления. Городом управляли главари цехов и гильдий, масса ремесленников находилась у них в полном экономическом и политическом подчинении.

Отстаивая свои права, мелкие ремесленники, подмастерья и цеховые ученики объединялись в «братства», они выступали против городского патрициата, а в иных случаях брались и за оружие.

Классовая борьба, естественно, отразилась и в культурной жизни города; городская сатирическая литература была прямым стголосоком социального протеста плебейских масс. Отзвуки этого ощущались и в мистерии, созданной патрицианской верхушкой бюргерства при широком участии демократических «низов» города.

Представления мистерий организовывались не церковью, а городским советом. Авторами мистерий выступали деятели нового типа, среди которых было меньше монахов и больше ученых-богословов, юристов, врачей.

Самый важный признак мистерии, отличающий ее от прочих религиозных театральных жанров средних веков, заключается в том, что мистерия, несмотря на руководство патрицианских и церковных кругов, была массовым, площадным, самодеятельным искусством. Никакие цензурные ограничения церкви, никакие предписания «отцов города» не могли убить в мистерии живое, яркое дарование народа, уничтожить реалистическое начало, приглушить неподдельный грубоватый юмор, наивную восторженность и искренний энтузиазм тысяч любителей-горожан, поднявшихся на театральные подмостки. Это живое начало мистерии создавалось помимо официальных руководителей городских празднеств и часто вопреки литературному тексту мистерий.

Мистерия — жанр в высшей степени противоречивый; в нем совмещаются и борются такие противоположные начала, как религиозная мистика и житейский реализм, набожность и богохульство, проявление стихийной народности, выражаемой в самодеятельности масс, и официальная подчиненность мистерии церкви и городским властям.

Вобрав в себя многие предшествующие драматические жанры, мистерия более ста лет была господствующим видом зрелищ, в котором два направления — *религиозное* и *мирское* — находились в состоянии непрерывной борьбы.

Религиозная драма, порожденная церковью, теперь стала детищем города, и потому «откровенность народных страстей» и «вольность суждений площади» (А. С. Пушкин) уживались в ней с утверждением религиозной идеологии и аскетической христианской морали.

Чем резче выявлялся в обществе классовый антагонизм, тем больше власть нуждалась в пропаганде христианского смирения и тем активнее выявлялся дух сопротивления масс. Именно в этом плане борьбы двух начал и нужно рассматривать мистерияльный театр Западной Европы.

\* \* \*

Мистерия была органической частью городских торжеств, которые обычно устраивались в ярмарочные дни. По всем соседним городам и селениям разъезжали всадники и оповещали народ о том, когда и где предстоит ярмарка и какие увеселения приготовлены для ее посетителей.

В дни ярмарок город приводили в образцовый порядок, усиливалась стража, по ночам зажигали фонари, улицы были чисто выметены, с балконов и окон свешивались знамена и яркие полотна.

Ранним утром на церковной площади епископ совершал молебен, и ярмарку объявляли открытой. Начиналось торжественное шествие. Шли юные девушки и маленькие дети, городские советники и цеховые старшины, монахи и священники, городская стража и муниципальные чиновники, купеческие гильдии и ремесленные цехи. Пестрая толпа смешивалась с причудливыми масками и чудовищами. На руках несли огромного дьявола, у которого из ноздрей и ушей извергалось пламя, медленно ехали повозки с инсценировками живых картин на библейские и евангельские темы. Тут же сновали весельчаки, переряженные медведями, обезьянами или собаками. А иногда в шествии можно было увидеть совсем дикие вещи: огромный медведь играл на клавишине, ударяя молотками по кошачьим хвостам; святой Августин выступал на ходулях и с высоты десяти футов читал

проповеди; плыли искусственные облака и оттуда выглядывали ангельские лики. Празднество обычно завершалось представлением мистерии. Маскированные участники городской процессии становились действующими лицами. «Черти» и «ангелы», «святые» и «грешники» быстро размещались на декорированных площадках, которые поражали горожан своим причудливым видом, и мистерия начиналась.

В мистерияльных представлениях участвовали сотни людей и состязались между собой городские цехи. Каждый цех получал свой самостоятельный эпизод. Например, в мистерии, показанной в городе Йорке, сорок девять городских организаций получили по эпизоду, притом с таким расчетом, чтобы каждый цех мог продемонстрировать артистическое искусство своих сочленов и богатство ремесленной организации. Поэтому эпизод с Ноевым ковчегом ставили корабельщики, его вторая часть — Всемирный потоп — доставалась рыбакам и матросам, Тайная вечеря — пекарям, Вознесение — портным, Омовение ног — водовозам, а Поклонение волхвов — ювелирам. Изгнание из рая показывали оружейники — ангелы с оружием в руках гнали из рая Адама и Еву.

Но, несмотря на композиционную раздробленность мистерии, она все же имела внутреннее единство, так как каждый самостоятельный эпизод был составной частью большого библейского или евангельского цикла.

В течение XV и XVI веков было написано огромное количество мистерий — число сохранившихся стихов превышает миллион. Сказать же, хотя бы приблизительно, сколько мистерий существовало вообще в средневековом театре, совершенно невозможно. Во-первых, большая часть рукописей погибла, а во-вторых, значительное большинство мистерий, разыгрываемых на подмостках, могло вовсе не распространяться, оставаясь только в распоряжении актеров.

Большие мистерии, появившиеся с середины XV века, как правило, были позднейшей переработкой текстов, которые до тех пор существовали в рукописных списках и служили материалом для представлений. Таким образом, мистерияльная драматургия во многих случаях не предшествовала спектаклю, а была *последующей* литературной обработкой сценических текстов.

Эта обработка имела ту пагубную сторону, что, стремясь придать мистерии большую религиозную направленность, позднейшие авторы исключали из нее те жизненные комические эпизоды, которые проникали в действие мистерии и свободно размещались на сценических подмостках рядом с эпизодами религиозного характера. То, что казалось вполне естественным народному зрителю мистерий, было недопустимым с точки зрения богосло-

вов, строгих книжников-ригористов. Спектакли мистерий были значительно интереснее, полнее и разнообразнее, чем их литературное оформление.

Мистерия как жанр получила законченный характер во второй половине XV века.

В раннюю стадию своего существования мистерия имела форму мимических действий (так называемые «мимические мистерии»), в которых сюжеты литургических драм обретали пантомимическое выражение.

В связи с развитием городов церковь была заинтересована в расширении религиозной пропаганды: во всех европейских городах стали устраиваться пышные церковные шествия, сопровождаемые инсценировками евангельских и библейских сюжетов. Особенно богатой драматическим элементом была уличная процессия в честь праздника тела Христова, установленного специальным указом папы Урбана IV в 1264 году. Перенос церковных инсценировок на улицу усилил их зрелищную сторону и сделал возможным использование этих сюжетов и для чисто светских целей. Так, во Франции «Страсти господни» были впервые показаны на площади в виде мимической мистерии в 1313 году при въезде в Париж короля Филиппа IV Красивого. После этого подобная театрализация повторялась неоднократно.

Из инсценировок этих празднеств и въездов постепенно складывалась площадная мистерия. Процесс ее формирования шел как по линии литературной, так и по линии чисто сценической.

На раннем этапе литературно обрабатывались отдельные эпизоды священной истории, затем эти разрозненные эпизоды стали собираться в соответствующие циклы, и под конец мистерия стала создаваться как цельное литературное произведение, содержащее большое количество связанных между собой эпизодов.

Самые ранние площадные представления религиозных пьес устраивались в Италии братством Гонфалоне с 1264 года в древнеримском амфитеатре — Колизее. Это были разрозненные инсценировки. В более позднее время, связанное уже с деятельностью цеховых организаций, как, например, в Англии, мистерияльный спектакль представлял собой целый цикл отдельных эпизодов<sup>1</sup>. Окончательное оформление жанра выразилось в создании цельных мистерияльных произведений типа французской «Мистерии Страстей» Арну Гребана.

Если начальные шаги в развитии мистерии во всех странах Западной Европы были сходны, то формирование это-

---

<sup>1</sup> Тексты английских мистерий XV века собраны в четырех сборниках, составленных из отдельных пьес мистерияльного репертуара.

го жанра в его каноническом виде произошло во Франции, которая была, по определению Энгельса, «средоточием феодализма в средние века»<sup>1</sup>.

В Италии мистерия не получила сколько-нибудь значительно-го развития, так как этому воспрепятствовало раннее утверждение в этой стране гуманистической культуры и искусства<sup>2</sup>. В средневековой Испании созданию площадного театра помешали непрерывные войны Реконкисты и отсутствие цеховых организаций в городах. В Германии и Англии мистерияльный театр развился достаточно полно, но и в той и в другой стране мистерии были мало оригинальными, заимствованными из французских источников (оригинальными в них были лишь комические эпизоды, вставлявшиеся в канонический текст). Причиной тому были исторические условия, ослабившие в обеих протестантских странах авторитет католической церкви.

Поэтому в истории мистерияльного жанра французские мистерии занимают первое место.

Вся обширная мистерияльная драматургия разделяется на три основных цикла — ветхозаветный, новозаветный и апостольский. Первый цикл имел своим началом литургическую драму — «Шествие пророков», второй возник из двух основных эпизодов — рождения и воскресения Христа, а третий в значительной степени развился из сюжетов, заимствованных из мираклей о святых. Но влияние мираклей на мистерию сказалось не только в третьем цикле. На раннем этапе своего существования мистерия, развиваясь из литургической драмы, не обрела еще своей оригинальной формы и часто бывала своеобразным собранием мираклей, коротких драматизированных легенд, лишь механически связанных между собой.

Так, первая известная мистерия (1345), посвященная «Страстям господним» и написанная на провансальском языке (отсюда ее наименование «Провансальская мистерия»), состояла из большого количества разрозненных маленьких эпизодов, завершающихся традиционным для миракля чудом.

Трудно категорически утверждать, что «Мистерия Ветхого завета» была по происхождению более ранней, но в ней отчетливей, чем в других мистериях, видны архаические черты; потому мы начнем анализ развития жанра именно с нее.

«Мистерия Ветхого завета», состоящая из 50 000 стихов и имеющая 242 действующих лица, содержала в себе тридцать

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. 1, М., 1948, стр. 210.

<sup>2</sup> Гуманисты писали так называемые *sacre rappresentazioni*, заполняя их светскими античными мотивами. Об этом см. в главе «Итальянский театр».

восемь отдельных эпизодов — от сотворения мира до пророчества о рождении Христа. Эти эпизоды совершенно различны по размерам, к тому же одни и те же имена в разных сценах имеют различную транскрипцию. Все это указывает на то, что «Мистерия Ветхого завета» была продуктом коллективного труда.

Несмотря на огромное нагромождение событий, она обладает единой внутренней тенденцией, которая развивается последовательно, от эпизода к эпизоду. Смысл этой общей идеи заключался в том, что человек, созданный богом и совершивший тяжкое «грехопадение», навлек на себя проклятие божье, которое могло быть искуплено только безвинной кровью явившегося к людям сына божия.

Бог обращался к зрителям и торжественно объявлял, что он, желая показать свое могущество и возвысить небесный трон, решил сегодня совершить великие чудеса. Существовая сам в небытии, бог начинает с того, что создает небесные сферы. В ремарке значится: «Тогда должно появиться небо огненного цвета, на котором будет написано «Эмпирей». Затем бог творит четыре стихии — огонь, воздух, воду и землю. После этого он создает ангелов — «тогда должны появиться все ангелы, каждый по очереди, и среди них Люцифер<sup>1</sup>, имеющий большое сияющее солнце за собой». Бог говорит Люциферу: «Свет будет предшествовать тебе. Мы отдадим тебе нашу любовь больше, чем кому иному». Люцифер становится на колени перед богом и благодарит его за то, что тот сделал его носителем света. Прочие ангелы тоже опускаются на колени и, называя бога королем, сенбором и принцем, клянутся ему в верности. Происходит чисто феодальная сцена — клятва рыцарей своему сюзерену. Эпизод заканчивается торжественным латинским пеннем ангелов, восхваляющих могущество бога. Затем в тексте мистерии имеется ремарка: «Пауза». После короткого перерыва следует дальнейшее развитие событий.

Люцифер снедаем гордыней — он не хочет быть в подчинении у бога (небесные сферы кажутся ему недостаточно возвышенными) и решает вместе с приближенными к нему ангелами совершить восстание и захватить трон бога. Ангелы одобряют дерзкий замысел Люцифера. С воинственными криками восставшие поднимаются наверх. Но в это время архангел Михаил доносит богу о восстании. Бог в гневе низвергает Люцифера и его приспешников в ад. Следует ремарка: «Тогда сбрасывают насколько можно стремительнее Люцифера и ангелов вниз». Люцифер кается в аду, но слезы его должны вызвать лишь комический

---

<sup>1</sup> Lucifer — носитель света (лат.).

эффект. Окруженный злорадствующими чертями, падший ангел жалобно стонет: «Угу-угу, я каюсь».

В раю происходит беседа о пагубности измены, и ангелы вновь клянутся в верности и послушании богу.

Легко заметить, что уже первый драматический эпизод мистерии имел определенный политический смысл, и его библейская тема вмещала в себя современные идеи о подчинении феодалов единому правителю — королю. Актуальный смысл сцены совершенно очевиден: мистерию показывали в годы ожесточенной борьбы Карла VII и Людовика XI с последними непокорными князьями. После наказания ослушников у всех наступало душевное умиротворение. Ангелы в раю пели «сколь возможно мелодично», и бог с небожителями спускался на землю, чтобы творить «мир и все в нем сущее».

Следовали одно за другим шесть библейских чудес — эффектно сделанных сценических фокусов. Ночь и день символизировались полотнищем, одна половина которого была белой (день), а вторая черной (ночь). Создание «недр земных» изображалось в виде бассейна, в волнах которого плескались рыбы. Земля покрывалась деревьями и травами. Ремарка требовала, чтобы «сами собой из каменистой почвы вылезали маленькие деревца, кустарники и самые прекрасные цветы, в соответствии с временем года».

На небе появлялись сразу два светила: большое — солнце и чуть поменьше — луна. Четвертый день знаменовался появлением небесных планет и звезд. Затем мир населялся всевозможной живностью. В ремарке подробным образом указывалось: «Затем незаметно бросить в небо малых пташек и пустить по земле гусей, аистов, уток, кур и других птиц со всякими чудесными животными, каких только можно будет найти». Вряд ли подобная сцена вызывала особые религиозные чувства: легко предположить, что оглушительное кудахтанье, щебетанье, гогот кур, гусей и уток при столь торжественных обстоятельствах вызывали у зрителей веселое оживление и смех.

Наконец бог приступал к сотворению человека. В ремарке, согласно библейскому описанию, указывалось, чтобы была собрана в кучу «земля и грязь», и оттуда незаметно должен появиться Адам. Вначале Адаму полагалось лежать недвижно. Лишь после того, как бог три раза дунул ему в лицо, Адам оживал; он выражал великое восхищение всем увиденным и, упав на колени перед богом, благодарил его и клялся ему в вечном послушании. Бог вводил Адама в рай, и тот, как бы утомленный множеством впечатлений, погружался в сон. Во время сна бог вынимал у него ребро, после чего появлялась Ева, которая также на коленях благодарила творца и клялась в вечном послушании.





Сцена соблазна Адама и Евы.  
Из «Мистерии Ветхого завета».  
1542 г.

Адам, проснувшись, выражал восхищение Евой и говорил по-латыни, что она кость от его кости и плоть от его плоти. Бог благословлял супругов, отдавал в их владение рай и удалялся под ликующее пение ангелов.

Дальнейшее развитие «Мистерии Ветхого завета» шло по известным библейским эпизодам. Здесь семейные коллизии, посвященные истории рода Адама, чередовались со сценами чисто религиозного характера. Завершалась мистерия пророчествами святых о рождении Христа.

Основной репертуарный массив религиозно-площад-

ного театра составляли мистерии, посвященные легендарной истории Иисуса Христа.

Наиболее известной среди них была «Мистерия Страстей» Арну Гребана — огромное сочинение размером около тридцати пяти тысяч стихов, послужившее образцом для всех последующих мистерий.

Арну Гребан был ученым теологом; он одновременно преподавал в Парижском университете и руководил капеллой Собора Парижской богородицы.

Его монументальная «Мистерия Страстей» разделялась на четыре части (четыре дня), действовало в ней 393 персонажа.

Следуя традиции, Гребан начинал свою мистерию с эпизода изгнания Адама и Евы из рая, затем шли эпизоды рождения и детства Иисуса. Второй день был посвящен земной жизни Христа и заканчивался предательством Иуды. В третий день показывались «страсти господни». Параллельно развивались две темы — патетическая тема Иисуса, стойчески претерпевающего все страдания, и драматическая — Иуды, терзаемого муками совести и кончающего жизнь самоубийством. День заканчивался рыданием богородицы и погребением Христа. Четвертая часть, посвященная воскресению Иисуса, была наиболее риторична и лишена уже всякого подобия живого чувства.

Мистерия Гребана, не выходя за пределы библейской мифологии, созданная по строгому плану, с логической последовательностью развивающая идею искупления, была образцом мерт-

венной риторической драматургии. Лишь в редчайших случаях (например, эпизод плача девы Марии над распятым Христом) мистерия обретала некоторую живость, но эти живые черты рождались только при нарушении церковного канона.

Особенно показательной в этом отношении является «Мистерия Страстей» ученого теолога и врача Жана Мишеля (1486), написанная с явным стремлением очеловечить христианскую легенду, придать ей психологическую достоверность и бытовое правдоподобие. Жизнь Иисуса в этой мистерии вызывала ассоциации с жизнью обыкновенного человека, ибо действие начиналось с крещения Христа, а заканчивалось его положением во гроб. Всячески были расширены и досочинены эпизоды, представляющие чисто житейский ин-

терес. Драматическая фигура Иуды занимала очень значительное место. Автор мистерии, зная античную легенду о царе Эдипе, приписал Иуде злоключения Эдипа, отчего злодей выглядел еще отвратительнее. Особенно много внимания уделялось в мистерии характеристике Марии Магдалины. Если обычно в мистериях она появлялась лишь в момент своего раскаяния, а о грехах ее только упоминалось, то Жана Мишеля интересовал в первую очередь именно греховный период в ее жизни. Прислышав о Христе, она проявляет к новому пророку чисто женский интерес: расспрашивает иудеев, идущих с проповеди Христа, хороша ли его внешность. Убедившись в достоинствах проповедника, Мария наряжается и в сопровождении служанок идет соблазнять новоявленного пророка. И только после этой светской сцены наступал традиционный эпизод раскаяния.

Хотя тексты рассматривались епископами или городскими магистратами, никакая цензура не могла уберечь мистерию от проникновения в нее житейского, реалистического элемента.



Сцена изгнания Адама и Евы из рая  
Из «Мистерии Ветхого завета».  
1542 г.

Обыденное и чудодейственное переплеталось в мистериях самым причудливым образом. Очень характерна в этом отношении немецкая мистерия о сошествии Иисуса Христа в ад (1464). От мановения руки Христа сами собой падают засовы и раскрываются замки. Сатана изгнан, Люцифер привязан к столбу. Грешники бросаются к своему искупителю, целуют ему руки, обнимают колени, плачут радостными слезами и вместе с Иисусом поднимаются в рай.

Ад пуст. Люцифер в унынии. Один за другим возвращаются черти — ни у кого из них нет добычи, на земле не осталось больше грешников, все вяли к слову божьему. Тогда Люцифер вспоминает город Любек, и черти шумной толпой отправляются в соседний богатый город, наверно чем-то неугодный устроителям мистерии. В Любеке обнаруживается множество грешников: булочники, кладущие слишком мало дрожжей в тесто, священник, просиживающий часами в трактире и пропускающий мессу. Весь этот люд черти гонят в ад.

Религиозные сюжеты от обилия бытовых сцен трещали по всем швам, а священные герои, бывшие хозяева сюжетов, бледными тенями бродили среди ярмарочной суматохи, и их робкие молитвы безнадежно тонули в криках базарных горлопанов.

Как пример можно привести историю о «Мудрых и неразумных девах»<sup>1</sup>, которая, потеряв свой церковный кров и очутившись на базарной площади, превратилась из чинной литургической драмы в разбитную малопрстойную буффонную сценку о базарном шарлатане и его слугах.

Еще более показательна в этом отношении чешская интермедия «Продавец мазей», которая показывалась в перерывах между сценами мистерии. Сочиненная в середине XIV века студентами — «жаками», эта пьеса (сохранился лишь ее отрывок) имела уже самую отдаленную связь со своей прародительницей — литургической драмой о мудрых и неразумных девах.

В центре интермедии фигурировал мошенник Рубин, названный в списке действующих лиц шутом из Венеции. Рубина за миску киселя и три новые ложки нанимает к себе врач-шарлатан Северин для рекламирования своих поддельных снадобий. Рубин вместе со слугой врача Пустерпальком принимается расхваливать врачебное искусство своего хозяина. Рубин кричит:

Все пожалуйста сюда!  
Не останется следа  
От клейма или дубины,  
Стоит только господину  
Раз взмахнуть своим мазком<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Немецкий вариант 1322 г.

<sup>2</sup> Перевод А. Сиповича.

Расхвалив сверх меры чудодейственное свойство лекарств Северина, Рубин заключает свой монолог призывом к хозяину:

Натолочь уже заране  
Порошков из всякой дряни  
И, набрав погуще грязь,  
Запасную сделать мазь.

Тут же Рубин сообщает, что к врачу идет библейский старец Авраам, который ведет своего тяжело больного сына Исаака, а Северин сообщает своему помощнику, что по базару бродят три красивые подружки, которые ищут мази и помаду, — в таком легкомысленном тоне говорится о трех святых Мариях.

Первым приходит Авраам; он просит Северина воскресить его сына Исаака:

Он, как мертвый, без движенья.  
Сделай чудо воскресенья.  
Хоть лежит он распростертый,  
Но капризен хуже черта;  
Хлеб не ест совсем простой,  
Лишь пшеничный, дорогой;  
И воды не пьет строптиво,  
А лакает только пиво.

В этих словах библейского пророка явно слышны издевательские нотки. Пародия становится особенно дерзкой, когда изображается самое чудо воскресения. Происходит оно после того, когда врач-шарлатан смазывает мазью Исааку пониже спины.

Еще острее звучит антицерковная сатира в сцене Марий. Каждая из них на латинском языке вещает о постигшем их горе — смерти Христа. Но продавец встречает святых дев, как обычных покупательниц, и предлагает красоткам помаду, крем, румяна и белила. Те отказываются, им не до красоты: они пришли за мазью, чтобы умастить священный труп. Северин в шутовских выражениях расхваливает свой товар. Обычно он берет за него три гроша, но красоткам он готов уступить за пару грошей. Появляется жена Северина. Услыхав его любезности, она набрасывается на мужа, и между супругами происходит шумная семейная сцена. Жена не позволяет мужу продавать товар по дешевке. Девы-мироносицы так хороши, что за ними начинают увиваться и Пустерпальк с Рубином, между которыми тоже разгорается ссора. Пустерпальк хвастает своим родом — дядья его торговали хреном, луком, грибами и грушами. Рубин в ответ восхваляет свой род: к его тетке Вовржене благоволили монахи, а тетка Годова стяжала себе славу тем, что варила кисель «из простой коры древесной».

На этом интермедия «Продавец мазей» обрывается.

В яркую бытовую картину превратился в мистериях и эпизод всемирного потопа. В английской мистерии Ной выглядел бравым моряком, готовящим свой ковчег в далекое плавание. Но сварливая супруга Ноя не желала покидать землю и залезать в дурацкий ящик. Только после того, как Ной брал палку, строптивую жену удавалось втащить в ковчег. Ной объявлял, что, имея грот-мачту и снасти, он готов поднять паруса. Ковчег отплывал. Подобные бытовые отклонения от первоначальной темы не только профанировали священную историю, но иногда прямо ее пародировали.

Типичным в этом отношении является эпизод о Маке из английской мистерии рождественского цикла «Вифлеемские пастухи». Мак похищает ягненка, и когда пастухи приходят обыскивать его дом, он прячет ягненка в люльку и выдает его за новорожденного. Обман обнаруживается, пастухи собираются отколотить вора, но в это время раздается пение ангелов, возвещающих о рождении Христа, и пастухи идут к яслям, в которых лежит уже не ягненок, а новорожденный Иисус, именуемый «агнцем божьим».

Такое язвительное соседство религиозной и бытовой сцены явно указывало на то, что в мистерию проникал вольный дух народной насмешки, пародии и сатиры.

Сатира тревожила порой и светские власти. Иосиф, превращенный в одной английской мистерии в совершенно реальную фигуру бедняка плотника, говорил по поводу императора Августа, наложившего на народ новые налоги: «Имущество бедняка вечно подвергается опасности. А теперь пришел королевский чиновник, чтобы взять у меня последнее. Топором, буравом и долотом добываю я свой хлеб и неизвестно, зачем я должен отдать все мои сбережения королю». Иосиф и Мария в немецкой мистерии XV века изображались бедняками, которые ходят из дома в дом и нигде не находят приюта.

Даже в «Мистерии Страстей» Арну Гребана встречались протестующие строки. «Бедняки рождаются своими матерями лишь затем, чтобы испытывать горе и нищету!» — восклицал один из персонажей. Еще резче звучал протест в другой французской мистерии страстей. Персонаж, изображающий народ, заявлял, что люди должны владеть всем поровну, и с негодованием говорил о богачах, которые

Вовсе не знают тягот труда,  
Но всяким добром мошна их полна,  
Золотом, деньгами, хлебом, вином,  
Мы ж, бедняки, с голоду мрем.

В мистерии «Три короля» короли, возвращаясь из Вифлеема, встречались с пахарем, который им говорил: «Нет ни короля, ни

императора, который смог бы прожить без хлеба», — и заканчивал свои слова латинской фразой: «*Qui non laborat, non manducatur*» («Кто не работает, тот не ест»).

Но все же в мистерию, подчиненную организационно и идеологически привилегированным слоям города, мотивы социального протеста проникали с трудом. А если и проникали, то под пером автора они приобретали благопристойную форму евангельских изречений и притч. В своей же стихийной силе этот протест проявлялся главным образом в сценическом исполнении мистерии.

В те годы, когда творение Арну Гребана завладело почти всеми мистериальными подмостками, во Франции было создано другое выдающееся произведение — «Мистерия об осаде Орлеана».

Эта мистерия отличалась от всех предыдущих и последующих произведений данного жанра чертами исторической достоверности. Возможно, что автор мистерии сам был участником героической обороны Орлеана. Его патриотическая воодушевленность определяла общий дух мистерии, характеры ее главных персонажей и благополучную развязку действия, которое завершалось не сожжением Жанны д'Арк, а победой французов.

Вместо традиционного конфликта между богом и дьяволом основной конфликт этой мистерии выражался в столкновении реальных исторических сил — английских захватчиков и французских патриотов, поднявшихся на защиту своей отчизны. Несмотря на религиозный характер мистерии, ее пафос заключался в идее освободительной борьбы народа против врагов.

«Мистерия об осаде Орлеана» была создана и показана вскоре после самой исторической осады (1429)<sup>1</sup>. В ней участвует более ста персонажей. Главными героями выступают граждане Орлеана, крестьянка Жанна, король Карл VII и французские полководцы во главе с графом Дюнуа. Со стороны англичан действуют военачальники — граф Сольсбери, герцог Соммерсет, лорд Тальбот и многие другие. Действие, как и во всякой мистерии, происходит не только на земле, но и на небе.

Мистерия начинается с военного совета, на котором британские военачальники сбывают, что они идут походом на город Орлеан. На совет прибывает епископ, правитель Орлеана; обращаясь к англичанам, он молит их пощадить родной город. Англичане коварно заверяют его, что они ничего дурного не замыслили. Но лишь только епископ уходит, звучат фанфары, и лорд

<sup>1</sup> В городском архиве Орлеана имеются документы, датированные 1435 и 1439 гг., в которых указываются расходы по организации мистерий. На основании некоторых статей расходов можно сделать вывод, что в городе была разыграна именно «Мистерия об осаде Орлеана».

Сольсбери восклицает: «Франция, Франция, прекрасная страна, ты будешь принадлежать нам!»

Действие переносится в осажденный Орлеан. Город встревожен, но готов мужественно сопротивляться. Городской старшина от имени всех говорит: «Мы лучше умрем, но никогда не сдадимся!» Горожане клянутся быть верными своему долгу. Начинается обсуждение плана защиты Орлеана.

А в это время англичане уже грабят и насилюют в окрестных местах. Они разоряют часовню богородицы в Шартре. Священник жалуется на солдат графа Сольсбери. Тот со словами: «Ты лжешь, мои солдаты этого не сделают» — выгоняет священника.

Происходит первое сражение между англичанами и французами. Французы под напором многочисленного противника отступают. Начальник ополчения призывает всех без исключения взяться за оружие. Даже женщины принимают участие в обороне — они обливают англичан кипящим маслом.

Английский военачальник, обращаясь к защитникам Орлеана, говорит: «Всех, кто там за стенами, с их женами и детьми, никого не пощажу. И, кто бы они ни были, малые или старые, всех изрублю мечом». После этих злобных слов следует ремарка: «Тогда вылетает ядро с башни девы Марии, которое ударяет его в голову, раскалывает ее и вырывает глаз». Англичане в смятении.

Проходит двенадцать дней обороны, французы посылают к королю за помощью. Англичане в свою очередь посылают гонца к маршалу лорду Тальботу с вестью о гибели Сольсбери. Гонец попадает в плен к французам и говорит им о смерти своего главнокомандующего. В городе обрадованы, но недоумевают. Кто стрелял из пушки? Поднимаются на башню девы Марии. Пушкарь говорит, что он зарядил пушку ядром, но не прикасался к ней. Осажденные решают, что выстрелила сама дева Мария, мстящая за поругание ее часовни.

Положение города все ухудшается. Одолеть врага своими силами нет надежды — нужно прибегнуть к помощи сил небесных. Карл VII, став на колени, молит бога помочь Франции. Бог посылает архангела Михаила в деревню Домреми к пастушке Жанне д'Арк. Жанна, мирно пасущая овец, в страхе отказывается от той миссии, которую ей приказано выполнить. Но архангел уговаривает ее не бояться, раз божья воля будет с нею. Робкой пастушке достаточно этого аргумента, чтобы согласиться стать во главе войска.

Тем временем между французами и англичанами происходит новая битва. Англичане ждут скорого падения Орлеана.

Жанна во дворце короля. Сперва ее не хотят пустить, затем решают подвергнуть испытанию. Король надевает платье одного

из придворных и скрывается в толпе, а на трон сажают одетого в королевское платье царедворца. Вводят Жанну. Она, не поклонившись человеку, сидящему на троне, отыскивает в толпе перо одетого короля и становится перед ним на колени. Все поражены и теперь уже верят в миссию девушки. Жанна, получив от короля чудодейственный меч и белое знамя, отправляется в путь во главе армии. Въехав в Орлеан под ликующие клики осажденных, она сейчас же отправляет маршалу Тальботу письмо, в котором требует, чтобы англичане добровольно покинули Францию. Письмо это почти повторяет подлинное послание, написанное Жанной д'Арк англичанам. Заканчивается оно грозной фразой: «Верьте, если вы не послушаетесь, то девственница явится сюда, чтобы уничтожить вас».

Тальбот, получив послание Жанны, говорит, что дела французов, видно, очень плохи, если они поставили во главе своего войска деревенскую девку. Между двумя военными станами начинается перебранка. Англичане обзывают Жанну ведьмой, потаскушкой и грозят сжечь ее на костре. Жанна называет Тальбота подлецом, грабителем, чудовищем и сулит ему через двенадцать дней позорную смерть.

Происходит сражение. Жанна в белом одеянии, на коне, со священным мечом в руке. Реплика гласит: «Необходимо как можно больше выпускать ядер, выбрасывать веревочные лестницы, сталкивать неприятеля во рвы». Положение французов крайне тяжелое, но Жанна вместо того, чтобы вести войска на приступ, руководить и действовать, становится на колени и просит бога даровать французам победу. Является архангел Михаил и извещает Жанну, что ее просьба будет выполнена богом. И действительно, вскоре под англичанами рушится мост, и они в панике бегут с поля боя. Теперь наступает очередь радоваться французам — в городе бьют в колокола. Французы преследуют англичан. Происходит несколько стычек. Англичане бросают во время боя Жанне на голову огромный камень. Он разбивается вдребезги, не причинив девушке никакого вреда. Французы под водительством Жанны одерживают победу за победой. Тальбот и его свита взяты в плен. Жанна д'Арк торжественно объявляет победу. Французы ведут пленных в Орлеан, горожане ликуют. Городской старшина восхваляет доблести Жанны д'Арк. Она в свою очередь воздает должное мужеству горожан и призывает их благодарить бога и деву Марию. Старшина отвечает: «Высокочтимая госпожа, все наши намерения — восхвалять бога в нескончаемых молитвах, но также и вас, дама, возлюбленная богом». Мистерия завершается традиционным «Аминь».

«Мистерия об осаде Орлеана» свидетельствует о наличии в средневековом театре возможности создания широкой народной



драмы, современной по теме, патриотической по идейной направленности и героической по своему тону. Однако реалистическое изображение героической борьбы народа в этой мистерии было подчинено общей религиозной концепции, согласно которой не люди, не их человеческая воля является первопричиной победы, а божественный промысл. Исторически реальная по своей теме, мистерия сопровождалась чудесами и в конечном итоге служила той же цели, что и религиозные мистерии.

Но все же противоречия между образным выражением темы и ее внутренним христианским догматом выступали в светских мистериях с особой резкостью. Так жизнь, обходя каноны, врывается в мистирию, и чем больше удавалось в этом жанре отойти от религиозной идеи, тем ярче и колоритнее бывали картины реального. Чем дальше шло развитие жанра, тем острее выявлялась его внутренняя противоречивость.

Площадная по своему характеру, массовая по составу своих исполнителей, мистерия, несмотря на явные черты народного зрелища, не смогла все же выйти из плена религии, и реалистическая тенденция не смогла в ней окончательно восторжествовать. Бытовые эпизоды здесь возникали большей частью стихийно.

Если сравнить мистирию XV—XVI веков с мираклем XIII—XIV веков, то сколько-нибудь заметного прогресса в области драматургического искусства не обнаружится. Непомерно раздвинув свой тематический и фабульный диапазон, мистерия не могла сосредоточиться на изображении человеческого характера даже в той минимальной степени, в какой это было свойственно мираклю.

В течение ряда веков религиозная драма не совершенствовалась потому, что основная идейная посылка этого жанра была ложной, мертвенной и враждебной жизни. Эта мертвенная идея мистерии приводила к схематизму, к однообразному разрешению той или иной темы. Особенно показательной в этом отношении была мистерия «Деяния апостолов», сочиненная Арну Гребаном вместе с его братом Симоном. В каждом из эпизодов мистерии менялись только имена святых, но совершенно сходными были истории благочестивых юношей: они бросали родительский дом ради церкви, одинаково подвергались мукам во имя святой веры, одинаково творили чудеса, одинаково не поддавались дьявольским искушениям, одинаково умирали праведниками, возносясь в райские кущи.

Историческая обреченность мистерии была предуготована внутренней противоречивостью этого жанра. Жизнь, врывавшаяся в мистирию, разрушала религиозную идею, ради которой мистерия существовала.

Развитию мистерии мешало еще и то, что авторы ее не считали себя свободными художниками, обладающими правом творить оригинально и самостоятельно. Создавая свои произведения, они видели в них раньше всего выполнение религиозного долга. Поэтому их главной заботой была согласованность драмы с текстом священного писания, а слога — с величественным стилем церковных книг.

Свободное творчество могло развиваться, только освободившись от оков религии.

## ПРЕДСТАВЛЕНИЕ МИСТЕРИИ

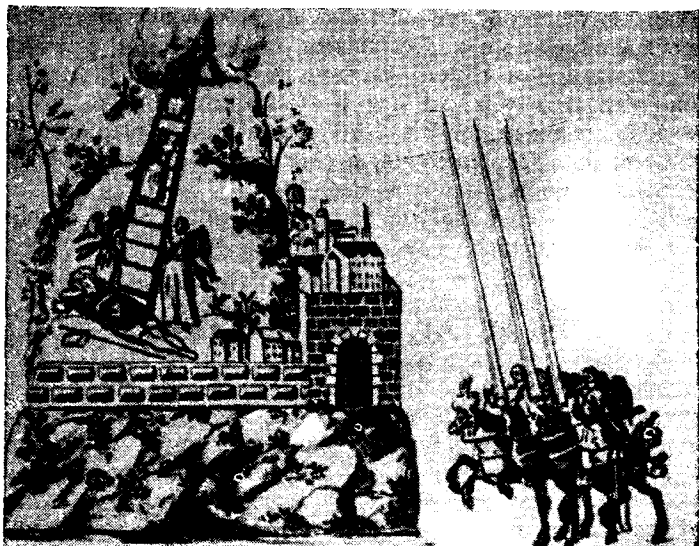
В день представления мистерии зрители уже с раннего утра рассаживались на деревянных помостах, выстроенных специально на городской площади. Повсюду слышался шум, смех, говор и крики. Установить тишину в этой многотысячной толпе было делом нелегким. В начале мистерии выступал автор или руководитель постановки и читал пролог, в котором рассказывалась история, послужившая сюжетом данной мистерии, воздавалась хвала господу и городским властям. Затем говоривший пролог мог тут же обратиться к актеру с предложением начать представление. В «Мистерии Страстей» он говорил исполнителю роли Иоанна Крестителя: «Иоани, выходите вперед и начинайте свою речь».

Представление длилось целый день. Исполняли обычно ту часть мистерии, которую можно было сыграть за один день: от десяти до двенадцати тысяч стихов. Поэтому крупные мистерии исполнялись в течение нескольких дней. После трех-четырех часов представления объявлялся перерыв. В перерывах публика обычно не расходилась, чтобы не лишиться с трудом добытого места. В антрактах для увеселения зрителей играла музыка, разносчики продавали различную снедь. Завершался день представлением эпилога, в котором рассказывалось о тех событиях, какие были показаны, и о тех, которые будут показываться на следующий день. Часто заключительной фразой служило вежливое обращение к зрителям: «Сделайте милость, приходите снова».

Характер представления мистерии в значительной мере определялся системой устройства сценической площадки, которая имела в средневековом театре три варианта: *передвижной, кольцевой и систему беседок*.

Система *передвижных* сценических площадок была особенно распространена в Англии, Испании и во Фландрии.

Отдельные эпизоды мистерии показывались на так называемых «педжентах» (англ. pageant) — фургонах с высоким помостом, открытым со всех сторон. До выхода на сцену актеры

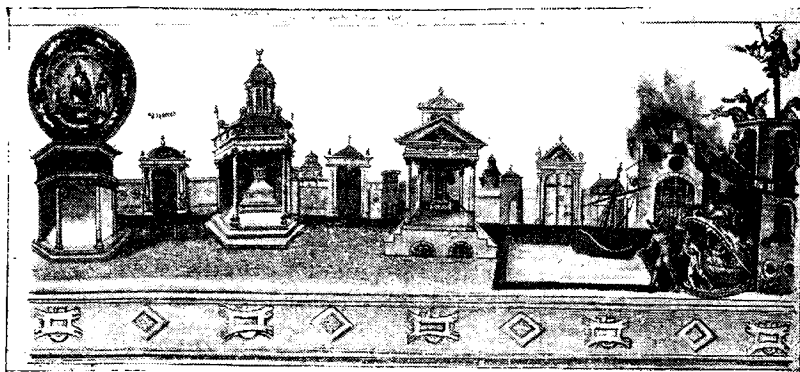


Постановка мистерии на передвижной сцене. XVI в.

скрывались под помостом. Показав определенный эпизод мистерии, педжент переезжал на соседнюю площадь, а на его место приезжал новый фургон со следующим эпизодом. И так до тех пор, пока все педженты не проходили через одну площадь.

Более распространенной формой сценического устройства была система *кольцевого* оформления. Этот принцип амфитеатра перешел в средние века от театральной архитектуры древних, которая была хорошо известна по развалинам в Бурже, Арле, Орлеане и других городах. Такой тип постановки мистерии в кругу амфитеатра был распространен в некоторых местностях Англии (например, в Корнуэльсе), причем в ряде случаев он встречался также в постановках моралите (см. рис. на стр. 77).

На миниатюре Жака Фуке (1460) изображено в разрезе устройство мистерияльной сцены кольцевого типа (см. рис. на стр. 81). На сваях, вбитых по кругу, настлан сплошной помост, на котором сооружены обособленные друг от друга отделения. В «отделениях» расположены — справа рай, затем место для оркестра, дворец императора, две ложи для дам, в крайнем отделении слева находился ад — двухэтажная башня с входом в виде раскрытой пасти дракона. Основная масса зрителей стояла под



Мистерияльная сцена в Валансьене. 1547 г.

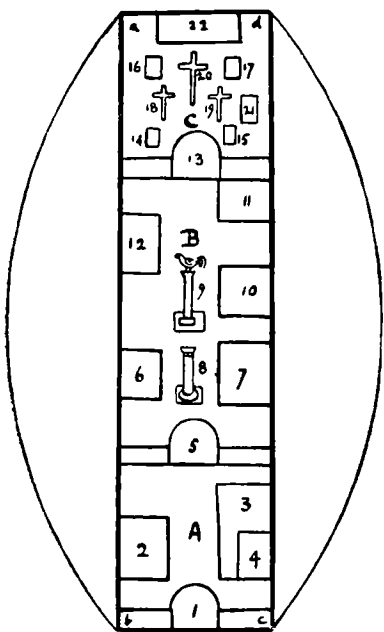
Миниатюра Г. Кайо

сваями и окружала тесным кольцом актеров, исполнявших мистерию прямо на земле в центре площади, образованной кольцевым помостом. Но действие в мистерии могло протекать не только в одном месте, но и перемещаться из одного отделения в другое и происходить одновременно в нескольких отделениях.

Кольцевая установка давала возможность ясно выявить композиционный центр представления, но она была неудобна для зрителей, принужденных толкаться под помостами и задирать голову то в одну, то в другую сторону.

Более совершенным и более распространенным типом сценического устройства является система беседок, расположенных на едином помосте по прямой линии и обращенных к зрителю фронтально. Пример такого сценического устройства мы находим на миниатюре Гюбера Кайо, изображающей представление мистерии в Валансьене (1547). На единой площадке слева направо находятся: 1) зал с верхним помещением для музыкантов; 2) рай на возвышении, над залом; 3) город Назарет в виде ворот, перед которыми виден забор с калиткой; 4) храм; 5) город Иерусалим (в виде ворот); 6) дворец с находящейся внизу темницей; 7) дом епископов в виде башни на задней стене; 8) золотые ворота; 9) чистилище в виде тюрьмы; 10) ад в виде раскрытой пасти дракона и расположенной над нею башни с платформами; 11) море — бассейн с плавающим по нему корабликом.

Количество «беседок» в иных случаях бывало больше двадцати. Подмостки, на которых устанавливались беседки, в среднем имели двадцать метров в длину и пять в ширину. Но длина под-



План мистерии в Донауэшингене.  
XVI в.<sup>1</sup>

мостков иногда доходила и до шестидесяти метров (так было в городе Романе). Разновидностью этой системы показа мистериальных представлений был способ постановки, при котором беседки были рассеяны по площади, а зрители, находящиеся в середине площади, переходили от одной беседки к другой (мистерия в Люцерне в 1583 г.). Наконец, в Донауэшингене (XVI в.) беседки располагались по продольным краям помоста, пересекающего площадь.

Подмостки назывались в мистериальных рукописях «земля», «поле», что указывало на более позднее появление деревянного помоста. В раннее время перед беседками была просто земля. Беседки сооружались капитально, чтобы в каждую могло забраться несколько человек.

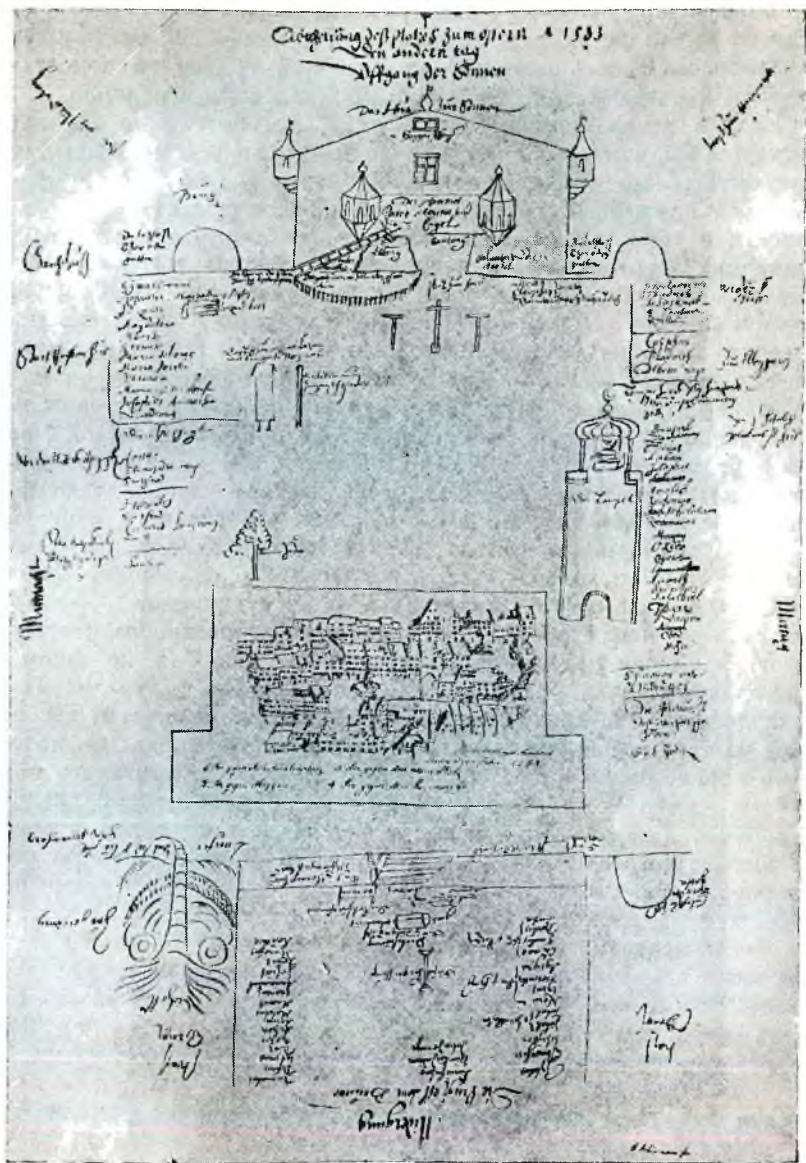
Райское жилище мистерии отделявали с такой щедростью,

что один из авторов сравнивал его с самым небесным раем. Рай утопал в роскоши, дорогие ковры, парча и цветы обычно украшали обитель праведников.

Если рай вызывал всеобщий восторг, то ад должен был приводить всех в трепет своими страшными орудиями пыток, огромным котлом, огнем и дымом, разверзшейся пастью дракона и т. п.

Остальные места действия декорировались значительно проще: ворота с надписью «Назарет» или «Иерусалим» означали название города; золоченый трон, стоящий в беседке, указывал, что действие происходит во дворце; одной палатки было достаточно, чтобы изобразить лагерь французского короля, а лодка со снастями обозначала корабль и море. Обычно значение мест действия разъясняли сами действующие лица.

<sup>1</sup> 1. Первые ворота. 2. Ад. 3. Гефсиманский сад. 4. Елеонская гора. 5. Вторые ворота. 6. Дом Ирода. 7. Дом Пилата. 8. Столб для бичевания Христа. 9. Столб с петухом. 10. Дом Кайафы. 11. Дом Анны. 12. Дом Тайной Вечери. 13. Третьи ворота. 14, 15, 16, 17. Могиалы. 18, 19. Кресты разбойников. 20. Крест Христа. 21. Могила Христа. 22. Небо.



План мистерии в Люцерне. 1583 г.

Значительно больше была развита сценическая техника: искусно умели устраивать вознесение Христа — система блоков давала возможность подниматься в рай, а трюмы на помостах позволяли актерам внезапно проваливаться в преисподнюю.

Если к декорационному искусству устроители и зрители мистерии были нетребовательны, то к сценическим эффектам отношение было прямо противоположным. Театральное чудо являлось важнейшей частью мистерийного представления, от яркости и точности его выполнения часто зависела судьба всей мистерии. В средневековом театре были специальные люди, занимавшиеся устройством сценических чудес, так называемые «*conducteurs des secrets*» (руководители секретов). Зритель мог поверить в любой легендарный сюжет, в любую небылицу, лишь бы ему воочию дали убедиться, что совершившееся перед ним действие натурально. Легко возбуждаемое воображение толпы не могло, однако, витать в эмпиреях абстрактной христианской фантастики; оно требовало какой-то материальной опоры, очевидного подтверждения совершающегося факта, которое дало бы основание для доверия ко всем чудесам религиозного сюжета. Когда в мистерии о святом Дезидерии приходят к пасущему стада святому и говорят, что бог избрал его епископом, Дезидерий не верит. «Пусть расцветет этот куст шиповника, — говорит он, — и я вам поверю». И шиповник мгновенно расцветает.

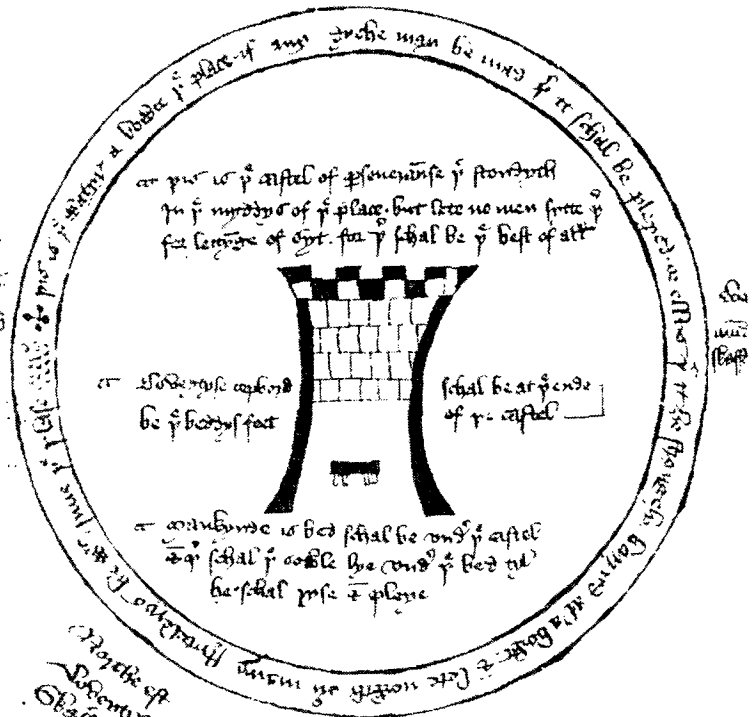
Мистическая по своему содержанию и условная по форме, мистерия обладала большим количеством грубо натуралистических деталей. На сцену выносили раскаленные шипцы и выжигали на теле грешников клейма. Убийства сопровождалась потоками крови: бычьи пузыри с красной жидкостью прятались под рубаху, удар ножа протыкал пузырь, и человек обливался «кровью». Реплика указывала: «Два солдата с силой ставят на колени и совершают подмену», то есть ловко подменяют человека куклой, чтобы тут же обезглавить ее. пытки и казни во всех своих подробностях были похожи на реальные пытки и казни.

Когда праведников клали на горячие жаровни, бросали в яму с дикими зверями, кололи ножами или распинали на кресте, это потрясало больше, чем любая проповедь. И чем более жестокой была сцена, тем сильнее она действовала. Нерон велит врачам разрезать живот своей матери Агриппины, чтобы узнать, откуда он явился на свет. Святую Маргариту пытаются на протяжении десяти тысяч стихов, и она все же остается верной христианкой.

«Нужна кровь» (*il faut du sang*) — такая короткая деловая реплика написана в «Мистерии Ветхого завета». «Нужна кровь», ибо только через страх, муки и жертвы можно укрепить веру.

Но сценическими «секретами» пользовались не только тогда, когда нужно было изобразить казни и пытки. Еще большее при-

Goodly  
 Tho  
 Bewold



North of  
 Beoma  
 Glassford

North  
 Bewald  
 Bewold

It my goodly fful be that in mychis waye i shal, withynne i yd alwaye  
 by the in our syne & ped al in flake & in fful place i y place  
 it to goodly. god yd kynge up y ooble

План постановки английского моралите «Замок стойкости». XV в.



менение театральные трюки получали при изображении «чудес». Так, после смерти мучеников их святые мощи совершали всевозможные чудесные исцеления: слепые прозревали, безногие начинали ходить, бесноватые обретали разум, мертвые воскресали. Высокой техники достигали и чисто постановочные чудеса. Изображая вознесение Христа, его поднимали «на высоту сорока локтей». Голубь из белой жести слетал с неба и садился на голову Христа в момент его крещения в Иордане. Ангелы и апостолы спускались с неба на землю на облаке. Подъемная машина со сложной системой блоков работала в мистерии исправно. Не менее совершенным было и водяное хозяйство. «Идет град и ливень», «Бьют фонтаны», «Моисей ударяет в скалу жезлом, и течет вода» — подовных ремарок в мистериях множество, и выполнение их не вызывало особых затруднений. Сохранилось свидетельство о том, что фламандский художник Карл Ван Мотур устроил столь искусно всемирный потоп, что промокли почти все зрители, но «это привело их в особый восторг».

С большим искусством исполнялись и пиротехнические фокусы. Огонь применялся во время пыток в аду. Особенно эффектными были пожары, когда от гнева божьего в день страшного суда загорались дома или во время штурма пылали крепости. Но наряду с иллюзией натурального огня в мистериях применялось и условное обозначение света. Так, отделение света от тьмы изображалось полотнищем — белым и наполовину черным, которое затем с треском разрывалось пополам.

Соседство грубо натуральных и искусственных, условных приемов было обычным делом в мистерии.

Зрелищная сторона мистерии развивалась к XV веку достаточно сильно, особенно ярко это проявлялось в костюмировке. Каждый участник мистерии старался облачиться в самый дорогой и красивый костюм, и даже в тех случаях, когда ему приходилось играть роль нищего, актер наряжался в яркий кафтан и щеголял на подмостках в подобающем праздничным дням виде. Костюмы делались чаще всего за счет цеховых организаций, но иногда шились и самими исполнителями. Церковное облачение обычно бралось напрокат у монастырей.

Костюмы площадных представлений обладали целым рядом отличительных признаков, помогавших зрителям с первого взгляда определить характер изображаемой фигуры. Праведники ходили в длинных белых рубахах, грешники — в черных, предатель Иуда носил желтое платье, дева Мария — голубое, евреи — белые одежды, разрисованные надписями из Библии, Христос носил золоченую бороду и золоченый парик, от которого шло сияние, похожее на нимб. Адам и Ева фигурировали в трико телесного цвета и только после изгнания из ада стыдливо

прикрывали свою наготу листьями.

В костюмах, как и во всей мистерии в целом, соблюдалось не историческое правдоподобие, а бытовое, современное. Пилат мог носить кафтан немецкого бюргера или одеяние сарацина. Ирод ходил по сцене в турецком костюме с кривой саблей на боку. Еврейские первосвященники облачались в христианские далматики, римские легионеры носили современную солдатскую форму, а Мария Магдалина щеголяла в платьях, шитых по последней моде, и поражала ярмарку эффектностью своих нарядов. Иногда, в случае бедности исполнителей, костюмировка сильно упрощалась. Исполнители ролей ангелов прикрепляли к своему обычному костюму крылья, а исполнители ролей чертей надевали звериные маски и прицепляли себе хвосты. В других случаях костюмы чертей бывали очень живописными: роскошные красные трико, мохнатые бараньи куртки, фантастические одеяния с огромной маской на животе и с множеством рожц на всем теле. Подробное описание дьявольского костюма дал Рабле в своем романе «Гаргантюа и Пантагрюэль».

Характер ряжения чертей указывает на связь с народным языческим маскарадом; во всем же остальном мистериальные костюмы были совершенно реалистическими. Герои религиозных пьес выступали в обыденных житейских платьях, и в этом отношении бытовая сторона представления подчиняла себе мистическую.

Противоречие между мистическим и бытовым, условным и грубо натуральным проявлялось не только в литературном тексте и внешнем облике мистерии, но с еще большей резкостью сказывалось в общем стиле актерской игры.

Патетическое и карикатурное парадоксально сочеталось в средневековом театре, не допускавшем, как и всякий площадной театр, умеренных красок бытового правдоподобия. Патетические монологи, сцены чудес, назидательные беседы — все, что приходилось делать божественному семейству, пророкам и христиан-



Адская пасть из швейцарской мистерии Якоба Руфа. XVI в.

ским праведникам, было пронизано глубоким религиозным воодушевлением: исполнители сами страстно верили в то, что они говорили. Их личный восторг становился главным нервом игры, преувеличенно страстной, близкой по своей религиозной выпренности к фанатическим церковным проповедям.

В резком контрасте с патетическим выступало карикатурное. Если в первой манере были преувеличения в сторону пафоса, то вторая манера была результатом преувеличений сатирического плана. Из насмешки и иронии над обыденной жизнью рождался карикатурный, буффонный стиль игры, при котором пародировались и святые, и черти, и купцы, и крестьяне. Буффонный стиль органически развивал стаинную маскарадную традицию народных игр и вбирал в себя опыт профессионалов-гистрионов.

Эти столь противоположные манеры исполнения — патетическая и буффонная — были связаны и общими моментами: гиперболическим раскрытием идеи и характера. На данном этапе драматическое искусство могло выделять основное содержание только посредством преувеличения внешних черт, усиления интонаций и укрупнения жестов. Внутреннее раскрытие характера было совершенно недоступно исполнителям мистерии; даже самые острые драматические коллизии не получали сколько-нибудь осмысленной психологической мотивировки.

На ранней стадии своего развития театр обнаруживал прежде всего свою действенную природу. События, а не характеры были основой представления. Этим объясняется и то обстоятельство, что мистерия игнорировала реалистическую оправданность сценического времени и пространства. Для стремительного развития действия было необходимо, чтобы века в одно мгновение сменяли друг друга, а страны располагались одна от другой на расстоянии двух шагов. Никто не удивлялся тому, что Ной, закрыв при начале потопа ставни своего ковчега, через минуту открывал их, объявляя, что страшные сорок дней и ночей уже миновали. Вполне нормальным казалось путешествие из Рима в Назарет или из Франции в Вавилон в течение трех минут, на глазах у публики. События могли охватывать год, десять, сто лет и даже, как в «Мистерии Ветхого завета», четыре тысячелетия. Все, чего требовало действие, получало у зрителей внутреннее оправдание.

Несмотря на преобладание патетического начала, буффонада в мистериях часто вступала в состязание с серьезным началом и переводила действие в комический план. Энтузиазм исполнителей комических ролей доходил до того, что они уже не считались ни с драматической ситуацией, ни с общим тоном мистерии. Судя по вышеупомянутой гравюре Фуке, сцена пытки превращается в комическое действие импровизационного плана.



Сцена из «Мистерии о святой Аполлонии». XV в.  
Миниатюра Н. Фуке

Хотя тут и изображен драматический эпизод — палачи пытаются праведницу, но по тому, как идет пытка, видно, что актеры, выполняющие мрачную роль истязателей святой, всяческими средствами стараются насмешить публику. Один опрокинулся наземь и изо всех сил тянет веревку, которой связана св. Аполлония, второй держит в руках другой конец веревки и натягивает ее, принимая комическую позу, третий клещами утрированно тянет мученицу за язык, а четвертый дерет ее за волосы. Тут же рядом смешит зрителей, непристойно обнажась, шут, за спиной которого виден тощий бес. В результате этого сцена пытки вызывала не религиозный трепет, а явно неуместный смех.

Вообще мистерия представляла самые широкие возможности для комических импровизаций. В тех местах, где выступал шут, часто значилась лишь одна фраза: «Здесь говорит шут». В мистерии «Рождество Христово» ремарка гласила: «Здесь поместить несколько рассказов собственного сочинения, дабы развеселить слушателей». Весьма возможно, что вольности дураков

попадали в мистерию в ее последующих редакциях. По крайней мере в рукописи «Мистерии о святом Себастиане» текст острот шутов был вписан другой рукой.

Дурак был активным, деятельным персонажем мистерии. Он выражал своими действиями и остротами народный юмор, едкую насмешку. Другую роль играл в мистерии бес — он сам всегда был объектом насмешек. Отплясывая и кувыркаясь на подмостках театра, черти теряли свое устрашающее воздействие.

Две комические фигуры мистерии — дурак и бес — определили в последующем развитии театра маски двух комиков — плута и простака; это отчетливо будет заметно в образах двух слуг итальянской комедии масок.

Кроме шутовских и дьявольских сцен, комическими были эпизоды с пастухами, повивальными бабками, вестниками, солдатами, палачами и другими второстепенными персонажами. В мистерии «Рождество Христово» повивальная бабка рассказывала о том, что она видела сон, как она была в трактире и ей нечем было заплатить за выпитое, причем последние строчки ее рассказа рифмовались с традиционными *Te deum laudamus* (Тебя, бога, хвалим). В другой мистерии Иисус обращался с речью об апостольском устройстве церкви, и его слова много раз прерывались веселой застольной песней, которую пели слепой и его слуга. Подобные фарсовые вставки и пародийные сценки были, конечно, результатом самовольничания актеров.

Для того чтобы сколько-нибудь укротить эту стихию и подчинить сотни исполнителей единому плану, в мистерийном театре существовал особый режиссер-постановщик, называемый «руководителем игры» (*conducteur du jeu*); его фигуру можно видеть на той же миниатюре Фуке.

Руководитель игры занимался отбором исполнителей и их обучением. Подготовительная работа шла несколько месяцев (например, в городе Монсе в 1501 году было проведено сорок восемь репетиций). Режиссер не покидал исполнителей и в момент самого представления. Он ходил среди действующих лиц в длинной мантии и в высокой шапке; в одной руке у него была книга, а в другой — указка. По книге он следил за выходами и суфлировал текст, а палкой-указкой касался тех актеров, которым нужно было вступать в действие (см. рис. на стр. 81).

Наиболее искусные участники мистерийных спектаклей со временем объединились в специальные организации, называемые «братствами». Самым прославленным из них было Братство страстей в Париже.

В 1402 году оно получило от короля Карла VI привилегию на монопольное право играть в столице «мистерии, миракли и прочие религиозные и моральные пьесы». Шли годы, сменялись

поколения актеров и зрителей, а дела Братства неизменно процветали. В 1539 году «братья» сняли Фландрский отель; на открытии его была показана мистерия братьев Гребанов «Деяния апостольские». Театр часто посещал король Франциск I.

Мистерия из общегородского праздника становится театральным зрелищем профессионального типа. И если сперва она разыгрывается непрерывно, изо дня в день в течение целой ярмарки<sup>1</sup>, то теперь представления всего цикла распределяются на весь «театральный сезон». Так, например, Братство страстей показывало в 1541 году мистирию «Деяния апостольские» в течение семи месяцев подряд по воскресным дням.

Дела Братства процветали, и все же мистерия доживала свои последние годы.

Генеральный прокурор парижского парламента произнес речь, резко направленную против Братства страстей. Но актеры не унывали, они настолько верили в свои силы и в свое будущее, что приобрели новое помещение — Бургундский отель, а через три месяца, 17 ноября 1548 года, парламент издал приказ, запрещающий Братству играть мистерии. Так заканчивается история мистерияльного театра во Франции.

Правда, официальный запрет вовсе не означал действительного исчезновения мистерии. Еще в течение нескольких десятилетий в провинции показывались религиозные представления, порой даже сочинялись новые тексты, но сам жанр был уже мертв.

Какие же исторические причины определяют собой гибель мистерии?

Парижский прокурор в своем доносе парламенту с нескрываемым раздражением писал о Братстве страстей: «Это люди в подобных делах несведущие и необразованные, низкого звания — всякие столяры, городские стражники, обойщики, торговцы рыбой. Они взялись исполнять «Деяния апостольские», прибавляя от себя множество апокрифических вещей, помещая в начале и в конце представления пошлые фарсы. Их игра длилась 6—7 месяцев, и это уменьшало набожность и благотворительность зрителей, порождало бесконечные скандалы, насмешки и шутовство».

К голосу прокурора можно было присоединить множество других воплей: благородную знать вытесняют с подмостков простые люди, причем снова называются «столяры, башмачники и лудильщики»; церковь пустует из-за театра, и священникам приходится менять часы церковных служб; на подмостках мистерии царит дух вольномыслия: Люцифер пародирует святое при-

<sup>1</sup> В Бурже в 1536 г. мистерия «Деяния апостольские» шла 40 дней.

чащение, а самое пречистую деву Марию обозвали там «старой рыжей бабой».

Демократизм и вольнодумство площадных представлений были главным злом, о котором вопили враги мистерии. Поход против мистерии был частью общего похода реакции против «ересей».

К середине XVI века католическая церковь вступает в полосу воинственной контрреформации. Тридентский собор (1545—1563) объявляет непримиримую войну всем еретическим течениям. Срочно укрепляются расшатавшиеся устои престола святого Петра.

Церковь шла в наступление. В ответ на успехи реформации надо было крепить дух фанатической веры, а это можно было сделать, только вселяя в души благочестие и страх, пугая людей пытками ада.

В какое же сравнение с этой иступленной мистикой шел веселый ад мистерий! Там, где церковь требовала страха, был смех; там, где она требовала благочестия, тоже часто был смех.

Благочестивый прокурор в своем донесении писал: «Зрители, возвращаясь с этих представлений, громко, прямо на улице, высмеивали игру — передразнивая выражения, услышанные во время игры, — насмешливо кричали, что святой дух никак не захотел опускаться, и прочие непотребства».

Католическая церковь, защищаясь от реформации, должна была уничтожить все поводы к нападкам в «загрязнении веры». И поэтому духовенство единым хором требовало запрещения «бесовских игрищ», в которых еще так недавно само принимало деятельное участие.

Но, получая удары от католической реакции, мистерия не пользовалась никакой поддержкой и со стороны новых, прогрессивных сил общества. Идеология буржуазии, ее практический взгляд на мир, естественно, вытесняли постепенно из жизненного обихода элементы религиозного мировоззрения. Вера в неизменность феодального общественного уклада сменилась уверенностью в необходимости его изменения.

Новым запросам жизни мистерия уже явно не удовлетворяла. Не могла она удовлетворять и запросам новой религии.

Обвиняя католицизм в моральном падении, протестанты постоянно указывали на богохульства, творимые в мистерии. И если Лютер, возмущаясь безнравственностью площадных спектаклей, все же предлагал использовать мистирию для благочестивых целей, то «женевский патриарх» Кальвин совсем изгнал театральные представления из своего города.

Не удовлетворяла мистерия и в чисто художественном отношении. В том же послании прокурора говорилось: «Как устро-

ители мистерий, так и исполнители — люди невежественные, простые ремесленники, не знающие ни а ни б, никогда не обучавшиеся театральному делу... При этом они не отличаются ни красноречием, ни чистым выговором, ни правильным произношением, ни даже пониманием того, что они говорят... и поэтому вместо того, чтобы достигнуть воспитательных целей, их игра оборачивается скандалом и вызывает насмешки».

Помимо всего этого мистерия потеряла и свою организационную базу. Королевская власть после победы над феодалами принялась энергично искоренять буржуазные вольности — городские самоуправления и самостоятельные цеховые организации. Организовывать мистерияльные представления теперь оказалось уже просто некому.

Обреченная на неминуемую гибель внутренними противоречиями, лишенная поддержки церкви и городов, чуждая новым идейным устремлениям, мистерия завершила свою историю.

Просуществовав несколько столетий, этот религиозный жанр сам по себе не создал ничего значительного. Однако мистерия способствовала развитию театрального искусства, потому что заключала в себе значительный элемент самостоятельного творчества.

Активное участие в мистерии демократических масс развило в народе вкус к театру и заложило основы для будущего профессионального сценического искусства.

Масштабностью своего действия, контрастом патетического и буффонного мистерия подготовила некоторые особенности ренессансной драмы. Это отчетливо видно на примере английского театра.

Исторической заслугой мистерии было также и то обстоятельство, что на мистерияльной сцене получили свое предварительное развитие два последних жанра средневекового театра — моралите и фарс.

Но если мистерияльный театр в целом прекратил свое существование в середине XVI века, то в отдельных случаях церковь продолжала использовать этот жанр еще долгие годы. Так было в реакционной католической Испании, где так называемые ауто сакраменталес показывались вплоть до XVIII века. В отдельных случаях религиозные представления устраивались и в новейшие времена. Известны ежегодные показы «Мистерии тела господнего» в Эльче (Испания) и организуемые каждые десять лет представления «Страстей господних» в баварском селении Обераммергау. То и другое действо сопровождалось широкой рекламой и не только служило религиозно-пропагандистским целям, но являлось и чисто коммерческим предприятием.



## МОРАЛИТЕ

Бюргерство, будучи сословием внутри феодального общества, выступало против средневекового уклада еще очень нерешительно, не идя на обострение классовых противоречий, а ища компромиссов. Порицание буржуазией феодального, дворянского произвола носило религиозный, морально-назидательный характер и содержало в себе постоянный призыв к нравственному исправлению. Наиболее типичной формой бюргерского общественного сознания была строгая патриархальная этика.

Реформационное движение, охватившее в XVI веке все страны Западной Европы, нанесло сокрушительный удар католицизму как идеологии феодализма и выставило в противоположность католической идее религиозной иерархии принцип «личного и непосредственного общения с богом». Таким образом, зависимость верующего от священника и церкви была заменена чисто буржуазным принципом «свободы вероисповедания».

Согласно новым общественным устремлениям, мерилом праведности человека становилось не послушное усвоение догматов веры, не бездумное выполнение церковных обрядов, а «личная добродетель». Но то, что буржуазная мораль выдавала за predeterminedный свыше нравственный идеал, по существу, было стремлением придать ореол святости чисто буржуазному, частнособственническому мировоззрению. Мораль была в руках буржуазии великолепным орудием как для разоблачения «аморальности» господствующих сословий — дворянства и духовенства, — так и для сдерживания революционных порывов угнетенных масс.

Бюргерство, выступая против своих феодальных владык и используя для этих целей народные массы, было больше всего заинтересовано в таком воспитании народа, чтобы он, борясь с сеньором, разрушая феодальные замки, не посягал на дом и лавку своего нового хозяина. Поэтому буржуазная этика, сыгравшая положительную роль как разоблачительница феодального бесправия и католического ханжества, сама по себе тоже носила лицемерный характер и в дальнейшем стала идеологическим оружием нового, капиталистического угнетения.

С ростом городов авторитет церкви падал: общественные страсти, бушевавшие на арене истории, трудно было умиротворить старыми формами религиозных увещеваний. На помощь церкви должна была прийти этика — христианская по духу, но уже светская по форме.

Одним из орудий буржуазной идеологии стал театр, создавший, как бы специально для целей дидактического, этического поучения, жанр *моралите*.

Нравоучительный жанр моралите заключал в себе не только позитивную программу, отражающую бюргерскую идеологию и мораль, но и некоторую критику феодальных порядков.

В момент возникновения моралите в театре господствовала мистерия, и первые ростки нового жанра входили в состав мистерийных представлений.

Мистерия всегда преследовала дидактические цели, но дидактика мистерий была заключена в форму религиозных историй и часто теряла свой смысл из-за соседства бытовых комических сцен. Моралите освободило морализацию как от религиозных сюжетов, так и от бытовых отвлечений и, обособившись, обрело стилевое единство и большую дидактическую целенаправленность.

Противоречия мистерии были как будто преодолены.

Основным признаком моралите был аллегоризм его персонажей: явления действительности представляли в моралите не в своем непосредственном виде, а абстрагированно. Аллегии имели вполне реальное основание; они выражали собой в персонифицированной форме явления действительности (война, мир, голод), человеческие пороки и добродетели (скупость, развращенность, храбрость, смирение); стихии природы, церковные понятия — все это воплощалось в конкретных персонажах-символах.

Но характеры аллегорических персонажей были только наглядными знаками, по которым зритель с первого взгляда по какой-нибудь детали должен был угадать их аллегорическое значение.

Так, например, туманная *Масса Хаоса* изображалась человеком, закутанном в широкий серый плащ. *Природа*, чтобы изобразить непогоду, покрывалась черной шалью, а затем надевала накидку с золотыми кистями, что обозначало просветление погоды. *Скупость*, одетая в отрепья, прижимала к себе мешок с золотом. *Себялюбие* носило перед собой зеркало и поминутно гляделось в него. *Лесть* держала в руке лисий хвост и гладила им *Глупость*, украшенную ослиными ушами. *Наслаждение* ходило с апельсином, *Вера* — с крестом, *Надежда* — с якорем, *Любовь* — с сердцем.

Все эти предметы в руках аллегорических фигур теряли свое конкретное значение и становились опознавательными знаками той или другой абстрагированной категории.

Поскольку персонажи моралите были лишены индивидуальной характеристики, в пьесе исчезал стимул для развития действия. Рационально созданные герои вступали друг с другом в конфликт не по внутреннему побуждению, а по велению догмы о вечной борьбе двух начал — добра и зла, духа и тела.

Конфликт между добром и злом, духом и телом изображался либо в виде противопоставления двух фигур, выражающих противоположности доброго и злого начала, борющихся в человеке, либо в виде добрых и злых сил, стремящихся подчинить человека своему влиянию.

Таким образом, хотя страсти, бытовавшие в жизни, и получали свое отражение в драме, однако это отражение было лишено драматического действия: борьба интересов в моралите представляла в виде холодных *дискуссий* на темы борьбы, а то, что называлось страстями, по существу, было словесно выраженным *мнением* о страстях.

Разумные люди идут по стезе добродетели, а неразумные становятся жертвами порока — эту основную дидактическую мысль на разные лады утверждали все моралите.

История жанра начинается с французского моралите «Благоразумный и Неразумный», впервые поставленного в 1436 году<sup>1</sup>.

*По составу действующих лиц* (кроме аллегорических фигур тут действуют бог, ангелы, дьявол и черти), *по их количеству* (59 персонажей), а также *по количеству стихов* (8 000 строк) это моралите примыкает к мистерии. Религиозно-каноническим данное моралите было и по своей идейной установке, так как противопоставляло мятежному и греховному человеку человека покорного и праведного.

Вначале Благоразумный и Неразумный идут по одной дороге, но затем каждый из них выбирает собственный жизненный путь. Первый доверяется Разуму, а второй берет себе в товарищи Непослушание. Разум ведет Благоразумного к Вере, а затем поочередно к Раскаянию, Исповеди и Смирению, а Неразумный в это время сходится с Мятежом, Безумием и Распутством, пьянствует в таверне и проигрывает свои деньги. Благоразумный продолжает свой путь — он посещает Покаяние, которое вручает ему бич для самоистязаний, и Искупление, заставляющее добродетельного человека снять с себя одежду, полученную из чужих рук. В дальнейшем Благоразумный по пути к блаженству встречается с Милостыней, Постом, Молитвой, Целомудрием, Воздержанием, Послушанием, Прилежанием, Терпением. Зато Неразумного сопровождают такие недобрые спутники, как Отчаяние, Бедность, Неудача, Кража. Благоразумный встречается с Фортуной, которая оборачивается к людям то веселым, то печальным лицом. Вечное вращение колеса Фортуны должно было излечить Благоразумного от тщеславия. К концу пути Благоразумный спрашивает Неразумного, не рас-

---

<sup>1</sup> Обычно приводимая дата 1439 является годом второй известной нам постановки этого моралите.

каивается ли он в выбранной им дороге; тот отвечает, что несколько не раскаивается. Тогда Дурной Конец убивает Неразумного, и тот становится добычей чертей. «Заметьте, — говорится в ремарке, — что ад должен представлять собой нечто вроде господской кухни. Там следует производить побольше грохота, и души должны сильно кричать, хотя их и не будет совсем видно».

Неразумный садится ужинать вместе с Сатаной за черный стол, покрытый красной скатертью; стоящие на столе яства дымят; завершается картина тем, что огненный стол опрокидывается на пирующих и сжигает их. Благоразумный же, прошедший все дни свои в благочестивых деяниях, возносится ангелами в райскую обитель. Поднимаясь на небеса, Благоразумный предлагает зрителям следовать его примеру.

Итак, аскетическое существование ведет к добродетели, мирской же образ жизни приводит к пороку. Этой же теме было посвящено английское моралите XV века — «Замок стойкости», в котором внутренние противоречия между добродетельными и греховными побуждениями человека представлены в виде борьбы добрых и злых ангелов за человеческую душу.

Очень популярным было английское моралите о человеке, к которому является Смерть («Каждый человек», 1493).

Смерть предлагала Человеку отправиться с ней в «далекий путь». Перепуганный человек обращался за помощью к Дружке, но та говорила, что готова проводить с ним время в пирах и веселье, готова даже помочь ему в преступлении и убийстве, но идти с ним в «далекий путь» не хочет. Также отказывает в помощи Человеку и Родство. Тогда он обращался к Богатству, говоря ему: «Всю жизнь я получал от тебя удовольствия и радости, всю жизнь я любил тебя; идем же со мной, и ты сможешь оправдаться перед богом; ведь говорят, что деньги делают все дурное хорошим». Но Богатство не в силах помочь Человеку. «Мое дело убивать души, — говорит оно. — Любовь ко мне противоположна любви к вечному». Человеку остается обратиться только к своим Добрым делам, которые, потребовав, чтобы Человек покаялся в своих прегрешениях, отправлялись с ним в «далекий путь». Человек подходил к могиле. Сопровождавшие его Сила, Красота и пять чувств покидали его. Знание говорило, что оно остается с человеком до последней минуты его жизни, но только Добрые дела обещали сопровождать его в загробный мир. Являлся ангел и, принимая душу Человека, говорил, что его Добрые дела дают ей право войти в рай. В конце моралите проповедник (он назван здесь «доктором») произносил речь о суетности всего земного и о необходимости постоянной заботы о будущей загробной жизни. Таким образом,

христианская аскетическая концепция бытия, воплощенная в сюжете моралите, к концу представления излагалась уже непосредственно.

Несмотря на то, что дидактика этого моралите была вполне канонической, в нем были заложены некоторые социальные мотивы. Критика Богатства носила здесь демократический характер. Может быть, именно потому сюжет моралите о Человеке, к которому пришла Смерть, был так широко распространен. Подобная история показывалась в голландском моралите — «Всякий человек», в швейцарском — «Бедный человек», в итальянском — «Священное представление о душе».

Но, изображая жизнь добродетельную и порочную, показывая два типа человека — праведного и грешного, — моралите не столько создавало образы добродетельных и порочных людей, сколько олицетворяло два начала, исконно враждующих между собой с точки зрения христианского вероучения, — дух и плоть.

Такой христианский дуализм лежит в основе драматических конфликтов множества аллегорических пьес. В моралите «Грешный человек» борьба за человеческую душу завершается тем, что личность человека как бы раздваивается — его душа восходит на небо, а тело гниет в земле.

Наиболее полная картина борьбы духа и плоти развертывается в моралите «О суете, плоти и дьяволе» (1506). Христианский рыцарь выдерживает ожесточенную осаду со стороны Суеты и собственной Плоти, но с помощью Разума он преодолевает козни Дьявола и оказывается водворенным в райскую обитель.

В своем развитии жанр моралите должен был подчиниться общей тенденции театра XV века с его стремлением к социальным мотивам и реалистическому воплощению. Абстрактные антитезы добра и зла стали заменяться столкновением добрых и злых наклонностей, а аллегорические персонажи — получать обличье живых людей. Первые шаги от чистой абстракции к относительной конкретности моралите делало, используя легенды священного писания. В этих случаях моралите развивало черты другого смежного жанра — миракля.

Примером такого моралите, основанного на евангельской притче, может служить история о «Злом Богаче и Прокаженном» (XV в.).

Моралите начинается вполне обычной житейской сценой. Просыпается слуга Спеша-потихоньку; он заспался и, боясь гнева хозяина, начинает вместе с поваром готовить завтрак. Богач торопит жену сесть за стол. Но в этот момент раздается стук колотушки — у его двери стоит Прокаженный, который



Человек между ангелом и дьяволом.  
Типичная ситуация моралите.

постоянно приходит за милостыней в час еды. Богач велит слуге натравить на Прокаженного собак.

Но тут бытовая линия моралите резко обрывается — происходит чудо: собаки вместо того, чтобы искушать Прокаженного, лизут ему раны. Прокаженный обращается с горячей молитвой к богу. Действие переносится на небо. Бог говорит Аврааму и архангелу Рафаилу о том, что страдания очистили Прокаженного, и посылает архангела за его душой. У одра

смерти Прокаженного стоит Сатана, но архангел Рафаил именем бога гонит его прочь и возносится с душой новопреставленного на небо.

Действие переносится в ад. Люцифер в страшном гневе; он грозит избить своих ленивых слуг — Сатану и Рагуарта. Те обещают Люциферу взамен души Прокаженного душу умирающего Богача.

Оплакиваемый женой и слугами, злой Богач в муках умирает. Судьба его predetermined — Сатана и Рагуарт стоят на страже. И вот душа Богача уже во власти Люцифера, который велит ее бросить в кипящий котел. А праведный бедняк в это время блаженствует в раю.

Моралите о «Злом Богаче» было очень популярно в народе; об этом свидетельствуют многочисленные витражи, на которых изображены эпизоды из этой истории. Народ любил эту легенду, потому что ощущал в ней нотки социального протеста, когда честная бедность справедливо мстила развращенному богатству.

Еще резче мотив социального осуждения феодального произвола выступает в историческом моралите «Император, убивший своего племянника». Принадлежность данной пьесы к жанру моралите выявлялась только в обнаженном морализовании; что же касается формы, то здесь уже совершенно отсутствовали аллегории, все персонажи были вполне реальными людьми.

Стареющий император передает свою власть племяннику, требуя от него, чтобы тот правил подданными справедливо. Племянник клянется выполнять все заветы императора. Но у него есть тайная страсть — он влюблен в честную девушку, которая до сих пор не отвечала ему взаимностью. Теперь, став повелителем страны, он приказывает своим слугам выкрасть девушку у матери и привести во дворец. Девушка молит пощадить ее честь, но новый император насильственно овладевает ею. Власть оказывается запятанной пороком. Мать и дочь в гневных монологах обличают деспота и идут жаловаться на него старому императору. Император потрясен. Он велит привести племянника и сообщает ему, что женщины требуют его смерти. Наказывая за осквернение власти, император собственноручно закалывает своего племянника. Мать и дочь отомщены.

Проходит время — император на одре смерти; его капеллан отказывает в причастии убийце. Но император непоколебимо верит в свою правоту; он с горячей молитвой обращается к небу, и облатка причастия сама опускается ему на уста. Суровый и правый суд угоден богу. Император умирает с просветленной душой.

Если старый император в этом моралите изображен в тонах сказочной идиллии, то поступок молодого монарха и гнев на несправедливости, творимые властью, были подсказаны самой жизнью.

Отражая общий подъем буржуазно-демократического самосознания, моралите из области религиозных абстракций и моральной дидактики переходило к критике социальных пороков.

В моралите «Торговля, Ремесло, Пастух» (1442) каждый из названных персонажей жалуется, что жить стало очень трудно. Появляется Время. Оно одето сперва в красное платье, что должно означать Мятеж, а затем выходит в полном вооружении, олицетворяя собой Войну, и наконец появляется в бинтах и изорванном плаще. На вопрос, «кто его так разукрасил», Время отвечает:

Клянуся телом, вы слышали,  
Какого сорта люди стали.  
Меня так сильно избивали,  
Что Время вам узнать едва ли.

На сцену выходит персонаж Люди, он отвратителен. Время говорит, что оно изменится только тогда, когда улучшатся Люди. Время и Люди скрываются и через мгновение появляются уже обновленные. Они сажают себе на плечи Торговлю, Ремесло и Пастуха, пляшут и поют:

Вы слишком долго прозябали,  
Теперь вам надо процветать.

В «веселом фарсе»<sup>1</sup> «Лучше, чем было» действуют аллегории — Страна и Народ, горько жалующиеся на грабительство солдат и непосильные налоги. Появляется пастушка, которая называет себя Добрай Надеждой. Народ и Страна жалуется, что они совсем голы и нищи, а в это время на сцену с песней выходит персонаж Лучше, чем было. Он призывает гнать солдат в шею, не платить налоги и предлагает Народу и Стране довериться ему, носящему популярное в народе имя Роже Бонтан (т. е. Хорошее Время).

Дальнейшее развитие жанра моралите идет по пути дидактической бытовой драматургии, для которой на первых порах характерно соединение реалистических персонажей с персонифицированными аллегориями. В этих пьесах смешанного типа так же, как и в мираклях, в бытовые житейские конфликты вмешиваются потусторонние силы, но в данном случае уже не дева Мария или дьявол, а, например, Братская Любовь или Зависть. Во французском моралите «Нынешние братья» изо-

<sup>1</sup> Таким термином часто обозначали моралите сатирического содержания.



бражена семья — отец и три сына. Братская Любовь живет в добродетельном доме, но вот появляется злобная Зависть и нашептывает старшим братьям мысль убить младшего, которого отец любит больше, чем их. Братья убивают его и бросают труп младшего брата в колодезь; тогда выходит на сцену Угрызение Совести и заставляет братьев сознаться в убийстве. После этого происходит чудесное воскресение младшего брата.

В смешанных моралите аллегории чаще всего выступают не как обособленные абстракции, а как персонифицированные душевные состояния человека, поэтому легко представить себе полное исчезновение таких фигур, как Угрызение Совести, Зависть или Ревность. Бытовые персонажи сами переживают эти чувства и обходятся без помощи аллегорий. Последние исчезают из пьесы, и назидательную функцию целиком берут на себя обыденные лица, создаваемые авторами с тем же расчетом, что и аллегории. Самый ход событий в этих пьесах настолько ярко нравоучителен, что они выполняют свою основную дидактическую функцию, не прибегая к аллегорическим абстракциям.

Таким образом, из моралите постепенно сформировалась нравоучительная драма, которая, несмотря на внешний бытовой колорит и известную психологическую определенность характеристик, оставалась педантической проповедью в лицах.

Усиление морально-дидактического элемента закрепляло моралите на реакционно-клерикальных позициях. Но одновременно жанр моралите с его принципом наглядного изображения идей в виде абстрактных аллегорий часто насыщался новым, гуманистическим содержанием и потому оказал известное влияние на ренессансную драму. Наиболее радикальная буржуазия Европы XVI века, буржуазия Нидерландов и Англии, пропагандируя свои политические и моральные воззрения, часто прибегала к помощи аллегорических пьес.

Моралите было широко использовано с агитационной целью молодой голландской буржуазией, собиравшей воедино силы народа для борьбы с испанским владычеством.

Распространенные во многих нидерландских городах камеры риториков основой своего репертуара имели моралите, в которых очень остро трактовались современные злободневные проблемы.

Зародившись в виде религиозных братств, камеры риториков в XV веке порвали связь с духовенством и превратились в вольные городские союзы, активно участвовавшие в освободительной борьбе нидерландского народа против испанских поработителей.

Камеры риториков были связаны между собой и периодически съезжались на состязания. Первая олимпиада была устро-

ена в 1496 году в Антверпене, куда собралось двадцать восемь камер. На таких олимпиадах камеры получали какой-нибудь общий морально-риторический вопрос, и каждая организация отвечала на него специально сочиненной и разыгранной пьесой. Эти ответы резко расходились с католическим вероучением и часто навлекали на риториков гнев испанских властителей. Так, одной из причин разгрома испанцами города Гента (1539) было крамольное выступление камер. Современник писал: «Игры риториков стоили жизни многим тысячам людей». Герцог Альба казнил в числе прочих революционных деятелей и главарей театральных организаций.

Долгие годы войны с Испанией ухудшают положение камер. В Южных Нидерландах испанцы преследуют риториков, в северной части страны военная обстановка не дает им возможности выступать регулярно. И все же с 1500 по 1565 год было устроено шестьдесят три празднества, в которых принимали участие десятки городов. Но, как только закончилось народно-освободительное движение и во главе вновь организованных «соединенных провинций» стала крупная буржуазия, камеры риториков прекратили свое существование. Крупная буржуазия отбирала у народа его гражданские права. Указ о запрещении представлений риториков был опубликован в 1606 году.

В Англии моралите тоже было использовано в просветительных целях, в целях прямой борьбы с реакционным католицизмом.

В начале XVI века печатником Джоном Раstellом, зятем великого гуманиста Томаса Мора, было написано моралите «Четыре стихии» (около 1517 г.). Борьба порока и добродетели тут заменена борьбой Невежества и Знания. Дьявол-Невежество злобно кланет ученых. Главными добродетелями человека выступают Жажда Знания и Жизненный Опыт — с глобусом в руках. Само человечество изображено в виде юноши Дитя Природы, жадного до новых познаний.

Если моралите в целом развивалось в сторону реализма, то и персонажи моралите тоже эволюционировали в том же направлении. В связи с этим интересна судьба традиционной фигуры английских моралите — Старого Греха, который, освобождаясь от строгой морализующей опеки, приобретал обаятельные черты весельчака, враля и забулдыги.

Этот процесс проникновения в моралите жизненных реалистических черт происходил в тех случаях, когда религиозно-моральная концепция пьесы ослабевала или вовсе исчезала, а нравоучительный сюжет становился только поводом для показа веселого, сатирического зрелища маскарадного типа. Подобная эволюция отчетливо видна в известном французском моралите

«Осуждение пиршеств» (1507). Это огромное сочинение в несколько тысяч стихов и с полсотней действующих лиц принадлежит перу профессора гражданского и церковного права Никола де ла Шене, недурно осведомленного также и в кулинарии.

Действие моралите начинается со слов проповедника, порицающего невоздержанность в пище. Выходят три аллегорических персонажа — Обед, Ужин и Пир.

Пир приводит с собой своих друзей — веселого юношу Времяпровождение и очаровательную особу Хорошая Компания, в их свите три дамы — Лакомство, Обжорство и Наряды и два кавалера — Пью-за-ваше-здоровье и Пью-взаимно.

В веселых стихах каждый персонаж рассказывает о своих склонностях. Хорошая Компания и Времяпровождение прославляют веселье, танцы и забавы, Обжорство — сытый желудок, Лакомство — изысканные блюда, Пью-за-ваше-здоровье — красное и белое вино, а его партнер — мускат.

После легкого завтрака Времяпровождение в вежливых выражениях предлагает дамам и кавалерам потанцевать. Аллегорические персонажи перебрасываются изысканными комплиментами.

Появляется Обед и приглашает всю компанию к себе за стол. Но не успевают гости отобедать, как к ним с любезными фразами подходит Ужин и зовет их к себе. Получив согласие, он тут же обращается к появившимся Болезням и предлагает им тайно засесть у него в доме, чтобы напасть на пирующих.

Все снова садятся за стол, меню составлено на славу. Вино льется рекой. Хорошая Компания под аккомпанемент арфы поет изящную песенку. Затем к столу подходят музыканты и поют народные песни.

Но вот в самый разгар веселья Болезни, вооруженные палками, набрасываются на гостей. «Происходит великая потасовка, валятся стол, скамьи, летит на пол посуда, и никто из семи пирующих не избегает ударов». Гости в панике покидают сцену, избитые и окровавленные.

Слуги прибирают зал, а повар уже беседует с Пиром о новом, более изысканном и обильном угощении: на середине стола будет положен жареный кабан, а вокруг голуби, перепелки, рябчики; всяческие салаты, соусы, винегреты, разнообразные торты, кремы, желе, яблоки, груши, сливы и орехи.

После недолгих уговоров аллегорические персонажи в третий раз усаживаются за стол — и все повторяется сызнова. «Вперед, бей без пощады! — кричит Пир. — Смерть им!» Колики и Подагра приканчивают Пью-за-ваше-здоровье; Апоплексия и Эпилепсия убивают Лакомство, Жаба и Паралич — Обжорство, а Плеврит и Подагра — Пью-взаимно.

Аллегии испускают дух. Пью-за-ваше-здоровье, обращаясь к зрителям, говорит: «Обжоры и пьяницы, я умираю из-за вас». Все проклинают пиршества. Пир прощается с Болезнями, как военачальник со своим победоносным войском.

Спасшиеся Хорошая Компания, Времяпровождение и Наряд идут жаловаться к Даме Надежде. А в это время Пир и Ужин хвастают друг перед другом своими подвигами. Посланцы Надежды подступают к ним с веревками и палками в руках и арестовывают Пир и Ужин. Устанавливается состав преступления: Пир — убийца, Ужин — дебошир. Обвиняемые молят простить их. Выступает Обед; он говорит, что легко можно обойтись без Ужина и Пира: философы и пророки едят только раз в день, а живут долго и в полном здравии. Хорошая Компания робко замечает, что Пир виноват, а Ужин заслуживает снисхождения. Дама Надежда выносит приговор: Пир будет казнен, а Ужин понесет более легкую кару — к его рукавам будут привязаны тяжелые гири, чтобы, следуя за обедом, он отставал на шесть лье, то есть на шесть часов, которые необходимы для переваривания пищи. Это решение подтверждают ученые мужи. Затем следует сцена казни. Диета набрасывает веревку на шею Пира и вздергивает его на виселицу.

Снова появляется проповедник и читает мораль, а Дурак как бы мимоходом бросает фразу: «Боюсь, что Пир недолго пробудет на этом месте».

Как ни старается автор моралите подчинить мирские страсти — веселье, пьянство, чревоугодие — аскетическим нормам, ему это не удается. Само по себе *пиршество* страстей изображено так заманчиво, красочно и весело, с таким увлечением и подлинным знанием дела, что сухой ригоризм *осуждения* с его тощей моралью умеренности и аккуратности не идет ни в какие сравнения с внутренним эпикурейским характером действия.

Испытывая на себе некоторое воздействие ренессансного мироощущения, моралите не могло воспринять его органически. Ренессансная драма в свою очередь, как правило, лишь на раннем этапе включала в систему своих образов аллегии, позаимствованные из моралите, хотя иногда аллегии можно встретить и в более поздний период развития драматургии. Так, аллегии есть не только у англичанина, епископа Бейля в его историко-аллегорической драме «Король Джон», но и у великого испанского драматурга Сервантеса, который ввел ряд аллегорических фигур в свою героическую драму «Нумансия», и даже у Шекспира в «Зимней сказке», где фигурирует персонаж Время. Но для театра Возрождения в целом и, в частности, для этих драматургов аллегорические персонажи, конечно, не являются типичными, какими они являлись для моралите.

## ПРЕДСТАВЛЕНИЕ МОРАЛИТЕ

Моралите ставились на примитивных сценических площадках типа балаганов. Так обычно выступали на базарных площадях камеры риторов. Но наряду с этим для постановки моралите было создано под влиянием новой ренессансной архитектуры и более усовершенствованное оформление, в котором чувствовалось подражание устройству античной сцены (так называемая сцена Теренция). Вместо традиционного занавеса устанавливались четыре колонны, образующие три двери. Над первым этажом возвышался второй, имевший три окна, которые использовались очень своеобразно: оттуда по ходу действия демонстрировали живые картины. Например, в одном из моралите ремарка указывает: «Здесь открывают занавес и показывают роскошный трон со святым духом в облаках, излучающим светлые лучи». В других случаях в окнах появлялись ангел, младенец со свитком и иные религиозно-аллегорические персонажи. Со временем живые картины были заменены писаными и из окон стали показывать живописные полотна, поясняющие смысл аллегорий, изображаемых на сцене.

Исполнители моралите тоже выступали с пояснительными атрибутами, но иногда дело совсем упрощалось, и актер надевал на шею табличку с соответствующей надписью, указывавшей на характер персонажа. Бывали случаи, когда изменение душевного состояния персонажа обозначалось сменой надписей: табличка «Верующее сердце» заменялась табличкой «Покорное сердце».

В Париже моралите часто разыгрывались на сцене Бургундского отеля, где они прочно вошли в репертуар парижского Братства страстей. Новым в постановках моралите по сравнению с мистерийным сценическим устройством было то, что наряду с традиционными местами действия мистерии — дорога, рай, ад, тюрьма, виселица — здесь существовали интерьеры, обставленные по-домашнему. Бытовая обстановка мирно уживалась с декорациямирая и ада. Но в этой бытовой обстановке могли происходить поразительные чудеса — из обыкновенного шкафа выскакивала жаба и впивалась в лицо злодея; обыкновенный стол, за которым шел ужин, загорался пламенем. Правдоподобная обстановка должна была сделать «чудо» достовернее.

Спектакли моралите были своеобразной *инсценировкой суждений*. Поэтому действующие лица выступали тут не как данные характеры, а как *риторы, поясняющие свойство данных характеров*.

Представление моралите фактически было диспутом в лицах. И когда в прологе рассказывалась вкратце история, лежа-



Колесо Фортуны. Типичный эпизод моралите

щая в основе моралите, то именно эта история воспринималась как действительное происшествие, сам же спектакль был только сценической иллюстрацией к этому происшествию. Рассудочность действия определяла общий колорит инсценировок, которые, по существу, были костюмированными словопрениями. Религиозный пафос и буффонное озорство мистерий были тут совершенно неуместны, потому что даже в тех случаях, когда в моралите изображались не диспуты, а какие-нибудь семейные бытовые сцены, все это было близко жизненному обиходу и не требовало традиционных гиперболических средств сценической выразительности. Таким образом, актер, исполняя абстрактную, стилизованную роль, парадоксально сохранял свое естественное состояние, не перевоплощаясь в образ. Исполнение роли не становилось актом художественного творчества. Речь актера моралите могла приобретать сценическую выразительность благодаря поэтичности языка персонажа. В этом отношении язык мо-

ралите достигал большой виртуозности. Поэтическое украшательство было излюбленной страстью авторов моралите, тративших немало усилий и времени на вычурную, изысканную обработку стиха. Обычно речь персонажей моралите не была обусловлена естественным чувством, а являлась своеобразным риторическим откликом на данную психологическую тему: монотонная, спокойная речь проповедника сменялась взволнованной декламацией поэта. Так, отец, переживая тягостную весть о гибели сына, выражал это чувство, словно поэт, передающий в стихах тему горя:

О боже, силы мне пошли.  
Какая весть! Скорее смерть,  
Слепая смерть, о злая смерть!  
Иди сюда, возьми меня!  
Судьба сразила, из меня  
Теките, слезы. Я пропал.  
Ведь сына дикий зверь пожрал.  
Любимый сын! Как тяжко мне!  
Остались муки мне одни.  
Скорее, смерть, иди сюда.  
Беда, беда, беда, беда!  
О дикий зверь, могу лишь я  
Кричать теперь: увы, увы!<sup>1</sup>

Отсутствие живого, непосредственного выражения чувств определяло и отсутствие действия. События, показанные в моралите, раскрывались не в их конкретности, а в их метафорическом, символическом смысле. Допустим, когда Зависть пустила стрелу в одного из братьев и стрела, пролетев в воздухе, попадала в цель, то брат не вскрикивал от боли, не пытался вырвать стрелу, а оказывался мгновенно пораженным ядом Зависти.

Исполнители ролей положительных персонажей моралите находились в состоянии внутренней уравновешенности, ибо блаженный покой праведников, установленный богом, никогда не нарушался. Злые страсти будоражили только человеческое бытие. Легкость проявляли лишь актеры, игравшие роли «пороков». Легко предположить, что в исполнении положительных и отрицательных ролей использовался прошлый сценический опыт, и «добрые» наклонности воплощались на театре в духе исполнения ролей праведников, а «дурные» — в манере исполнения мистерийных чертей.

Внутренняя уравновешенность действия предполагала и внешнее равновесие, которое сказывалось в строгой симметричности сценической композиции. Разделенные на два лагеря аллегории

---

<sup>1</sup> Перевод С. Городецкого.

выступали в порядке очередности, реплики персонажей подчинялись закону музыкального голосоведения и группировались то в трио, то в квартет. Когда же выступало большее количество действующих лиц, их речь обычно объединялась заключительным рефреном.

Столь же симметрично было и решение в моралите пространства сценической площадки. Судя по рисунку на ковре, находящемся в музее города Нанси, изображающему представление моралите «Осуждение пиршеств», сцена представляла собой пространную площадку с большим столом посередине и с двумя балконами в виде продолговатых окон на заднем плане. Действующие лица располагались в четком порядке — гости восседали за столом, группа музыкантов находилась направо от стола, а группа мудрецов налево. Болезни, сидящие в засаде, находились в правом окне, а левое было занято второй группой музыкантов.

Если парижский парламент, осуждая мистерии, поощрил моралите, то дальнейшее развитие драматургии не поощрило аллегорического жанра. Деятели гуманизма моралите представлялись не менее вздорным и варварским, чем мистерии и фарсы. Борьба, которую новое мировоззрение вело со схоластикой и аскетизмом, должна была коснуться и театра: гуманистическая драма завладевала теперь этическими проблемами, и со второй половины XVI века она начала вытеснять из репертуара театров моралите.

Сбросив с себя опеку церкви, театр освобождался и от опеки христианской морали.

Но моралите уходило с театральных подмостков не бесследно. Этот аллегорический жанр принес драматическому искусству большую пользу: он обучил искусству обобщения. Пусть типы моралите были чистой абстракцией, все же принцип *всеобщности*, типизации был в этом жанре уловлен. Были сделаны первые шаги в обрисовке контуров различных видов человеческих страстей.

По сравнению с хаотичностью мистерий моралите было бесспорным шагом вперед и в отношении идейной цельности произведения и в отношении его композиционной компактности. Для драматургов следующего поколения опыт моралите не пропал даром.

Но, сыграв известную историческую роль, моралите в драматургическом отношении не могло породить ничего значительного. Причиной тому была ложная христианская мораль, подчиняющая живое восприятие и изображение жизни мертвенным схемам. Религиозная идеология и на этот раз убивала искусство.



## ФАРС

Правдивое, реалистическое изображение жизни обязательно приводило к разоблачению той мнимой гармонии, которую религия пыталась найти в самой действительности, в «богом данном порядке вещей».

Если чудовищным несправедливостям феодального строя нужна была для своего оправдания *ложь религии*, то всякая *правда о жизни* обязательно содержала в себе критику этих порядков и выражала в разной степени и в разных формах народный протест против власти феодалов, попов и городского патрициата. Таким образом, реализм в самых истоках своих *народен*. Лишенные возможности развиваться непосредственно из своих фольклорных корней, ростки реализма долгие века пребывали в недрах церковного театра и, разложив его изнутри, высвободились из религиозного плена и утвердились со второй половины XV века в виде городского, плебейского фарса.

Фарс, жанр, наиболее *древний* по своим истокам, был наиболее *прогрессивным* по своим устремлениям. *Сатирический простонародный фарс* давал открытую и резкую критику феодального общества в целом, всех его привилегированных сословий, и в том числе зажиточного бюргерства. Оставаясь в недрах средневекового театра, содержа в себе черты идейной ограниченности, фарс, однако, в силу своей народности и реализма оказался своеобразным предтечей ренессансного театра.

Само слово «фарс» происходит от латинского слова «farta» — начинка, превращенного в вульгарной речи в «farsa». Свое наименование фарс получил от того, что входил, точно фарш, в пресное тесто мистерияльных представлений<sup>1</sup>. В текстах мистерий часто писали: «Здесь вставить фарс».

Но неверно полагать, что фарс зародился внутри мистерии. Истоки фарса уходят в более отдаленный период средневекового театра — в представления гистрионов и в масленичные игры.

Рассказы гистрионов определили в общих чертах *тематический материал* и *диалоги* фарса, а карнавальные сценки — его *действенную игровую природу* и *массовый характер*. В мистерии же эти тенденции получают лишь более устойчивый и определенный характер; здесь происходит созревание фарса и с особой рельефностью выявляется его пародийный, антицерковный характер.

<sup>1</sup> В мистерию о Святом Фиакре была вставлена комическая сценка между солдатом, сержантом, крестьянином и их женами. Любопытно, что финальная реплика сцены в трактире рифмовалась с первой строкой речи бога на небе.



Битва Карнавала и Поста  
С картины Питера Брейгеля. 1559 г.

Сельские обрядовые действия в XIV—XV вехах начинают появляться и в городах. Городские жители еще помнят свое деревенское прошлое и охотно развлекаются теми же играми, что и их предки-крестьяне. Карнавальные процессии устраивались на масленичной неделе. Основным эпизодом масленичного гулянья была сцена боя между Карнавалом и Постом. Сохранилась картина нидерландского художника Питера Брейгеля, изображающая один из моментов этого боя. Участники разделены на две партии. Первая окружает Карнавал, вторая — Пост. Карнавал изображает толстый бюргер. Он сидит верхом на огромной пивной бочке; ноги его, точно в стремяна, вдеты в печные горшки; в руке он держит вертел, на который насажен жареный поросенок. Тощий, унылый Пост сидит в деревянном кресле, установленном на подвижной площадке, которую тащат монах и монашенка. На голове Поста красуется пчелиный улей, у ног лежат просфоры, вооружен он длинной лопатой, на которую положены две селедки.

Особенно оживленно проходили масленичные игры в Нюрнберге. К основному эпизоду боя добавлялась серия самых разнообразных сценок. Тут были и свадебные игры, занесенные из сельского быта, и сатирически изображаемые случаи городской жизни, и антиклерикальные пьески. Все эти разнообразные сценки носили название «фастнахтшпиль», что значит по-немецки «масленичная игра». Иногда фастнахтшпиль достигал значительных размеров, имел большое число действующих лиц и множество всевозможных эпизодов (например, «Игра о Нейтгарте», заключающая в себе 2100 стихов). В своем дальнейшем развитии фастнахтшпиль из масленичной игры превращается в определенный литературный жанр, создателями которого являются немецкие писатели-ремесленники Розенплют, Фольц и в особенности Ганс Закс, глава нюрнбергских мейстерзингеров.

Большой популярностью в городе пользовался так называемый «Бег Шембарта» — маскарадная процессия, по ходу которой разыгрывались всевозможные сатирические сценки. За свои злободневные остроты и шутки, ставшие в годы реформации особенно политически острыми, эти карнавальные процессии были городскими властями в 1539 году запрещены.

Широко были распространены карнавалы и в Италии; именно там зародилось большинство масок комедии дель арте. Популярны были карнавальные игры с участием Карнавала и Поста во Франции<sup>1</sup>.

Таким образом, можно утверждать, что маскарадные действия подготовили не только зерна нового драматического жанра — в

<sup>1</sup> Прекрасное описание таких игр дано в романе Р. Роллана «Кола Брюньон».

них зародился и принцип пародийной комической игры, столь характерной для зрелищ раннего средневековья. Только влиянием масленичных представлений можно объяснить появление всевозможных «дурацких обществ» с их праздниками «дураков» или «ослов», в которых пародировались церковные обряды. Рязание и комическое притворство, перешедшие из сельского ритуала в городские масленичные представления, проникают и под мрачные своды церкви.

С первых же шагов реалистическая тенденция вступала в борьбу с церковным мировоззрением; комическое направление театра формировалось как пародия на религиозную обрядность и иерархию.

Уже на самом раннем этапе развития литургической драмы в церквях устраивались пародийные мессы. Младшие чины духовенства, высмеивая свое церковное начальство, тайно собирались в специальные дни и в самом храме устраивали богохульные представления.

«Можно видеть священников и клириков, во время службы носящих маски и чудовищные личины»,— говорилось в послании Сорбонны. «Они танцуют в хоре, переодетые женщинами, сводниками и менестрелями. Они поют непристойные песни... Они кадят вонючим дымом, исходящим от подошв старых башмаков. Они прыгают, бегают по церкви, нисколько не стыдясь. А затем они разъезжают по городу в грязных повозках, проделывая непристойные жесты и произнося постыдные, грязные слова».

Во французских церквях в память бегства «святого семейства» в Египет устраивали мессу, во время которой распевали гимн в честь осла.

Запевала начинал:

Спойте, господин осел,  
Раскройте шире пасть,  
Овса у вас довольно  
И сена будет власть.

Своды храма оглашались криками хора: иа! иа!

Конечно, за такие бесчинства церковное начальство жестоко наказывало клириков. Но, изгнанные из церкви, пародийные маскарады продолжали развиваться с еще большим успехом. Были организованы особые «дурацкие корпорации», которые в точности копировали церковную иерархию. Во главе корпорации стояли выбранные дураки — Папа или Мать Дуреха, у которых были свои епископы, казначеи и церемониймейстеры. На собраниях дураков читались так называемые «веселые проповеди», в которых традиционная форма проповеди заполнялась шутивными и скабрёзными стишками. Наиболее древнее общество дураков, организованное в Клеве в 1381 году, носило наименование

Ордена дураков. В XV веке шутовские общества распространились по всей Европе. В Париже были четыре подобные корпорации: Базошь, объединяющая судейских чиновников Парламента (верховного суда), клерки Шатле, куда входили писцы парижских нотариусов, Галилейская империя, состоявшая из клерков счетной палаты, и, наконец, знаменитое общество Беззаботных ребят, состоявшее из разнообразного люда божьего толка. К этим парижским организациям нужно добавить многочисленные общества, раскинутые почти по всей Франции. Союзы базошских клерков существовали в городах Эксе, Авиньоне, Бордо, Шартре, Шомоне, Лаоне, Марселе, Мулене, Орлеане, Пуатье Реймсе, Тулузе, Туре. Дижон был прославлен своей комической Инфантерией, а Руан — веселым обществом Рогоносцев. Эти содружества, существовавшие много десятилетий и объединявшие в себе по несколько тысяч человек, представляли собой значительное общественное явление. Регулярно, по три раза в год, эти корпорации устраивали представления: в масленичные дни организовывались показательные судебные процессы, 1 мая происходило торжественное древонасаждение и наконец в конце июня устраивался Большой смотр, который представлял собой торжественный парад всей корпорации базошских клерков.

В этих играх пародировались въезды королей, проповеди епископов, словопрения судей и адвокатов. При полном отсутствии гласности, печати, общественного мнения пародии клерков, наиболее вольнолюбивой и просвещенной массы горожан, были важнейшим средством выражения общественной оппозиции. Что в этих пародиях было заключено едкое жало сатиры, видно из многочисленных указов двора и парламента, запрещающих Базоши выступать без специального на то разрешения. Первый случай подобного запрета имел место 14 сентября 1395 года, когда на улицах Парижа было объявлено от имени короля и купеческого старшины запрещение «под страхом тюремного заключения всем менестрелям и рассказчикам произносить, рифмовать и петь любые сказы, стихи или песни, в которых подвергались бы оскорблению папа, король и пэры Франции, а также задевалась бы церковь». Но бесконечные запреты не могли убить народной сатиры. В 1442 году базошские клерки играли без разрешения и до такой степени разгневали своими дерзкими выходками власти, что были посажены в тюрьму на хлеб и воду. Особенно часты были преследования Базоши в 70-е годы XV века, когда усиление королевской власти вызвало еще большее количество репрессий, направленных против плебейской части городского населения и выразившихся, в частности, в нетерпимом отношении ко всяким проявлениям вольнодумия. 15 мая 1476 года был издан строжайший указ, в котором говорилось: «Двор...

запрещает всем клеркам и служащим, как Парламента, так и Шатле, какого бы положения они ни были, впредь представлять публично в названных Парламенте и Шатле и в каких бы то ни было иных местах фарсы, соти, моралите и другие игры под страхом изгнания из королевства и конфискации всего их имущества; и если они не испросят дозволения у вышеупомянутого двора, то они будут навсегда лишены своих прав». А в следующем 1477 году прямо было указано «королю» базошских клерков Жану



Печать «короля» Базоши. 1545 г.

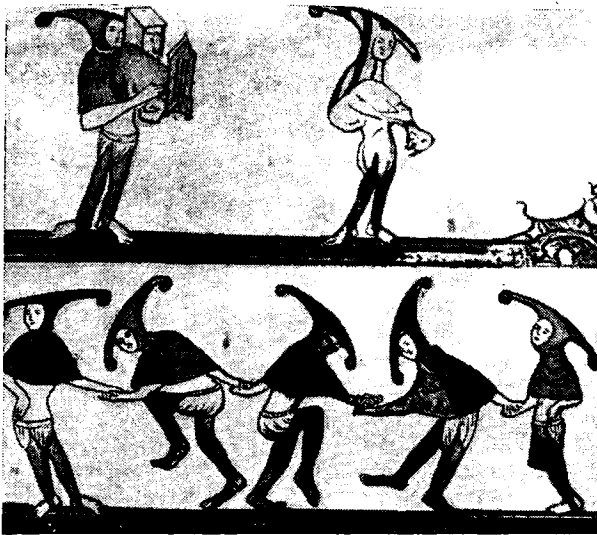
л'Эвелье, что за игру без дозволения он лично будет «исколочен розгами на перекрестках Парижа и изгнан из королевства».

Шутовские организации помимо церковно-пародийных сценок сочиняли и разыгрывали всевозможные сатирические эпизоды, из которых создавался новый комедийный жанр соти (франц. *sotie* — дурачество).

Парижская корпорация Беззаботных ребят задавала в этом отношении тон. Во главе корпорации, по примеру Базоши, стояли выбранные дураки — Князь Дураков и Мать Дуреха.

Члены общества одевались в шутовской наряд желто-зеленого цвета, а на головном уборе у них красовались длинные ослиные уши.

В соти дураки выступали в «дурацком» облики, добавляя к обычному шутовскому костюму некоторые аллегорические атрибуты, символизирующие данный тип. Например, изображая Церковь, дурак набрасывал на себя мантию, а ослиные уши прикрывал папской тиарой. Такое сохранение дурацкого облика имело свое сатирическое значение. Жанр соти отличался тем, что в нем выступали не бытовые персонажи, а по преимуществу дураки. Например, во французском соти «Мир и злоупотребления» (1513) выступали Тщеславный дурак — солдат, Дурак-обманщик — клерк-взяточник, Дурак-невежда — простофиля-крестьянин. Абстрактная маска глупости во французском соти часто приобретала черты бытового и психологического своеобразия.



Танец дураков. XIV в.

Принцип типизации в соти определялся тем же законом аллегорий, что и в моралите. И объяснялось это не простым влиянием старого жанра на новый, а самим характером абстрактных обобщений, присущих средневековому искусству. Давая обобщенную картину действительности, изображая общественные конфликты и сословные типы, соти пользовались методом аллегорий. В соти часто содержались острые, смелые критические выпады, насыщенные изрядной долей народной сатиры.

Так, в монологе «Веселая проповедь дураков» у каждой нации и сословия отыскивалась какая-нибудь странность, нелепая черта, умпомешательство. Сумасшедшим предстал даже сам римский папа. Единственным средством избавления от глупости объявлялись деньги.

Кто без денег, тот дурак,  
А мудрец — при ком пятак.

В этом выводе явственно слышна была злая ирония.

Расцвет жанра соти падает на время царствования Людовика XII, заинтересованного в использовании общественной сатиры для личных и государственных целей.



Фронтиспис «Игры о Принце дураков и Дурацкой матери»  
П. Гренгуара. 1512 г.

Наиболее выдающимся сочинителем соти́ был Пьер Гренгуар — придворный поэт, устроитель театральных зрелищ и один из главных членов общества Беззаботных ребят.

По указанию Людовика XII Пьер Гренгуар сочинил «Игру о Принце дураков и Дурацкой матери» (1512), направленную против папы Юлия II, с которым воевал король. Дуреха Мать, олицетворявшая собой католическую церковь, выступала в сообществе с Дурехой Версой и Дураком Случаем. Между ними шла циничная беседа о подкупности и развращенности церковников. Откровенно признавая собственную греховность, церковь хвасталась тем, что заставляет людей вымалывать у нее прощение грехов, ибо таким образом она собирает большие доходы. Дурак Случай и Дуреха Вера с цинизмом продувных мошенников говорили своей матери — церкви, что они будут всячески способствовать ее обогащению. Дуреха Мать от имени католической церкви самоуверенно восклицала, что не позволит никому вла-



ствовать, кроме себя. К концу сцены она говорила: «Как только я перестану быть развратной, я тотчас же умру. Так мне предсказано».

Были случаи, когда корпорации «дураков» действовали по своей инициативе, и их сатирические сцены отнюдь не были безопасны для властей. Так, например, в сотй «Как Бедность, Дворянство и Церковь стирали белье» подвергались нападкам высшие сословия и показывалось бедственное положение народа.

В начале данного сотй каждый из персонажей представляется публике. Дворянство говорит: «Я важная дама; нет у меня ни страха, ни забот; что мне нравится, то я и делаю». Столь же откровенно характеризует себя и Церковь. Бедность с горечью замечает, что ей приходится испытывать голод, труд, заботы и горе. Затем Дворянство и Церковь заставляют Бедность стирать их белье, испачканное симонией<sup>1</sup>; при этом Дворянство бьет белье палкой, приговаривая: «С давних пор обожаю колотить». Выстиранное белье взваливают на спину Бедности, когда же Бедность просит заплатить ей, Дворянство заявляет:

Раз навеки ты бедна,  
То тащить за нас должна.

Так в аллегорической форме проводилась мысль, что господствующие сословия взвалили на трудовой народ все тяготы жизни. Остросатирическим характером отличалось и сотй о «Чепчике», в котором говорилось об исчезновении Хорошего Времени и о всеобщих бедствиях. В сотй о «Мире» раскрывался произвол, царящий в жизни. «Мир сошел с ума»,— таково было главное утверждение этой пьески.

Естественно, что усиливавшаяся королевская власть не потерпела столь вольного жанра, и при Франциске I был положен конец кратковременному процветанию сотй.

При всей своей политической заостренности жанр сотй носил условно-маскарадный характер, и потому его сатира была лишена реалистического полнокровия. В сотй явления жизни пародировались и высмеивались, но сама жизнь не воспроизводилась, тогда как в фарсе, этом основном народном жанре средневекового театра, давалось живое изображение действительности с ее различными пороками.

Созрев внутри мистерий, фарс обретает в XV веке независимость, а в XVI веке становится господствующим жанром. Новый жанр заключает в себе все основные признаки народных представлений — массовость, житейскую конкретность, сатирическое вольнодумие, действенность и буффонность.

<sup>1</sup> Симония — продажа церковных должностей.

В отличие от предшествующих жанров в фарсе остроумные сюжетные повороты происходят не по произволу автора, а по внутренним побуждениям действующих лиц. Персонажи фарсов имеют собственные, хотя и схематичные, но отчетливо выявляющиеся в поступках характеры.

Основным признаком фарса является непосредственность в изображении действительности. Житейские случаи переносятся на сценические подмостки и становятся темой фарса, раскрываясь почти всегда как сюжетно развернутый анекдот. Но непосредственное отражение жизни не становится в фарсе пассивным бытописанием. Душой фарса является активное сатирическое отношение к миру.

Фарс был очень острым оружием в руках средних и низших слоев городского бюргерства, смело выступавших против военщины, духовенства и богатеев.

Наемный солдат — паразит, грабитель и трус — одна из самых ярких фигур политической сатиры в фарсе.

В фарсе «Новые люди» городские солдаты назывались «толпой негодяев, ленивцев и воров». В фарсе «Три рыцаря и Филипп» выступал хвастливый воин; видя вокруг себя противников, он испуганно кричал: «Да здравствует Франция! Да здравствует Англия! Да здравствует Бургундия!» — и, окончательно растерявшись, орал: «Да здравствует сильнейший из вас!»

В комическом монологе «Вольный стрелок из Баньоле» солдат с гордым видом выходит на сцену. Он хвастает своими воинскими подвигами. Услышав крик петуха, он ощущает прилив небывалой храбрости: голодный желудок воодушевляет его на поиски курятника. Но воинственный пыл мгновенно исчезает, как только стрелок видит перед собой соломенное чучело, сделанное в виде воина с арбалетом в руках. Робко подойдя к фигуре, стрелок говорит:

Я вижу ваш белый крест;  
Мы из одних мест.

Но порыв ветра поворачивает пугало спиной, и виден черный крест. Стрелок в ужасе: «Святая кровь! Это бретонец, а я сказал, что я француз. Я тоже бретонец — клянусь!» В это время ветер валит чучело на землю. Трус до смерти перепуган.

Кто вас свалил? Не я, не я!  
Клянусь, пусть черт возьмет меня!

С величайшей осторожностью стрелок приближается к поверженному рыцарю и вдруг делает открытие: «Он соломенный». И воинский гонор мгновенно возвращается к солдату.

Сатира на военное сословие, естественно, затрагивала и рыцарство. Особенно распространенной была тема о дворянине,

впавшем в нищету, но сохранившем былое фанфаронство. В фарсе «Рыцарь и его слуга» рыцарь, обращаясь к своему пажу, с важностью спрашивает:

— Паж, ты знаешь моих знаменитых друзей?

— Да,— отвечает тот, — они обладают искусством находить то, чего никто не терял, и кончать виселицей.

— Паж, помнишь ли ты врагов, которых я убивал?

— Как же, у нас целая корзина наполнена вшами.

— Я ношу с собой птицу, как истинный рыцарь (подразумевается сокол).

— Да, краденых кур.

— Женщины дают мне тысячи посулов.

— Я вспоминаю одьорукую; впрочем, и она посмеялась над вами.

Не менее злой сатире подвергается и духовенство.

В французских, английских, немецких и итальянских фарсах постоянно высмеиваются продавцы индulgенций, монахи-шарлатаны, сластолюбивые попы и беспутные монахини.

Духовные лица были постоянными участниками самых грубых фарсовых передраг. Образ монаха был особенно отвратителен потому, что порочный лик священнослужителя прятался под маской показной набожности. В фарсе «Три снохи» монахи признаются, что в городах они скромны и богомольны, а попадая в деревню, гоняются за девками; в домах они неустанно твердят молитвы, а на полянках распевают непристойные песни.

Главные черты монаха — лицемерие, наглость, невежество. Мать жалуется на глупость сына; кума утешает ее: «Пускай идет в попы» (фарс «Бутылка»).

В фарсе «О мельнике» показаны лицемерие и распущенность духовенства.

Мельник умирает, а его молодая жена откровенно радуется. В этот момент появляется кюре, но он приходит не для того, чтобы утешить беднягу. У кюре более земные цели: он пожаловал, чтобы полюбезничать с бойкой мельничихой. Жена с радостью сообщает кюре, что муж ее вот-вот умрет. Раздается жалостный голос мельника — умирающий зовет жену. Мельничиха, высвободившись из объятий священника, подходит к постели и говорит мельнику, что у нее сидит кузен, который пришел справиться о его здоровье. Но муж не поддается на обман — это приходской кюре. Тогда кюре снимает сутану, надевает куртку, шляпу и подходит к постели умирающего под видом кузена. Мельник жалуется сердобольному родственнику на кюре, который нагло волочит за его женой. Кузена приглашают за стол; начинается попойка и любезности. Тем временем мельнику

становится совсем худо. Он просит позвать священника. Кюре, наевшись, напившись и налюбезничавшись, снимает с себя куртку и шляпу кузена, натягивает сутану и предстает перед умирающим уже в качестве духовного отца, отпускающего грехи.

Сатирическому осмеянию в фарсах подвергались бесчестные судейские чиновники, жадные богатеи купцы, схоласты-ученые. Нередко в фарсах фигурировали и крестьяне — в одних случаях изображаемые сочувственно, как у итальянца Анджело Беолько, в других с явной насмешкой, как в фастнахшпилях<sup>1</sup>. Не раз в комическом свете на балаганных подмостках выступали старые мужья-простофили или злые, строптивные жены. И над всей этой сворой буффонных персонажей главенствовал остроумный, ловкий, сметливый городской молодчик. Он действовал по принципу «цель оправдывает средства» и всякими правдами и неправдами выходил победителем над тупостью и корыстностью своих противников.

В фарсе оказывался победителем тот персонаж, который проявлял большую находчивость, у которого была лучшая хватка в жизни. А победителей не судят. В фарсах умные, ловкие обретают как бы естественное право издеваться над слабыми и глупыми. А в иных случаях, когда герой сам попадал впросак, действие заканчивалось всем известной моралью:

Ах, как та истина свята,  
Что есть на каждого плута  
Свой плут, еще хитрее вдвое<sup>2</sup>.

Такой концовкой завершается фарс «Адвокат Патлен», самый замечательный памятник средневековой драматургии<sup>3</sup>.

Наиболее содержательный по теме и идейной направленности, фарс об адвокате Патлене был и наиболее совершенным по своей художественной форме — по психологической разработке образов и композиционной структуре.

Небольшой по размеру комедии, сочиненной в кругу клерков Базоши в середине XV века, ярко изображены быт и нравы средневекового города. Тут и разорившийся адвокат Патлен, принужденный заниматься мошенничеством, и жадный, злой купец Гильом, и педантичный, раздражительный тупица судья, и сметливый пастух Аньеле, которому удастся надуть самого плута Патлена. В каждом образе фарса ясно ощущаются типические черты, и в то же время каждая фигура обладает собственным, ярко индивидуализированным характером.

<sup>1</sup> Об этих фарсах будет рассказано в разделах итальянского и немецкого театров.

<sup>2</sup> Перевод Л. Когана.

<sup>3</sup> Первое издание — Гильома де Руа (1485—1486).



Иллюстрация к фарсу  
«Адвокат Патлен». XV в.

Главная сатирическая фигура фарса — купец-суконщик, которого дважды надувает Патлен, хитростью забрав у него сукно и мошеннически выиграв у него процесс в суде.

Комизм «Адвоката Патлена» — не внешний; он рождается из несоответствия поступков обстоятельствам. Тут впервые обнаруживается один из законов комического, заключающийся в том, что поступки, осмысленные сами по себе, становятся в искусно подстроенных ситуациях нелепыми. При этом жертва розыгрыша, не подозревая всей нелепости своего поведения, сохраняет полную серьезность и тем очевиднее оказывается одураченной.

В подобное положение попадает купец Гильом. Комизм его поведения тем сильнее, чем искреннее он уверен в своей правоте. Так происходит и в сцене с притворно больным Патленом и в сцене суда. Знаменитый судейский монолог Гильома психологи-

чески совершенно правдоподобен. Купец старается внятно рассказать о каждом деле в отдельности, но, приходя в ярость, он не может сдержаться и, бросаясь сразу и на мошенника-адвоката и на вора-пастуха, он без конца путает сукно и баранов.

Патлен торжествует полную победу: хитростью он забрал сукно, хитростью он выиграл процесс. Зритель сочувствует ловкости адвоката, как вдруг Патлен сам попадает в свои собственные сети и оказывается одураченным пастухом. Таким образом, моральное превосходство было на стороне того героя, который в конечном итоге выходил победителем.

Слово *хитроумный*, может быть, точнее всего определяет характер «разумности» средневекового горожанина, у которого сметка считалась главной добродетелью и в делах и в жизни. Как в городской жизни торжествовал ум, находчивость, так и на сцене торжествовала предприимчивость, инициатива. Как в жизни торжествовал тот, кто ловче придумывал комбинации и хитрее выходил из затруднительного положения, так и в театре смекалистый человек становился главным героем — зачинщиком и исполнителем всевозможных хитроумных планов.

«Адвокат Патлен» занял центральное место в фарсовой литературе. Популярность образа Патлена была столь велика, что вскоре были созданы комедии о новых приключениях излюбленного героя. В фарсе «Новый Патлен» изображалась история, в первой своей части напоминающая эпизод с обманом суконщика. На этот раз подобным же способом Патлен втирался в доверие к скорняку и забирал у него мех под тем предлогом, что его хочет купить местный кюре. Направив скорняка за деньгами к кюре, Патлен сам предупреждал последнего, что к нему на исповедь придет богатый купец, который закажет несколько обеден. После этого сам Патлен с мехом удирал. Сцена встречи скорняка с кюре была показана в фарсе с большой сатирической остротой. Еще до появления кюре на сцене слышен его голос из исповедальни; он чрезвычайно быстро отпускает грехи верующим, чтобы побольше и поскорее получить с них деньги. Недаром Патлен говорит о нем:

Все приношенья прихожан  
Кладет он в собственный карман.

Выйдя к скорняку, кюре тут же приступает к делу, но скорняк по-своему понимает призыв кюре покаяться в грехах.

Ну и хитер же поп проклятый!  
Задумал увильнуть от платы.  
Я говорю: «Плати за мех»,  
А он в ответ: «Признай свой грех»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перевод А. Арго и Н. Соколовой.

Таинство исповеди грубейшим образом пародируется; скорняк разговаривает с кюре, как с мошенником, который, забрав товар, отлынивает от платежа, а кюре видит в скорняке наглеца, позволяющего себе на исповеди самые грубые выходки и непристойные намеки.

Скорняк кричит:

Средь бела дня грабеж, разбой!  
С негодным вором с тем в одной  
Вы шайке. Гнусные дела!  
Какая подлость, мерзость, дрянь!

А кюре на это отвечает:

Ты прекрати немедля брань,  
Не то получишь оплеуху.

Когда же обман Патлена обнаруживается, то скорняк мчится искать его в соседнем кабаке, а кюре отправляется к своей подруге, которая должна утешить его после сегодняшних неудач. Фигура блудливого и лицемерного попа указывала на смелость сатиры, на вольномыслие автора фарса.

Еще в большей мере это дерзкое свободомыслие сказывалось в последнем фарсе о Патлене — «Завещание Патлена». Хитроумный адвокат отправляется на суд, чтобы заняться очередным мошенничеством, но, почувствовав приближение смерти, возвращается домой. К нему приводят для исповеди кюре-мессира Жюана, о котором жена Патлена говорит:

Вот он! По виду непотребник,  
Хотя в руках и держит требник.

Но появление попа не внушает Патлену никаких религиозных чувств. Он явно над ним издевается, говоря о том, что после его смерти поп станет распутничать с новой вдовой. В своем завещании Патлен оставляет монахам и монашенкам их пороки; сержантам и кабатчикам, грабящим народ, желает самых злых болезней и умирает, восхваляя земные радости и прося похоронить себя

Конечно, в винном погребке  
И непременно возле бочки.  
И пусть читают гости строчки,  
Что украшают плесень стен:  
«Лежит здесь славный Патлен».

В фарсах об адвокате Патлене с полной отчетливостью был утверждён новый, вполне современный тип драматургии со своим особым характером действия и специфическими персонажами.

Хитроумный герой и неожиданная проделка встречались в каждом фарсе. В широко известном, несколько раз переведённом на русский язык фарсе «О чане» ленивая жена заставляет мужа

подписать договор, согласно которому он обязуется делать за нее всю домашнюю работу. Муж подписывает обязательство. Но вот жена упала в чан и молит вытащить ее оттуда; не найдя в списке своих обязанностей такую «работу», муж отказывается спасать жену. Посрамленная супруга впредь обязуется сама заниматься хозяйством.

Молодым женам надоели их старые мужья, они отдают их литейщику «перелить», мужья омоложены, но приходят они к своим женам с палками и колотят их за любое послушание («Фарс о том, как жены захотели перелить своих мужей»). Два молодчика помирают с голоду, пирожник и его жена отказываются подать им милостыню. Бродяги подслушивают пароль, по которому жена должна вручить пирог и торт посланцу от мужа. Пирог хитростью добыт и съеден бродяжками; теперь они отправляются за тортом, но купец уже вернулся, и на сладкое плутишки получают изрядную порцию «гороховой каши» («Фарс о пироге и торте»).

Плутня в фарсе была не только фабульной пружиной действия; она выражала собой как бы пафос этого жанра. Плут постоянно вызывал сочувствие и ходил в героях. Житейский расчет подсказывал преимущество ловкости над «добродетелью», и ловкость становилась добродетелью. Хитроумные проделки часто служили средством посрамления сильных мира сего и показывали преимущество перед ними простых честных тружеников.

В фарсе «Два башмачника» выступают богач, владелец сапожной мастерской, и сапожник-бедняк. Последний, несмотря на нужду, весел и бодр, он постоянно распевает песни и этим злит хмурого и желчного богача.

Превознося силу денег, богач говорит:

Покоряют деньги свет.

Бедняк его прерывает:

	И приносят море бед.
Богач.	Сто экую коль есть в мошне, Мы от счастья чуть не скачем.
Бедняк.	Жан святой, сказать что мне? Но и мы, клянусь, не плачем.
Богач.	У кого экую в излишке, Тот не будет одинок.
Бедняк.	У кого в ночной манишке Завелася пара блошек, Тоже тот не одинешек.

Бедняк, живущий своим трудом, изображался добрым и веселым парнем, в то время как богач, видевший весь смысл жизни в деньгах, не знал никаких радостей и ненавидел самое веселье. Чтобы заставить смолкнуть веселого бедняка, он говорил ему: «Если ты перестанешь горланить свои песни, бог пошлет тебе



кошелек». Бедняк отвечает, что за молчание он меньше ста экую не возьмет. Богач прячется за икону и от имени бога торгуется с бедняком. Но бедняк неумолим: «Только сто и ни на одно экую меньше!» Тогда богач бросает кошелек с девяносто экую, полагая, что бедняк этой суммы не возьмет, а в чудо поверит. Но не тут-то было: бедняк забирает «божий дар» и продолжает петь свои веселые песни.

В фарсе посрамлялся не только богач, сатира касалась и самой «чудодейственной силы» иконы. Мотивы социальной сатиры в данном фарсе очевидны. Еще острее они были выражены в фарсе «Три кавалера», в котором народная сатира добиралась даже до самой обители бога: рай переоборудовался на комический лад, а на небесный трон усаживался шут.

«Когда б в раю я богом стал,— говорит шут трем кавалерам,— то объявил бы мать свою пречистой девой, сестру — святой Екатериной, а вас троих апостолами — Петром, Павлом и Варфоломеем, устроил бы в раю царство, где не было бы ни войны, ни нужды, ни злобы, куда бы не пускали сержантов, мошенников, кабатчиков и злоязычных женщин, где бы всегда был накрыт обильный стол и на кухне без усталости работали повара, пирожники и виноделы, а за столами выступали менестрели и актеры. Пьяницы, эти дети Бахуса, сидели бы рядом с ангелами, и из хороших людей в рай не были бы допущены только танцоры, которые, топоча и прыгая, могли бы разломать райский пол и завалить всех вниз».

В этих шутливых, богохульных мечтах слышался голос самого народа, веселого и бодрого, верящего в лучшие времена, когда будут уничтожены общественные бедствия, изгнаны притеснители народа и хозяевами жизни станут честные труженики.

Фарс нападал на власть, на духовенство, суды и богатеев, но он высмеивал также крестьян и восхвалял плутни, провозглашая культ частного интереса. В сатирической направленности фарса выражалось отрицательное отношение к феодальной действительности, и в этом была его историческая прогрессивность. Но в то же время фарс был лишен позитивной общественной программы и в ряде случаев оставался в пределах узкого мещанского мировоззрения.

Ограниченность фарса объясняется исторической незрелостью масс, подверженных влиянию буржуазной идеологии.

И все же, несмотря на свою ограниченность, фарс в целом был жанром прогрессивным и демократическим. Он был *детисцем народа*, выражал здоровый, правдивый взгляд народа на мир. С фарсовых подмостков летели стрелы народной сатиры, вокруг фарсовых балаганов шумело и бурлило море неиссякаемого народного веселья и оптимизма.

## ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ФАРСОВ

Представление фарсов было любимым зрелищем. На площадях и в тавернах, на бочках или на ящиках устраивался помост, к четырем шестам привешивались занавески, и бродячие комедианты тут же, среди шума и гама базарного дня, разыгрывали свои маленькие веселые спектакли.

Во время представлений фарсов контакт между актерами и публикой был полный. Бывали случаи, когда действие начиналось среди базарной толпы.

На каком-нибудь шумном ярмарочном перекрестке вспыхивала ссора между мужчиной и женщиной, ругань скреплялась кулачными ударами, вокруг дерущихся собиралась огромная толпа любопытных. Незаметно скандалисты, продолжая поносить друг друга, пробирались к сценическим подмосткам и неожиданно для всех влезали на них. Зрители только тут догадывались, что супружеский скандал был лишь хитроумным началом фарса.

Сценическое исполнение фарсов было буффонным. Традиции этой манеры игры уходили в далекое прошлое. Шутовские импровизации и физическая ловкость гистрионов, злые и меткие пародии голиардов (странствующих студентов и клириков), сочные, метко схваченные черты быта у исполнителей вставных эпизодов мистерий, комическая стихия «дьявольских сцен», вольные шутки, песни и пляски маскарадов — весь этот огромный опыт сценического творчества масс, несмотря на жесточайшие преследования церкви, не исчезал, а передавался от поколения к поколению и складывался в определенную манеру сценической игры, получившую свое завершение в творчестве фарсёров.

Народные исполнители фарсов, продолжая традиции яркой площадной игры, обогатили свое искусство новым качеством: их игра обрела уже первичные черты *театрального лицедейства*.

Фарсовые актеры уже создавали образы, хотя характеры этих образов были еще весьма схематичными и примитивными. Конечно, в их игре преобладало внешнее исполнение: сценическая динамика выражалась главным образом в потасовках и беготне, а сценическая характерность — в преувеличенных жестах и интонациях. Но все же *цель у фарсёров была вполне определенной — изобразить живую личность, реального человека*.

Главная особенность исполнения фарса — *острая характерность* — рождалась из общей идеологической направленности этого жанра, в котором *показать человека* значило дать ему соответствующую *сатирическую оценку*. Выразить эту оценку можно было только *острым, подчеркнутым изображением*. Фарсовые актеры, показывая комических персонажей, по существу, пародировали носителей различных пороков. Это выражалось в фарси-

рованных, нарочито подчеркнутых интонациях, в преувеличенной экспрессии жестов, в яркой выразительности мимики и наконец в карикатурной гримировке. Фарсовые актеры осыпали лицо мукой, малевали углем усы или приклеивали комические носы и бороды.

Но, создавая карикатурный образ, необходимо было показать и собственное превосходство над ним, свое остроумие, ловкость, молодой задор. Так рождалась оптимистическая динамика фарса. Эти две черты — *характерность*, доведенная до пародийной карикатуры, и *динамизм*, выражающий жизнерадостность самих исполнителей фарса, и составляли сущность буффонной, площадной манеры игры, этой первичной стадии сценического реализма.

Внутреннему динамизму фарса соответствовала и внешняя динамика сценического действия. В фарсах в случае надобности события перебрасывались из одного места в другое. Фарс подчинялся общему для всего средневекового театра закону симультанного расположения мест действия, которые обозначались, конечно, самым примитивным образом. В фарсе о мельнике действие из комнаты умирающего переносилось в ад. Но ничего устрашающего в жилище Люцифера не происходило. Теперь в аду не пытали и не стонали, а вытворяли самые непристойные трюки и разрешали себе в этом богомерзком крае все без исключения вольности.

Текст фарса был стихотворным. Один и тот же сюжет встречался во многих вариантах. В фарс стихийно проникали различные народные диалекты; эта смесь языков была особенно типична для Франции и Италии. Во многих фарсах повторялись одни и те же типы: ловкий городской молодчик, простоватый муж, сварливая жена, хвастливый солдат, хитрый слуга, сластолюбивый монах, глупый крестьянин. Большинство фарсов заканчивалось обращением актеров к зрителям. Тут была либо просьба о снисхождении, либо обещание в другой раз сыграть получше, либо дружеское прощание с публикой.

Основными исполнителями фарсов были названные выше корпорации. Из этой среды выходили и кадры полупрофессиональных актеров. О том, что количество фарсов было очень значительно, а имена фарсёров весьма популярны, можно судить по любопытному фарсу «Фигляр», относящемуся ко времени Франциска I.

Базарный скоморох со своей супругой и слугой, переругиваясь и распевая песни, продают портреты знаменитых шутов и фарсёров, называя каждого по имени, — тут знаменитости древние и современные.

История не сохранила, к сожалению, сведений об этих ранних актерах. Хорошо известно нам только одно имя — первого



и наиболее прославленного актера средневекового театра — Жана де л'Эспина, прозванного Понтале по имени того парижского моста Але, у которого в ранние годы он устанавливал свои подмости. Позже Понтале вступил в корпорацию Беззаботных ребят и был там главным организатором и лучшим исполнителем фарсов и моралите. Кроме того, как указывает хроникер, он сочинял многочисленные игры, мистерии, соти и фарсы, которые показывал в Париже.

Понтале жил многотрудной жизнью профессионального актера. Играл он много, но наши сведения о нем очень скудны.

Понтале участвовал в 1512 году в соти Гренгуара «Принц дураков», в 1515 году он выступал в моралите перед герцогом Лотарингским, в 1516 году за насмешки над королевой попал в тюрьму вместе со своими товарищами. Покинув Париж, Понтале отправился в провинцию. В 1519 году он давал представления в Нанси, в 1528 году организовал веселый карнавал в городе Барре, на следующий год Понтале было предложено вновь устроить городское празднество. А уже в 1530 году он организовывает в Париже торжественную театрализованную встречу Элеоноры Австрийской, второй жены Франциска I.

Сохранилось немало рассказов, свидетельствующих о находчивости, о великолепном импровизационном даре Понтале. Известен случай, когда Понтале, носивший на спине традиционный горб, подошел к горбатому кардиналу и, притулившись к его спине, сказал: «Все же гора с горой могут сойтись». Рассказывается анекдот о том, как Понтале бил в барабан у себя в балагане и мешал этим священнику соседней церкви служить мессу. Разозленный священник пришел к Понтале и прорезал ножом кожу его барабана. Тогда Понтале надел на голову пробитый барабан и пошел в церковь слушать мессу. Из-за хохота, раздавшегося в храме, священник должен был прекратить службу. В другой раз Понтале скомпрометировал бездарного собрата. Некий цирюльник умолял дать ему какую-нибудь высокопоставленную роль — короля, принца или синьора. После долгих уговоров Понтале дал ему роль индийского царя; когда же цирюльник облачился в мантию и корону, взял в руку скипетр и воссел на трон, Понтале вышел к публике и сказал: «Я хоть маленький человек, но меня сотню раз бил сам великий царь Индии». Цирюльник под хохот толпы убежал со сцены.

«В наше время очень мало найдется таких людей, которые не слышали бы про мастера Жана Понтале, — писал гуманист Бонавентура Деперье, — память о нем еще жива; не забылись еще его остроты, шутки и прибаутки, его замечательные представления».

Особенно популярны были сатирические стихотворения Понтале, дышащие ненавистью к дворянам и попам. Подлинно народным негодованием были проникнуты такие его строки:

А ныне дворянин — злодей!  
Громит и губит он людей  
Безжалостней чумы и мора.  
Клянусь вам, надобно скорей  
Их всех повесить без разбора<sup>1</sup>.

Слава комического таланта Понтале была столь велика, что великий автор «Гаргантюа и Пантагрюэля» считал Понтале самым большим мастером смеха. Личный успех Понтале означал начало нового, профессионального периода в развитии сценического искусства.

Судьба веселых любительских корпораций с каждым годом становилась все плачевнее. Происходящее во многих европейских странах усиление монархической власти, как уже говорилось, вызвало преследование любых форм вольномыслия. К концу XVI и началу XVII века были запрещены и прекратили свое существование Базошь (1582) и Беззаботные ребята (1612).

То, что плебейский средневековый театр был выразителем народного протеста против власти абсолютизма, с особой очевидностью видно из деятельности руанского фарсового союза Рогоносцев.

Рогоносцы не боялись нападать на порядки, заведенные в стране самим кардиналом Ришелье. Главным объектом их сатиры были ненавистные народу откупщики. Современник писал, что Рогоносцы в 1610 году во время карнавала в Руане ездили верхом на лошадях в масках и, называя себя «предвестниками свободы», раздавали всем встречным оскорбительные стихи против откупщиков.

Утопив в крови народные восстания, уничтожив всяческие проявления свободомыслия, Ришелье наложил запрет и на фарсовые союзы.

Но если государственным актом можно было в свое время запретить мистерию, то уничтожить таким же образом фарс, любимый народом, оказалось делом, непосильным даже для могущественного французского кардинала и прочих духовных и светских правителей, метавших грома и молнии против сатирического народного театра.

Фарс оказал большое влияние на дальнейшее развитие театра всех стран Западной Европы. В Италии фарс был исходным моментом для создания комедии дель арте; в Испании он определил творчество «отца испанского театра» Лопе де Руэда; в Анг-

<sup>1</sup> Перевод О. Румера.

лии по типу фарса писал свои интерлюдии Джон Гейвуд, родоначальник нового английского театра; во Франции творчество Мольера во многом было связано с народными традициями фарса.

\* \* \*

Средневековое искусство рвалось из оков церковного мировоззрения, но не смогло преодолеть его.

Разрешить эти противоречия, открыть дорогу великому реалистическому национальному искусству могла только революционная ломка самого феодального уклада и освобождение сознания от церковного плена.

И если средневековый театр в целом не освободился от оков религии, не обрел цельного мировоззрения и не создал значительных произведений искусства, то всем ходом своего развития он показал возрастающую силу сопротивления светского, жизненного начала началу религиозному и подготовил почву, на которой произросло могучее реалистическое театральное искусство эпохи Возрождения.



  
ЧАСТЬ ВТОРАЯ



ТЕАТР  
ЭПОХИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ  
БУРЖУАЗНЫХ  
ОТНОШЕНИЙ







## ВВЕДЕНИЕ

Эпоха, получившая наименование Возрождения, была временем разложения старой, феодальной формации и закладки основ новой, капиталистической. Это было время формирования европейских буржуазных наций в рамках крупных национальных государств, период ослабления диктатуры церкви и победы «жизнерадостного свободомыслия»<sup>1</sup>.

«Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»<sup>2</sup>.

Этот переворот был совершен во всех областях общественной жизни — в экономике, политике, науке, философии, литературе и искусстве. Мысль человеческая развивалась с необычайной смелостью, раскрывая одну за другой тайны, которыми окружала людей природа.

Заря Ренессанса блеснула первыми лучами в Италии и постепенно осветила все западноевропейские страны.

Данте, Петрарка, Боккаччо, Леонардо да Винчи, Джордано Бруно, Микельанджело, Галилей, Рафаэль, Рубенс, Сервантес, Лопе де Вега, Рабле, Бекон, Шекспир — воистину гении, титаны науки и искусства, порожденные этой эпохой.

Переворот, совершенный в Европе в середине XVI века, был последствием длительного процесса развития производительных сил — процесса, совершавшегося медленно и постепенно, когда внутри старых феодальных производственных отношений стали возникать элементы нового, капиталистического уклада.

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, 1952, стр. 4.

<sup>2</sup> Там же.

Время, которое в истории культуры зовется эпохой Ренессанса, в области социально-экономической называется «периодом первоначального накопления капитала».

Процесс первоначального капиталистического накопления выразился в экспроприации средств и орудий производства у трудящихся масс города и деревни; в городах в связи с развитием крупной мануфактурной промышленности происходило превращение мелких производителей в наемных рабочих, а в деревнях рост крупного землевладения совершался путем хищнического захвата общинных земель и почти поголовного обезземливания крестьян, становившихся батраками или бродягами-пауперами.

Характеризуя эти процессы, К. Маркс писал в «Капитале»: «Экономическая структура капиталистического общества выросла из экономической структуры феодального общества. Разложение последнего освободило элементы первого... Итак, исторический процесс, который превращает производителей в наемных рабочих, выступает, с одной стороны, как их освобождение от феодальных повинностей и цехового принуждения... Но, с другой стороны, освобождаемые лишь тогда становятся продавцами самих себя, когда у них отняты все их средства производства и все гарантии существования, обеспеченные старыми феодальными учреждениями»<sup>1</sup>.

Вторым источником первоначального накопления были разбойничий грабеж колоний и узаконенное государством пиратство на морях.

«Открытие золотых и серебряных приисков в Америке, искоренение, порабощение и погребение заживо туземного населения в рудниках, первые шаги к завоеванию и разграблению Ост-Индии, превращение Африки в заповедное поле охоты на чернокожих — такова была утренняя заря капиталистической эры производства»<sup>2</sup>.

И наконец третьим источником накопления богатств в руках нового класса была секуляризация церковных земель и конфискация церковных имуществ. В этом отношении реформация послужила началом целого ряда явлений, ускоривших процесс становления капиталистических порядков. Новые церковные установления, разорвавшие связь между государством и папским престолом, привели к расхищению церковных имуществ и экспроприации большой массы монастырских крестьян. «Уничтожение монастырей... превратило в пролетариат их обитателей. Сами церковные имения были в значительной своей части отданы в

<sup>1</sup> К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1951, стр. 719.

<sup>2</sup> Там же, стр. 754.

подарок хищным королевским фаворитам или проданы за бесценок спекулянтам, фермерам и горожанам, которые массами сгоняли с них их старых наследственных арендаторов и соединяли вместе хозяйства последних»<sup>1</sup>.

Образование массы трудящихся, лишенных средств производства, открыло перед буржуазией новый и наиболее мощный источник обогащения — невиданную по своей жестокости эксплуатацию трудового народа. Появление большого количества деклассированного люда предоставило в распоряжение предпринимателей дешевые рабочие руки. И государство, теперь уже покровительствующее буржуазии, создавало законодательство, которое путем кровавых репрессий вынуждало обездоленных тружеников за самую мизерную плату поступать на работу в городе к предпринимателю на открывшиеся мануфактуры или в деревне — к помещику.

Такова была обратная сторона этого величайшего прогрессивного переворота — времени, вписанного «в летописи человечества пламенеющим языком меча и огня»<sup>2</sup>.

Высоко оценивая этот период в истории человечества, указывая на то, что «только теперь, собственно, была открыта земля», сломлена «духовная диктатура церкви»<sup>3</sup> и положено начало невиданному расцвету искусства и научному исследованию природы, классики марксизма в то же время с гневом и отвращением отмечали, что «новорожденный капитал источает кровь и грязь из всех своих пор, с головы до пят»<sup>4</sup>.

Новый мир рождался в обстановке всеобщей революции, в авангарде которой шла буржуазия, но оплотом, действительной и всесокрушающей силой этого движения был народ — бедняки в городах и крестьяне в деревнях, в боях отстаивавшие свои человеческие права и гражданские свободы.

Жакерия во Франции (1358), движение чомпи в Италии (1378), гуситские войны в Чехии (1369—1415), восстание Уота Тайлера (1381) и Джека Кеда (1450) в Англии, каталонское восстание в Испании (1462), Великая крестьянская война в Германии (1525) — эти народные революции потрясли основы феодализма.

Таким образом, две силы — народ и буржуазия, — действующие сообща в своей борьбе с феодализмом, участвуя совместно в свершении «величайшего прогрессивного переворота», в то же время выражали и разные стороны этого процесса.

---

<sup>1</sup> К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1951, стр. 725.

<sup>2</sup> Там же, стр. 720.

<sup>3</sup> Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, 1952, стр. 3.

<sup>4</sup> К. Маркс, Капитал, т. I, стр. 764.

Диалектика исторического процесса заключалась в том, что эти разные стороны эпохи Возрождения — народно-освободительная и буржуазно-накопительская — в плане идеологическом воплощались в систему воззрений, которые, имея общие черты, заключали в себе и резко противоположные устремления.

Выступая против феодального рабства, провозглашая идеи свободы и равенства, идеалы разума и справедливости, народ практически выражал свой протест против разделения общества на господ и рабов.

«Немецкая крестьянская война, — пишет Энгельс, — про- рочески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне, — в этом уже не было ничего нового, — но за ними показались предшественники современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах»<sup>1</sup>.

Но идеи, выдвигаемые народом в этой борьбе, часто были заключены в форму христианских заповедей или патриархальных законоположений. Новое мировоззрение нуждалось в более определенных идеологических установках, в более четкой, рациональной форме. Наличие общности антифеодальных устремлений буржуазии и демократических масс народа делало буржуазию активной участницей в создании новой, прогрессивной идеологии.

Буржуазия сыграла в истории революционную роль. Но, преследуя классово определенные цели, буржуазия, естественно, должна была вырабатывать и чисто классовую идеологию, идеологию «голового интереса и бессердечного чистогана». И это накладывало явственный отпечаток на культуру Возрождения, придавало ей двойственный характер.

Противоречия этой культуры определялись, таким образом, двусторонним смыслом самого переворота, который, выражая общенародную борьбу против феодализма, оставался *переворотом буржуазным*, ограничивающим свою историческую цель сменой одной формы эксплуатации другой, заменой феодальных производственных отношений капиталистическими.

Буржуазия, борясь с феодалами, охотно поддерживала народные восстания. Исторический смысл этого союза заключался в том, что крестьянские движения, подрывая феодальный строй и укрепляя буржуазные отношения, способствовали усилению городов и незаметно для себя готовили нового, не менее жестокого хозяина. Если крестьянские восстания способствовали победе буржуазии, то измены городов были постоянными и главнейшими причинами гибели крестьянских революций. Буржуазия ревниво следила за ходом плебейских восстаний и во

---

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, 1952, стр. 3.

всех случаях, когда народное движение выходило за пределы борьбы против феодальных устоев и грозило разрастись в социальную революцию, предавала народ.

Эпоха прогрессивного переворота принесла непосредственную победу буржуазии. Народные массы были обмануты и по-новому, с еще большей силой подверглись угнетению. Но в те годы, когда буржуазия вместе с народом шла на штурм феодализма, были выработаны освободительные, гуманистические идеи, которые воодушевляли лучших идеологов гуманизма и служили для самого народа источником неумирающей веры в свои силы, стимулом непреклонного стремления бороться и побеждать общественное зло.

Важнейшей идеей великих гуманистов была идея о человеке как хозяине своей судьбы, независимом от божественного произвола, живущем собственным разумом, собственными страстями и волей. Такой разумный и деятельный человек был резко противопоставлен средневековому человеку. Новый человек являлся порождением нового уклада жизни. Естественно, что в центре новой идеологии стал образ человека, свободного в своих мыслях, в своей вере, в своих чувствах и страстях, обладающего всей полнотой знаний своего времени, человека, которому гуманист Пико дела Мирандола пропел восторженный гимн в речи «О достоинстве человека», провозгласив его богоподобным, а Шекспир устами Гамлета объявил «красой вселенной», «венцом всего живущего».

Место аскета и фанатика в общественном сознании заняла личность сильного, свободного и разумного человека. В этой победе гуманистического идеала над церковным заключался факт огромного исторического значения.

Но культ сильной индивидуальности содержал в себе не только прогрессивный смысл. Здесь таилось оправдание черствого эгоизма, хищнического корыстолюбия, оправдание любых средств для достижения личных целей, личной выгоды. Идеализация сильной личности, обладающей властью, обуславливалась еще и тем, что буржуазия была заинтересована в королевской власти, могущей обеспечить ей беспрепятственное обогащение.

Уже Данте (1265—1321) видел растущую роль денежного расчета в общественной жизни и осуждал его, называя жадностью. Но через сто лет буржуазные идеологи объявят «хозяйственностью» то, что Данте осуждал, и будут, как это сделал Л. Б. Альберти (1407—1472), обожествлять жадность, считая ее основой благоустроенного общества. Еще позже Макиавелли (1469—1521) создаст теорию, оправдывающую поведение человека, устремления которого основаны только на личном интересе и который пользуется любыми средствами для достижения

власти. Именно так усвоит себе буржуазия материалистическую концепцию мира, торжество сильной человеческой индивидуальности.

Такое же двойственное значение имела и идея свободы. Прогрессивный ее смысл был огромен. Рожденная народом в борьбе с феодализмом, идея свободы заняла центральное место в идеологии Ренессанса.

Если феодальное поместье было цитаделью крепостничества, то буржуазный город, хотя и находился в системе феодальных отношений, был местом зарождения и процветания свобод. Человек, проживший в городе больше года, даже если он был последним крепостным холопом, становился свободным.

Феодальный порядок лишал человека свободы действий и свободы мышления. Поэтому борьба за свободу совмещала в себе политическую и идеологическую борьбу и объединяла буржуазию с крепостным крестьянством: борьба за личную свободу была борьбой с крепостным правом в деревне и с дворянским своеволием в городе.

Гуманисты, люди новой культуры, ощущали идею свободы как главный символ своего времени, как самое драгоценное приобретение человека, которое освобождает его от прошлого угнетения и дает возможность утвердить собственную личность. Никто в то время не выразил этой мысли лучше, чем Сервантес. Он вкладывает в уста Дон Кихота такие слова: «Свобода, Санчо, это величайшее благо, дарованное небом человечеству; с ней не сравниваются самые драгоценные сокровища, таящиеся в недрах земли и в глубине морей. И, напротив, рабство — величайшее несчастье, которое может постигнуть человека».

В области политической свобода очень рано, еще в Италии XIV века, стала противопоставляться тирании, системе политического порабощения. Уже у Боккаччо мы находим прекрасные, полные гражданского пафоса слова: «Нет жертвы более угодной богу, чем кровь тирана».

Но идея свободы в период первоначального накопления имела и совсем другую, циничную и грубую сторону. Она оборачивалась для предпринимателя и колонизатора в право попирать все и всяческие моральные и правовые установления, в неограниченное, ничем не сдерживаемое право наживы.

Характеризуя эту «свободу», Маркс и Энгельс писали в «Манифесте Коммунистической партии»: «Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его «естественным повелителям», и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного

«чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и поставила на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод одну бессовестную свободу торговли»<sup>1</sup>. Так в это время другой своей стороной оборачивалась идея свободы.

Третьим величайшим достижением культуры Возрождения было материалистическое восприятие природы, которое Энгельс называл «открытием земли».

Людям феодального мира церковь запрещала восхищаться природой; все ее красоты были объявлены преходящими, низменными, как и самая плоть человека, грубый и временный сосуд его духа. Новый человек входил в жизнь как хозяин; для него природа, окружающий его мир были объектом его деятельности, его практики; он должен был изучить их, чтобы покорить и заставить служить себе. Он должен был исследовать недра земли — этого требовала развивающаяся промышленность; он должен был пересекать моря — этого требовала развивающаяся торговля. Естественные науки вырывались из-под власти теологии и с революционной смелостью завоевывали себе право на существование.

Наука была вернейшим другом и помощником в деле величайших завоеваний эпохи. Открытие Америки, кругосветные путешествия — эти замечательные события истории — осуществлялись с помощью ренессансной культуры. Недаром Колумб был учеником Паоло Тосканелли, а Магеллан обучался наукам у математика и астронома Руи Фалейро.

Параллельно с научным исследованием природы шло ее эстетическое восприятие. Новый человек с радостью ощутил себя детищем природы, почувствовал ее красоту, и это постепенно получило богатейшее отражение в поэзии и живописи.

Гуманисты признавали законность интереса к чувственной, эмоциональной жизни человека. Это был удар по главной формуле аскетической идеологии средневековья. Из апологии чувств выростала прославление любви в новелистике, в лирике, в эпосе и в драме — от «Декамерона» до «Ромео и Джульетты».

Но, доверяясь естественным склонностям человеческой натуры, гуманизм требовал от искусства преодоления грубой чувственности. Однако это чувственное начало выступало и в своем грубом и непосредственном виде. Оно порой давало себя знать в сфере искусства и особенно было заметно в обыден-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Манифест Коммунистической партии, Госполитиздат, 1952, стр. 35.

ной жизни господствующих классов, где мир эгоистических страстей торжествовал безраздельно, где в погоне за наслаждениями считалось дозволенным все. Хроники этого времени заполнены бесчисленными рассказами о диком разгуле чувственности, о повсеместном разврате, о кровосмесительных браках, о семейных преступлениях, об убийствах и отравлениях. Самые злокозненные преступники сидели на папском престоле, на княжеских тронах, в советах синьории. Материальный интерес, удовлетворение личных потребностей — вот что являлось стимулом поведения. При таком взгляде на вещи цель оправдывала любые средства.

Новая идеология, особенно на первых порах своего развития, часто использовала опыт античной древности. В Италии обращение к античности было наиболее активным и органичным.

Страна, богатая памятниками старины, где величие древнего мира было живой легендой, взяла на себя миссию раскрыть перед человечеством сокровища античного искусства. Воскрешая формы античной культуры, Италия считала, что она по праву наследует минувшую славу древнего мира. Дело представлялось так, что наследник Рима Константинополь, хранивший в рукописях и произведениях искусства душу античной культуры, пока Европа оставалась в средневековом мраке, передал это богатство Италии как фундамент новой культуры.

Люди, посвятившие себя изучению и распространению античной литературы и философии, называли свою деятельность «гуманизмом» от латинского слова *humanus* — человеческий. Этим утверждалось, что содержание новой культуры, создаваемой людьми, — ценности человеческие, земные, и что эта новая культура противоположна феодальной культуре, вдохновляющейся не человеческими, а божественными (*divina*) идеалами.

Но наряду с гуманизмом в широком смысле этого слова существовало направление, руководимое чисто филологическими и узкоэстетическими интересами, основанное исключительно на музейном изучении античного искусства. Обладая определенными положительными качествами, пронизанное антиаскетическим духом, это направление гуманизма было в то же время обособлено от интересов народа, а порой и открыто чуждо им. Оно носило замкнутый, келейный характер и по своей социальной природе тяготело к аристократическим кругам. Гуманистов подобного толка Энгельс называл «филистерами, не желающими обжигать себе пальцы».

Активное восприятие идей и образов античного искусства было ответом на требования нового времени. Античное наследие способствовало формированию реалистических принципов творчества, но безоговорочное признание авторитета античного ис-



куства таило в себе и отрицательные стороны — двойственный характер культуры Возрождения сказался и в этой области. Древнее искусство, полное высоких идей, гражданского пафоса и отражающее живую жизнь античного мира, препарировалось кабинетными учеными и придворными поэтами. И эта своеобразно препарированная античность, лишенная жизни, возводилась в абсолют и становилась гибельным препятствием на пути развития национального творчества. Славные традиции античной культуры превращались в мертвенную эстетическую схему, противопоставляемую современной художественной практике. Ученые-гуманисты с высоты созданного ими античного идеала судили о национальном искусстве и выносили ему беспощадный приговор. Они видели в этом искусстве нарушение тех абсолютных норм, которые они провозгласили вечными и неизменными законами прекрасного, освященными авторитетами Аристотеля и Горация. Итальянские гуманисты-классицисты отрывали от народных корней национальную драматургию; классицисты в Испании, претендуя на роль законодателей вкуса, травили великого Лопе де Вега; правоверные сторонники античности, вроде поэта-аристократа Сиднея, глумились над народной драмой в Англии, а ученые французские поэты, объединенные в «Плеяде», отрицали какие бы то ни было достоинства за «варварским» национальным искусством, говоря, что «наибольшая часть мастерства заключается в подражании», и демонстративно заявляли: «Нам нравится лишь то, что не соответствует народному вкусу». Так под лозунгом подражания древним происходил отказ от самобытных, народных основ искусства.

Историческое значение открытия древней цивилизации заключалось, конечно, не в раболепном следовании античным правилам и образцам. Действительное содержание этого огромного события имело совершенно иной смысл. Оно лучше всего выясняется в прекрасных, полных поэтической силы словах Энгельса:

«В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим свою классическую литературную эпоху»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, *Диалектика природы*, Госполитиздат, 1952, стр. 3.

Главный смысл возрождения античной культуры Энгельс видел в том, что этот мощный толчок predetermined развитие национального реалистического искусства. Истинными творцами великого искусства Возрождения были не ученые педанты — эти люди «второго и третьего разряда», как их пренебрежительно называл Энгельс, а действительные духовные вожди и учителя пробудившегося человечества. Это были титаны «по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености». Это они выразили во всей полноте и силе прогрессивный смысл великого переворота, потому что «были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными». «Они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое 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 вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми»<sup>1</sup>.

Все они были кровно связаны с народом, знали его тяготы, воззрения и мечты. О благе народа думал Сервантес, когда заставлял своего благородного рыцаря клеймить несправедливости окружающего мира. О правах народа заявлял Лопе де Вега, когда с пламенным вдохновением показывал в «Фуэнте Овехуна» революционное восстание крестьян. О силе народа, о его здоровье, уме, юморе писал в своей книге Рабле. Мудростью народа, его страданиями, гневом и оптимистической верой были проникнуты трагедии Шекспира. Мечтой народа о справедливой, разумной жизни вдохновлялись Томас Мор в своей «Утопии» и Кампанелла в своем «Государстве Солнца». У них обоих гуманистическая мысль была уже озарена первыми проблесками социалистических идей.

Прямая критика современных порядков, которая складывалась в целой серии утопических формул — таких, как в «Государстве Солнца» Кампанеллы или в «Утопии» Мора, — может получить подлинное объяснение лишь в связи с теми эпизодами борьбы народных масс, о которых знали Кампанелла и Мор, наблюдая их в настоящем и изучая в прошлом.

В идейной борьбе, непрерывно кипевшей в европейском обществе и отражавшей классовую борьбу, великие деятели науки и искусства всегда стояли на защите права народа на существование, достойное человека, права личности на свободу и совершенствование. И если они прямо не становились на сторону революционного народа, то всем направлением своего творчества они расшатывали те устои общества, которые устанавливали правящие классы.

---

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, *Диалектика природы*, Госполитиздат, 1952, стр. 4.

Народное, гуманистическое содержание искусства становилось тем отчетливее и ярче, чем крупнее и талантливее были художники.

Не всегда осознавая революционные цели народа, великие гуманисты остро ощущали «обстановку всеобщей революции», в которой они жили. Они сознавали глубокое различие между мировоззрением феодальным, церковным и мировоззрением новым, между культурой аскетической и культурой, утверждающей живое, полнокровное восприятие жизни. Передовые люди Возрождения всем своим существом ощущали дыхание нового мира. «Умы проснулись! Жизнь стала наслаждением!» — восторженно восклицал немецкий гуманист Ульрих фон Гуттен. В Италии это ощущение новой жизни царило уже с XV века. Во Франции Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» начертал панегирик новому просвещению; Гаргантюа писал в письме к своему сыну Пантагрюэлю: «Что касается познания явлений природы, я хотел бы, чтобы ты отдался ему с любознательностью, чтобы не было ни моря, ни реки, ни родника, коих рыб ты бы не знал; и всех птиц в воздухе; все деревья, кусты и кустики леса, все травы на земле, все металлы в недрах ее, все драгоценности востока и юга — все это изучи, пусть ничто не будет тебе неизвестно». Смысл нового времени прекрасно выразил Джорджо Вазари, когда в 1550 году в книге «Жизнь замечательных живописцев, скульпторов и архитекторов» ввел в обиход слово *la Rinascita* в том смысле, в каком оно в своей французской форме *la Renaissance* и в русской — Возрождение стало наименованием времени «прогрессивного переворота».

Но то, что с радостью воспринимали передовые люди Ренессанса как решительный переворот, совершившийся во всех областях культуры, зачастую отрицается современной буржуазной историографией, стирающей грань между средневековьем и Возрождением. Буржуазные искусствоведы и театроведы стремятся представить величайший прогрессивный переворот как простую, мирную эволюцию, лишенную острых социальных противоречий, как постепенный переход от средних веков к эпохе Возрождения. При этом идеи Возрождения изображаются разновидностью поздней схоластики, из них вытраивается гуманистический и революционный смысл. Всячески подтягивая культуру Возрождения к средневековью, стремясь изгнать из истории культуры само понятие «Возрождение», буржуазные ученые тем самым пытаются утвердить за средневековой наукой роль создателя вечных идей и доказать неизбежность этих идей. Они утверждают, что эпоха Возрождения представляет собой результат полного развития средневековой культуры во всей сложности ее духовных, политических и экономических элементов.

Средние века, конечно, готовяли почву для развития качественно новой культуры. Но формирование этого нового искусства, новой культуры осуществилось только после решительного разрыва с религиозным мировоззрением, что могло произойти лишь в «обстановке всеобщей революции», в эпоху, справедливо названную «величайшим прогрессивным *переворотом*».

В эпоху прогрессивного переворота начался процесс формирования современных буржуазных наций. «Королевская власть, опираясь на горожан, сломала мощь феодального дворянства и создала крупные, в сущности основанные на национальности, монархии, в которых развились современные европейские нации и современное буржуазное общество»<sup>1</sup>. Сословная монархия уступила место системе абсолютизма. Испания при Габсбургах, Англия при Тюдорах, Франция при Валуа и Бурбонах превратились в крупные абсолютные монархии.

Это время в Западной Европе ознаменовано созданием национальной культуры и ее основы — общенародного языка.

Огромную роль в формировании национального языка сыграли великие писатели Ренессанса. Их творчество во многом способствовало переплавке языка отдельных народностей в общенациональные языки. Они преодолевали кастовую замкнутость книжного языка гуманистов, их произведения звучали не на чуждом народу латинском, а на родном национальном языке.

Национальный язык, заключающий в себе все богатство живой народной речи и вековые достижения фольклорного творчества, полный силы, энергии и красоты, лег в основу новой литературы и нового театра, способствуя сближению искусства с действительностью. Передовые, прогрессивные идеи и единый общенациональный язык сделали искусство Возрождения близким народу, определили его реалистические основы.

В большой степени черты народности ренессансного искусства сказались в области театра. Не порывая связи с народными средневековыми зрелищами, развивая имеющиеся в старых жанрах здоровые реалистические ростки, театр стал выразителем освободительных, гуманистических устремлений. Драматурги-гуманисты аристократического толка, выступая с антинародными идейными концепциями, утверждали антидемократическую художественную программу, демонстративно порывали с широким зрителем и обосновывались в придворных театрах. Их камерное искусство ничего значительного не породило и не могло породить. В противоположность этим гуманистам-аристократам

---

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, *Диалектика природы*, Госполитиздат, 1952, стр. 3.

великие деятели Ренессанса открыто ориентировались на народного зрителя, объявляли народ главным судьей своего искусства, считая его эстетическую оценку самой справедливой и разумной.

И народ с восторгом принимал творчество Шекспира, Лопе де Вега, Мольера и ряда других великих драматургов, узнавая в произведениях этих писателей свою точку зрения на жизнь, свое понимание добра и зла, свое суждение о красоте. Именно в театре, в шуме рыцарских поединков, в хохоте простолюдинов, в философских монологах героев и едких остротах шутов простые люди узнавали новую правду, усваивали новое, уже не религиозное, а гуманистическое мировоззрение, которое во многом было близко их собственному реальному взгляду на жизнь.

Народность реалистической драмы сказывалась прежде всего в широком охвате событий прошлого и настоящего. «Судьба человеческая, судьба народная» была в центре произведений ренессансной драматургии.

Вторым проявлением народности театра был характер драматических конфликтов, которые выражали основные противоречия эпохи с прогрессивных позиций, передавали борьбу гуманистических, народно-демократических начал с тираническими, антинародными, проявляющимися либо в форме феодального деспотизма, либо в форме буржуазного эгоизма и корыстолюбия.

Наконец, третьим моментом народности театра было наличие в нем положительного героя, наделенного чертами мощной индивидуальности и обрисованного яркими красками. Этот герой либо сам являлся представителем народа (такого героя мы часто встречаем в драмах Лопе де Вега), либо в судьбе его находила отражение трагическая участь народа, и он, обогащенный глубокой мыслью, страстно искал выход из противоречий эпохи (таков герой Шекспира).

Положительный герой ренессансной драмы даже при трагическом исходе личной судьбы сохранял уверенность в конечной победе своего идеала, и в этом проявлялся замечательный оптимизм великих художников, источником которого была их вера в силу человека, в силу народа, способного превозмочь любые тяготы своей исторической судьбы.

Таким образом, гуманистическая идейность и народность драмы Возрождения определяли широкие масштабы тематического охвата, социальную заостренность конфликтов и типизацию ее образов.

Но народность и идейные устремления художников-гуманистов были все же исторически ограниченными. Причины этой ограниченности заключались, во-первых, в социальной незрелости широких масс и, во-вторых, в том, что гуманисты еще не могли увидеть в народе историческую силу, способную преобра-

зовать мир. Все это порождало внутренние противоречия в мировоззрении и творчестве лучших деятелей культуры Возрождения, у которых суровая критика современных условий жизни уживалась с верой в возможность мирного разрешения общественных конфликтов. На этой основе и рождался типичный для художников Ренессанса утопический монархизм, черты индивидуализма в сознании их героев, отход в отдельных случаях от позиций реализма.

Драматургия эпохи Возрождения воссоздавала картины жизни во всей их правдивости, избегая при этом натуралистического погружения в быт. Показывая трагические конфликты, героические деяния, театр не отрывал их от реальной основы исторического бытия, придавая изображенным событиям философски обобщенный смысл и яркое поэтическое выражение. Трагическое и комическое на сцене, как и в действительности, существовали в единстве. Театру Возрождения были близки народная лирика и эпос, обретавшие здесь гуманистический смысл и созвучные ренессансному реализму с его эпической силой и поэтической страстностью. Свообразие реалистической ренессансной драматургии выявлялось также в замечательном искусстве создания многогранных характеров, психология которых раскрывалась во всей своей сложности и глубине.

В прямой зависимости от реализма драмы находилось развитие и сценического реализма ренессансного театра.

Для сценического искусства Возрождения характерен глубокий интерес к внутреннему миру человека. Вместо преувеличенной патетики мистерии и грубой буффонады фарса ренессансный театр выдвигает требование психологического проникновения в образ, простоты и естественности чувств, понимания актерами идейного смысла произведения. Все великие драматурги-гуманисты считают театр зеркалом жизни и школой нравов; поэтому для них актер — не пустой забавник, а внимательный наблюдатель жизни, воплоТЕЛЬ глубоких идей в живых образах. Писатели-гуманисты выступают против необузданной грубости площадной игры, против своеволия комедийных отсебятин, против бессмысленной, преувеличенно пафосной читки ролей.

Но, отучая актеров от примитивизма средневекового театра, драматурги-гуманисты не посягали на основные, подлинно народные традиции площадного спектакля, с учетом которых создавались их собственные произведения. В новых условиях эти традиции выражались в эпической силе и страстности декламации, во внутренней энергии, стремительности действий, одержимости актеров страстями — то трагическими, потрясающими зрителя, то комическими. Трагическое исполнение в момент своего высшего подъема смыкалось с искусством вдохновенных

народных сказителей, а комическое наполнялось стихией площадных, буффонных импровизаций. Актер искал сильные, яркие средства выражения, чтобы покорить шумную многолюдную аудиторию. От традиций народного театра остался принцип синкретизма исполнения, когда музыка, песня и пляски органически вплетались в драматическое действие. Сохранились в ренессансном театре и некоторые сценические условности средневекового театра, требующие от зрителя активности воображения.

Реализм эпохи Возрождения, как и гуманистическое движение в целом, претерпел в течение XVI—XVII веков значительную эволюцию.

Новый театр, начавший свою историю в Италии в конце XV века, первое время развивался под знаком воинствующего противопоставления средневековому аскетизму жизнерадостного светского мировоззрения.

В период феодально-католической реакции итальянский театр, как и вся итальянская культура, вступил в полосу упадка, и центром развития мирового театрального искусства стала Испания. Здесь героические традиции Реконкисты и общенациональный подъем начала XVI века послужили основанием для рождения своеобразной реалистической национальной драматургии, которая, несмотря на наличие в ней некоторых черт религиозного и дворянского мировоззрения, в целом была пронизана духом народности и гуманизма. Заключительным этапом в развитии первого периода театра Возрождения было творчество английских драматургов — предшественников Шекспира и раннего Шекспира, еще веривших в возможность мирного, гармонического разрешения общественных противоречий.

Второй период истории театра Возрождения падает на последнее десятилетие XVI века и начало XVII века, когда в полной мере не только определился крах феодально-католического абсолютизма в Испании, но и выявились со всей остротой капиталистические противоречия в Англии. Гуманистическое сознание переживает наибольшую зрелость своего развития; иллюзии всеобщего благоденствия рассеиваются суровой действительностью. Если раньше гуманисты верили, что существует гармония между личностью и обществом, то теперь, постигая сущность действительности, они призывают к борьбе с тем злом, которое в ней царит. Реализм ренессансного театра обретает мужественный тон, социальные конфликты получают большую глубину, народность выражается в открытом протесте против господствующего общественного уклада. Высшим достижением реализма этого периода было творчество Лопе де Вега и Шекспира. Лопе де Вега создал ряд пьес из жизни крестьян, среди которых особенно выдающейся является народно-револю-

ционная драма «Фуэнте Овехуна». Шекспир силой своего гения раскрыл с величайшей последовательностью и глубиной основные конфликты эпохи, заклеил новый кумир эксплуататорского общества — собственность. Выступая с беспощадной критикой социальных отношений, показывая трагичность судьбы народа, гуманистическая мысль в творениях Шекспира не отказывается от своей веры в силу человека и народа.

Период «всеобщей революции» завершился стабилизацией новых форм эксплуатации. Классовые противоречия резко обострились, и если, с одной стороны, усилилась феодально-католическая реакция, то, с другой — все отчетливее выявлялся хищнический характер повсеместно торжествующего капитализма. Эти исторические условия определили третью, завершающую стадию гуманизма, в которой наступает перерождение гуманистических идеалов.

Потеряв связь с народом, искусство утратило важнейшие черты ренессансного реализма — общественные идеалы и нравственные критерии. Драматургия позднего Ренессанса отмечена чудовищным разгулом чувственности, патологическим культом индивидуализма, кощунственным издевательством над самыми благородными человеческими чувствами. Видя в человеке только источник зла и пороков, отрицая какую бы то ни было нравственную основу человеческих суждений, драматургия этого периода находила сдерживающую и направляющую силу только в божественном соизволении, в мистическом вмешательстве неба в человеческие дела. Подобного рода драмы создавались в Англии после Шекспира такими драматургами-эпигонами, как Вебстер, Тёрнер, Форд. Особенно явственно этот реакционный поворот ренессансной драматургии проявился в религиозных драмах Кальдерона, последнего драматурга эпохи Возрождения.

В XVII веке в условиях полного утверждения абсолютизма формируется новый стиль — классицизм, сохраняющий в себе ряд прогрессивных черт театра Возрождения. Начав свое развитие в Италии, классицистская драматургия и театр получают свое завершенное выражение в абсолютистской Франции. С возникновением классицизма связан процесс формирования театральной эстетики, проникнутой пониманием общегосударственных задач театра. Пока абсолютизм играл исторически прогрессивную роль, идеальное представление о государстве давало возможность утверждать идею главенства интересов государства и общества над интересами отдельной личности. Согласно этим представлениям абсолютистское государство воплощало собой «разум». Страсти отдельного человека должны были быть подчинены разуму, а общество в целом — королю. Таким образом, абсолютистская монархия становилась носителем обще-



ственных идеалов. Это лишало классицизм органической народности и демократизма, свойственных искусству Возрождения. Реалистические устремления классицизма оказывались ограниченными принципом идеализации и рационалистическим методом создания характеров-типов.

Но, несмотря на основную ограниченность и рассудочность искусства классицизма, идеи гражданского служения обществу и защита стоической морали имели, безусловно, прогрессивный смысл. Во второй половине XVII века французский классицизм был единственным искусством, способным раскрыть внутренний мир человека и сохранившим в творчестве Корнеля и Расина гражданские идеалы и моральные нормы гуманизма. Искусство классицизма решительно противостояло прециозной литературе, этой прямой продолжательнице гедонистической линии искусства позднего Ренессанса<sup>1</sup>.

Особенно решительным борцом с этим реакционным искусством, а также с мертвенными сторонами классицистской эстетики был великий Мольер, совершивший внутри классицизма реформу комедии на реалистических основах.

Исходя из традиций народного фарсового театра и ставя перед собой цели гуманистического порядка, Мольер подверг беспощадной критике те социальные уродства, которые порождались дворянской властью и буржуазной собственностью. Клеймя пороки господствующих классов, Мольер противопоставлял им высокую нравственность и здравый смысл простого народа.

Мольер, последний представитель великой плеяды гуманистов, явился в то же время предшественником просветительского свободомыслия XVIII века. Его творчество стало соединительным звеном двух великих эпох в области культуры — Возрождения и Просвещения.

---

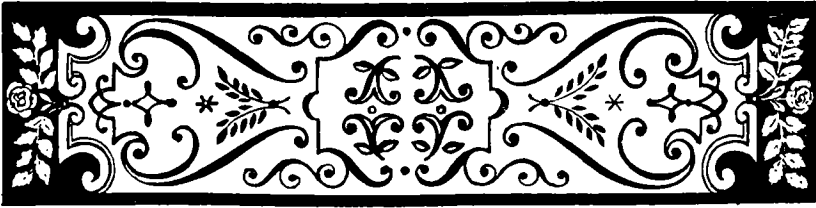
<sup>1</sup> Развернутая характеристика классицизма дана в главе, посвященной французскому театру XVI—XVII веков.





ИТАЛЬЯНСКИЙ  
ТЕАТР





## ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Исторические условия развития выдвинули Италию в авангард строителей культуры Возрождения, сделали ее самой ранней провозвестницей гуманизма, первым борцом против церковно-аскетической идеологии.

Именно здесь в ответ на новые запросы времени с помощью возрожденных традиций античности были заложены основы гуманистического театра. Здесь получили новое развитие трагедия, комедия, пастораль, была создана опера, разработаны основные законы драматической теории, построены первые театральные здания, применены новые принципы декорационного оформления спектакля. И, наконец, именно здесь в народной импровизационной комедии — комедии дель арте — произошло рождение профессионального сценического искусства.

«Италия — страна всего классического»<sup>1</sup>, — эти слова Ф. Энгельса могут быть отнесены и к области театрального искусства как неотъемлемой части великих достижений культуры итальянской нации.

Главным, определяющим моментом в социальной и культурной жизни Италии было ее раннее и мощное экономическое развитие. К. Маркс в «Капитале» отмечает, что «первые зачатки капиталистического производства спорадически встречаются в отдельных городах по Средиземному морю уже в XIV и XV столетиях»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIX, ч. I, стр. 19.

<sup>2</sup> К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1951, стр. 720.

В «Манифесте Коммунистической партии» указывается, что разложение крепостных отношений и развитие капитализма началось раньше всего в Италии.

По своему географическому положению Италия раньше, чем другие страны Западной Европы, вступила в тесные торговые связи с Востоком. Свободные итальянские города, и в первую очередь Генуя и Венеция, разрушая замкнутость феодальных торговых отношений, первыми вышли на арену международных экономических связей. Генуэзские и венецианские купцы конкурировали между собой в захвате все новых и новых рынков. Они обосновывались в Византии, Северной Африке, Малой Азии, на берегах Черного моря. Финансируя крестовые походы, они под предлогом освобождения гроба господня проникали в самые отдаленные восточные города и, скупая за бесценок товары, перепродавали их на европейских рынках, получая при этом баснословные прибыли.

Наряду с развитием торговли в Италии, главным образом во Флоренции, шло усиленное развитие промышленности и банковского дела. Из сырья, завезенного из Англии, Франции и Испании, выделялись шерстяные и шелковые ткани, которыми флорентийские купцы снабжали Запад и Восток. Именно в этой отрасли промышленности происходило зарождение первых капиталистических мануфактур. Не выдерживая конкуренции с мануфактурами, мелкие ремесленники разорялись и оказывались в положении наемных рабочих, всецело зависящих от хозяина.

Быстро развивается в Италии XIV—XV веков банковский капитал. Банкиры, особенно флорентийские, не только держали в своих руках кредитно-денежные операции Италии, но подчиняли своему финансовому влиянию многие европейские страны. В списках должников итальянских банкиров числилось немало количество царствующих особ, вплоть до королей Франции и Испании. Флорентийские банкиры часто выступали посредниками между римским папой и европейскими правительствами, выдавая последним средства для уплаты церковного взноса с тем, чтобы самим с лихвой собирать церковный налог с населения откупленного района.

Мощное развитие капиталистических отношений в итальянских городах, естественно, должно было сказаться и на политическом положении буржуазии, которая в эпоху раннего Возрождения, вступая в союз с демократическими массами городов, вела упорную и во многом успешную борьбу с дворянством.

Особенно показательным в этом отношении было торжество крупной и мелкой буржуазии, «старших» и «младших» цехов над магнатами-дворянами во Флоренции. Согласно городской

конституции 1293 года, так называемым «Уставлениям справедливости», город управлялся синьорией, состоявшей из семи приоров. Приоры избирались из числа наиболее зажиточных горожан. В управлении буржуазной республики участвовали только те, кто занимался буржуазными видами деятельности. В тех случаях, когда кого-нибудь из деятелей буржуазных партий необходимо было вывести из политической борьбы, синьория присваивала ему дворянское звание и тем самым автоматически лишала всяких политических прав. Ф. Энгельс в предисловии к итальянскому изданию «Манифеста Коммунистической партии» писал: «Манифест» воздает полную справедливость той революционной роли, которую капитализм сыграл в прошлом. Первой капиталистической нацией была Италия»<sup>1</sup>.

Но раннее развитие капитализма в Италии несло не только победу буржуазии над дворянством, оно сопровождалось и неминуемым обострением классовых противоречий между крупной буржуазией и массой ремесленников и городских рабочих. «Жирный народ» — крупная цеховая буржуазия, выжимая максимальные прибыли, подвергала трудящихся самой жестокой эксплуатации. В мануфактурах рабочее время зависело от произвола хозяина, заработная плата устанавливалась самая мизерная, малейшая порча продукции влекла за собой вычеты из грошового заработка. Ремесленники, объединенные в организации (так называемые младшие цехи), еще имели некоторые возможности сопротивляться буржуазии, что же касается рабочих, то им было категорически запрещено не только создавать собственные союзы, но и устраивать собрания. Трудящиеся массы, не выдерживая жестокой эксплуатации, поднимались на борьбу.

Особенно частыми стали выступления демократических, плебейских слоев города во второй половине XIV века: восстание во Флоренции в 1343 году, в Сьене и Перудже в 1371 году и наконец самое яркое проявление социальной борьбы в Италии XIV века — восстание рабочих и мелких ремесленников (чомпи) в 1378 году во Флоренции.

Флорентийские рабочие шерстяной промышленности были первой группой ремесленного предпролетариата, которая с оружием в руках начала организованную борьбу против буржуазии и добилась значительных успехов. К восставшим трудящимся города присоединились крестьяне окрестных деревень. Созданная ими демократическая синьория сразу же издала постановления, выражавшие интересы народа. Были предприняты меры к

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Манифест Коммунистической партии, Госполитиздат, 1952, стр. 29.

прекращению безработицы, отменена мельничная пошлина, понижены цены на соль, объявлен свободный ввоз и запрещен вывоз хлеба, уменьшены налоги. Во внешней политике было решено держаться политики мира. Прежняя гвардия и милиция заменены новыми, народными.

Но власть народа продержалась в городе немногим более месяца. Чомпи были преданы мелкой буржуазией, перешедшей на сторону «жирных». Последующие события связаны с жестоким преследованием революционных слоев города, разгоном рабочих союзов и восстановлением безраздельной власти крупной буржуазии.

Страх перед народным движением толкал буржуазию к союзу с дворянством. Республиканское устройство свободных городов почти повсеместно заменялось единодержавными монархиями — тиранией. Буржуазия аристократизировалась, и нередко ее представители становились полноправными государями, а феодальные князья приспосабливались к новым условиям и своей политикой способствовали капиталистическому развитию.

Аристократизация крупной буржуазии повлияла на общее направление итальянской культуры, которая все отчетливее стала приобретать аристократический характер и, сохраняя свою антифеодальную направленность, развивалась в узких придворных и ученых кругах, без ориентации на широкие слои народа. Эта отдаленность от масс определенным образом сказалась на гуманистическом театральном искусстве Италии: оно лишено было глубокой социальной идейности и яркого национального своеобразия.

Итальянские гуманисты были оторваны от народного театра, и их пьесы не ставились для широкой публики. Живой, народный театр в Италии, начав свое развитие от средневекового фарса, пошел самостоятельной дорогой и к началу XVI века сформировался как театр импровизированной комедии — комедии дель арте.

Исторические условия Италии, заложив основы нового, гуманистического мировоззрения и нового, ренессансного искусства, в своем дальнейшем развитии предопределили известную узость итальянского гуманизма и противоречивость его эстетической программы, в которой прогрессивные и реалистические устремления сталкивались с антидемократическими тенденциями, стилизаторством, кабинетной, оторванной от жизни ученостью. В области театра не возникло синтеза между гуманистическим и народным началом. Получился столь характерный для Италии разрыв между литературной драмой и сценическим искусством. Великого национального гуманистического театра Италия эпохи Возрождения не создала.

## У ИСТОКОВ РАЗВИТИЯ ТЕАТРА

Культура итальянского Возрождения прошла в своем развитии несколько стадий. Пока господствующая роль в политической жизни Италии принадлежала городским коммуна́м, культура страны обладала отчетливо выраженными демократическими чертами. Ее первоначальные основы были заложены гигантом итальянской поэзии — Данте Алигьери. «Последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени»<sup>1</sup> в своих философских, публицистических трактатах и особенно в «Божественной комедии» выразил прогрессивные идеалы итальянских коммуна́в; выступив пламенным обличителем феодальной анархии и папства, он осуждал при этом интересы верхних слоев городской буржуазии. Несмотря на пережитки средневековья в мировоззрении Данте, в его творчестве были впервые утверждены основные черты нового искусства — реализм и народность, получившие развитие у последующих великих деятелей итальянского гуманизма — Петрарки и особенно Боккаччо.

Поэтизируя личность человека, свободу его суждений, красоту и благородство его чувств, Франческо Петрарка (1304—1374) боролся с мертвенной схоластикой, разрушал церковные кумиры, противопоставляя им здоровые идеалы античного искусства.

Особенно ярко реалистическое и народное начало новой культуры и искусства проявилось в творчестве величайшего реалиста итальянского Возрождения Джованни Боккаччо (1313—1375). В его поэмах и новеллах во весь рост встал новый ренессансный человек, свободный от религиозного аскетизма и феодальных предрассудков, одушевленный «жизнерадостным свободомыслием», страстно влюбленный в жизнь и столь же страстно негодующий на всякое проявление церковного ханжества, дворянского паразитизма и буржуазного корыстолюбия. С особой силой демократизм мировоззрения Боккаччо выразился в его пламенных словах против тирана: «Он враг. Составлять против него заговоры, братья против него за оружие, устраивать ему ловушки, противопоставлять ему силу есть дело высокого духа, святое и самое необходимое. Ибо нет жертвы более угодной богу, чем кровь тирана».

Если идеи гуманизма в конечном итоге были выражением пробудившихся сил народа, то само по себе мировоззрение масс еще в значительной степени сохраняло религиозную окраску, и поэтому антифеодальные устремления народа выражались в широком распространении всевозможных еретических движений. Ереси, противостоящие официальной церкви, родились в

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Манифест Коммунистической партии, Госполитиздат, 1952, стр. 29.

свободных городах, среди масс обездоленных людей, ставших жертвами экономических и социальных условий. Сторонники ересей, проповедуя суровый аскетизм, обличая продажность и распущенность духовенства, не только призывали к воздержанию и моральной чистоте, но и требовали помощи беднякам, равного раздела имущества богачей. Ереси были не только религией, но и выражением в религиозной форме социальных идеалов, требований беднейших слоев населения, выступавших с идеей равенства.

Оторванность гуманизма от народа и распространение в массах еретических учений отразились на состоянии итальянского театра периода раннего Ренессанса. Гуманистическая идеология, слабо проникая в массы, не могла подчинить себе театр. Антифеодалные тенденции, новые народные черты возникали в театре под влиянием ересей. Эти новые черты, сами по себе очень важные для дальнейшего развития театра, не могли еще сразу изменить средневековую форму представления.

В XIV веке в Италии повсеместно продолжала существовать литургическая драма на латинском языке. Этот жанр средневекового церковного театра, уже исчезнувший в большей части стран Европы, в Италии искусственно поддерживался католической церковью. Наряду с латинской литургической драмой начиная со второй половины XIII века, когда усилились еретические движения, в Италии стали распространяться так называемые лауды — религиозные хвалебные песнопения. Их распевали толпы флагеллантов (т. е. бичующихся) — сектантов-фанатиков, которые ходили из города в город и в полубезумном экстазе хлестали себя бичами по обнаженному телу. Мистические по своему содержанию, эти лауды обладали ярко выраженными антиклерикальными и порой даже сатирическими чертами; их язык отличался большой образностью и энергией. Стихотворные размеры лауд были преимущественно народные, мелодии их тоже заимствовались из народных источников: к лауде приспосабливались мотивы карнавальных, шуточных и любовных песен. Песнопения часто сопровождалась плясками.

Особенно выразительны были лауды, сочиненные тосканским монахом Якопоне да Тоди (1220—1306), яростным врагом папской курии. Проповедуя суровые идеалы аскетизма, он страстно порицал паразитизм богачей и распутство монахов; его сатира задевала даже самого папу Бонифация VIII. Используя традиции народных сказителей и новеллистов, творцы лауды, и в первую очередь Якопоне, стали придавать им диалогическую форму. Эти диалоги первоначально исполнялись во время шествий, но уже в XIV веке они приобрели характер самостоятельного зрелища, представляемого в одном определенном месте, в костюмах



и с реквизитом. В наиболее раннем сборнике лауд монастыря ордена Дисциплинатов существовали особые указания, как исполнять лауды, с подробными разъяснениями необходимых движений. Тут же перечислялись нужные по ходу представления костюмы и бутафория: крест, гвоздь, столб, голубь.

Лауды в форме диалога постепенно вырастали в религиозные представления, продолжавшие существовать еще в XV веке. Сюжетами этих представлений становятся преимущественно евангельские сцены — рождение Христа, благовещение. Несмотря на то, что в этих сценах встречались некоторые бытовые, реалистические моменты, народные тенденции старинной лауды были полностью изжиты. Церковь, уничтожая ереси или вводя их в русло официальной религии, подчинила себе и театральный жанр, вызванный к жизни еретическим движением. Представления, порожденные лаудой, теперь стали каноническими церковными зрелищами; бунтарский элемент из них полностью исчез.

В XV веке, независимо от лауд, возникли и получили распространение так называемые «священные представления» (*sacre rappresentazioni*) — жанр, близкий мистерии, распространенной в северных странах Европы. Первый известный текст священного представления относится к 1448 году. Это — «Представление об Аврааме и Исааке» Фео Белькари.

Оторванность идей гуманизма от живой современности, от театральной практики с особой очевидностью раскрывается именно на анализе священных представлений.

Сочиняя тексты священных представлений, поэты-гуманисты целиком подчинялись традиционным канонам этого жанра. Такие крупные представители флорентийской поэтической школы, как Луиджи Пульчи, автор знаменитой пародийной поэмы «Большой Морганте», или Лоренцо Медичи, правитель Флоренции, поэт и гуманист, создатель знаменитых карнавальных песен, в своих драматических произведениях ни в чем не выразили своего гуманистического мировоззрения. Характерным примером в этом отношении является «Представление о святых Иоанне и Павле» Лоренцо Медичи (1489). Сюжетом этой пьесы послужила церковная легенда, частично использованная уже в X веке для религиозной драмы «Галликан» монахиней Гротсвитой Гандергеймской.

Действие священного представления начиналось чудесным исцелением от проказы дочери императора Константина Констанции. В благодарность небу Констанция давала обет безбрачия. Тут же являлся полководец Галликан, который просил у императора руки Констанции в награду за совершенные им победы. Император давал уклончивый ответ: отказать Галликану он не мог, так как в это время на страну готовилось новое

нападение и полководец был нужен императору, но одновременно Константин не хотел заставляя свою дочь нарушить слово, данное небу. На поле боя Галликан шел с двумя праведными юношами — Иоанном и Павлом — и при первом же сражении терпел поражение. Юноши объявили ему, что всему причиной неверие Галликана, — то, что он не христианин, а язычник. Галликан, вняв этим словам, обращался с молитвой к Иисусу, и с неба спускался ангел, который сообщал, что Христос посылает вновь обращенному христианину войско. Галликан вел солдат на врагов и одерживал полную победу. Придя теперь к императору, он требовал обещанной награды — руки Констанции, но тут император сообщал Галликану об обете своей дочери. Полководец восхвалял поступок девушки и сообщал Константину, что он сам обратился в христианскую веру и тоже решил бросить светскую жизнь и удалиться в монастырь. К этому же решению приходит и сам император, он отрекается от престола и передает власть старшему сыну. Новый император познает суетность мира с первого же года правления: восставшие подданные убивают двух его братьев и уничтожают их войска. Император от огорчения умирает. В новые правители избирается римский император Юлиан. Получив трон, он глумится над христианством и призывает юношей Иоанна и Павла отречься от своей веры, грозя им в противном случае смертью. Юноши объявляют свое решение умереть за Христа, и их тут же казнят. Является дева Мария и велит ангелу Меркурию покарать Юлиана за отступничество и пролитую им христианскую кровь.

Заложенная в основе этой пьесы идея отрицания жизни и проповедь фанатической веры лишает характеры правды и логики поведения, делает события нелепыми. Только в редких случаях в действии прорываются живые черты — это эпизод радостной встречи исцеленной дочери с отцом или речь Галликана к своим солдатам, которым он обещает денежную награду за взятие неприятельской крепости. В целом пьеса носит искусственный, надуманный характер; только простой, поэтичный язык да легкий по своим ритмам, изящный стих выдают в авторе этого произведения поэта нового времени. Все же остальное самым решительным образом враждебно новому мировоззрению и новой поэтической культуре.

Если еще в XIV веке в области живописи религиозные сюжеты наполнялись свежим дыханием жизни, героями церковных фресок становились реальные люди, как это было, например, у Джотто, то в области театра даже через сто лет жанр священных представлений оставался сухим и мертвым, не одушевленным веянием нового искусства. Было очевидно, что авторы-гуманисты писали эти пьесы по шаблону и, создавая произведе-



А. Полициано со своим воспитанником Джулиано Медичи  
Деталь фрески Д. Гирландайо в церкви Санта-Тринита во Флоренции

ния «для народа», полагали, что в массах необходимо сохранять старые верования и предрассудки.

Участие в создании священных представлений было для гуманистов частным эпизодом их деятельности, в основном же средневековые жанры осуждались людьми новой культуры как грубое и невежественное порождение темных веков. Но, несмотря на то, что гуманисты не видели ничего достойного в средневековом театре, их первый опыт в драме был связан с использованием форм мистерии — наиболее распространенного театрального жанра XV века.

В 1480 году молодой придворный поэт и замечательный знаток античности Анджело Полициано (1454—1494) по заказу кардинала Франческо Гонзага написал в течение двух дней пасторальную пьесу «Сказание об Орфее». Постановка пьесы входила в программу большого придворного празднества.

В пьесе, сюжет которой был взят из греческого мифа, утверждалось новое, гуманистическое мироощущение, прославление жизни и ее радостей. Образ Орфея, укрощающего своей вдохновенной лирой силы зла, умиловитившего смерть и владык подземного царства, символизировал победу над аскетизмом, торжество человеческого чувства. Орфей, возвратив из Аида жену Эвридику, вновь ее терял и после этого отказывался от любви к женщинам. За это ему мстили вакханки, видевшие в его поступке нарушение естественного закона жизни. Сама гибель Орфея являлась доводом в пользу нового, оптимистического мировоззрения.

В пьесе изображалась любовь к Эвридике пастуха Аристея. Его чувства изливались свободно и вольно в прекрасных октавах и звучали как выражение подлинной правды переживаний. Особенно это было ощутимо при сравнении с мертвенной фразеологией «влюбленного» Галликана и сугубо аскетической моралью «Представления о святых Иоанне и Павле».

Вся поэтическая атмосфера «Сказания об Орфее» пронизана светлым, жизнерадостным чувством, изяществом и задушевностью; но при всем этом действия и перипетии «Орфея» носили поэтически стилизованный, абстрактный характер и породить новую форму драмы, связанную с жизнью, не могли. Новое содержание, еще не вполне определившееся в своей реалистической сущности, было влито в старую, условную форму, что было вполне закономерно для переходного периода.

Согласно мистеральному канону «Сказание об Орфее» начиналось прологом, только произносил этот пролог не архангел Гавриил, а крылатый вестник богов Олимпа — Меркурий. Как и в мистериях, в «Орфее» отсутствовало деление на акты, и действие происходило по симультанному принципу — в разных

местах — то на Земле, то в аду. Остались условные мистерийные ремарки: «Орфей говорит так...», «Аристей убегающей Эвридике говорит так...» и т. д.

В противоречивом сочетании нового содержания и старой формы ведущее начало принадлежало содержанию, и поэтому естественно, что в процессе развития нового направления в области театра оно неминуемо должно было отыскать для себя адекватную форму. Решающую роль в этом отношении сыграло обращение гуманистов к опыту античной драматургии. Процесс этот шел параллельно с постановками священных представлений и опытом Полициано и носил на первых порах сугубо замкнутый характер.

В 70-х годах XV века в Риме среди преподавателей недавно основанного там университета работал гуманист Помпонно Лето (1427 — 1497). Его ученость и страстное увлечение античностью привлекали к нему множество учеников.

Немецкий ученый Николай Кузанский и итальянский гуманист Поджо Браччолини нашли несколько неизвестных до того комедий Плавта. Ученые приступили к тщательному изучению найденного, а Помпонно решил воссоздать в современном Риме во всех деталях античный римский театр. Со своими учениками он организовал этот театр в своем доме. Ставились пьесы Плавта и Теренция на языке подлинника. Сцена была небольших размеров; на втором плане ее находились колонны, между которыми вешались занавески, и таким образом на сценической площадке образовывалось несколько кабинок. Они изображали дома действующих лиц, имена которых писались на фронтоне соответствующей кабины (см. рисунок на стр. 158).

Весть об опытах Помпонно скоро разнеслась по всей Италии. Его начинание сделалось модным, и римским образцам стали усиленно подражать. Таков был первый этап освоения античной драматургии.

Однако латинский язык был понятен не всем, и поэтому в конце 1470-х годов феррарский гуманист Гуарино впервые перевел Плавта и Теренция, положив тем самым начало второму периоду в освоении наследия римского театра.

В 1486 году в Ферраре во дворце герцогского замка на специально сооруженной сцене были поставлены «Менехмы» Плавта в новом переводе Никколò да Корреджо с интермедиями. Это представление произвело такую сенсацию, что Феррара надолго сделалась столицей театральной Италии. Год за годом (1487, 1491, 1493, 1501) шли там представления римских комедий в итальянском переводе. Спектакли были перенесены из двора во внутренние покои дворца. Особенно пышными были празднества в начале 1502 года по случаю бракосочетания наследного принца



«Евнух» Теренция на сцене гуманистов.  
1493 г.

феррарского Альфонсо д'Эсте с папской дочерью Лукрецией Борджа. Было представлено пять комедий, каждая из которых шла целый вечер. Между актами ставились интермедии, балетно-пантомимические представления на сюжеты античных мифов.

У театра появился репертуар: произведения Плавта, Теренция и Сенеки в итальянских переводах. В эти же годы Полициано написал известную нам пьесу «Сказание об Орфее». Его новшество было принято настолько решительно, что с Полициано началась полоса распространения мифологических пьес. По времени это совпало с периодом наибольшего увлечения постановками античных комедий в итальянских переводах. Оба направления постепенно сближались, заимствуя одно у другого различные элементы сценического воплощения и драматургической техники.

Театром начинают интересоваться широкие круги общества. Но мифологические пьесы и римские комедии не могли выйти за пределы ограниченной среды. Переводы Плавта и Теренция интересовали главным образом людей образованных, специально занимавшихся античностью. Само содержание этих пьес было далеко от современной жизни. Мифологические пьесы, подчеркнута аристократические по своему характеру, были чересчур надуманны и вычурны и поэтому не пользовались популярностью среди широкого зрителя; к тому же постановка этих пьес стоила очень дорого.

Дальнейшая эволюция итальянского театра должна была пойти по линии демократизации зрелища. Произойти это могло только при условии сближения искусства с действительностью. Лишь тогда античная драматургия могла оплодотворить процесс создания новой драмы, отражающей конфликты современности. Однако в основе своей итальянская драматургия не обладала подлинной народностью, ей было свойственно книжное, педантическое подражание древним образцам. Именно в связи с этим итальянская комедия получила наименование «ученой комедии», принятое относительно узкой аудиторией.

## УЧЕНАЯ КОМЕДИЯ

Итальянская литературная драма, с которой начинается история ренессансной западноевропейской драматургии, основывалась в своих главнейших эстетических принципах на опыте античной драматургии. Комедии Плавта и Теренция определяли для итальянских драматургов-гуманистов тематику их произведений, состав действующих лиц, законы композиционного построения. Переноса многие традиционные ситуации и заимствуя персонажи из античных пьес, итальянские драматурги обращались и к самой жизни, отыскивая для старых сюжетов новые драматические мотивы и новые характеры, привнося в свои произведения современные бытовые краски и остро сатирические сценки.

Оставаясь в основном приверженцами античных традиций, итальянские драматурги были новаторами в той мере, в какой эти традиции помогли им отказаться от старых канонов средневекового театра и вели их к созданию драмы, посвященной изображению реальной человеческой жизни. Это, бесспорно, знаменовало решительный шаг вперед. Драматурги-гуманисты сделали содержанием своих пьес — быт, героем — человека, а основой действия — людские взаимоотношения. Религиозной драматургии был нанесен смертельный удар. Открывалась перспектива для создания реалистической драмы. Но на пути к созданию этой драматургии лежали два препятствия, оказавшиеся непреодолимыми для итальянского гуманистического театра.

Первое препятствие, как уже указывалось, заключалось в обособленности передовой итальянской буржуазии от демократических масс народа. Это обособление достигло наибольшей степени к концу XV и началу XVI века, когда Италия после завоевания турками Константинополя (1453) и открытия Колумбом Америки (1492) потеряла свое бывшее экономическое значение в Европе. Этому ослаблению итальянских государств во многом

способствовали походы в Италию французских и испанских королей, в результате чего значительная часть Апеннинского полуострова оказалась захваченной на долгие сроки иноземными пришельцами. Именно в этот период упадка социальной и экономической жизни итальянских государств начинается развитие драматургии. Отсутствие общенациональных интересов в огромной степени обеднило итальянскую драматургию: трагедия была лишена сколько-нибудь значительного идейного содержания, а комедия хоть и давала изображение современных нравов, но оказалась пронизанной за немногим исключением индивидуалистическим, эпикурейским мировоззрением.

Второе препятствие, тормозившее развитие национальной драматургии, заключалось в самом характере этой драматургии, основанной на принципе подражания античности. Освоение замечательных традиций античного искусства лишь тогда приносило безусловную пользу, когда эти традиции воспринимались творчески, не закрывали перед художником современную жизнь. Драматурги-гуманисты в своем подавляющем большинстве восприняли античные традиции как догму, которой нужно следовать, и зачастую не видели всего многообразия современной действительности. Традиционные античные сюжеты и характеры сковывали итальянских драматургов, ограничивали свободу творчества, отрывали их искусство от национальных корней. Драматургия XVI века полностью пренебрегала высокими идейными и художественными достижениями поэзии раннего Ренессанса: суровая героика Данте и возвышенный лиризм Петрарки остались за пределами современной драмы. Что же касается Боккаччо, то его реализм воспринимался по преимуществу лишь в плане чувственного изображения действительности, а гуманистические основы мировоззрения Боккаччо, тематическое разнообразие и сатирическая заостренность его творчества, полнокровность созданных им характеров — все это было не понято большинством итальянских драматургов. Полный разрыв существовал также между итальянской литературной комедией и народным фарсом, лучшие традиции которого, бесспорно, могли бы обогатить новую драматургию.

Говоря об относительной слабости итальянской драматургии, необходимо все же подчеркнуть ее историческую роль как пионера новой драмы, как своеобразного посредника между античной и новоевропейской драматургией, как носителя того антифеодального, жизнерадостного мировоззрения, которое составляло основное содержание, главный пафос всего итальянского искусства этой эпохи.

Отмеченные выше особенности итальянской драматургии определили собой также и развитие комедийного жанра.





Л. Ариосто

Гравюра Моргена по портрету Эрмни

Комедийная драматургия Италии не была однородна. Она развивалась по двум направлениям: чисто развлекательному с ярко выраженными чертами гедонизма и направлению, обладающему элементами реализма и сатиры. Эти две линии, как правило, противостоя друг другу, порой сливались воедино.

Обе названные тенденции присутствовали в творчестве великого поэта позднего итальянского Возрождения Лодовико Ариосто (1474—1533), который одновременно явился первым итальянским комедиографом нового времени. От него идет развитие итальянской комедии по двум направлениям: сатирическому, представленному Макиавелли, Аретино и Бруно, и чисто развлекательному, начавшемуся «Каландрией» Бибьены и продолженному большинством итальянских комедиографов XVI века.

В 1508 году Ариосто написал комедию «Шкатулка». Хотя отдельные попытки сочинения оригинальных итальянских комедий делались уже до Ариосто, однако именно от его «Шкатулки» пошло развитие нового жанра. Первая комедия Ариосто имела откровенно подражательный характер: драматург не только шел по стопам Теренция и Плавта, но даже взял сюжет из античного быта и назвал персонажей античными именами.

Действие «Шкатулки» происходит на острове Митилене в античную эпоху. Двое юношей — Эрофило и Каридоро — по всем правилам античного сюжетосложения с помощью ловких рабов Вольпино и Фульчио хитростями выманивали из рук сводника Лукрано полюбившихся им рабынь. Приманкой для жадного сводника служила шкатулка с золотой парчой, которую, выкрав из дома отца Эрофило, подсовывали Лукрано, рассчитывая затем обвинить его в воровстве. Хитрость удавалась, Лукрано был посрамлен, юноши получали своих возлюбленных, а рабы, успешно завершив интригу, по римскому обычаю в финале комедии призывали зрителей выразить свое одобрение. Действие перемежалось танцами и интермедиями. Спектакль, поставленный в дни карнавала, имел большой успех. Один из зрителей в порыве восторга писал, что в комедии имеются столь большие достоинства, «каких даже наполовину нет у Теренция». «Шкатулка» была написана прозой, как и следующая комедия — «Подмененные» (1509).

Сюжет комедии «Подмененные» взят уже из итальянской жизни. Объясняя заглавие комедии, Ариосто отмечал в прологе: «Здесь, среди других подмен, слуга подменяется хозяином, а хозяин — слугой». Он признавался, что в этом следовал за Плавтом и Теренцием, которые пользовались подобным сюжетным ходом в «Пленниках» и «Евнухе». Но помимо подмены молодых людей Ариосто вводил и подмену стариков отцов и гордился этим нововведением.

Содержание комедии очень путаное и забавное. Юноша Эрострато, сицилиец, приехал в Феррару учиться. Здесь он влюбился в девушку Полинесту и тайно сошелся с ней. Чтобы быть ближе к своей возлюбленной, он переделался слугой и поступил в дом ее отца, а своего слугу Дулиппо передел студентом, заставил ходить вместо себя в университет и даже добиваться руки Полинесты. Но за Полинесту сватался богатый доктор Клеандро. Дулиппо, чтобы помешать этой свадьбе и упрочить свои позиции, вернее — позиции Эрострато, отыскивает некоего сиенца, которого выдает за своего почтенного родителя. Но отец Полинесты узнает о связи Эрострато со своей дочерью и сажает его в домашнюю тюрьму. Свадьба Полинесты и старого доктора должна вот-вот произойти. Приезжает действительный отец Эрострато, и происходит ряд комических путаниц. Но вся эта история кончается благополучно, ибо жених, доктор Клеандро, узнает в Дулиппо своего сына, пропавшего при взятии Отранто турками. Он уступает Полинесту Эрострато, так как теперь у него нет нужды заботиться о продолжении своего рода.

Комедия «Подменные» отличалась живостью действия, яркостью характеров, живой разговорной речью; и все же сомнительной была мораль самой комедии, где любовь, по существу, подменялась чувственным влечением.

Показывая тайную связь молодых людей, Ариосто никак не мотивирует необходимость того, что эта любовь должна быть скрытой от родителей. Ведь ни отец Полинесты, ни отец Эрострато не станут противиться браку своих детей; зачем же в таком случае понадобилось Эрострато передеваться слугой и становиться тайным любовником своей собственной невесты? Ответ может быть только один. Драматург не столько следит за логикой поведения своих героев, за правдой их чувств, сколько подыскивает бытовую ситуацию, в которой он мог бы использовать полюбившийся ему прием подмены действующих лиц.

Но и сама подмена в итальянской комедии мало достоверна и слабо мотивирована. Если в «Пленниках» Плавта раб подменяет господина, то делает это для того, чтобы господин мог вместо него выйти на волю. Здесь Плавт раскрывает преданность раба, его моральное превосходство, и поэтому подмена является драматической *необходимостью*. В «Подменных» Ариосто превращение Эрострато в слугу Дулиппо, как и превращение Дулиппо в Эрострато — бессмысленно. К чему Дулиппо под видом Эрострато добиваться руки Полинесты, когда это с успехом может сделать и сам Эрострато? Это чисто игровой трюк, а не живая, оправданная необходимостью ситуация. Столь же искусственна и вторая линия — линия подмены отцов. К чему Дулипп-

по фальшивый отец-сиенец, когда для поднятия престижа Эрострато и для его победы над богатым соперником-доктором имя подлинного отца, человека богатого и знатного, возымело бы неизмеримо большее действие? Отсутствие показа переживаний героев приводит к тому, что весь интерес драматурга сосредоточен на хитрых сюжетных ходах, остальное же ему представляется не стоящим внимания. Искусное построение сюжета не спасало пьесу даже в плане комедии положений от некоторого нарушения самой логики действия, что являлось результатом механического использования античной сюжетной схемы, по которой драматург заставил действовать современных персонажей. Отдельные моменты, напоминающие о современной действительности (например, обличительные слова Филогоно о бесчестности городских судей), не меняют общей картины.

Несмотря на условность ряда ситуаций и схематизм образов, комедия Ариосто отличалась яркой антиаскетической тенденцией, имела здоровое, жизнерадостное звучание. Это ясно ощутили иностранные прелаты, присутствовавшие на представлении комедии при дворе либерального папы Льва X в 1519 году; комедия поразила их своей дерзкой непопачительностью к религии.

Итак, комедия имела большой успех у современников. Этот успех далеко вышел за пределы Италии. Знакомство с «Подменными» ясно заметно у Шекспира, который воспользовался в «Укрощении строптивой» мотивом Ариосто о мнимом сыне, берущем себе подставного отца.

Третья комедия Ариосто, «Чернокнижник» (1520), отделена от «Подменных» промежутком в одиннадцать лет. Есть сведения, что Ариосто написал эту комедию по предложению папы Льва X, сделанному ему на упомянутом представлении «Подменных» в Ватикане. Хотя Ариосто послал эту комедию Льву X уже в январе 1520 года, однако она не была поставлена в Риме и увидела свет рампы только восемь лет спустя в Ферраре (1528).

«Чернокнижник» отличается от двух предыдущих комедий наличием сатирико-бытового элемента. Ариосто высмеивает здесь широко распространенную в буржуазно-аристократическом обществе эпохи Возрождения веру в магию и астрологию. Он выводит колоритную фигуру шарлатана Физико, умело использующего доверчивость сограждан и обдeldывающего всякие темные делишки. К нему обращаются с запросами по поводу одного трудного дела разные лица, преследующие противоположные цели, а он поддерживает отношения с обеими сторонами, чтобы наживаться за счет тех и других. Главный упрек, который делался Ариосто по поводу образа Физико,— это то, что Физико — слишком

грубый обманщик и что трудно поверить, как действующие лица пьесы могут сразу не распознать его мошенничества.

Несравненно искуснее обрисованы главные персонажи в четвертой комедии Ариосто, «Сводня» (1529), представляющей смелое изображение распущенности современных нравов. В центре комедии стоит образ сводни Лены, пускающей на всякие проделки, чтобы обеспечить себе безбедную старость («как муравьи заботятся о зиме»). Рядом с образом Лены стоит образ ее снисходительного мужа Пачифико, участвующего в барышах. Особенно знаменита в «Сводне» та сцена в конце комедии, в которой эти достойные супруги после неудачной проделки обвиняют друг друга, причем Лена развивает свои циничные взгляды на жизнь.

Последняя комедия Ариосто, «Студенты», законченная и опубликованная после смерти поэта его братом Габриэле под названием «Школьная жизнь», очень живо изображает нравы феррарского студенчества. Особенно удались Ариосто образы студента Клаудио, влюбленного и мучимого ревностью, и старого Бартоло, гневающегося на распутного сына Зуриало и негодующего на соседа Бонифацио, присваивающего себе его имя.

Все эти поздние комедии Ариосто написаны уже не прозой, а белыми стихами. Причиной отхода от прозы к стиху явилось, по собственному признанию Ариосто, его стремление больше приблизиться к Плавту и Теренцию. Именно поэтому Ариосто переложил в 1528—1531 годах в стихи также две свои ранние комедии.

В трех последних комедиях Ариосто имеются реалистические сцены, выхваченные из современной жизни, острые сатирические зарисовки и выпады против продажности судей, против самоуправления и злоупотреблений чиновников, имеются отдельные метко обрисованные характеры (например, продавец индульгенций в комедии «Студенты»). Но эти реалистические и сатирические черты не стали определяющими в драматургии Ариосто, которая в целом содержала в себе основные особенности, свойственные каноническому типу «ученой комедии».

Ариосто дал толчок развитию итальянской национальной комедии. Она развивалась после Ариосто по тем двум направлениям, о которых говорилось выше. Примером комедии развлекательного типа может служить «Каландро» Бибьены, а образцом гуманистической комедии является знаменитая «Мандрагора» Макиавелли.

Автором «Каландро» был Бернардо Довици, будущий кардинал Бибьена (1470—1520). Искусный политик, приятель Джованни Медичи, который был ему обязан своим избранием папой под именем Льва X, Бибьена был одним из остроумней-



Б. Довици, кардинал Биब्ена  
Портрет Рафаэля

ших людей своего времени. Он устраивал придворные празднества Льва X, обучал для папы шутов, оказывал покровительство Рафаэлю, который написал его портрет. Еще до своего назначения кардиналом Биब्ена поставил «Каландро» в 1513 году при герцогском дворе в Урбино в декорациях, поразивших современников своей роскошью. Помимо того, что на сцене была выстроена улица с дворцами, церквями и башнями, театральные подмостки были украшены изображением трех Горациев и несколькими великолепными статуями. Подобные декорации, не имея прямого отношения к действию комедии, должны были служить «услаждением для взоров». Чисто

развлекательную функцию выполняли и четыре интермедии, тоже не имеющие ничего общего с сюжетом комедии и показывавшие то пантомиму боя Язона с быками, то великолепно обставленный выезд Венеры, то колесницу Нептуна, которую охватывало пламя, то наконец колесницу Юноны, являвшуюся в облаках и влекомую орлами, павлином и страусами.

Среди всего этого пышного великолепия развивалось действие комедии Бибьены, имевшей чисто развлекательный характер. В основе лежала ситуация «Менехмов» Плавта, усложненная мотивами боккачевских новелл. Близнецами здесь выступали брат и сестра — Лидио и Сантилла, разлученные во время войны с турками и попадающие одновременно в Рим переодетыми — он в женское, а она в мужское платье. Это двойное переодевание вносит в комедию множество забавных и скабрёзных недоразумений. Так, Лидио, соблазняя Фульвию, жену простодушного Каландро, являлся на свидание в женском наряде, и муж влюблялся в любовника своей супруги; Сантилла же, подменив брата, разыгрывала вместо него роль жениха и становилась предметом ревности и преследования со стороны Фульвии. Так в комедии мужчина влюблялся в мужчину, а женщина в женщину. И даже финал, который должен был всех умиротворить, сопровождался адюльтером: Лидио, женившись на дочери своего благодетеля, оставался любовником Фульвии, а Каландро, продолжая пылать страстью к вышедшей замуж Сантилле, попадал в результате хитрой проделки слуги Фессенио в объятия публичной женщины.

Пьеса Бибьены, в сущности, — чистейший фарс, разработанный приемами ренессансной комедии. Наиболее интересным персонажем в ней является глупый старик Каландро, восходящий по прямой линии к боккачевскому Каландрино. Эта комедия вполне удовлетворяла потребности аристократической публики в развлекательных зрелищах и пользовалась большим успехом в аристократических кругах Италии. «Каландро» была представлена в 1514 году в Риме при дворе папы Льва X. Следует отметить также ее представление в 1548 году во французском городе Лионе в присутствии короля Франции Генриха II и его супруги Екатерины Медичи, положившее начало итало-французским театральным связям.

Если комедии типа «Каландро» отражали вкусы аристократической среды, то мировоззрение прогрессивных слоев итальянской буржуазии получило выражение в гуманистической драматургии, наиболее ярким образцом которой была «Мандрагора» (1514). Автор ее Никколó Макиавелли (1469—1527), знаменитый писатель, историк, политик, новеллист и драматург, был одним из крупнейших мыслителей Италии, утвер-

ждавшим, что важнейшие вопросы жизни государства можно решать совершенно независимо от того, что думает о них церковь и подчиненная ей философия. В теорию и практику науки о государстве Макиавелли внес новую точку зрения, покончившую с богословскими и схоластическими абстракциями.

В своем знаменитом трактате «Государь» (1513) Макиавелли нарисовал идеальный, с его точки зрения, образ правителя, которого он освобождал от всяких моральных обязательств, полагая, что ему все дозволено, если он действует в интересах государства. Мечтая об объединении Италии, Макиавелли считал, что для захвата власти буржуазия может не брезгать никакими средствами, применяя жестокость и коварство. Будучи политиком-реалистом, он срывал маску со всяких идеалистических теорий государственной власти и говорил о ведущей роли в обществе экономического интереса и политического расчета.

Все особенности идеологии и тактики Макиавелли нашли выражение в его «Мандрагоре», о которой было хорошо сказано, что она является комедией того общества, трагедия которого изложена в трактате «Государь». В отличие от других современных итальянских комедий «Мандрагора» дает вполне правдивую и трезвую картину тогдашней жизни. Макиавелли отказался здесь от обычного для итальянской комедии следования античным образцам и создал комедию нравов с ярко выраженной обличительной тенденцией.

Макиавелли переносит действие своей комедии в современность, давая на этот счет даже специальное указание. Так, герой пьесы Каллимако говорит, что на десятый год его пребывания в Париже начался поход Карла VIII на Италию и что эта война тянется уже двадцать лет, а так как известно, что итальянский поход Карла VIII начался в 1494 году, то время действия комедии определяется 1514 годом, то есть датой написания самой пьесы.

В комедии дана яркая картина нравов тогдашней Флоренции. Здесь выведены старый глуповатый доктор прав мессер Нича, цинично измеряющий свои достоинства наличным капиталом; плутоватый и лицемерный монах Тимотео, о котором говорится: «узнай одного из них, и ты узнаешь всех»; одуроченная иезуитской казуистикой старуха Сострата, мать героини комедии, и молодые люди — Лукреция и влюбленный в нее юноша Каллимако. Все это реальные, выхваченные из жизни типы, а не подкрашенные под современность традиционные персонажи римской комедии. Традиционным является только образ плута Лигурио, названного, как в римской комедии, «паразитом».

Оригинальна и сюжетная линия комедии, в которой взамен перепевов греческих и римских фабульных схем дается хотя и





Н. Макиавелли

Раскрашенная терракотовая статуэтка неизвестного мастера, XVI в.

основанная на анекдотическом факте, но живая, вполне достоверная история.

Молодой человек Каллимако влюблен в Лукрецию, жену старого доктора прав мессера Нича. Соблазнить Лукрецию ему помогает монах, духовник ее и ее матери, Тимотео. Уговаривая простодушную женщину не бояться греха, он говорит ей: «Я провел более двух часов над писанием, исследуя этот случай, и после внимательного изучения нахожу многое, в частности и в общем, что может быть истолковано в нашу пользу».

«Монахи — народ продувной», — эта фраза одного из персонажей комедии полностью подтверждается моралью и действиями Тимотео. Он цинично обманывает Лукрецию, пришедшую к нему на исповедь, мошеннически истолковывает в свою пользу евангелие и получает за это золотыми монетами.

Торговля божьим словом идет бойко, и монах, попросившись со своими клиентами, с наглой откровенностью говорит: «Дождусь их в церкви, где мой товар оценивается дороже».

В «Мандрагоре» церковь в лице монаха Тимотео разрушает моральные устои людей и удовлетворенно потом позвякивает золотом, полученным за самое греховное, с церковной точки зрения, дело. Это — свирепая, уничтожающая сатира. Макиавелли показывает, что, пока церковь управляет совестью людей, не может быть здорового общества, ибо церковь благословит, если это будет ей выгодно, самую последнюю гнусность, самое вопиющее преступление. Точно так же не может быть в Италии здорового, единого и свободного государства, пока в Риме папы держат в своих руках не только церковную, но и светскую власть.

Растрепанной церковной морали Макиавелли противопоставляет в комедии естественную мораль, выраженную в страстном чувстве Каллимако к Лукреции. В этом заключается чисто ренессансное начало, восстающее против ханжества христианского аскетизма и против буржуазных семейных отношений, основанных на купле-продаже. Молодой Каллимако имеет большие права на любовь юной Лукреции, чем глупый и тупой богач Нича.

Так со сцены впервые раздается гимн свободному чувству, которое преодолевает все житейские преграды. Но в этой проповеди естественной морали видны и характерные для ренессансного воззрения гедонистические и индивидуалистические черты. Черты эти указывают на то, что даже наиболее совершенный образец итальянской драматургии XVI века, обладая большой сатирической силой и ярким реализмом, был отмечен общим недостатком, свойственным жанру «ученой комедии» в целом.

Эта идейная ограниченность сказалась также и на творчестве другого замечательного итальянского драматурга, писателя и публициста — Пьетро Аретино (1492—1556).

Будучи гражданином Венецианской республики, Аретино беспощадно обличал в своих памфлетах тиранию итальянских князей; он опубликовывал ядовитые послания к владельческим особам, за что и получил у современников прозвище «бич королей». Но одновременно Аретино добывал себе подарки и пенсии у богатых и власть имущих, вымогая их прямым литературным шантажом. Боясь его злого пера, перед ним заискивали самые могущественные владыки, вплоть до императора Карла V.

Аретино выполнял чрезвычайно важное и нужное литературно-политическое дело. Он был рупором буржуазии, которая боролась с наступающей феодальной реакцией с позиций ренессансного свободомыслия.

Но это свободомыслие приводило порой Аретино к крайнему цинизму; он был усердным сочинителем непристойных стихов и автором нескольких крупных произведений, сдобренных большим количеством грубых шуток.

В огромном литературном наследии Аретино значительное место занимают его пять комедий, написанных на живом современном материале в традициях сатиры Макиавелли. Порицая рабское следование канонам античной комедии, Аретино требовал оригинальности замысла. «Все пустяки, исключая быть самим собой», — говорил он. В своих комедиях Аретино вскрывает язвы современного ему общества, хлещет бичом своей сатиры носителей общественных пороков, выводя самые разнообразные жизненные типы, из которых ему особенно удаются образы подонков общества. Показывая в своих комедиях вполне реальные картины, Аретино черпал материал из окружающей жизни, порой изображал в своих пьесах вполне конкретные бытовые события и реальных лиц.

Для сюжета своей первой комедии, «Кузнец» (1533), Аретино использовал комическую шутку, разыгранную герцогом Мантуанским со своим кузнецом-женоненавистником, которого насильно заставили обвенчаться, при чем подсунули ему вместо супруги пажу.

Конкретные лица были введены и во вторую комедию Аретино — «Придворная жизнь» (1534). В отличие от первой пьесы, носящей чисто развлекательный характер и заполненной непристойностями, эта комедия отличалась сатиричностью и глубокой обрисовкой характеров. В комедии «Придворная жизнь» рассказывается, как некий тщеславный и недалекий сиенец по имени Макко приехал в Рим с намерением устроиться при папском дворе в звании кардинала. Но так как он взялся за дело

очень наивно, то стал жертвой разных дельцов и мошенников. Фоном для этой сюжетной линии является превосходно написанная картина жизни папского двора со всеми его интригами и распущенностью. Один из городских плутов, художник Андреа, говорит мессеру Макко: «Сначала надо стать придворным, а потом кардиналом», — и Аретино тут же рисует сатирический портрет придворного. «Главное дело для того, чтобы стать придворным, — говорит Андреа, — это уметь богохульствовать, быть игроком, завистником, бабником, еретиком, льстецом, злословцем, неблагодарным, невеждой, ослом...» В комедии дана широкая картина распутных нравов Рима, которые хотя и не получают со стороны автора резкого осуждения, однако изображены так выразительно, что сами по себе производят отталкивающее впечатление.

Обличению лицемерия Аретино посвящает комедию «Лицемер» (1542), в которой выступает проходimeц, одетый в костюм священника. Он добывает себе пропитание и деньги тем, что вмешивается в чужие семейные дела, сводничает, подхалимствует, и прикрывает свои проделки возвышенной церковной фразеологией. В этом образе ясно проступали черты иезуита, и потому в годы католической реакции он обретал острую злободневность. Но обличительная сила этого образа была ослаблена тем, что сюжетное развитие действия не имело почти ничего общего с этим основным образом и сводилось к традиционным пуганцам любовного характера. Благополучное завершение всех недоразумений придавало действиям ханжи даже некоторую привлекательность, так как он своими плутнями способствовал счастливому концу<sup>1</sup>.

Изображение действительности у Аретино при всей остроте сатирических набросков было лишено подлинной глубины, и это делало его комедии идейно компромиссными, лишало их стройной композиционной структуры, четко выявленного конфликта.

Показательна в этом отношении комедия «Таланта» (1542), основанная на сюжете «Евнуха» Теренция (это единственный случай, когда Аретино обратился к античному сюжету). Она перенасыщена частными событиями, эпизодическими персонажами и рассыпается на отдельные сцены, слабо связанные друг с другом.

Примером полного отказа Аретино от единства действия является его последняя комедия — «Философ» (1546). В ней существуют две параллельные сюжетные линии, которые совер-

<sup>1</sup> Возможно, что комедия «Лицемер» была известна Мольеру, когда он начал работать над «Тартюфом», ибо между их главными персонажами существует определенное сходство.



П. Аретино  
Портрет работы Тициана

шенно не связаны одна с другой. Первая история посвящена философу-педанту со специфическим именем Платаристотиле, изрекающему бесчисленные афоризмы. Появившись в начале действия, он произносит с десятков фраз о низменности женской природы. В дальнейшем он оказывается наказанным за свое пренебрежение к женщинам: его жена Теса обзаводится любовником Полидоро. Любовник случайно попадает в кабинет Платаристотиле и, приняв его за Тесу, выдает свои чувства. Философ, заперев Полидоро в кабинет, идет за матерью Тесы, чтобы доказать неверность ее дочери. Тем временем Теса открывает вторым ключом дверь кабинета, выпускает Полидоро и вводит в комнату осла. В самый патетический момент разоблачительной речи Платаристотиле раздаются ослиные крики и, к величайшему смущению обличителя, в кабинете оказывается не любовник жены, а осел. Все говорят, что философ зачитался своими книгами, так что у него ум зашел за разум. Платаристотиле велит выбросить книги и произносит новую серию афоризмов, уже восхваляющих женскую половину рода человеческого.

Вторая сюжетная линия комедии представляла инсценировку известной новеллы Боккаччо об Андреуччо из Перуджи (II день, 5 новелла). Дав в шутку герою новеллы имя ее автора — Боккаччо, Аретино заставляет добродушного перуджинца испытать все превратности столичной жизни. Боккаччо попадает в руки куртизанки, она обирает его и выгоняет ночью в одной рубашке на улицу. Далее герой попадает к ворами, которые сперва опускают его в колодезь, чтобы омыть от нечистот, и оставляют там, испугавшись полицейских, затем заставляют несчастного провинциала участвовать в ограблении церкви, спускают его в склеп и, получив от него драгоценности, заваливают склеп плитой. Освобождает Боккаччо священник с подручными, которые тоже пришли ночью в церковь для взрывских дел. Перуджинец покидал сцену, проклиная столичных мошенников, и клялся, что больше никогда не уедет из своего тихого городка.

Комедии Аретино лишены единства действия, распадаются на эпизоды и не обладают последовательным развитием характеров. Несмотря на реалистическую зарисовку отдельных картин жизни и на обличительные мотивы, комедии Аретино в силу присущей им большой доли непристойности, по существу, сами становились рассадниками распущенности нравов. Все это служило препятствием для их проникновения на сцену. И все же в истории развития итальянской драматургии творчество Аретино должно быть оценено как факт положительный. Черты реализма и сатиры, присущие комедии Макиавелли, хотя и не так ярко, все же проявлялись именно в пьесах Аретино.

Творческие достижения Макиавелли и Аретино не были превзойдены последующими итальянскими драматургами, которые, как правило, продолжали в своих комедиях соединять сюжеты различных римских пьес, переделывая их на современный лад. Наиболее ярким примером подобного контаминирования и модернизации была комедия Лоренцино Медичи «Аридозо» (1536).

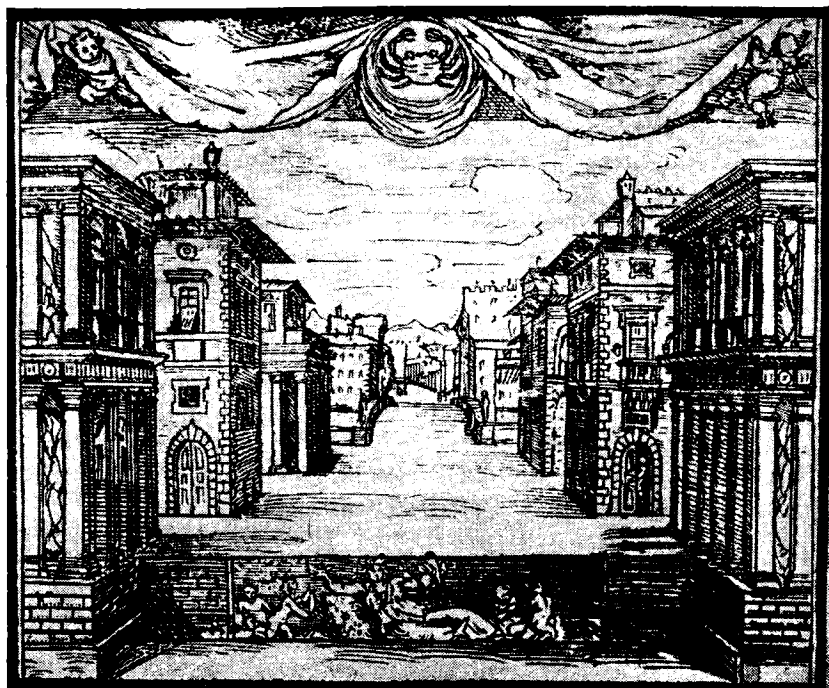
Лоренцино Медичи (1514—1548), отпрыск знаменитой флорентийской семьи, прославился тем, что убил одного из самых неистовых флорентийских тиранов, своего родственника герцога Алессандро Медичи. Хотя современники и восхваляли его, как нового Брута, однако сам Лоренцино был лишен каких бы то ни было демократических и общественных идеалов.

Комедия «Аридозо» составлена довольно искусно из сплетения сюжетов двух комедий Плавта («Горшок» и «Домовой») и одной комедии Теренция («Братья»). Из комедии «Горшок» взята тема скупца, у которого выкрадывают запрятанные им деньги, из «Домового» — ситуация с духами, а из «Братьев» Теренция — тема двух братьев, получивших различное воспитание. В комедии Л. Медичи скупого уверяли, что его обокрали духи, а к основным событиям примешивались еще приключения двух юношей и тут же действовали ставший уже традиционным для итальянской комедии монах-плут и монашенка, отличающаяся легкостью нрава. Все это немало потешало зрителей.

Заимствованная литературная схема пьесы подчиняла себе жизненную достоверность ее отдельных эпизодов. Это был основной порок большинства итальянских комедий XVI века.

По античному шаблону сочинялось бесчисленное множество пьес. Луиджи Дольче создал свои комедии «Муж» (1545) и «Капитан», следуя сюжету «Амфитриона» и «Хвастливого воина» Плавта; Триссино в «Похожих» (1548) вслед за Бибьеной использовал схему плавтовских «Менехмов». Грото написал «Эмилию» по мотивам «Эпидика» Плавта; Чекки составил комедию «Жена» (1550) из пьес Теренция «Девушка с Андроса» и «Евнух».

Эти комедии были полны самых невероятных путаниц и неправдоподобных обстоятельств: девицы многие годы выдавали себя за юношей, и об этом не знали даже их ближайшие родственники; герои десятилетиями действовали под именем своих друзей; на каждом шагу происходили узнавания, громоздились одно на другое ложные обвинения, завязка строилась на умышленно выдуманных случайностях. Так, в комедии Никколò Секки «Выгода» некий купец держит со своим приятелем пари на крупную сумму, что у него родится сын. Рождается дочь, и отец, чтобы не проиграть пари, воспитывает ее как мальчика.



Типичная декорация итальянской комедии XVI в.

И эта переодетая «сыном» дочь тайком венчалась, причем даже муж не узнавал тайны, полагая, что он женился на сестре этого мнимого юноши. Все эти сюжетные ухищрения рождались потому, что драматурги ограничили свое творчество чисто условным миром литературных схем, стандартных персонажей и канонов, поставив перед собой задачу формальных поисков новых сочетаний старых сюжетных мотивов.

Драматурги, тяготевшие к реализму, выступали против этих изощрений, указывая, что подобные надуманные, книжные сюжеты не согласуются ни с современными нравами, ни с логикой человеческих поступков. Особенно сильно протестовали Андреа Кальмо и А. Ф. Граццини (Ласка). Высмеивая механическое перенесение античных ситуаций в современную тематику, Ласка в прологе к своей комедии «Ведьма» писал: «Больше нет рабов, больше нет сводников, которые продавали бы девушек, и современные солдаты при разграблении городов не берут с собой ма-



леньких девочек, чтобы воспитывать их, выдавая за дочерей и награждая их потом приданым; они заняты только тем, чтобы как можно больше награть. Аристотель и Гораций видели свои времена, наши же — совсем иные. У нас другие обычаи, другая вера, другой образ жизни. Поэтому и комедии нужно писать по-другому. Во Флоренции жизнь не та, что в Афинах и в Риме».

Слова Ласки характеризуют стремление итальянских драматургов к реализму. Но на деле авторы бытовых комедий — Ласка, Чекки, Джованни делла Порта — сами далеко не всегда отказывались от подражания Плавту и Теренцию, а их реализм носил поверхностный, бытописательный характер.

Из драматургов этого бытового направления наибольшей популярностью пользовались два флорентийца: Джован-Мария Чекки (1518—1587) и Антон-Франческо Грацини (1503—1584) (Ласка).

Чекки написал около девяноста пьес различных жанров, среди которых комедии составляют приблизительно одну четвертую часть. Он был флорентийским нотариусом, коренным жителем Флоренции, никогда не выезжавшим из родного города и знавшим его до самых потаенных уголков. Изображению флорентийской жизни он и посвятил свои комедии. Чекки мастерски изображал нравы флорентийского купечества, которое он призывал не гоняться за титулами, а оставаться в своем почетном звании. Лучшая из его комедий — «Сова» — написана на сюжет, сходный с «Мандрагорой», и была представлена однажды вместе с ней как интермедия: шел акт одной пьесы, затем акт другой и т. д.

В комедиях Чекки ощутимо влияние реалистической линии итальянской драматургии, но все же в его творчество уже проникли настроения католической реакции. Чекки словно боится разойтись с прописной моралью, принося ей в жертву правдивое изображение естественных чувств героев.

Особенно показательна в этом отношении пьеса «Восстановление креста» (1589). Здесь параллельно развиваются два сюжета — евангельский, героем которого является царь Иракий, зараженный пороком тщеславия, ставящий себя вровень с богом, и сюжет о скупом старике Гризогоно, заимствованный из «Горшка» Плавта.

Оба героя исцеляются от своих пагубных страстей — гордыни и скупости — в результате чуда, совершаемого святым крестом, стоящим на Голгофе. Таким образом, драматург, взяв реалистический сюжет римской комедии, не только переплел его с религиозным, заимствованным из евангелия, но и ввел в самую развязку плавтовской комедии религиозный момент, полагая, что исправление человека возможно лишь после его

раскаяния и вмешательства неба. Так реакционный поворот в идеологии буржуазного общества губительно сказывался и в области драмы и театра.

Как и большинство комедиографов XVI века, Чекки не умеет создавать характеры. Он ограничивается эскизными зарисовками персонажей различных возрастов и званий. В построении интриги он злоупотребляет шаблонным мотивом родства связанных между собой лиц.

Столь же поверхностно-бытописательными были шесть комедий Граццини. Этот флорентийский аптекарь, не получивший классического образования, был страстным ненавистником литературного педантизма, защитником итальянского языка и итальянской поэзии.

В прологах к своим комедиям, один из которых мы цитировали выше, он насмеялся над подражанием античным комедиографам и настаивал на том, что комедия должна давать правдивое отражение современных нравов.

Однако в своих собственных комедиях Граццини далеко не последовательно проводил эти реалистические взгляды. Хотя он и брал события из современной действительности, но развивал их в условном плане, свойственном большинству ремесленных пьес второй половины XVI века. В комедиях Граццини постоянно встречались те же путаницы и узнавания, те же шаблонные развязки и маловероятные стечения обстоятельств. Выступая против реакционных установок, требующих подчинения театра благочестивой морали, Граццини в то же время отрицал всякое познавательное и воспитательное значение театрального искусства, что было связано со свойственным ему общественным индифферентизмом.

Нравоописательными по своему характеру были и комедии Джованни-Баттиста делла Порта (1535—1615). Делла Порта был образованнейшим человеком, принадлежавшим к высшим светским кругам Неаполя. Есть сведения, что он написал двадцать девять пьес; из них дошло четырнадцать. Жанровый и сюжетный диапазон его комедий достаточно широк: здесь и пьесы, в которых счастливая развязка наступает после трагических переживаний («Братья-соперники»), и комедии, полные безудержного веселья, нигде не переходящего в буффонаду и не нарушающего стройного развития фабулы («Служанка»). Делла Порта использует детали и даже образы Плавта, но в выборе сюжетов он больше опирается на новеллистику и «ученую комедию» Италии и даже заимствует кое-что из комедии дель арте<sup>1</sup>. Его

---

<sup>1</sup> Комедия дель арте в свою очередь переделывала в сценарии некоторые пьесы делла Порта, например «Западню».



Пролог к итальянской комедии XVI в.

типы — Хвастливый Воин, Капитан, Педант, Слуги, Старики — очень жизненны. В пьесах дела Порта можно видеть своеобразный итог развития «ученой комедии». Комедии дела Порта, используя достижения итальянской драматургии почти за целое столетие, все же не смогли выйти за пределы установленного канона.

В конце XVI века было создано большое количество комедий; но этот количественный рост сопровождался качественным упадком. Чем дальше, тем больше уменьшается доля оригинального творчества в итальянских комедиях. Все чаще они перепевают многократно разработанные темы, сюжеты, мотивы. «Ученая комедия» создает свой крепкий канон, свои драматургические шаблоны. Как правило, действие «ученой комедии» разворачивалось в буржуазной среде и было умышленно усложненным, запутанным; драматурги для возбуждения большего интереса зрителей часто соединяли в своих пьесах сюжеты нескольких античных комедий и создавали произведения, в которых развитие интриги преобладало над обрисовкой характеров. Темы комедий чаще всего были любовными и сводились к борьбе юношей за обладание возлюбленной, охраняемой злым родителем или опекуном; главным помощником влюбленных выступал ловкий слуга. Действуя в шаблонных сюжетах, герои этих комедий лишались индивидуальных черт и превращались в условные театральные типы. В некоторых из них легко было узнать традиционные образы, воспринятые из древнеримских комедий и имевшие

известную аналогию в современном быту. Такими были плут-слуга, парасит, хвастливый воин, сводник, комический старик, встречающийся в нескольких вариантах.

К этим типам, знакомым по римским образцам, добавлялись в итальянских комедиях и новые, воспринятые из современной действительности; из них наиболее часто встречались доктор-педант, монах-лицемер, авантюрист, куртизанка.

«Ученая комедия» вырабатывает ряд канонических приемов запутывания и распутывания действия, основывая чаще всего движение интриги на приеме перипетийного построения сюжета.

Теория драмы в Италии развивалась на основе своеобразно переработанной «Поэтики» Аристотеля. При этом наибольшее значение придавалось тем разделам, в которых Аристотель говорил о законах построения сложной фабулы. Определяя эти законы, Аристотель указывал: «Перипетия — это перемена событий к противоположному... по законам вероятности или необходимости... А узнавание, как указывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью».

Опираясь на эти определения Аристотеля, ранние теоретики итальянской драмы — Триссино, Джиральди Чинтио — видели в перипетии такой поворот действия, который давал развивавшимся событиям неожиданный исход и тем самым непрерывно поддерживал интерес зрителей.

Такие неожиданные повороты сюжета чаще всего были связаны с приемом узнавания. Типичным в этом отношении был мотив родства связанных между собой лиц, о котором герои сами не знают, так как были в прошлые времена разлучены какими-нибудь обстоятельствами: нападением разбойников, кораблекрушением, разорением города и пр. После долгих блужданий друг около друга эти лица восстанавливали родственные узы, что и приводило к благополучной развязке.

Подобные приемы, способствуя в известном отношении развитию драматургической техники, вследствие их чисто формального применения превращались в мертвенные, ремесленнически построенные схемы, фальшь которых была видна даже современникам.

Обязательным каноном итальянской комедии, так же как и трагедии, было их членение на пять актов и строгое соблюдение законов единства места, времени и действия. Этот знаменитый закон трех единств был впервые сформулирован итальянскими теоретиками драмы Кастельветро и Скалигером, произвольно в ряде случаев истолковавшими «Поэтику» Аристотеля. Так, говоря о единстве времени, они ссылались на те места в «Поэтике» Аристотеля, где он писал о том, что для развития действия



Джордано Бруно

предпочтительно время в один оборот солнца. Закон единства места итальянские теоретики выводили, ссылаясь на греческий театр, в котором не было смены декораций, и на этом основании утверждали неизменяемость самого места действия.

Указанный закон трех единств был воспринят деятелями французского классицизма и господствовал в западноевропейской драматургии еще в XVIII веке.

Таким образом, итальянские драматурги второй половины XVI века, бесконечно повторяя в новых комбинациях античные сюжеты или создавая по их образцу современные фабульные сплетения, не только не двигали искусство драмы вперед, но даже теряли ранее достигнутое. Это было связано с усиливавшейся в стране реакцией. Обличительный реализм, сатира и жизнерадостный тон первых комедий вызывали осуждение со стороны католических идеологов. Появляются произведения, открыто проповедовавшие аскетический идеал.

Развитие ренессансной литературной комедии к концу XVI века завершилось. Последняя пьеса этого жанра, пронизанная острой сатирической мыслью и написанная яркими реалистическими красками, была создана уже за пределами Италии и принадлежала самому яростному врагу папского престола, великому итальянскому мыслителю Джордано Бруно (1548—1600).

Джордано Бруно написал комедию «Подсвечник» в 1582 году, в период своего странствования по Европе. Для пламенного борца с невежеством и религиозным фанатизмом разоблачение общественных пороков и низменных страстей было частью его титанической борьбы против религии и церкви. Когда Бруно попал в лапы инквизиции, он остался таким же непоколебимым борцом за правду и не отказался от своих материалистических взглядов и передовых научных убеждений. Бруно знал, что его гибель послужит самым мощным агитационным оружием в борьбе за его идеи, и, не дрогнув, пошел на костер. «Безумный страх личного уничтожения был неведом Джордано Бруно,— и никому из людей, которые умели любить»,— писал М. Горький.

Наименование комедии «Подсвечник» («Il candelai») имеет переносный сатирический смысл. Это выражение в народной речи употреблялось как противоположное слову «светоч», «факел». Поэтому, отыскивая русский эквивалент выражению, которым Бруно обзывал своих «героев», правильнее всего было бы расшифровать название комедии словом «небокоптителы»<sup>1</sup>.

Комедия обличает распутные нравы и алчную жажду наживы, царящие в буржуазном обществе. Бруно изображает в «Подсвечнике» развратников, педантов, шарлатанов и их легковер-

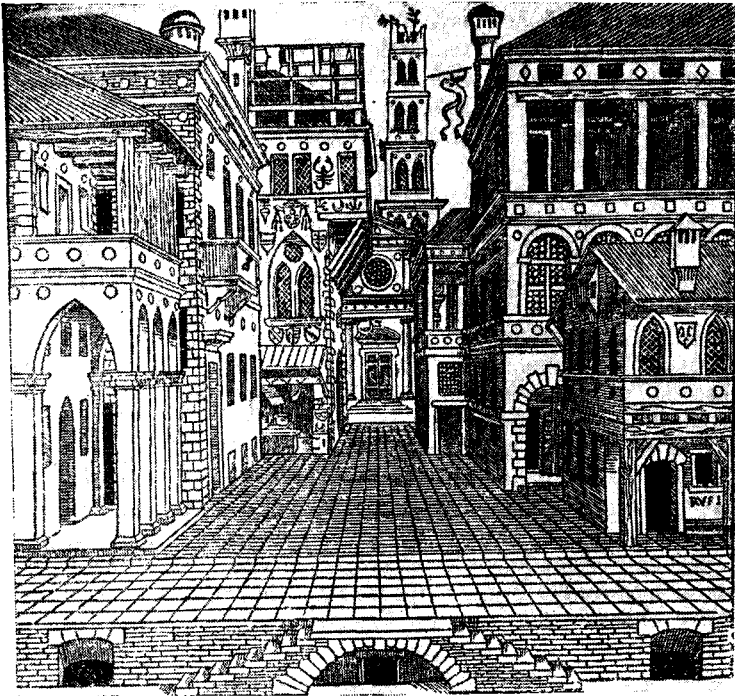
<sup>1</sup> В русском переводе эта комедия названа «Неаполитанская улица».

ные жертвы. Наиболее содержательной сатирической фигурой комедии является состоятельный буржуа Бартоломео, одержимый страстью к золоту. Он занимается алхимией и надеется с помощью мошенника Ченцио, нагло обманывающего его, добыть горы золота. Выражая свою буржуазную сущность, Бартоломео восклицает: «У кого нет денег, у того нет и воздуха, и земли, и воды, и огня, и самой жизни. Деньги дают жить на земле, дают блаженную жизнь и на том свете, если умеешь ими пользоваться, подавая милостыню».

Бартоломео дни и ночи проводит у своих реторт и, глядя вожделенным взором на приготовленные пустые сундуки, бормочет: «Честное слово, они скоро будут наполнены дублонами». Но алчные мечты Бартоломео завершаются полным крахом: у искателя золота мошенники очищают карманы и, пребольно отколотив, отпускают его восвояси.

Столь же бесславно заканчивает свои приключения и второй сатирический персонаж комедии — богач Бонифацио, восплаивший страстью к городской куртизанке, красавице Виттории. У него золота в достатке, и он хочет испытать его «магическую» силу. Щедро одаряя шарлатана Скарамуре, он надеется с его помощью завоевать сердце красотки. Виттория говорит сводне Лючии о своем новом поклоннике: «Хоть у него мало мозгов и мало сил, зато хороший карман. Умные живут на счет дураков, а дураки для умных. Сделаем же так, чтобы эта птица с перьями не пролетела мимо». В то время, как Бонифацио домогается любви Виттории, в его молодую красивую жену Карубину влюбляется сожитель Виттории художник Джованни Бернардо. Эта любовная история кончается тем, что Бонифацио оказывается в ловушке, подстроенной художником, и встречается в спальне Виттории со своей собственной женой. Оскорбленная изменой мужа, Карубина соглашается ответить взаимностью на чувства Бернардо. Подобно Макиавелли, Бруно несколько не осуждает молодого влюбленного, который хитростью отнял жену у сластолюбивого глупца.

В комедии действуют два разумных молодых человека — Бернардо, который высмеивает шарлатанство чернокнижника Ченцио, и студент Поллула, потешающийся над своим тупым и важным учителем Манфурио, в образе которого Бруно осмеля не просто традиционного ученого-педанта, а скорее церковного проповедника. Но художник и студент, хотя и выражали в пьесе здоровые суждения и противостояли глупым и алчным сатирическим персонажам пьесы, все же сами тоже были заражены авантюрным духом городской жизни. Это проявлялось в их близости к воровской шайке, занятой вымогательством денег и открытым грабежом. Правда, жертвами шайки



Декорация комедии по С. Серлио. 1545 г.

мошенников были богачи и бездельники, и проделки мошенников воспринимались как своеобразная форма наказания этих богачей. Ведь отнять деньги у подобных господ означало лишить их всех личных достоинств, уничтожить все их внешнее величие, ибо по новым временам, как говорит куртизанка Виттория, «даже короли, если у них нет кое-чего в кармане, похожи на старые статуи в ободранных алтарях, к которым никто не испытывает уважения».

Обладая несомненными реалистическими достоинствами, комедия Бруно была несовершенна в композиционном отношении, и это препятствовало ее проникновению на сцену.

Авторами комедий в Италии XVI века зачастую являлись крупные писатели и мыслители — Ариосто, Аретино, Макиавелли, Бруно. Однако среди огромного количества итальянских комедий разве только одна «Мандрагора» время от времени появляется еще на подмостках европейских театров, а все



остальные прочно забыты. Нельзя сказать, чтобы итальянские комедии были лишены достоинств. В них проходит яркая и пестрая толпа людей того времени, их сюжеты часто использовались и в самой Италии (особенно в сценариях комедии дель арте) и в других странах. Но в то же время итальянская комедия не смогла вырваться из замкнутого круга античных схем и внешнего бытописательства, тенденция к реализму и сатире была заглушена стремлением к созданию чисто развлекательной драматургии. Причиной этого было отсутствие больших общественных идей и ориентации на широкие массы зрителей.

Недостатки комедии объяснялись еще и тем, что драматургическое творчество было оторвано от сценического искусства: не было постоянного театра; театральные коллективы, как правило, не ставили пьес жанра «ученой комедии». Сами авторы часто смотрели на свои пьесы, как на чисто литературные произведения, не заботясь об их сценичности. Эти комедии были интересны главным образом для чтения. В силу всех этих причин они и не вошли в репертуар европейского театра.

## ТРАГЕДИЯ

Появление первой итальянской трагедии только на несколько лет отстало от появления первой комедии. Между тем линия развития трагедийной драматургии была несколько иной. Комедия по тематике и по идеологии была более близкой городскому, буржуазному обществу. Трагедия, напротив, с самого начала была предназначена для очень ограниченных аристократических кругов и не выходила из узкой сферы своих задач.

Первая итальянская трагедия, «Софонисба», появилась в 1515 году. Автором ее был ломбардский гуманист, аристократ Джан-Джорджо Триссино (1478—1550), очень образованный человек, эпический поэт и теоретик поэзии, а также большой любитель искусств. Триссино написал свою трагедию нерифмованным пятистопным ямбом. Это было первое в Европе применение в драме белого стиха. Опыт Триссино предшествовал стихотворным комедиям Ариосто и получил дальнейшее развитие не только в Италии, но и далеко за ее пределами. Марло, Шекспир, Шиллер пошли по этому пути.

Триссино следовал в «Софонисбе» построению греческой трагедии. В его трагедии участвуют вестники, наперсницы, хор; в ней нет деления на акты; все решающие события, все кровавые деяния происходят за кулисами. Триссино соблюдает в своей трагедии три единства и закон трех актеров.

Сюжет «Софонисбы» взят из римской истории и в основном следует изложению Тита Ливия. Софонисба — карфагенская царица, влюбленная в нумидийского царя Массиниссу, насильно выдана замуж за его брата, африканского царька Сифакса. Во время войны между Римом и Карфагеном Массинисса, пылая жаждой мщения, переходит на сторону Рима и после взятия Карфагена завладевает Софонисбой. Но римский полководец Сципион приказывает ему отдать любимую женщину Риму: она должна украсить собой триумфальную колесницу полководца, сокрушившего Карфаген. Массинисса не в силах сопротивляться железной воле Сципиона и, желая избавить возлюбленную от унижения, посылает ей кубок с ядом. Софонисба выпивает яд, произнося следующие слова, обращенные к ее перснице:

Моим родителям расскажешь ты,  
Как умерла их дочь и почему;  
Расскажешь им, что, став боясь рабыней  
И нашу кровь позором обесчестить,  
Яд приняла я в цвете лет моих<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что иногда в трагедии звучала патриотическая тема, в целом она утверждала узкие дворянско-аристократические воззрения. В «Софонисбе» отсутствует глубокий идейный конфликт. Она несет на себе отпечаток той ограниченности, которая присуща истории мелких итальянских государств с их местными, провинциальными интересами.

Одновременно с Триссино выступил в жанре трагедии один из его ближайших друзей, флорентинец Джованни Ручеллаи (1475—1525), племянник Лоренцо Великолепного. Он написал две трагедии — «Розамунда» и «Орест». «Розамунда» (1515) пользовалась большим успехом. В ней переплетаются мотивы «Антигоны» Софокла и средневековой истории, повествующей о гибели первого лангобардского короля Альбоина.

Когда лангобарды победили своих противников гепидов, король Альбоин приказал убить их короля Кунимунда и запретил его дочери Розамунде предать тело отца земле. Розамунда в сопровождении хора и кормилицы совершает обряд погребения, после чего происходит сцена, напоминающая эпизод Антигоны и Креонта из трагедии Софокла. Альбоин повелевает вырыть труп Кунимунда. Но затем в нарушение античного сюжета Альбоин, прельщенный красотой Розамунды, влюбляется в нее. На свадебном пиру он заставляет Розамунду выпить вино из кубка, сделанного из черепа ее отца. Появляется возлюбленный Розамунды Альмагильд и убивает Альбоина. Так в итальянскую

<sup>1</sup> Перевод О. Румера.



Декорация трагедии по С. Серлио. 1545 г.

трагедию с самого начала стали проникать черты, знаменовавшие появление типичного для итальянского театра XVI века жанра — «трагедии ужасов».

На античный сюжет были написаны вторая трагедия Ручеллаи — «Орест» и трагедия Луиджи Аламанк «Антигона» (1533). Однако эта близость к античности была чисто формальной и не могла сообщить их произведениям ни правдивости чувств, ни идейной глубины, присущих греческой драматургии.

Все итальянские трагедии XVI века прославляли чувства и страсти, свойственные высшему аристократическому обществу. Сценическими достоинствами не обладала ни одна из них. Поэтому на сцену они не попадали. Лишь значительно позднее, в 1562 году, один раз была поставлена «Софонисба».

Итальянскую сцену завоевала «трагедия ужасов», более близкая драматургии Сенеки, чем творчеству греческих трагиков. В Ферраре была поставлена «Орбекка» Джиральди Чинтио

(1541), а в Падуе — «Канака» Спероне Сперони (1542). Это были первые образцы «трагедии ужасов».

«Орбекка» была написана по мотивам самой кровавой трагедии Сенеки — «Тиест». Героиню пьесы Орбекку, тайно обвенчанную с армянским принцем Оронте и имеющую от него двух детей, отец принуждает выйти замуж за царя парфянского. Тайна Орбекки открывается. Чтобы наказать дочь за своеволие, отец убивает ее детей и мужа. Во время свадебного пира он преподносит ей на блюде их головы и руки. Орбекка закалывает своего отца, а затем и самое себя.

В отношении формального построения «Орбекка» отличается некоторыми новшествами. Прежде всего Дж. Чинтио несколько ограничил в ней роль хора, который у него присутствует на сцене не все время. Трагедия разбита на пять актов; в антрактах сцена остается пуста. Введение антрактов объясняется большим объемом пьесы (3200 стихов). Все «ужасы», которыми переполнена пьеса, происходят за сценой, и зрители узнают о них только из рассказов вестника, роль которого в этой трагедии особенно значительна.

Трагедия Чинтио была поставлена и имела немалый успех. Сохранились имена некоторых ее исполнителей. Роль Орбекки играл юноша Фламинио, роль вестника — Кариньяно да Монтефалько. Эти актеры были любителями.

С успехом исполнялась в придворном театре и читалась в поэтической академии Воспламененных трагедия Сперони «Канака», в которой изображалась кровосмесительная любовь между братом и сестрой, завершающаяся их самоубийством.

Преступные страсти и зверские жестокости составляли основное содержание итальянских трагедий второй половины XVI века. Так, в «Марианне» Лодовико Дольче (1565) ревнивый муж преподносит своей жене голову, сердце и руки ее мнимого любовника, в «Далиде» Луиджи Грото (1572) покинутая жена, ревнуя мужа, заставляет соперницу убить своих детей и сама убивает ее, а затем посылает их мертвые головы мужу, а муж в свою очередь, узнав об измене жены, обезглавливает ее любовника. Все это кончается тем, что злобные супруги отравляют друг друга.

Трагедий, построенных по такому шаблону, было много. От подлинной трагедии «трагедия ужасов» отличалась тем, что в ней самыми главными были кровавые сцены. Пьеса вызывала ужас, не пробуждая мысли, не поднимая вопросов о смысле жизни и о судьбе человека. В трагедиях второй половины XVI века проводится весьма мрачная житейская философия. Она трактует о человеческой злобе, изменчивости судьбы, непрочности счастья, ничтожестве всякого величия. Сравнивая

жизнь человека с кораблем в бушующем море, драматурги учат зрителей не возноситься в счастье и покоряться судьбе. Все это отвечало упадочным вкусам аристократического общества времен феодально-католической реакции.

Пагубного воздействия «трагедии ужасов» не избежало и наиболее поэтическое создание итальянского театра XVI века — «Король Торисмунд» (1586), трагедия знаменитого поэта Торквато Тассо (1544—1595). Тассо закончил это произведение на закате своего творческого пути, когда его «Освобожденный Иерусалим» уже гремел на всю Италию и завоевал популярность за ее пределами. «Король Торисмунд» по своим поэтическим достоинствам стоял выше обычного уровня трагедийной драматургии. Но все же по сюжету (любовь брата и сестры, завершающаяся их самоубийством), а также по общему мрачному колориту творение Тассо было близко к популярному жанру «трагедии ужасов».

Единственным образцом трагедии иного типа, проникнутой идеей свободы и гражданственности, была трагедия «Гораций» (1546) Аретино. Автор впервые в истории драматургии сделал сюжетом своей трагедии историю трех сыновей и дочери старого Горация, римского патриота, пославшего своих сыновей на смертный бой за честь и славу родного города. Аретино великолепно использовал римские источники, выразительно передал чувства своих героев, он сумел вывести на сцену и дать нужные слова народу, который, как хор в античных трагедиях, принимает у него непосредственное участие в действии.

Историческое значение трагедии «Гораций» заключается в том, что в эпоху кризиса гуманизма Аретино показал свою несомненную связь с демократическими традициями раннего Возрождения и сумел передать в своей трагедии подлинное величие и благородство древних римлян.

Таким образом, в «Горациях» трагедия итальянского Возрождения как будто нащупала настоящий путь. Но вступить на него твердо и удержаться на нем итальянская трагедия была не в состоянии. В Италии XVI века не хватало для этого общественных и политических предпосылок, ибо страна билась в тисках тяжелой реакции. Италия была раздроблена, на международной арене она безвозвратно потеряла свой былой престиж. Ее положение не было похоже на то, что переживала Испания, героически завершавшая борьбу за освобождение страны от мавританского ига, или Англия, несколько позднее столь же победоносно поднимавшая оружие против испанской агрессии. В этих условиях в Италии не могла развиваться трагедия, насыщенная героической тематикой, полная страстных патриотических чувств.

## ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА

В середине XVI века феодально-католическая реакция охватила почти все итальянские государства, за исключением Венеции. Капиталистические отношения, зародившиеся в Италии в XIV—XV веках, не смогли получить дальнейшего развития; крестьянство на юге страны попрежнему оставалось в крепостной зависимости; некогда процветавшая торговля в связи с захватом испанцами и французами большого количества итальянских земель стала клониться к упадку. Все это приостановило поступательное развитие Италии. Господствующее положение в обществе снова вернула себе аристократия, буржуазия же усиленно стала переводить свои капиталы из промышленных и торговых предприятий в земельную собственность и старалась приобретать дворянские звания и титулы. В городах значительно возросла безработица, а в деревнях, по существу, происходило восстановление крепостного права.

Реакцию возглавило папство. Препятствуя национальному единству страны, папство в эпоху реакционного поворота выступало свирепым гонителем всякой свободной мысли. В Италии в 1540 году был учрежден орден иезуитов, а через два года были созданы инквизиционные трибуналы; повсюду запылали костры, на которых гибли лучшие, самые передовые и смелые мыслители эпохи.

Материализм в философии и реализм в искусстве оказались под строжайшим запретом.

Но период феодально-католической реакции был и временем усиления демократической оппозиции: безработные массы в городах и обнищавшее крестьянство в деревнях выражали открыто свой протест против жестоких условий жизни. Наиболее ярким проявлением этого протеста было крестьянское восстание в 1599 году, руководимое гениальным мыслителем-утопистом Томмазо Кампанеллой и жестоко подавленное властями. Особенно сильными были оппозиционные настроения в демократических слоях городского населения.

Эта общественная активизация масс имела существенное значение для судеб итальянской культуры. В то время, как в верхах общества идеи гуманизма постепенно вырождались, в демократических массах рос протест против паразитизма богатых и знатных, против средневекового уклада жизни и схоластического омертвления мысли.

В театре этого периода под влиянием времени почти исчезает гуманистическая идейность, наиболее популярным жанром становится стилизованная пастораль. В области теории драмы,

в рассуждениях о моральной функции катарзиса, по существу, проповедовались реакционно-клерикальные воззрения. Однако именно в этот период получают широкое развитие демократические сатирические жанры — сперва фарс, а в середине XVI века в процессе формирования кадров профессиональных актеров — комедия дель арте — наиболее значительное явление итальянского театра эпохи Возрождения.

## ПАСТОРАЛЬ

Пастораль, являющаяся третьим жанром итальянской литературной драмы, оказалась победительницей трагедии и комедии. В годы политической, идейной реакции, когда опять усилилось значение дворянства, восторжествовал именно этот жанр, уводящий от жизни, создающий особый, приукрашенный, идеализированный мир.

Художники раннего Ренессанса, создавая пасторали, обращались к античной, буколической поэзии. Они воспринимали поэзию Вергилия и Феокрита как призыв к сближению с природой, как радостный гимн живому человеческому чувству, освободившемуся из-под гнета средневекового аскетизма. Этот лейтмотив властно звучал в «Фьезоланских нимфах» и «Фьяметте» Боккаччо, и его отголоски были еще громко слышны в «Сказании об Орфее» Полициано. Лучезарная природа, искренние, простые люди в пасторальных того времени, несмотря на условность аркадской атмосферы, по существу, выражали здоровое и цельное ренессансное мироощущение.

Но в годы реакции под пером дворянских придворных поэтов жанр пасторали в силу своей искусственности, стилизованности вскоре приобрел подчеркнуто аристократический характер. Пастораль с ее изнеженными пастухами и пастушками, олицетворявшими собой благородство «избранных натур», с ее исключительным интересом к любовным тревоблениям, с отчужденностью от всего реального и грубого и пристрастием ко всему изысканному была жанром, который в стилизованной и идеализированной форме изображал куртуазные аристократические нравы.

Знаменитая поэма Джакомо Саннадзаро «Аркадия» (1504), положившая начало целому пасторальному направлению в западноевропейской литературе, прославляла сельскую жизнь и изображала сельские поляны как «уголок для отдохновения», куда не доходят житейские невзгоды. Только здесь, в этом идеальном мире, изысканный герой может отдаться благородному служению даме сердца. Такая концепция пасторальной поэзии



Декорация пасторали по С. Серлио. 1545 г.

определяла общие идейные устремления многих драматических эклог, из которых создались ранние итальянские пасторальные драмы.

Местом рождения пасторальной драмы была та же придворная Феррара, сыгравшая такую важную роль в истории ренессансной комедии. Первыми пасторальными драмами, возникшими в Ферраре, были: «Эгле» Джиральди Чинтио (1545), «Жертвоприношение» Агостино Беккари (1554) и «Аретуза» Лоллио (1563). «Эгле» была построена по образцу античной сатирической драмы, «Жертвоприношение» напоминало ренессансную трагедию, а «Аретуза» — «ученую комедию». Все три пьесы были проникнуты идеей противопоставления поэзии сельской природы прозе городской жизни. Однако эти драмы не смогли еще стать образцом пасторального жанра, так как были созданы по канонам «ученой» трагедии и комедии. Подлинной родоначальницей пасторальной драматургии всего западноевро-



пейского театра стала знаменитая пастораль Торквато Тассо «Аминта» (1573).

Торквато Тассо, великий творец «Освобожденного Иерусалима», был последним поэтом Ренессанса. В его творчестве с особой остротой сталкивалось светлое, гуманистическое мировоззрение с мрачными идеалами христианского аскетизма. Но, когда Тассо сочинял пастораль «Аминту», его муза в полной мере еще не знала этих противоречий. Поэт писал «Аминту» в упоении классическими образцами древней поэзии, давая полную волю своему лиризму и своей поэтической виртуозности.

Но, воспевая земные радости, объявляя, что «наслаждение жизнью — только в любви», Тассо выражал идеалы придворной аристократии. Ориентация на аристократию особенно явно выступала прежде всего в восторженных восхвалениях знатных особ феррарского двора, скрытых под буколическими именами. Характерно, что в «Аминте» отсутствовало традиционное противопоставление сельской природы и городской придворной жизни. Поэт заставлял своего наиболее уравновешенного, рассудительного героя-пастуха Тирсида ополчаться против суждений о том, что по сравнению с прелестью сельских «аркадий» город и двор полны всяческой скверны и лжи. Опровергая эту антитезу, Тассо заставил своего героя воспевать хвалу двору и свету, где, по его мнению, царят подлинная добродетель и тонкое изящество чувств.

Попад ко двору, пастух видел там «счастливую обитель», населенную учтивыми кавалерами и изысканнейшими дамами. В полном восторге он восклицал:

И я в тот миг  
Почувствовал, что сам я выше стал,  
Что новой добродетелью исполнен,  
Божественностью новой облечен.  
Тогда воспел героев я и брань  
И грубой сельской песнью пренебрег.  
Теперь  
Уж не звучит моя свирель простая,  
Как прежде, но кругом полны леса  
Тех звонких, гордых звуков, что она  
Восприняла у труб<sup>1</sup>.

Устами Тирсида говорил сам поэт. Звонкие и гордые звуки труб символизируют здесь придворную поэзию, которой пастух подчиняет свою сельскую лиру.

Аристократизм идеологии автора сказывается не только в его литературных пристрастиях, но и в прямом привнесении в

<sup>1</sup> Перевод М. Столярова и М. Эйхенгольца.

пастораль мотивов сословного превосходства. На буколические поляны, в среду пасторальных персонажей, проникали суждения о знатности происхождения как важнейшем условии любви и брака между пастухами и пастушками.

Пастушка Дафна, убеждая свою несговорчивую подругу, нимфу Сильвию, ответить на любовь пастуха Аминты, говорит:

Иль ниже  
Аминты род, ты думаешь, чем твой?  
Родитель матери твоей, Ундины,  
Был, правда, богом этой благодатной  
Реки, зато Аминта — сын Сильвана,  
Отцом которого был Пан, великий  
Бог пастухов<sup>1</sup>.

Такими чисто дворянскими аргументами устанавливалось равенство высокого происхождения пастушеской пары.

Пастораль Тассо была названа по имени ее главного героя, пастуха Аминты, влюбленного в нимфу Сильвию. Юноша долго не может преодолеть холодность девушки, презирующей мужчин и отдавшей себя целиком служению богине девственности Диане. Лишь после ряда драматических перипетий Аминта покоряет сердце гордой девушки.

Отказавшись от сюжетных нагромождений ранних пасторалей, Тассо строил пастораль, точно соблюдая закон единства действия и достигая тем самым легкости и прозрачности в развитии драматического сюжета. Гармоническая плавность в ходе событий пасторали достигалась симметрическим чередованием действенных и лирико-повествовательных эпизодов. Симметрично были расположены и сами драматические происшествия пасторали: вначале Аминта приходит в отчаяние, узнав о мнимой гибели Сильвии, затем та же самая ситуация повторялась с Сильвией, которая, поверив ложному известию о смерти Аминты, приходила в отчаяние и этим выдавала свою страсть к влюбленному в нее пастуху.

Несмотря на аристократизм своих воззрений, Тассо все же сохранял здоровые тенденции ренессансного мироощущения. Чувство Аминты было благородным и цельным, оно было противопоставлено грубому вожделению Сатира. Поэт прославлял любовь и заложил в любви силу, побеждающую все препятствия. И лишь легкая дымка меланхолии, обволакивающая сценическое повествование, говорила о том, что «Аминта» — дитя не раннего расцвета культуры Возрождения, а ее заката.

В драматургии окончательный разрыв с гуманистическими идеями Возрождения произошел в пасторали Джованни-Батти-

<sup>1</sup> Перевод М. Столярова и М. Эйхенгольца.



Пролог к пасторали Гуарини «Верный пастух».

ста Гуарини (1538—1612) «Верный пастух» (1585). Следуя духу феодально-католической реакции, Гуарини прославлял не страсть; а борьбу со страстями, в чем он открыто расходился с «Аминтой». Поэтический строй речи и построение фабулы указывали на то, что Гуарини отступил от ренессансной простоты в сторону изысканной манерности, именуемой в изобразительном искусстве маньеризмом. Пьеса отличалась большой усложненностью интриги; в ней действовали три пары влюбленных и главной темой была неразделенная любовь. Эта усложненность, запутанность интриги определили успех «Верного пастуха», значительно превзойшедший у современников успех лирической пасторали Тассо. Внимание зрителей приковывали ситуации с подменными детьми, недоразумения, путаницы, финальные узнавания и прочие атрибуты развлекательной драматургии.

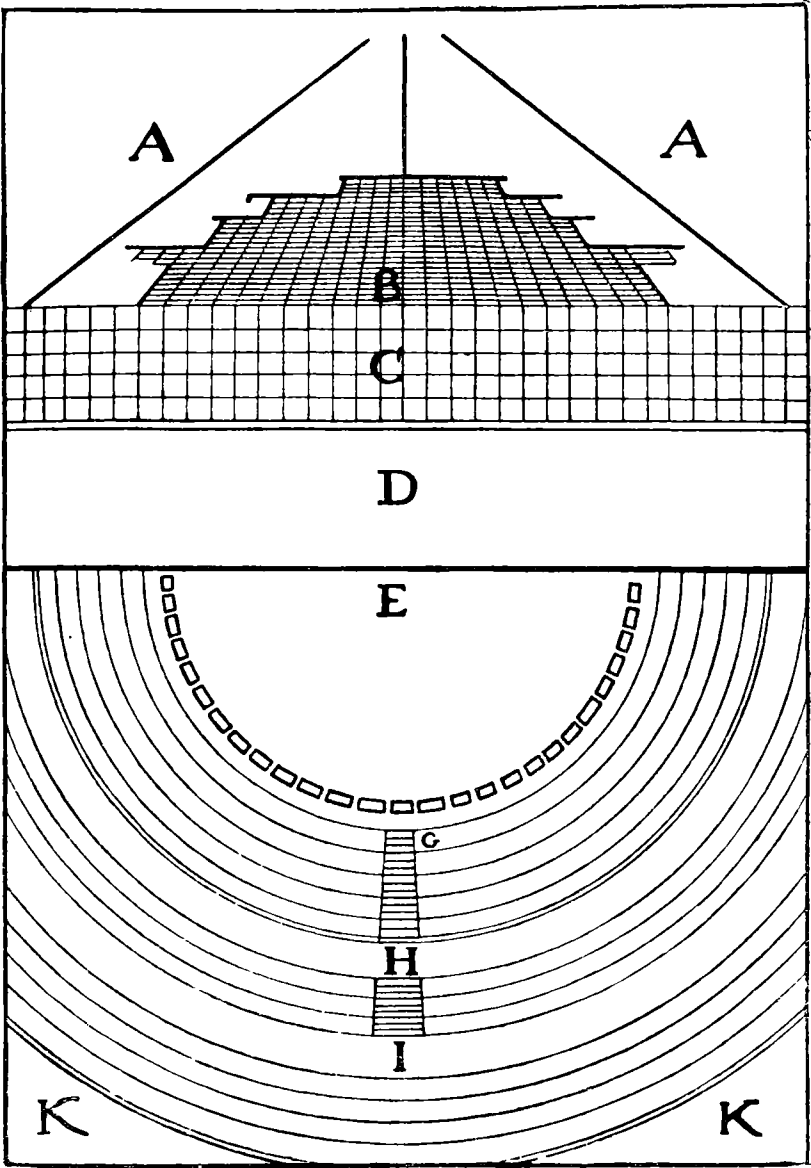
Определяя цели искусства, Гуарини писал, что «должно посредством удовольствия очищать хмурое настроение зрителей». Он считал, что драма не должна изображать реальную жизнь, ее цель — отражать видения фантазии поэта. Пусть поэт бездумно и беззаботно создает изящные вещи, подобные «Верному пастуху», которые не отражают действительности, чужды реализма. Эти призывы в полной мере соответствовали требованиям реакционной поры. Когда Гуарини послал своего «Верного пастуха» одному из самых влиятельных церковников, кардиналу Шипионе Гонзага, тот ответил ему: «Если и можно в чем упрекнуть ваше удивительное произведение, то только в том, что оно превосходит всякую меру прекрасного. Можно сказать, что это такой пир, где единственное угощение — сахар и мед».

В этих сладостных словах заключена горькая истина о полном забвении гуманистических традиций итальянской литературной драмой позднего Возрождения.

## ЗДАНИЕ ТЕАТРА И СЦЕНА

Развитие трагедии, комедии и пасторальной драмы потребовало создания специального театрального здания. Новый тип закрытого театра был создан в Италии на основе изучения античной театральной архитектуры.

Принципы постройки были заимствованы у римского архитектора Витрувия (вторая половина I в. до н. э.). Еще до того, как было построено первое театральное здание, для некоторых особенно заботливо подготовляемых спектаклей зрительный зал оформлялся в виде амфитеатра, сооружаемого по указаниям Витрувия. По Витрувию же был построен первый из известных



План театра по С. Серлио. 1545 г.

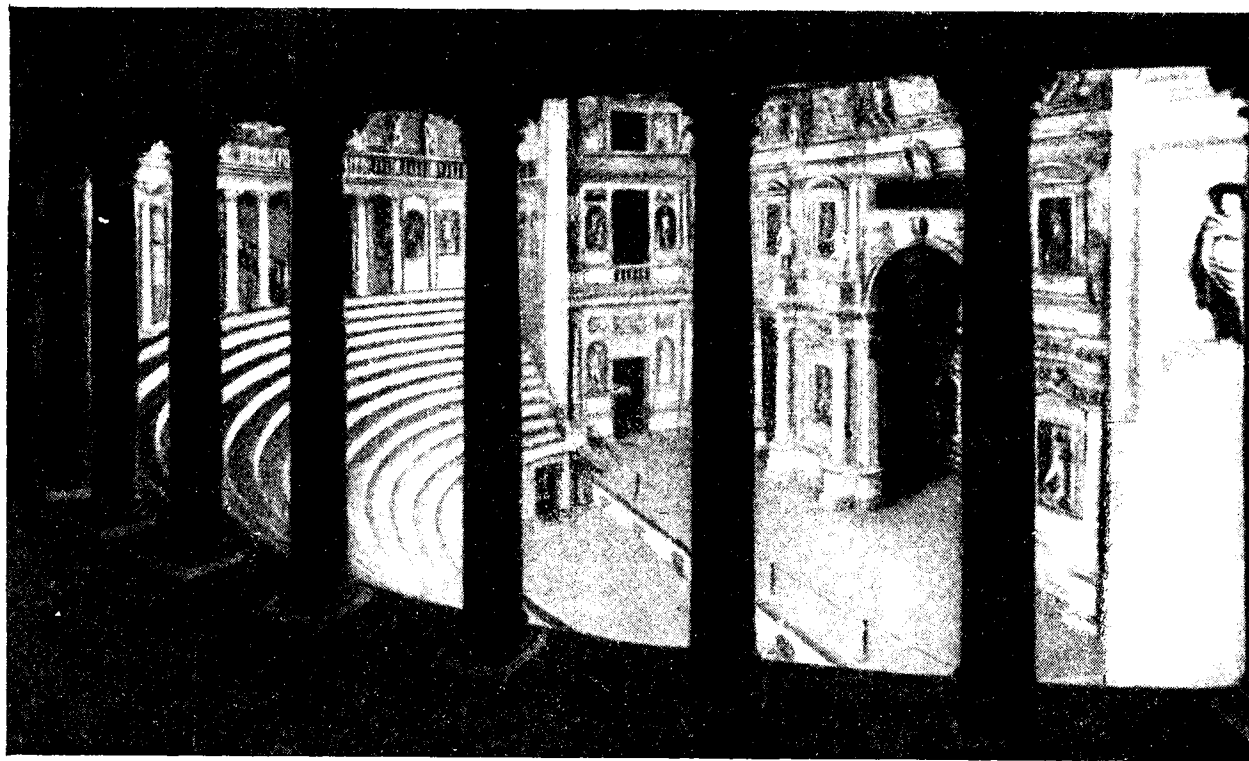
нам театров в Ферраре в 1528 году, но через четыре года это здание сгорело.

Архитектор Себастиано Серлио (1475—1552) изложил в своей книге «Об архитектуре» (1545) принципы Витрувия применительно к тем условиям, в которых могли строиться театральные здания Италии этого времени. Сцена (см. рис. на стр. 197) делится у него на две части — просцениум (С) и заднюю сцену (В). Актеры играют только на просцениуме. Задняя часть сцены не используется, потому что она имеет очень покатый пол, поднимающийся на одну девятую часть своей глубины. По обоим бокам задней сцены установлены перспективные декорации домов, написанные на холстах, натянутых на рамы, так что в своей совокупности они дают вид уходящей вдаль улицы. В глубине сцена замыкается перспективно написанным задником, дополняющим впечатление, создаваемое боковыми декорациями. Серлио наметил три типа декораций: для трагедии, комедии и пасторальной драмы. Первая изображала величественные каменные здания — дворцы, храмы, триумфальные арки и т. д.; вторая — городскую площадь с уходящими в глубину улицами, окруженную деревянными зданиями простой архитектуры — мешанскими жилыми домами, лавками, трактирами и т. д.; третья — лесной пейзаж с деревьями, пригорками, ручьями и хижинами, прячущимися в лесу.

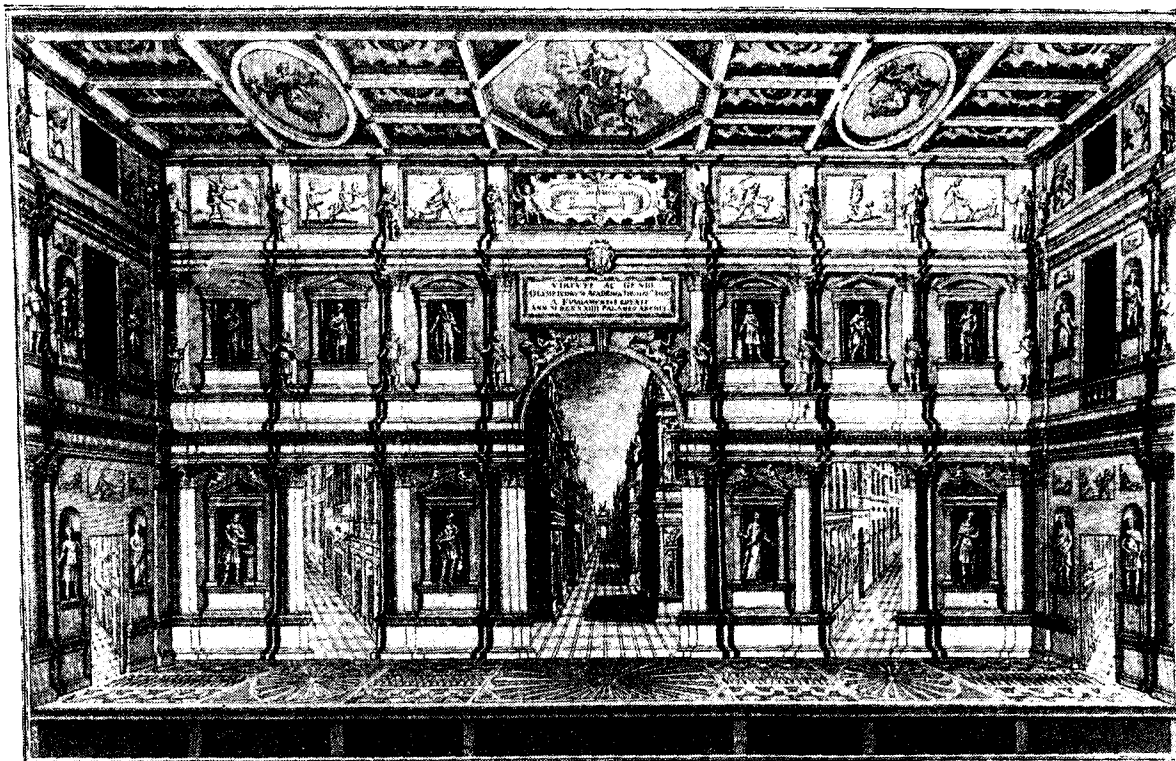
Зрительный зал театра Серлио имеет, как и у Витрувия, форму амфитеатра, при построении которого строго выдержан ранговый принцип. Перед амфитеатром находится орхестра (Е), где на возвышении помещаются кресла для знатнейших лиц. Первый ряд амфитеатра предоставлен знатным дамам, а далее следует несколько рядов для дворян первого ранга, за ними после прохода — места для дворян второго ранга, и, наконец, самые верхние ряды амфитеатра предназначались для «простого народа».

Итальянские архитекторы представляли сцену и зрительный зал как некое единое гармоническое целое. Уже Серлио положил много трудов на то, чтобы найти принципы этой художественной гармонии. Лучше и полнее, чем Серлио, осуществил идею единства сцены и зрительного зала величайший архитектор позднего Возрождения Андреа Палладио (1518—1580) в выстроенном по его проекту и плану Олимпийском театре в Виченце. Палладио умер, едва успев начать постройку (1580), и она была завершена (1584) его сыном и его учеником Винченцо Скамоцци.

Зрительный зал Олимпийского театра представляет собой полуовальный амфитеатр в тринадцать ступеней, нижняя ступень которого на один и три десятых метра выше уровня сцены. Наверху амфитеатр завершается величественной колоннадой, которая покрыта балюстрадой, украшенной тридцатью статуями, изображающими основателей академии Олимпийцев. Зрительный



Внутренний вид Олимпийского театра в Виченце  
Архитектор А. Палладио. 1584 г.



Просцениум Олимпийского театра в Виченце. 1584 г.



зал отделяется от просцениума полукруглой орхестрой. Просцениум Олимпийского театра почти вдвое глубже, чем просцениум у Серлио. С двух сторон просцениума находятся двери, по бокам которых расположены ниши со статуями, а над ними — по ложе.

Просцениум ограничен сзади роскошной двухъярусной стеной с двумя рядами коринфских колонн, поставленными один на другой; между колоннами устроены ниши, в которых стоят статуи античных богов и героев. Над вторым ярусом расположены рельефы, изображающие мифологические сцены. В стене просцениума имеется три двери; из них более широкая, средняя, называется, как в античном театре, «царскими вратами». Через эти три двери открывается вид на перспективную декорацию «идеального города», состоящую из трех улиц и ответвляющихся от главной улицы двух переулков. Все улицы на сцене Олимпийского театра построены по принципу Серлио: они сужаются по мере своего отдаления от зрителя и поднимаются на одну пятую своей глубины. Здания в глубине сцены имеют всего один метр высоты. Таким образом, актеры в театре Палладио, как и в театре Серлио, не могут ходить по улицам во избежание нарушения перспективы.

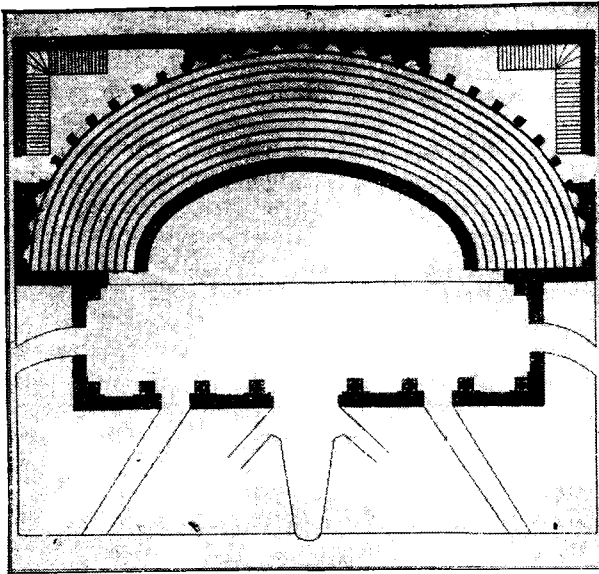
Все здания на улицах «идеального города» сооружены из дерева, покрытого штукатуркой. Сделано это для прочности; при этом следует учесть, что декорации в Олимпийском театре никогда не менялись, так как он был предназначен исключительно для постановки трагедий.

Олимпийский театр был открыт на карнавале 1585 года «Царем Эдипом» Софокла. Это был настоящий праздник искусства, осуществивший заветную мечту гуманистов о постановке великой трагедии Софокла в театре античного типа. Но век гуманизма кончился, и иллюзии возрождения античного искусства, во имя которых академия Олимпийцев создавала свой театр, в эпоху начавшейся феодальной реакции были окончательно утрачены. Потому великолепное здание Палладио использовалось в последние века очень редко — главным образом для парадных спектаклей. Театр сохранился до сих пор и является древнейшим памятником новоевропейского театрального зодчества<sup>1</sup>.

В подражание Олимпийскому театру был выстроен в 1618—1619 годах придворный герцогский театр в Парме, принадлежавший тогда семье Фарнезе. Строителем его был ученик Палладио Джованни-Баттиста Алеотти (1546—1636). Алеотти во

---

<sup>1</sup> Последний из известных нам спектаклей состоялся в Олимпийском театре в 1934 году. Это был «Ипполит» Эврипида в постановке режиссера Нандо Тамберлани.



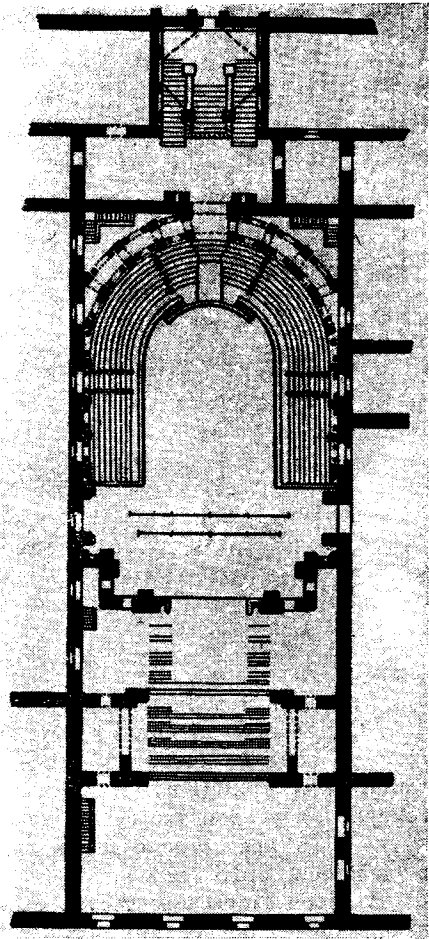
План Олимпийского театра в Виченце. 1584 г.

многом отошел от тех классических норм, которые были в театрах Серлио и Палладио. Зрительный зал театра Фарнезе вытянут в длину, амфитеатр имеет подковообразную форму и в два с половиной раза больше амфитеатра Олимпийского театра; в помещении остается много пустого пространства, что нарушает гармонию целого. Архитектурный просцениум театра Фарнезе, богато отделанный коринфскими колоннами и пилястрами, не составлял архитектурного ансамбля со зрительным залом. Вместо трех порталов Олимпийского театра театр Фарнезе имеет только один обширный портал, через который видна вся сцена. Однако по сравнению с огромными размерами зала и просцениума портал был чересчур мал. Устройство сцены в театре Фарнезе сопровождалось такими новшествами, которые отмечают уже совсем иной подход к разрешению сценической перспективы.

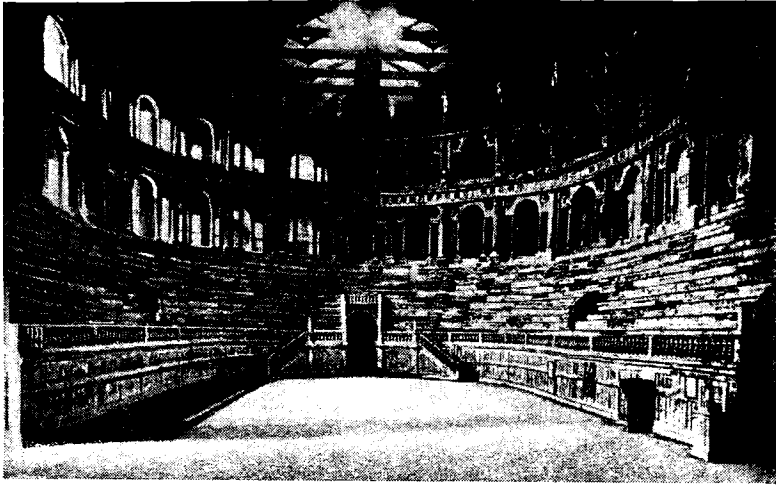
Совершенно ясно, что принцип игры исключительно на просцениуме, как в театрах Серлио и Палладио, мог держаться лишь постольку, поскольку пьеса не требовала больших передвижений актера на сцене. В конце XVI века в связи с распространением сначала пасторальных драм, а затем и оперных спектаклей (пер-

вая опера — «Дафна» Ринуччини и Пери — была поставлена в 1594 г.) возникла необходимость использования актерами глубинной части сцены. Пространство сцены оказалось неожиданно богатым такими возможностями, о которых раньше и не подозревали декораторы. Появилось живописное оформление не только задника, но и боковых частей сцены, всевозможные машины, люки, при помощи которых осуществлялись различные превращения. Задник, раздвигающийся в обе стороны, написанный согласно законам перспективы, составлял одно целое с боковыми декорациями, которые были устроены так, чтобы облегчить возможность частых и быстрых перемен. Первоначально для этой цели устанавливали по бокам сцены на каждом плане так называемые *теларии* — вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом, напоминавшие перья эллинистического театра. На каждой из трех сторон телария были написаны части различных декораций. Поворот телариев давал возможность быстро менять декорации. Теларии составляли вместе с задником единую перспективную декорацию.

Подобные подвижные декорации впервые были применены художником Бернардо Буонталенти (1536—1608) в 80-х годах XVI века во Флоренции и усовершенствованы его учеником



План театра Фарнезе в Парме  
Архитектор Дж. Алеотти. 1619 г.



Зрительный зал театра Фарнезе в Парме. 1619 г.

Джулио Париджи. Наиболее подробное описание этих перспективных декораций оставил нам ученик Париджи, немецкий архитектор и театральный декоратор Йозеф Фуртенбах (1591—1667), который прожил в Италии десять лет (1612—1622) и затем у себя на родине в течение сорока с лишним лет пропагандировал принципы итальянской сцены. Весьма обстоятельно говорит об устройстве сцены также Никколò Саббатини в своем труде «Об искусстве строить сцены и машины», напечатанном в Пезаро в 1638 году.

В своем Пармском театре Алеотти сделал следующий шаг в деле усовершенствования перспективных декораций: он придумал заменить трехгранные теларии плоскими кулисами, которые в принципе были устроены, как раздвижные задники. Плоские кулисы, занимавшие очень мало места, могли ставиться одна за другой в любом количестве.

Таким образом, переход от теларийной сцены к кулисной значительно увеличил количество перемен декораций (вместо трех, которые были возможны на теларийной сцене). Именно потому кулисная декорация и утвердилась в театре в XVII веке, в период господства обстановочной оперы, требовавшей частых и быстрых перемен декораций. Алеотти помогали своей изобретательностью его ученики, среди которых особенно прославился театральный архитектор, декоратор и машинист Джакомо Торел-

ли да Фано (1608—1678). Он дебютировал в Венеции в 1641 году и создал себе в течение нескольких лет своими постановками опер «Беллерофонт» и «Ревнивая Венера» громкую славу «волшебника сцены». В 1645 году его приглашают в Париж, ко двору Людовика XIV.

Вслед за перестройкой сцены начались попытки перестройки самого здания театра в целом. Начало и здесь положил Бернардо Буонталенти, построивший придворный театр герцога Тосканского во дворце Уффици во Флоренции (1585). Наиболее смело по этому пути пошли художники и архитекторы, работавшие в Венеции и выполнявшие заказы венецианских патрициев. Задача заключалась в том, чтобы создать театр, позволяющий вместить наибольшее количество зрителей и эксплуатировать его как хозяйственное предприятие. Так возникла идея многоярусного театра, пришедшего на смену унаследованному от античности амфитеатру. Первый ярусный театр был построен в Венеции в 1637 году (театр Сан Кассиано). В течение XVII века количество театральных зданий этого типа дошло в Венеции до десяти. Эксплуатационные условия требовали увеличения здания в высоту для того, чтобы вместить побольше ярусов лож (количество ярусов доходило подчас до шести). В Венеции театральная архитектура получила такое же большое развитие, как и театральная постановочная техника (так называемая машинерия). Не случайно именно в Венеции начал свою деятельность Джакомо Торелли. Дело в том, что Венеция была в XVII веке центром развития двух основных видов итальянского театра того времени — оперы и комедии дель арте. Естественно, что именно здесь разрабатываются в первую очередь вопросы театральной архитектуры и декорационно-постановочного искусства. Все эти изобретения распространялись затем по всей Европе, главным образом через придворные театры разных стран.

## ПОЯВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Вплоть до середины XVI века в Италии не было профессионального театра — спектакли давались силами дилетантов. В высших слоях общества это были аристократы-любители, а в народе — городские ремесленники, участники фарсовых представлений.

Отчужденность литературной драмы от демократического зрителя в значительной степени тормозила развитие профессионального сценического искусства, обособляла драматургию от живого театра. Постепенное формирование сценического искусства

происходило на фарсовых подмостках. Этот процесс завершился созданием театра импровизированной комедии, определившего совершенно особую манеру сценической игры.

Исполнителей-одиночек, гистрионов-жонглеров, мы встречаем в Италии уже начиная с XIII века. Но они не создали театра. В связи с распространением литургической драмы, лауды флагеллантов и мистерии начали создаваться театральные коллективы. Кадры исполнителей этих коллективов пополнялись из среды карнавальных буфонов.

Появились эти коллективы одновременно в нескольких городах в самом конце XV и в начале XVI века. В Венеции, которая шла в Италии впереди в создании всякого рода зрелищ, на рубеже XVI века сложилось несколько любительских содружеств, где участвовали представители ремесленников и образованных кругов общества. Постепенно из такой любительской среды выделяются группы полупрофессионалов. Эти любительские или полупрофессиональные коллективы носили наименования Садовников, Огородников, Виртуозов, Бессмертных, Победителей. Они давали спектакли в домах местных патрициев, исполняя комедии Плавта и Теренция, эклоги, фарсы и пантомимы в масках (момарии). Нам известны имена нескольких таких полупрофессионалов, которые всегда были готовы организовать временное содружество, как только явится спрос. Таковы Тальякальце, Дзан Поло, его сын Чимадор и самый знаменитый из них — Франческо деи Нобили, по прозвищу Керееа. Число этих содружеств стало увеличиваться в связи с растущей безработицей, выбросившей на улицу большое количество рабочих и ремесленников, которые в поисках работы нередко становились и актерами-любителями.

Одновременно с Венецией такого же рода содружества появились в Болонье, Мантуе, Ферраре, а также на тосканской территории, во Флоренции и в Сиене. Наиболее известными среди них были два содружества в Сиене — «академия» Оглушенных и «конгрегация» Грубых; первая состояла главным образом из людей образованных, вторая состояла целиком из ремесленников. Расцвет деятельности сиенцев падает на первые два десятилетия XVI века. Специальностью сиенцев было представление фарсов, которые носили ярко сатирический характер и высмеивали главным образом крестьян. В художественном отношении тексты сиенских фарсов были гораздо выше, чем соответствующие тексты в Венеции. Среди авторов этих сатирических фарсов в Сиене был наиболее известен Никколо Кампани, по прозвищу Страшино (1478—1530), который писал стихотворные тексты фарсов и руководил их представлениями как режиссер.



Анджело Беољко в роли Рудзанте

Венецианские и сиенские содружества не стали еще настоящими профессиональными труппами, однако их деятельность все же способствовала развитию сценического искусства.

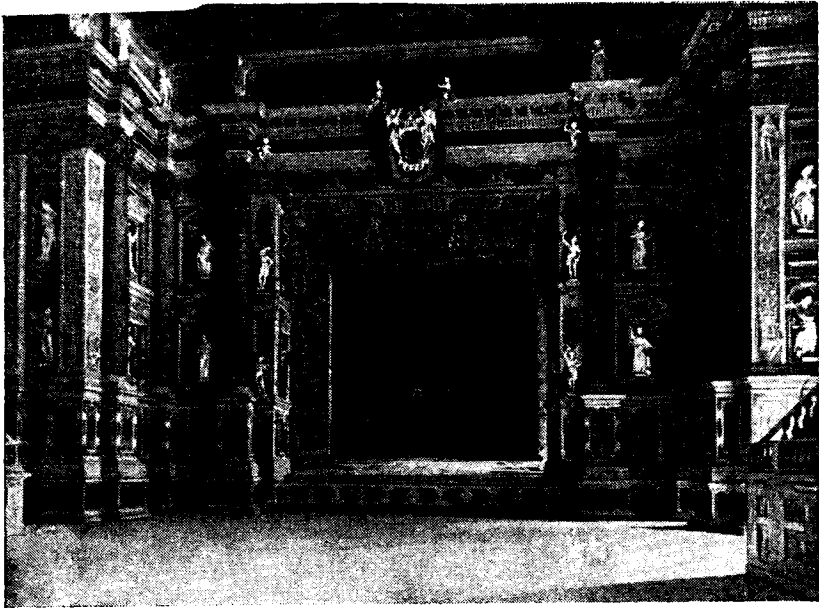
Наиболее значительный этап в развитии полупрофессионального театра Италии связан с именем драматурга и актера Анджело Беолько (1502—1542).

Анджело Беолько был внебрачным сыном врача, владевшего землями в окрестностях Падуи. С детских лет Беолько много лет жил в крестьянской среде. Наблюдательный и восприимчивый, общительный и живой, Анджело хорошо узнал жизнь крестьян, быстро освоился с их диалектом. Он получил хорошее гуманистическое образование и уже с восемнадцати лет выступал на сцене с группой товарищей, из которых мало-помалу составила полупрофессиональная труппа. Эта труппа играла с успехом перед самой разнообразной публикой. Беолько получил доступ даже во многие патрицианские дворцы Венеции и ко двору герцога Феррарского. Наследуя традиции фарса, Беолько писал свои произведения исключительно для сцены, для определенных актеров, особенности таланта которых он прекрасно знал. В своих «Сельских комедиях» («Диалоги на деревенском языке») Беолько в реалистических тонах изображал крестьянские нравы, сочувственно показывал типы деревенских бедняков.

Беолько работал с товарищами, которые охотно подчинялись художественному руководству талантливого артиста. Сохранились имена некоторых участников коллектива — Альваротто, Дзанетти, Кастеньола, Корнелио. Они играли небольшие сценки из падуанского деревенского быта, написанные Беолько. Эти сценки были различного содержания: буффонные, комедийные, даже драматические, кончавшиеся убийствами. В них неизменно выступали одни и те же персонажи (*tipi fissi*), получавшие от пьесы к пьесе различные психологические оттенки или разный бытовой облик. Себе он выбрал роль Рудзанте (дословно — «шутник») — веселого, разбитного, разговорчивого деревенского парня с бесконечными шутками на устах. Выступая в различных амплуа, являясь в пьесе то обманутым мужем, то любовником, то глупым слугой, то хвастливым солдатом, он в то же время всегда был в одном и том же крестьянском костюме и сохранял особенности своего произношения и юмора. Беолько был хорошим музыкантом и обладал прекрасным голосом, так же как и некоторые его товарищи.

Актеры его труппы также носили постоянные имена. Альваротто, происходивший из зажиточной семьи, назывался на сцене Менато, Дзанетти — Ведзо; Кастеньола, ремесленник, носил имя Билора, а венецианец Корнелио сохранял свое собственное имя; это был пожилой человек, который играл роли стариков.





Просцениум театра Фарнезе в Парме. 1619 г.

Особенностью первых небольших пьесок Беолько было то, что все действующие лица, изображавшие крестьян, говорили на падуанском диалекте. Беолько придавал этому большое значение. Он хотел передать как можно точнее и правдивее язык своих героев. Не ему первому принадлежала мысль о том, чтобы вынести на сцену диалектальную речь. Этот прием был впервые использован Джанджорджо Алионе из Асти (ок. 1460—1521), автором фарсов, писавшим на границе Пьемонта и Франции для публики, которая одинаково легко понимала и французский язык и пьемонтский диалект. Но то, что у Алионе было простым сценическим эффектом, у Беолько приобрело принципиальный характер. В одном из прологов он горячо защищает свое право говорить на родном диалекте. Беолько считал, что диалектальные словечки, народные прибаутки, поговорки, песенки создают правдивую обстановку, показывающую крестьян не стилизованными, а живыми людьми.

Пытаясь найти синтез между народным фарсом и «ученой» драматургией, Беолько начал писать также большие комедии (нам известны пять, бесспорно ему принадлежащих). В эти комедии



Общий вид итальянской сцены по Н. Саббатини, 1638 г.

были введены постоянные типы из его «сельских диалогов», буффонада, диалекты, но в то же время был использован и опыт «ученой» драматургии. Беолько сделал на падуанском диалекте свободные переводы комедий Плавта («Пьована» и «Корова»). И здесь он выступил против существующих шаблонов и предоставил на сцене место живому, реалистическому изображению людей и быта.

Но самыми свежими и реалистичными из пьес Беолько являются, конечно, его сельские комедии, совершенно свободные от литературных влияний. Наиболее интересна, пожалуй, «Фьорина», изображающая незамысловатый деревенский роман, в котором соперничество между двумя крестьянскими парнями (Рудзанте и Маркьоро), любящими одну девушку, разрешается тем, что Рудзанте насильно уводит девушку в свой дом, после чего родители вынуждены посчитаться с совершившимся фактом. В этой комедии все правдиво — и характеры, и ситуации, и язык.

Живая картина деревенских нравов дается и во «Втором диалоге на деревенском языке»: Беолько показывает здесь крестьянина Билору, у которого богатый сосед, венецианский дворянин Андронико, сманивает жену. Мстя соблазнителью,

Билора убивает Андронико. В пьесе была некоторая натуралистическая грубость и буффонные излишества, но важно то, что в ней ощущалась тяжелая атмосфера жизни крестьян, их крайнее обнищание и озлобленность против ненавистных богачей.

Все творческие поиски Беолько были направлены на создание живого, народного театра. И все же создать такой театр он не смог.

Однако роль Беолько в деле развития итальянского театра была достаточно велика. Его драматургия в силу присущей ей народности, верности жизни, сценичности обладала бесспорным преимуществом перед итальянской литературной драмой. В пьесах Беолько присутствуют такие характерные для комедии дель арте элементы, как импровизация (в небольшом количестве), типы-маски, широкое использование буффонного комизма, народный диалект; вся его сценическая деятельность подготовила появление театра комедии дель арте.

Ближайшим преемником Беолько был Андреа Кальмо, специализировавшийся на ролях комических стариков. Он оставил после себя шесть комедий, значительно менее оригинальных, чем пьесы Беолько, но живых, динамичных и очень широко использующих прием комического многоязычия: в его комедии «Девушка с Родоса» (1540) смешивается целых семь языков и наречий.

Между смертью Беолько и окончательным формированием комедии масок прошло около тридцати лет. За это время мы можем отметить отдельные факты, указывающие на то, что деятельность актеров не прекращалась и все больше крепла тенденция к превращению полупрофессиональных трупп в профессиональные. В 1545 году, то есть через три года после смерти Беолько, в Падуе образовалась новая труппа. Во главе ее стоял нотариус по профессии — сер Мафио, по прозвищу Дзаннино, из Падуи. Образование труппы было закреплено своего рода коллективным договором, текст которого до нас дошел. Этот договор показывает, что театр уже становится явлением распространенным.

Актерская деятельность в Италии уже не прекращается. Мы то и дело слышим о появлении различных трупп. Насколько длительно бывало их существование, нам неизвестно. Но одна их особенность обозначается уже с самого начала: в этих труппах участвуют женщины-актрисы. Мы находим их уже в труппе Беолько.

Таковы были основные вехи на пути профессионализации актерского искусства. Актерские труппы набирались, очевидно, из двух источников: это были либо старые профессионалы —

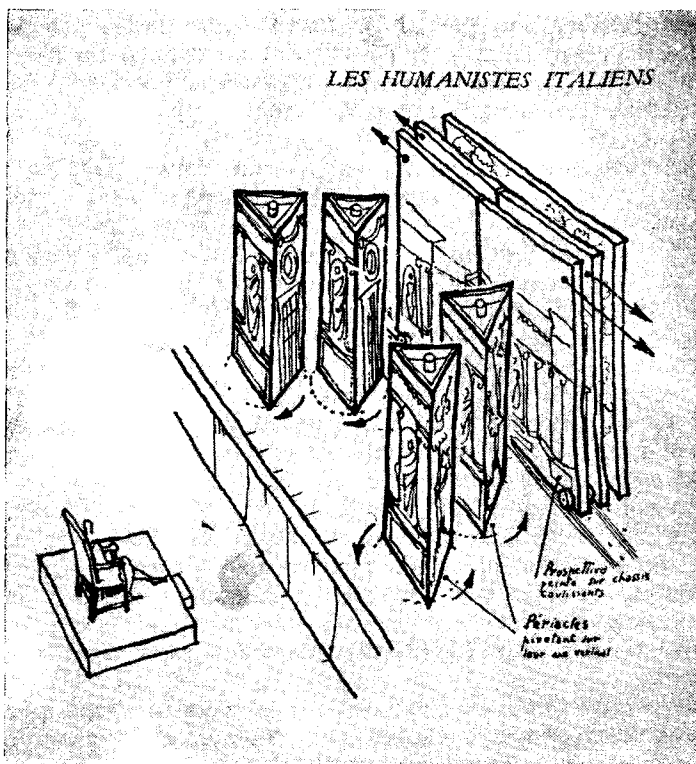
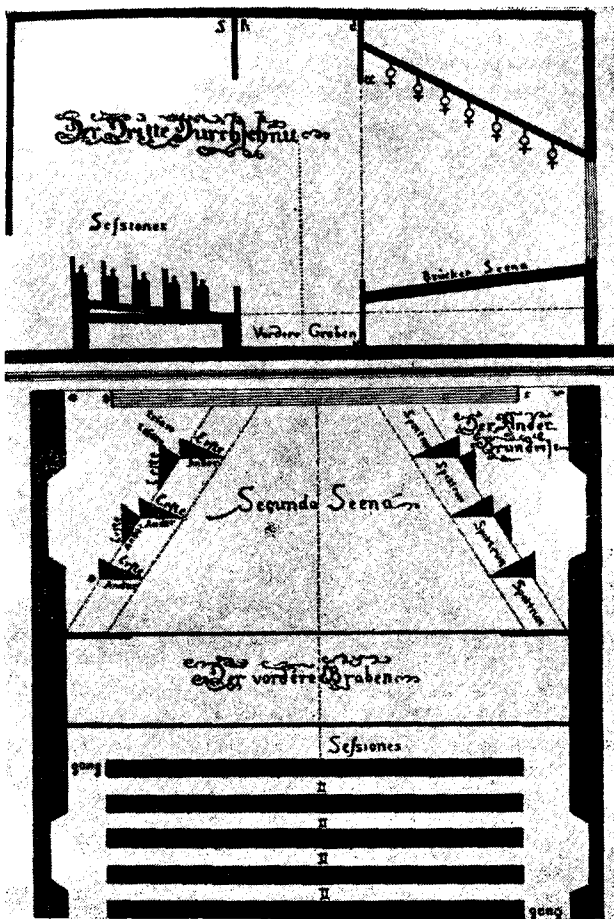


Схема теларийной сцены по Н. Саббатини

площадные буффоны и забавники, выступавшие в домах знатных и богатых людей,— либо любители, которые бросали свою основную профессию, чтобы стать актерами. Любители в свою очередь тоже были неоднородны. Большинство из них — рядовые актеры из ремесленников, зачастую с немалой сценической практикой, но не обладающие образованием и культурой. Меньшинство же принадлежало к буржуазным кругам. Среди них встречались люди образованные, занимавшиеся не только сценической деятельностью, но и литературой. Одним из наиболее выдающихся деятелей такого типа был Леоне де Сомми, работавший в Мантуе в середине XVI века и являвшийся не только режиссером-постановщиком, но и первым в Италии теоретиком сценического искусства. Его труд — «Беседы о сценическом искус-



План теларийной сцены по И. Фуртенбаху

стве» (1565—1566)—важнейший документ по истории театрального искусства в Италии XVI века<sup>1</sup>.

Первые профессиональные труппы возникают на территории Венецианской республики (считая и ту часть Ломбардии, кото-

<sup>1</sup> Отрывок из трактата Леоне де Сомми см. в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» под редакцией С. С. Мокульского, т. I, изд. 2, М., 1953, стр. 212—216.



Общий вид итальянской сцены по И. Фуртенбаху.  
1650 г.

рая входила в ее состав) и на соседней территории Феррарского герцогства. Под влиянием успеха возникших на севере Италии трупп появляются и быстро распространяются актерские компании также на юге, на территории Неаполитанского вице-королевства. Современники отмечали, что для южных трупп была типична буффонная яркость исполнения; часто просто писали «ломбардские сценарии, южные лацци», что и обозначало темпераментную игру южан. Для северных трупп, близких к «ученой комедии», типична была большая сдержанность.

Проследить отдельные этапы деятельности этих трупп представляется сейчас затруднительным. Ясно только то, что профессиональный театр постепенно отказался от фарсового репертуара и перешел к созданию сценариев силами самих актеров. Так возникла комедия дель арте. Название это появилось тогда, когда театр этот уже окончательно сформировался, и говорит лишь о его профессиональном характере, так как слово сомме-

dia означает не комедию в нашем смысле, а «театр», а слово arte — «профессию». Таким образом, точный перевод термина la commedia dell'arte — «профессиональный театр». Название «комедия масок» более позднего происхождения.

## КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ

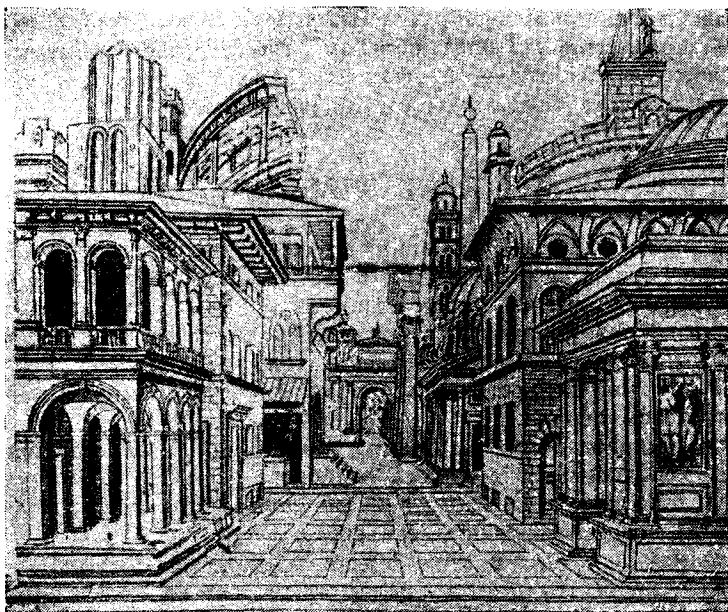
Творцами народной комедии масок явились сами актеры, особенно активно действовавшие в Венецианской области. Именно в их творчестве получили наиболее яркое выражение протестующие, оппозиционные настроения городских демократических слоев, ответивших на усиление феодально-католической реакции резкой сатирой, искусством, пронизанным бодрым и оптимистическим духом народа.

Эти умонастроения не нашли отражения в литературной драме, находившейся в полосе глубокого упадка, но, бытуя в народе, они завладели театральными подмостками и определили самый дух сценических представлений.

*Реализм и сатира* в этом театре были подготовлены его связью с народным фарсом, постоянный состав действующих лиц — масок — был определен наиболее популярными типами городских карнавалов, а *репертуар* возник из переделок сюжетов писаной комедии в *сценарии*, заполняемые живым словесным материалом актерских импровизаций.

Таким образом, отсутствие близкой народу литературной драмы предопределило главную отличительную черту комедии дель арте — *импровизацию*, которая была и раньше свойственна народному зрелищу, но в комедии дель арте получила мастерское, виртуозное воплощение. Импровизация указывала на творческую самостоятельность актеров; лишенные поддержки драматургии, они сами перерабатывали литературные сюжеты для сцены, делая при этом основным конфликтом борьбу между старым укладом жизни и новыми молодыми силами, выводя на сцену галерею современных сатирических образов и противопоставляя дворянской спеси, буржуазному самодовольству и схоластическому педантизму бодрость, ум и энергию народа.

Упоминания о комедии дель арте появляются непрерывно начиная с середины 50-х годов XVI века. Больше и чаще всего мы слышим о масках как о наиболее отличительной черте этого нового театра. Документы передают нам, что в 1560 году во Флоренции состоялось представление с участием масок; в 1565 году такое же представление было дано в Ферраре по случаю приезда принца Баварского, а в 1566 году — в Мантуе при дворе; в 1567 году впервые мы слышим имя Панталоне.



Эскиз декорации Б. Перуцци

А в 1568 году уже на чужбине, в Мюнхене, при баварском дворе по случаю свадьбы наследного принца проживавшими в Баварии итальянцами был устроен любительский спектакль — импровизированная комедия с масками.

Если было возможно силами любителей поставить импровизированную комедию где-то за границей, то, повидимому, такие комедии в самой Италии стали уже делом обыкновенным. Недаром Массимо Трояно, главный организатор и участник мюнхенского спектакля, вспоминал: «Сколько я ни смотрел комедий, никогда я не видел, чтобы так смеялись». Значит, видеть комедии в это время можно было довольно часто. Очевидно, в Италии уже существовало по меньшей мере несколько трупп профессиональных актеров, которые давали представления с масками и импровизацией.

На спектаклях комедии дель арте царил атмосфера непринужденного веселья, публика беспрерывно хохотала над проделками и шутками своих любимцев слуг, над нелепыми выходками и очевидной глупостью комических стариков, над заносчивым бахвальством и несусветным враньем Капитана; она с увлече-



нием следила за переменчивой судьбой юных влюбленных и дружно аплодировала всевозможным лацци — трюкам и музыкальным номерам, которыми было щедро заполнено действие.

Спектакли комедии дель арте были излюбленным зрелищем массового зрителя. Этот театр в силу своей исконной народности обладал определенным идейным содержанием: в спектакле естественность чувств и простонародная сметка торжествовали над жадностью богачей, над пустопорожним фанфаронством «благородных особ», над надутым мудрствованием лжеученых. Таким образом, как бы сама собой, проникала в веселые и беззаботные представления комедии дель арте здоровая мораль, определялась та «сверхзадача» действия, которая делала спектакли комедии дель арте не просто приятным увеселением, а бодрым и жизнерадостным зрелищем, заключающим в себе определенный этический и социальный смысл.

Определяя эту своеобразную идейную целенаправленность народной комедии масок, один из ее прославленных деятелей, Никколò Барбьери, по прозвищу Бельтраме, писал: «Комедия — увеселение приятное, но не шутовское, поучительное, но не неприличное, шутивное, но не наглое...» Такое понимание целей комедии еще с большей ясностью было выражено в формуле Бельтраме: «Цель актера — приносить пользу, забавляя».

Польза в данном случае должна быть понята как следование определенной общественно-воспитательной задаче, которую комедия дель арте в лучшую пору своего развития выполняла превосходно.

Широкая популярность комедии дель арте определялась именно *содержательностью* этого жанра, а не только его оригинальной формой. Эту сторону вопроса буржуазная критика постоянно замалчивает. Умышленно выхолащивая реалистическое содержание комедии дель арте, эта критика эстетизировала народный жанр, объявляя его чуть ли не единственным образцом «чистого» искусства, когда актер, будто бы вырвавшись из плена драматургии, действует самостоятельно и когда искусство лицедейства выступает в своем «чистом», независимом виде.

Исходя из подобных ложных позиций, буржуазная критика рассматривала своеобразное искусство актеров комедии дель арте как свойство их национального темперамента, их легкой, чисто южной возбудимости, упуская при этом из виду то обстоятельство, что актеры других южных стран Европы, этнически близкие итальянцам, например испанцы или французы, не сделали импровизацию основой своего мастерства. Из этого следует, что итальянская импровизационная манера игры — это не просто свойство национального темперамента, а результат определенных исторических условий, которые заставили

итальянских актеров применить в своем театре данный метод творчества, ставший на определенный период, с XVI по XVIII век, действительно национально специфической манерой актерской игры.

Реалистическая природа комедии дель арте в наибольшей степени проявлялась в масках, которые, возникнув на материале социальной действительности, непрерывно наполнялись новыми жизненными наблюдениями, острой сатирической оценкой явлений жизни.

Сюжетная линия комедии дель арте была предопределена созданием *сценариев*, в которых сами актеры, используя сюжеты литературных произведений, отыскивали методы построения наиболее увлекательного, логически осмысленного и целостного действия.

И, наконец, *импровизация* в комедии дель арте была тем методом, посредством которого актеры имели возможность самостоятельно творить не только *спектакль*, но и своеобразную драматургию, выступая одновременно и исполнителями и авторами своего театра.

Маски комедии дель арте своим происхождением обязаны в основном народному карнавалу. Именно здесь начали складываться комические типы, которые, появляясь из года в год на уличных маскарадах, выражали народный юмор, насмешку над знатными и богатыми. Установить точно появление этих карнавальных масок нельзя, но первые дошедшие до нас сведения о них относятся к 50-м годам XVI века. Так, французский поэт Иоахим Дю Белле во время своего пребывания в Италии в 1555 году прославлял в веселых стихах итальянские карнавальные маски — популярного *Дзанни* (маска слуги) и венецианца *Маньифико* (раннее наименование маски Панталоне). Эти же маски называет в своих «Карнавальных песнях» и драматург А. Ф. *Грацини* (Ласка).

Постепенно карнавальные маски вбирали в себя опыт фарсового театра: излюбленные персонажи фарсов, особенно типы пронырливого и простодушного, глуповатого крестьянина, как бы сливались с карнавальными персонажами, придавая им большую психологическую и социальную определенность. К моменту перехода масок на сценические подмостки они испытали на себе также влияние сатирических образов «ученой комедии». Но, сколько ни различны были истоки масок комедии дель арте, основные тенденции их были общими: оптимистическая тональность и сатира, свойственные карнавальным персонажам, были свойственны также фарсовым героям и в какой-то мере обличительным типам литературной комедии; поэтому синтез, возникший на сцене комедии дель арте, оказался вполне органичным.



Постановка одной из интермедий во Флоренции. 1589 г.

Понятие «маска» в комедии дель арте имеет двойное значение. Во-первых, это вещественная маска, закрывающая лицо актера. Делалась она обычно из картона или клеенки и закрывала полностью или частично лицо актера. Носили маски по преимуществу комические персонажи; были среди них и такие, которым полагалось вместо маски обсыпать лицо мукой или разрисовывать углем усы и бороду. Иногда маску заменяли приклеенный нос или огромные очки. Влюбленные масок не носили.

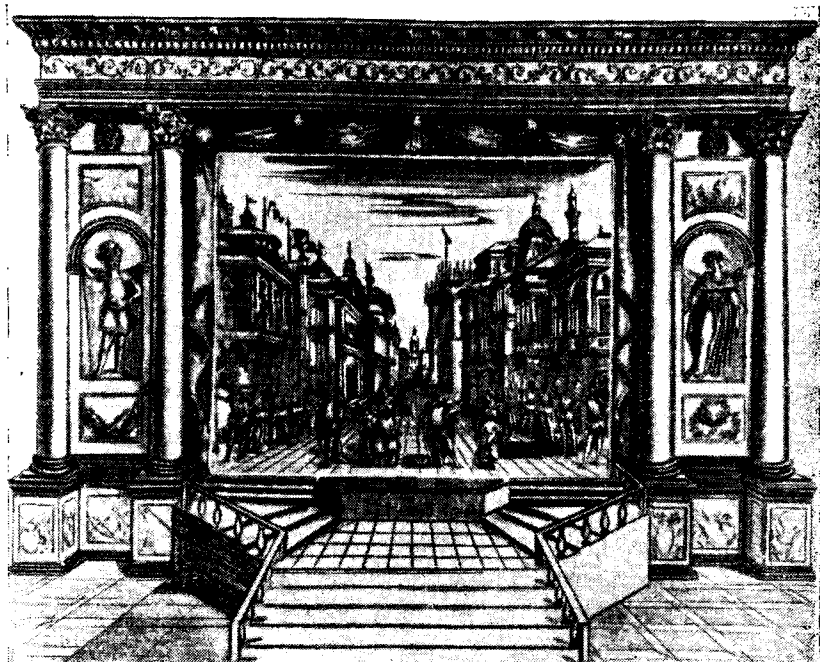
Второй и более существенный смысл слова «маска» заключался в том, что оно обозначало определенный социальный тип, наделенный раз навсегда установленными психологическими чертами, неизменным обликом и соответствующим диалектом. В этом проявлялось стремление к реалистической типизации, при которой хотя и исключались индивидуальные черты образа, но зато ярко выделялись общие свойства характеров, вырабатываемые определенным социальным положением и профессией. √ Выбрав маску, актер обычно не расставался с ней в течение всей своей сценической жизни. Особенностью комедии дель арте было то, что актер всегда выступал в одной и той же маске. Пьесы могли меняться каждый день, но их персонажи оставались неизменными, как неизменными были и исполнители этих персонажей. Совершенно исключалась возможность, чтобы актер

сегодня играл одну роль, а завтра другую. Этот сценический закон держался в течение всей истории театра масок. Так, в XVIII веке знаменитый Антонио Сакки играл маску слуги Труффальдино до глубокой старости, а Коллальто начал играть Панталоне с самых юных лет. В случае, если в труппе не было исполнителя какой-нибудь маски, эта маска исключалась из сценария или актеры отказывались от данного сюжета. Итак, актеры комедии дель арте всю жизнь выступали в одной роли. Но эта роль бесконечно варьировалась и развивалась в процессе каждого данного представления. Задача актера сводилась к тому, чтобы посредством импровизации как можно ярче изобразить известный актеру персонаж, показав, что этот персонаж делает, что он говорит в тех условиях, которые определены сценарием и которые только что возникли в результате импровизации партнера. Естественно, что в таких условиях актеры не могли создавать сколько-нибудь психологически углубленный рисунок роли, характеристики оставались внешними, но обладали заостренной преувеличенностью, открыто выраженной тенденциозностью и яркой театральностью. Главное заключалось в социальной сатире, сила которой определялась остротой и меткостью реалистической характеристики маски, творческой инициативой актера.

Число масок, появившихся на сцене комедии дель арте, очень велико: их более сотни. Но огромное большинство из них было лишь видоизменением нескольких основных масок. Чтобы получить представление о масках, достаточно назвать два квартета масок: северный — венецианский, и южный — неаполитанский. Северный квартет составляли Панталоне, Доктор, Бригелла и Арлекин; южный — Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья. В обоих квартетах часто принимали участие Капитан, Серветта (или Фантеска), Влюбленные. В практике комедии дель арте названные маски выступали во всевозможных комбинациях. Отличие между северным и южным квартетом сводится к тому, что северным маскам была присуща некоторая сдержанность по сравнению с буффонностью южных масок. В северных сценариях наличествует большая логичность действия, не так часто встречается отклонение от основной сюжетной линии, которое имело место у южан, переполнявших спектакль произвольными шутками и трюками.

Все маски комедии дель арте могут быть разбиты на три группы:

1. Народно-комедийные маски слуг, определяющие оптимистический пафос, сатирическую силу комедии дель арте и динамику действия. К этим маскам относятся первый и второй Дзанни и Серветта.



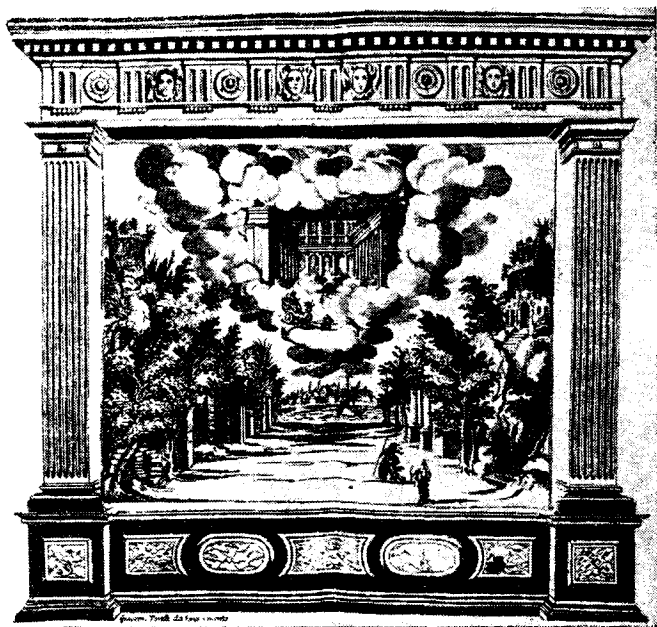
Постановка оперы «Андромеда» в Ферраре. 1639 г.

2. *Сатирически-обличительные маски господ*, составляющие буффонную основу действия. В эту группу входят Панталоне, Доктор, Капитан, Тарталья; в ней была также в раннюю пору маска Монаха, которая по цензурным условиям быстро исчезла<sup>1</sup>.

3. *Лирические маски Влюбленных*, содержавшие в себе черты здорового ренессансного мировоззрения, в дальнейшем несколько ослабленного влиянием пасторали. В процессе развития комедии дель арте к первоначально единственной паре Влюбленных прибавилась вторая пара.

Как уже говорилось, труппа комедии дель арте с количеством масок, минимально необходимых для построения сложного дей-

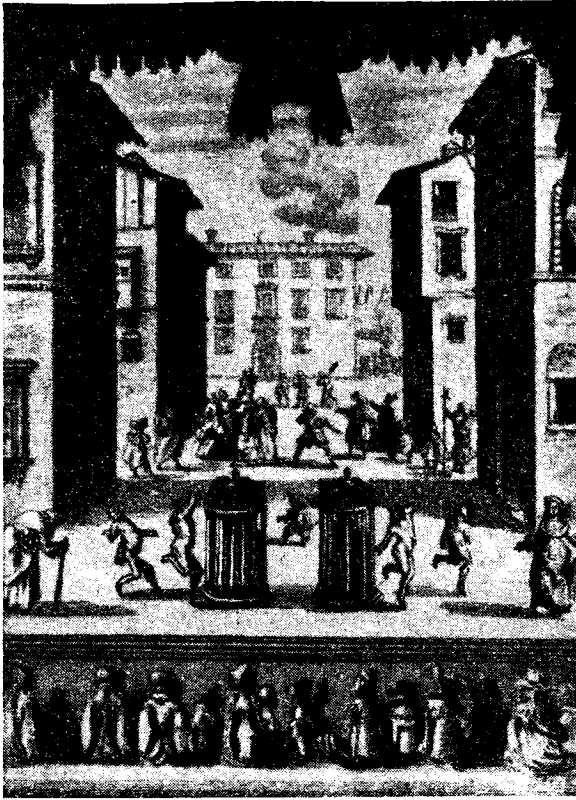
<sup>1</sup> В «Карнавальных песнях» А. Ф. Грацини (1559) есть упоминание маски Монаха. Но в период феодально-католической реакции инквизиция строго следила за сохранением престижа духовных лиц, и поэтому сатирическая фигура монаха, столь часто фигурировавшая в литературной комедии первой половины века, очень скоро исчезает со сцены.



Декорация Дж. Торелли к опере «Беллерофонт»  
в Венеции. 1642 г.

ствия, сформировалась раньше всего на севере, на венецианской территории и в примыкающих к ней ломбардских областях. Этот строго необходимый состав включал в себя *Влюбленных*, развитие отношений между которыми составляло сюжетную интригу, *Стариков*, роль которых сводилась к тому, чтоб препятствовать действиям молодых, и *Дзанни*, которые должны были в борьбе со стариками приводить интригу к благополучному концу и посрамлять своих противников. В интересах углубления сатиры и усложнения сюжета рядом с дамой из пары Влюбленных появилась Серветта; вслед за Дзанни вышла на подмостки пожилая женщина — Сводня; и тут же, вызывающе закручивая ус и размахивая своей длинной, но не опасной шпагой, зашагал по сцене Капитан. Теперь состав действующих лиц для большого трехактного спектакля был готов.

Дзанни — это бергамское и венецианское произношение имени Джованни (Иван). Русским эквивалентом слова Дзанни было бы просто «Ванька».



Итальянский комедийный спектакль. XVII в.

Дзанни чаще всего зовутся «слугами», но это название чисто условное. Слугами они стали лишь со временем, вначале же они были крестьянскими парнями либо из окрестностей Бергамо, в Ломбардии, если речь шла о северных масках, либо из Кавы или Ачерры, если маски были южного происхождения. Почему же комедия поселила их именно в этих городах?

Крестьяне из окрестностей Бергамо не могли кормиться от земли. Местность, где они жили,— гористая. Земля родит мало. Поэтому вся деревенская молодежь должна была уходить в город на заработки. Небольшой городок Бергамо не мог насытить всех. Промышленность в это время была уже в упадке: Италия переживала пору феодальной реакции. Единственно, где можно

было найти заработки,— это в больших портовых городах: в Генуе и особенно в Венеции. Туда и стремятся бергамские крестьяне. Там они занимаются самым тяжелым трудом. Они — чернорабочие, грузчики в порту и т. п. Такая же картина была и на юге. Кава и Ачерра посылали избыток населения своих окрестностей в крупные города юга, и больше всего в Неаполь, где они отбивали заработок у местных лаццарони. Эта конкуренция на трудовом рынке вызывала недружелюбное отношение городских жителей к пришлым крестьянам. Поэтому крестьяне с давних пор были объектом городской сатиры: в новелле, в фарсе, в комедии. Известный новеллист Маттео Банделло такими словами чернил бергамцев: «Они по большей части подозрительны, завистливы, упрямы, готовы затеять драку и ссору по всякому поводу; они доносчики, ябедники и всегда полны новых затей... Задевают они окружающих походя и устраивают над всеми всевозможные проделки. Назойливы они, как мухи осенью, и никогда хозяин не может поговорить с кем-нибудь по секрету, чтобы они не совали носа в разговор».

В этом тенденциозно очерченном портрете бергамца все же явственно проступают подлинные черты народного характера — энергия, независимость, находчивость, полное отсутствие лакейства. Все это и легло в основу маски Дзанни, который, сохраняя следы своего крестьянского происхождения, в достаточной степени акклиматизировался в городе и стал выразителем интересов самых широких городских масс. Поэтому сценический облик маски Дзанни обрел то обаяние, которое всегда было свойственно ловким, сметливым и остроумным героям фарсовых представлений и городских новелл. Дзанни наделялись как светлыми, так и теневыми сторонами характера, и это делало данный тип реалистически вполне убедительным.

На севере наиболее популярными были две маски Дзанни — Бригелла и Арлекин. Характеризуя их, Андреа Перруччи, видный теоретик комедии дель арте, писал: «Двое слуг называются первым и вторым Дзанни; первый должен быть хитер, скор, забавен и остер: он должен уметь интриговать, осмеивать, водить за нос и надувать людей. Роль второго слуги должна быть глупа, неповоротлива и неосмысленна, так, чтобы он не знал, где правая, и где левая сторона».

Бригелла — умный Дзанни, хитрый, изобретательный, злой, говорливый, не останавливающийся ни перед чем для того, чтобы устроить свои дела и отовсюду извлечь пользу. Он уже пообтесался в городе, и его не проведешь. Во всех сценариях, где действует Бригелла, именно он является главной пружиной интриги. Арлекин в отличие от Бригеллы по-деревенски простоват и наивен; он сохраняет неизменную веселость, не смущаясь никакими





Маски комедии дель арте: Панталоне и Пульчинелла



Арлекин, Панталоне и Франческа. XVI в.

жизненными трудностями. На юге самым популярным Дзанни являлся Пульчинелла. Пульчинелла более саркастичен, чем другие Дзанни; он носил черную полумаску с большим крючковатым носом и говорил гнусавым голосом. Любимец неаполитанского народного зрителя, Пульчинелла расширил свой диапазон, выступая то в роли слуги, то в роли комического старика. Он вскоре стал героем специальных представлений, которые назывались *пульчинеллатами*, где он играл самые разнообразные роли, откликаясь на злобу дня. За пределами Италии Пульчинелла, повидимому, повлиял на создание французского Полишинеля и английского Понча.

Женской параллелью Дзанни является Серветта, или Фантеска — служанка, которая носит разнообразные имена: Коломбина, Смеральдина, Франческа, Кораллина и т. д.

Костюм Дзанни был сначала стилизован под крестьянскую одежду. Он состоял из длинной блузы, подваченной кушаком, длинных панталон, простых туфель и головного убора, тоже самого простого. Все это было сделано из грубого полотна. Различия заключались в том, что у Бригеллы на блузе были нашиты желтые позументы, намекавшие на лакейскую ливрею. На Арлекине была шапочка с заячьим хвостиком, символом его трусливой природы, а на блузе и панталонах разноцветные за-

платы, которые должны были показать публике, что он очень бедный и не в состоянии завести себе даже цельную одежду. У Пульчинеллы была остроконечная шапочка и, так же как у Арлекина, деревянная шпага, называемая *батоккио*. В дальнейшем Арлекин во Франции изменил свой характер — он стал изящным и злоязычным интриганом. Тогда его пестрые лохмотья превратились в геометрически правильные разноцветные треугольники и ромбики, покрывавшие трико, плотно обтягивавшее его фигуру. На Серветте, как и на Арлекине, первоначально была надета крестьянская одежда в заплатках, которая потом превратилась в элегантный костюм субретки: в пеструю блузку с коротенькой пестрой юбочкой.

Постоянными жертвами проделок Дзанни и Серветты были Панталоне, Доктор и Капитан.

Панталоне — венецианский купец, богатый, полный спеси и самомнения, любящий приволокнуться за молодыми девушками, но скупой, хворый и незадачливый. Он в красной куртке, красных узеньких панталонах, красной шапочке, черном плаще, в маске, снабженной седой бородкой клинышком. Панталоне постоянно тщится изобразить из себя значительную особу, но всегда попадает впросак, так как единственное его преимущество перед другими — толстая мошна — никак не заменяет полного отсутствия личных достоинств у этого глупого, похотливого и своевольного старца.

Маска Панталоне пронизана духом антибуржуазной, народной сатиры, которая становится особенно злой и меткой в ту пору, когда итальянская буржуазия оказывается в состоянии полного упадка. Венецианский купец стал объектом сатиры во второй половине XVI века; в предыдущие четыре столетия этого бы не произошло. В те времена венецианский купец в глазах современников был фигурой героической. На своих галерах он завоевал Левант, обращал гордых крестоносцев в своих пленников, заво-



Маска Арлекина

дил связи с мусульманами, пробирался в Черное и Азовское моря, находил дорогу вглубь Азии. Он был полон жизни и боевого задора. Он был молод и смел. В середине XV века, по известным нам историческим причинам, начался упадок Италии. Богатства стали убывать. Угас былой пыл. Смелость, размах, широкий почин, уверенность в собственных силах пропали. Венецианский купец состарился. Старый, еще богатый, но уже лишенный былых источников непрерывного обогащения и потому скупой, купец второй половины XVI века попал в лапы сатиры. Как бы в насмешку над его былым величием, его именовали Маньифико («великолепным») и обесмертили как комическую фигуру.

Второй популярной сатирической фигурой комедии дель арте был Доктор — болонский юрист, профессор тамошнего старинного университета. Он щеголяет латинскими тирадами, но перевирает их нещадно. Его речь построена по всем правилам риторики, из него буквально сыплются прописные афоризмы, лишённые самого элементарного смысла. При этом Доктор всегда преисполнен самого глубочайшего пиетета к своей собственной особе. Академическая важность этой персоны подчеркивается и строгим облачением. Черная мантия ученого — главная принадлежность костюма Доктора. Под мантией на нем черная куртка, черные короткие панталоны, черные чулки, черные туфли с черными бантами, на голове черная шляпа с огромными полями, приподнятыми с двух сторон. Эта черная симфония костюма слегка оживляется белым воротником, белыми манжетами и белым платком, заткнутым за пояс. Маска Доктора чаще всего покрывает только лоб и нос. Она тоже черная. Щеки, не покрытые маской, преувеличенно ярко нарумянены — указание на то, что Доктор часто разгорячен вином.

В маске Доктора была сатира на мертвенное, схоластическое мышление. Маска эта в своем развитии претерпела ту же эволюцию, что и маска Панталоне.

Прошлое болонских профессоров было вполне почтенно. Болонья начиная с XII века была центром учености в Италии. Ее университет был старейшим в Европе. Ее юристы создали себе громкую славу. Их авторитет, их репутация, осознание общественной необходимости своей деятельности сделали то, что юристы вплоть до XV века стояли очень высоко во мнении общества. Во Флоренции с XIII века во главе семи «старших» городских корпораций был цех юристов. Позднее, когда общественная важность роли юристов стала ощущаться меньше, когда с ними вступили в победоносную борьбу гуманисты, доктора прав нередко становились предметом насмешки в новелле и в «ученой комедии». Достаточно популярной маской стал Доктор и в ко-



Дзанни

Гравюра Ж. Калло. XVII в.



Персонажи комедии дель арте  
Гравюра Ж. Калло. XVII в.

медии дель арте. Словом, болонский юрист, как и венецианский купец, из фигуры почтенной превратился в фигуру комическую. Поток жизни обогнал его. Он бездарно и беспомощно топтался на месте. В науке, в которой он когда-то творил и был мастером, он стал ремесленником. Социальная сатира не могла упустить такой благодарный объект, и комедия масок использовала его по-своему.

Но в маске Доктора высмеивался не только отживший тип ученого, ее актуальный смысл заключался в том, что в годы феодально-католической реакции мертвенное, схоластическое мышление становилось явно преобладающим. Некогда восторжествовавшая над средневековой схоластикой гуманистическая мысль теперь сама оказывалась скованной свирепым догматизмом реакционных идеологов. Комическая фигура Доктора приобретает поистине мрачный колорит, особенно если вспомнить, что в годы, когда раздавалась напыщенная болтовня этого дипломированного болвана, целый сонм реакционных лжеученых, схоластов и метафизиков свирепо преследовал великого Галилея и с помощью священной инквизиции возвел на костер бессмертного Джордано Бруно.

В маску Капитана был вложен острый социальный смысл. Изнывая под пятой испанской интервенции, итальянский народ в маске Капитана создал яркую и злую сатиру на поработителей большей части страны. Любопытна эволюция этой маски: первоначально фигура «хвастливого воина», встречавшаяся в народных фарсах и площадных «священных представлениях», олицетворяла собой народный протест против местной военщины. Воин был еще не капитаном, а простым солдатом, итальянцем по происхождению, но к моменту формирования комедии дель арте эта маска приобрела свои основные черты. Известный исследователь комедии дель арте, актер и драматург Луиджи Риккбони, писал: «За старинным итальянским Капитаном последовал Капитан испанский, обряженный согласно своей национальной моде. Испанский Капитан мало-помалу изничтожил старинного итальянского Капитана. Со времени похода Карла V в Италию этот персонаж проник на нашу сцену. Нововведение получило одобрение публики; наш итальянский Капитан вынужден был смолкнуть, и испанский Капитан остался победителем на поле боя. Главным в его характере было бахвальство, но все кончилось тем, что на него сыпались палочные удары Арлекина».

Капитан воплощал в себе типичные черты испанских завоевателей: неумеренную жажду «мирового господства», чванливое представление об избранности своей нации, сверхмерное превознесение своих воинских и личных достоинств и одновремен-



Маски комедии дель арте: Панталоне (гравюра Ж. Калло), Доктор (гравюра из книги Риккбони)

но — трусость и пустопорожнее бахвальство. Создание маски Капитана в условиях испанской интервенции было делом очень смелым и рискованным. Потому актеры комедии дель арте должны были в некоторых случаях соблюдать известную осторожность. Так, выступая в Неаполе, центре испанского владычества, они либо превращали Капитана в итальянца, либо смягчали остроту карикатурного рисунка. Указывая на необходимость подобной предосторожности, Перруччи писал: «Когда его (Капитана) изображают испанцем, необходимо соблюдать приличия, потому что эта нация, всесторонне честолюбивая, не терпит насмешек».

Маска Капитана действительно могла вызывать негодование у чванливых завоевателей. Ведь недаром губернатор Милана в 1582 году изгнал комедиантов из города и всей области под страхом розог и галер.

Капитан явился на сцену с устрашающим возгласом: «Кровь и огонь! Я есть я!» Он вопил, что Италия трепещет перед именем Капитана Ужаса из Адской Долины (СпаVENTO дела Валле Инферна), что он устрашает всю Францию, что, рожденный на берегах Гвадалквивира, он поражает своей шпагой целые армии, что своим испепеляющим взглядом он рушит крепостные стены и одним дуновением сметает с лица земли Альпы и Пиренеи. Он объявлял себя обладателем всего земного шара. Он не проводит дня, чтобы не сразить мавра, уничтожить еретика или соблазнить принцессу. Ему подают к обеду три блюда: первое — из мяса евреев, второе — из мяса турок и третье — из мяса лютеран.

Особенно он любил рассказывать о своих доблестных победах над иноверцами. Однажды во время осады Трапезунда он самолично проник в шатер султана и, схватив его за бороду, притащил его в свой лагерь, поразив свободной рукой всю неприятельскую армию. Когда он вошел в город, его кираса щетинилась столь великим множеством стрел, что его приняли за дикобраза. Именно с этого дня на его щите красуется герб в виде дикобраза. Все эти бахвальства Капитана имели под собой вполне реальный смысл: они были карикатурным преувеличением подлинных «доблестей» реакционной испанской военщины, гиперболизированным изображением действительной политики феодально-католической монархии.

Обуреваемый манией величия, Капитан так представлялся публике: «Я Капитан Ужас из Адской Долины, прозванный дьявольским, принц Кавалерийского ордена, Термигист, то есть величайший забияка, величайший искалечиватель, величайший убиватель, укротитель и повелитель вселенной, сын землетрясе-





Маски Дзанни: Бригелла и Тривеллино



Капитан  
Гравюра А. Босса

ния и молнии, родственник смерти и загадочный друг великого адского дьявола».

Эти устрашающие вопли «укротителя и повелителя вселенной» при всей своей фантастической форме получают реальный смысл, если вспомнить, что произносились они в годы царствования Филиппа II, объявившего себя повелителем всего колониального мира, захватившего земли Португалии, Нидерландов, Италии, Германии, устранившего Францию и Англию и завершившего свое царствование полным политическим и экономическим крахом Испании.

Эта оборотная сторона испанского «величия» была выражена в карикатурных, но действительных, а не выдуманных чертах характера Капитана.

Капитан был жалким трусом, вруном и голодранцем. После пышных тирад о принадлежащих ему сказочных богатствах оказывалось, что на нем нет даже нижней рубахи. После фантастических рассказов о его бесчисленных победах обнаруживалось, что шпага Капитана не имеет даже клинка и что он не только сносит удары Арлекина, но опрометью бежит даже от пригрозившего ему старика Панталоне. Правда, убегая, он кричит, что идет готовить могилу для своего противника, или же объясняет свою позорную ретираду тем, что отправляется к самому Марсу за разрешением убить своего недруга.

При всех своих фанфаронадах Капитан играл на сцене самую жалкую роль и терпел всяческие унижения. Перруччи говорил о нем, как о персонаже, над которым постоянно смеются дамы, слуги и служанки. Народная сатира действовала в данном случае особенно беспощадно. Реалистический характер маски Капитана подчеркивался и его внешним одеянием. У него не было стандартного театрального костюма, как у других масок. Капитан должен был одеваться в гротесково подчеркнутый современный военный костюм. Чаще всего Капитан облачался в черное, носил огромную широкополую шляпу и длинную шпагу, припаянную к ножнам, чтобы ее нельзя было обнажить.

К сатирическим персонажам относился также Тарталья — неаполитанская маска, изображающая нотариуса, судью, полицейского или какое-нибудь иное лицо, наделенное властью. Тарталья носил для важности огромные очки и заикался; заикания эти постоянно порождали невольные каламбуры непристойного характера, за которые Тарталью щедро награждали палочными ударами.

Лирическая линия спектакля комедии дель арте была представлена Влюбленными. В отличие от слуг и сатирических персонажей они не носили масок. В то время, как в литературной комедии второй половины XVI века образ ренессансного героя



Комедия дель арте в Германии  
Фреска из замка Траусниц

совершенно исчез, комедия дель арте была единственным жанром, где здоровая естественная мораль, лишенная сословных и имущественных предрассудков, сохранилась в образах молодых Влюбленных. Юноши, добываясь своих возлюбленных, постоянно вступали в борьбу с богатыми и знатными, но глупыми, старыми и скупыми противниками и с помощью прониравших слуг побеждали их. Торжество Влюбленных и их слуг было победой искреннего, горячего чувства и предприимчивости. Влюбленные были наделены поэтичностью, изяществом манер, внешней привлекательностью. Они носили современные модные костюмы; женщины блистали драгоценностями, в иных случаях неподдельными. Они говорили на литературном языке, знали множество стихов, часто играли на различных инструментах и пели. Лирические диалоги Влюбленных обычно были преувеличенно возвышенными, а монологи были выдержаны в духе сонетов Петрарки. Речь Влюбленных была несколько риторически выпрещена, и это в какой-то степени сближало лирическую линию комедии дель арте с лирикой пасторали. Но при этом нужно заметить, что подобная стилизация особенно ясно проявилась в годы упадка жанра. В начальный же период маски Влюбленных были наделены простотой чувств, комедийной легкостью диалога. Несмотря на некоторую идеализацию, Влюбленные, как и все остальные



Комедия дель арте в Германии  
в центре — Изабелла Андренини. XVI в.

маски, воспринимались как персонажи, воплощающие живые черты действительности.

Связь масок с жизнью служит доказательством того, что комедия дель арте в лучшие свои времена стремилась к реалистическому отображению действительности. Эта тенденция к реализму сказывается не только в социальном и психологическом облике масок, но и в их речи. Каждая маска говорила на соответствующем диалекте (наречии).

До сих пор у историков театра диалект расценивался только как игровая деталь, между тем роль его гораздо более существенна.

Диалекты в Италии и сейчас являются главным средством общения людей. Сами итальянцы считают, что девять десятых населения в частной жизни говорит на диалектах, как правило, конечно, владея и литературным языком. В XVI веке диалекты сохраняли полную жизненность, они звучали повсюду — в разговоре, в письменности, в площадных выступлениях буффонов на карнавале — и, естественно, перешли в комедию дель арте. Маска говорила на диалекте тех мест, откуда она вела свое происхождение.

Всякого рода прибаутки, своеобразные речения, поговорки, загадки, побасенки, песенки все время звучали на сцене и при-

давали действию черты народного представления. Диалект в первом периоде развития комедии дель арте связывал ее с народным творчеством, роднил ее с народом. Разумеется, диалектальные особенности были свойственны только комическим маскам. Панталоне говорил по-венедиански, Дзанни — по-бергамски, Доктор — на болонском диалекте, а Капитан — на неаполитанском. Влюбленные же говорили на литературном языке (тоscanском диалекте).

Еще одной отличительной особенностью комедии дель арте является отсутствие писаной драматургии, место которой занял сценарий. По определению Перруччи, сценарий — «это не что иное, как набросок ряда сцен на имеющуюся определенную тему, причем вкратце указывается действие, то есть то, что должен говорить и делать импровизирующий лицедей, разделенное на акты и сцены».

Лишенные литературных достоинств, совершенно не ставившие перед собой задачи создания психологических образов, сценарии комедии дель арте тем не менее имеют очень существенное значение для развития не только итальянского, но и всего западноевропейского театрального искусства. Главная историческая заслуга составителей сценариев заключается в том, что ими впервые были установлены законы сценичности. Определяя притягательную силу комедии дель арте, Н. Барбьери указывал, что «хорошо построенная фабула является истинной усладой для острого ума... Удовольствие, доставляемое такими пьесами, заключается в привлекательности хорошо объясненных случайностей, в которых, даже при отсутствии смешных острот, можно найти единство фабулы и сцепления сцен, показанных в их строгой необходимости».

Утверждение *действенной линии* спектакля как важнейшего условия сценичности было бесспорной заслугой комедии дель арте, когда сам театр, стремясь к максимальной выразительности, строил фабулу так, чтобы в сценическом отношении она была наиболее впечатляющей.

Итальянские комедианты, освоив опыт литературной комедии и через нее достижения античной комедиографии, утвердили на народной сцене ярко действенный, сюжетно увлекательный спектакль. Правда, сюжеты комедии дель арте были часто однотипны и тематически малосодержательны, но все же тут был начат процесс оплодотворения фарсового народного театра литературной драмой.

Материальными памятниками двухвекового пути комедии дель арте остались ее сценарии. Не все они обнаружены, и совсем немногие из них напечатаны. Огромное количество сценариев имеется в рукописном виде в собраниях больших итальянских



Эваристо Герарди в роли Арлекина



Доменико Бьянколелли в роли Арлекина



библиотек. Первый печатный сборник сценариев был выпущен в 1611 году актером Фламиньо Скала, который был руководителем лучшей из тогдашних трупп комедии дель арте — «Джелози». В рукописном виде существовали сборники Локателли (1618—1622), Герарди (1694), сборник графа Казамарчано (1700). Интересно отметить сборник комедий и интермедий, представленных при дворе Анны Иоанновны во время гастролей итальянцев в России, напечатанный академиком В. Н. Перетцем в 1916 году. Много отдельных сценариев напечатано в разное время различными исследователями<sup>1</sup>. Всего количество известных нам сценариев доходит примерно до тысячи.

Источником сюжетов сценариев была первоначально «ученая комедия». Позднее, по мере того как актеры начали гастролировать в разных странах, они стали использовать европейскую драматургию; особенной популярностью у них пользовалась богатая сюжетами испанская комедия. Таким образом, многие сюжеты мировой драматургии попали на подмостки через сценарии комедии дель арте. Однако связь бывала и обратной. Так, после того, как итальянцы использовали для сценария комедию испанского драматурга Тирсо де Молина «Севильский озорник», этот сценарий послужил сюжетной основой комедии Мольера «Дон Жуан». Помимо сюжетов писанных комедий составители сценариев щедро пользовались сюжетами новелл и даже поэтических произведений, например «Неистового Роланда» Ариосто.

Сценарии комедии дель арте по преимуществу были комедийными, но среди них изредка встречались также трагедии, пасторали и феерии. Так, в сборнике Фламиньо Скала было сорок комедий, одна трагедия и одна пастораль. Тексту сценария обычно предшествовал перечень действующих лиц и список необходимого реквизита. Кроме того, могло быть дано и краткое изложение событий пьесы. Перед каждым актом, а их в сценарии было всегда три, давалось указание на место и время действия.

Авторами сценариев чаще всего бывали главные актеры труппы (*sarto comico*), но создателями ролей, авторами живого текста, заполняющего сценарную схему, являлись сами актеры.

Непрерывно пополняя новым материалом роль, актеры комедии дель арте могли пользоваться только методом импровизации, только такими приемами игры, при которых они сохраняли полную творческую самостоятельность.

---

<sup>1</sup> В русском переводе ряд сценариев напечатан в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» под ред. С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, «Искусство», М., 1953, и в книге А. К. Дживелегова «Итальянская народная комедия», Академия наук СССР, М., 1954.

Импровизация как метод, конечно, практиковалась и раньше; она лежала в основе всякого изначально развивающегося театра фольклорной поры. Импровизация была не только в древних ателланах и мимах; она встречалась у гистрионов и даже в мистериях в ролях чертей. Но нигде, кроме комедии дель арте, импровизация не была самим существом, основой театрального представления.

Причина появления импровизации была связана с тем, что в Италии драматургия не могла создать профессиональный театр; создала этот театр комедия дель арте. Ей пришлось строить спектакль, заменив пьесу сценарием, исходя не от драматургии, а от актерского искусства, основой которого как раз и стал метод импровизации. Другая причина перехода к импровизации заключалась в стремлении освободиться от цензуры, чрезвычайно жесткой во время феодально-католической реакции. Ведь импровизационный спектакль нельзя было подвергнуть предварительной цензуре, так как пьеса не имела писаного текста.

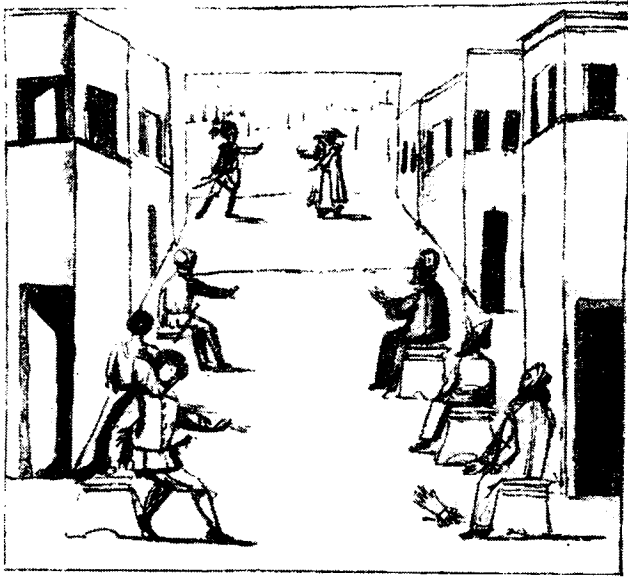
Импровизация стала великолепной школой профессионального мастерства. Метод импровизации потребовал огромной активизации всех творческих возможностей актера. Актер комедии дель арте, помимо пристального изучения окружающего его быта, должен был неустанно пополнять запас своих литературных знаний. В театральных трактатах того времени, содержащих наставления актерам, часто можно встретить указание на то, что актер должен черпать все новый и новый материал для своих ролей из книг. И если актеры комических масок питали свое остроумие чтением всевозможных сборников шуток и факций, то актеры, исполнявшие роли любовников, обязаны были быть хорошо сведущими в поэзии. Характеризуя творчество актеров-импровизаторов, Н. Барбьери писал: «Нет хорошей книги, которая не была бы ими прочитана, нет хорошей мысли, которая не была бы ими использована, ни описания, которому бы они не подражали, ни сентенции, которой бы они не воспользовались, так как они много читают и обирают книги». Но, вводя в свою роль куски из поэтических произведений, актеры умели так искусно их вмонтировать, что создавалось полное впечатление живого, идущего от собственной души слова. Метод импровизации не только требовал отличного знания литературных текстов, но предопределял и развитие у актера собственного поэтического дарования. Подчеркивая эту сторону дела, известная актриса комедии дель арте Изабелла Андреини писала: «Сколько усилий должна была употребить природа, чтобы дать миру итальянского актера. Создать французского она может с закрытыми глазами, прибегая к тому же материалу, из которого сделаны попугаи, умеющие говорить только то, что их заставляют выдолбить на-



Медальон с изображением Изабеллы Андреини

изусть. Насколько выше их итальянец, который все сам импровизирует и которого в противоположность французу можно сравнить с соловьем, слагающим свои трели по минутной прихоти настроения». В этом несколько наивном самовосхвалении важно отметить наличие творческой активности, осознаваемой самими итальянскими актерами.

Эта же творческая активность сопровождала актера и во время его непосредственного пребывания на сцене. Без такого состояния самый акт импровизации был бы невозможен. Но импровизация, движущая действием спектакля в целом, требовала, говоря словами А. Перруччи, «согласования разных лиц»; изолированное и независимое импровизирование отдельного актера сразу же разрушило бы линию действия и даже самую логику сюжета. Поэтому для правильного ведения импровизационного диалога актеру необходимо было внимательным образом следить за импровизациями своего партнера, отыскивая в его непосредственно рождающихся репликах стимулы для дальнейшего развития собственных импровизаций. Таким образом определялся



Сцена на сцене в спектакле комедии дель арте.  
XVII в.

один из важнейших законов сценического творчества — неразрывность связи с партнером, или, употребляя современный термин, принцип общения в актерском искусстве, в результате чего и создавался ансамбль.

Но импровизация в комедии дель арте существовала не только в форме создания словесного текста. Этот метод определял собой и непосредственно действенную, пантомимическую линию спектакля, которая выражалась во всевозможных буффонадах.

Буффонные элементы сосредоточивались первоначально в двух моментах спектакля: в конце первого акта и в конце второго. Это так называемые «лацци». Слово «лаццо» — испорченное *l'atto* — действие, а «лацци» — множественное число того же слова. Лаццо означает буффонный трюк, не связанный с сюжетом и исполняемый чаще всего одним или двумя Дзанни. Существуют длинные перечни лацци — лаццо с мухой, лаццо с блохой и т. д., к сожалению, не всегда сопровождаемые нужными объяснениями. Поэтому смысл некоторых лацци для нас утерян.

Буффонада была одним из элементов сценической техники комедии дель арте, но в период расцвета театра она никогда не заполняла собой весь спектакль. Буффонаде отводилось ровно столько места, сколько требовалось для раскрытия основной задачи спектакля; она не должна была нарушать последовательность хода развития интриги. Чем ближе к концу XVII века, тем больше буффонада начинала превращаться в самоцель.

В спектакле комедии дель арте был осуществлен синтез музыки, танца, слова. Гармоническое слияние этих искусств не всегда удавалось осуществить до конца, но к этому театр стремился.

Основу спектакля составляло искусство актера. Все остальное было подчинено этому. Отсюда простота в оформлении. Декорация не менялась (в сценарии соблюдалось единство места): два дома по бокам сцены, задник с несколькими пролетами, кулисы — вот и вся обстановка. Действие всегда происходило на улице перед домами или на балконах и в лоджиях. А если труппа была победней, то оформление достигало самого минимума: весь театральный скарб помещался на одном фургоне, актеры разъезжали из города в город, из села в село и показывали представления на насоро установленных подмостках.

Задачи, которые ставила перед собой комедия дель арте, требовали от ее актера очень многого. Он должен был обладать виртуозной техникой, находчивостью, послушным воображением.

В спектаклях комедии дель арте выявился коллективный характер актерской игры, получила свое развитие творческая активность художников сцены, их острое ощущение партнеров, создание образа-маски. Все это было положительным моментом в развитии комедии дель арте, ее большой исторической заслугой перед западноевропейским сценическим искусством.

Именно итальянский театр выдвинул первых выдающихся мастеров сценического искусства, создал первые театральные труппы. Наиболее прославленными из этих коллективов актеров были труппы «Джелози» (1568) во главе с Дзан Ганасса (Альберто Назелли), «Конфиденти» (1574), возглавляемая в более поздние годы своего существования Фламинио Скала, «Федели» (1601), руководимая представителем второго поколения актерской фамилии Андреини — Джованни-Баттиста Андреини.

В этих труппах были собраны лучшие итальянские актеры, создатели популярных масок комедии дель арте, несравненные мастера импровизаций и буффонад. Эти замечательные актеры прославились своим искусством не только в родной Италии, но и почти по всем странам Западной Европы. Широко известно было имя Избеллы Андреини (1562—1604), создательницы грациозного образа лирической героини. Она выступала не только в комедии дель арте, но и в пасторалях, и была причастна к

поэзии. Ее муж Франческо Андреини (1548—1624) один из первых закрепил стиль буффонады в театре комедии дель арте, завершив окончательно характеристику сатирической маски Капитана. Им был издан сборник диалогов Капитана со своим слугой (Венеция, 1607).

Творцами масок Панталоне и Доктора были Джулио Паскуати и Бернардино Ломбарди, которого заменил в конце XVII века Марк-Антонио Романьези. Особой популярностью пользовались актеры, создавшие маски слуг — Дзанни. Наиболее прославленным из них был Никколо Барбьери, игравший под именем Бельтраме (умер после 1640 г.). Н. Барбьери, страстно влюбленный в театр масок, отстаивал гражданские права актеров и, стараясь придать импровизации большую осмысленность и логичность, сочинял пьесы, являвшиеся своеобразной формой литературной фиксации актерских импровизаций. Лучшей из них была комедия «Неразумный, или Муки Меццетино и помехи Скапино» (1629), использованная Мольером при сочинении его первой комедии «Сумасброд».

Маска слуги Арлекина получила всеевропейскую известность в творчестве Тристано Мартинелли. В более поздние годы знаменитый Доменико Бьянколелли (1618—1688) придал этому образу виртуозную отделку, слив воедино черты первого и второго Дзанни. С именем Бьянколелли, выступавшего главным образом в парижском театре Итальянской Комедии, связано начало эстетизации данной маски и ее офранцузивание.

Из исполнительниц маски Служанки необходимо назвать создательницу образа Коломбины Терезу Бьянколелли, Сильвию Ронкальи и особенно дочь Доменико Бьянколелли — Катарино Бьянколелли, отличавшуюся ярким, заразительным темпераментом.

Богато одаренным актером был и Тиберио Фьорилли (1608—1696), создатель маски Скарамучча — нового варианта маски Капитана, превратившегося у него в светского хвастуна. В этом образе больше, чем в других, ощущались черты реализма. Фьорилли, как и все исполнители роли Капитана, выступал без маски, покрывая лицо гротесковым гримом, не мешавшим ему демонстрировать блестящую мимику.

Но при всем большом таланте отдельных исполнителей, при самом блестящем составе трупп, театру комедии дель арте были присущи коренные недостатки, от которых он не в силах был избавиться. Объяснялось это тем, что комедия дель арте никогда не могла дать углубленной индивидуальной характеристики действующего лица. Маска почти неизбежно была связана со штампом, импровизация почти неизбежно сопровождалась нажимом и наигрышем.



Анджело Константини в роли Меццетино



Тиберио Фьорилли в роли Скарамучча



Драматург ищет характерных черт образа в анализе его внутреннего существа. У актера-импровизатора это не так. Характеристика у него внешняя. Психологический анализ почти отсутствует, и глубина человеческих переживаний ему недоступна.

В лучшую пору своего развития — во второй половине XVI и в первые десятилетия XVII века — комедия дель арте была полна жизненных сил. Собирая вокруг своих подмостков широкую народную аудиторию, она не только забавляла людей, но и выражала их ненависть к социальному злу. Подчеркивая эту общественную роль комедии дель арте, Н. Барбьери укорял тех, кто не понимает этих серьезных задач, стоящих перед народным театром. В книге, имевшей характерное название «Просьба, обращенная к тем, кто устно или письменно говорит об актерах, пренебрегая заслугами их доблестных действий» (1634), Барбьери так излагает свой взгляд на задачи театра: «Зритель, смотря спектакль, видит свои недостатки, которые по ходу действия разоблачаются и высмеиваются. Комедия — хроника, доступная народу, картинное повествование, эпизод, представленный с жизненной ясностью. А как можно писать или показывать хронику, не говоря правды? Если бы кто-нибудь говорил о человеке, о котором идет речь, только хорошее, это было бы хвалебное слово, а не жизнь, не отображение нравов».

Словом, основная тенденция театра — жизненность образов и сюжетов, то есть реалистическое отражение действительности. В этом комедия дель арте продолжала общую тенденцию, свойственную искусству эпохи Возрождения. Но с усилением феодально-католической реакции в этом театре стали исчезать гуманистическая идейность, сатира и реализм.

Упадок в развитии комедии дель арте начался примерно с середины XVII столетия. Непрерывные гастрольные поездки за границу похищали у Италии лучших актеров, вынужденных бежать от свирепой цензуры и соблазняемых высокими гонорарами. Отрыв от родной социальной почвы, от родного быта отрицательно сказался на искусстве театра. Исчезла та среда, которая давала ему жизнь, тускнели фольклорные, народные черты театра, маски утрачивали сатирическую направленность и бытовую окраску и принимали более абстрактный облик, действие заполнялось бессюжетным комикованием, театр утратил национальные основы, в актерском искусстве упор стал делаться на внешние, чисто формальные моменты. Комедия дель арте начала обнаруживать признаки аристократизации.

Особенно интенсивно этот процесс перерождения народного театра происходил во время длительных гастролей комедии дель арте во Франции, где она, выступая при дворе, не могла не подчиниться эстетическим нормам аристократического вкуса.



Представление комедии дель арте в Венеции  
на площади св. Марка. XVII в.

Буффонада стала теперь главенствовать на сцене. Акробатика, танцы, пение стали занимать пропорционально все более значительное место. Актеры уже не обладали, как прежде, неисчислимыми запасами выдумки и находчивости. Теперь почти у каждого актера появились записные книжки (дзибальдоне), в которые они вносили монологи и отдельные куски диалогов, легко затверживаемые наизусть. Спектакли последнего периода были полны не только буффонадой и акробатикой, в них начали культивироваться сомнительные ситуации, непристойные танцы и пантомима.

Теряла свое исторически прогрессивное значение и сама манера импровизационной игры. На фоне великих достижений ренессансной драматургии конца XVI и XVII веков метод безлитературного театра становился явно консервативным. Ни больших идей, ни сложных психологических характеров актеры, выступавшие в масках и говорившие текст по собственному произволу, конечно, передать не могли.

В XVIII веке реформа Гольдони, утвердившего в своей драматургии реалистическую комедию характеров, унаследовав лучшие черты комедии дель арте, нанесла окончательный удар самому жанру, ибо к тому времени комедия дель арте превратилась в театр устаревших форм, препятствующий дальнейшему развитию национального театрального искусства.

Итальянские комедианты очень рано понесли за Альпы свое искусство. Уже в 1571 году Дзан Ганасса вместе с несколькими товарищами выступал при французском дворе. Это было при Карле IX. Генрих III пригласил в Париж труппу Джелози, в составе которой были Франческо Андреини, Изабелла Андреини и Симоне да Болонья, игравший второго Дзанни. Тристано Мартинелли — Арлекин долгое время развлекал двор Генриха IV. В течение всего XVII века гастроли итальянских комедиантов во Франции не прекращались. Италия дала Парижу ряд превосходных актеров, у которых учились не только французские лицедеи, но и французские драматурги с самим Мольером во главе. Творец «Тартюфа» брал уроки сценического искусства у знаменитого Тиберлио Фьорилли — Скарамучча. Не менее популярен во Франции XVII века был Доменико Бьянколелли — Арлекин, любимец парижской публики, и ряд других актеров.

Кроме Франции итальянские комедианты гастролировали и в Испании, где пионером был тот же Ганасса, в Англии, где подвизался Друзиано Мартинелли, старший брат Тристано, и в Германии, где после Тридцатилетней войны, почти уничтожившей национальный театр, восстановлению его помогли те же итальянские комедианты. Были они и в России (1733, 1734 и 1735).

Демократические и реалистические традиции комедии дель арте давали себя знать в бульварных французских театрах XVIII века, они влияли на формирование комической оперы Фавара, стимулировали развитие народного театра в Австрии, вдохновляя Иосифа Страницкого на создание типического образа зальцбургского крестьянина, они жили в искусстве замечательного французского бульварного актера XIX века Дебюро и во множестве иных проявлений комедийно-буффонного творчества актеров разных стран и разных поколений.

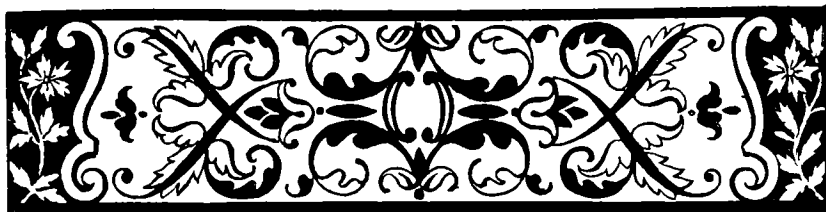
У себя на родине реалистические традиции комедии дель арте сохранились не только в развитии ветви диалектальной драматургии и театра, но и в своем непосредственном виде. Импровизированные спектакли с традиционными масками и по сегодняшний день можно встретить в Италии как одну из разновидностей малых форм народного театра. Новая сатира заполняет старые маски, любимый народом Арлекин оттачивает новые остроты, и попадают они в цель столь метко, что Ватикан и по сей день отлучает от церкви исполнителей роли Арлекина.

Тайна неиссякаемой жизненности комедии дель арте — в ее народности. Ее создал итальянский народ после того, как им же было возведено начало и драматургии, и сценического оформления, и архитектуры театрального здания, и теории драмы. Не во всем театральное творчество итальянцев эпохи Возрождения было одинаково плодотворным. Итальянский театр не создал шедевров трагедийной и комедийной драматургии, но именно он научил актеров сделать первый самостоятельный шаг в области актерского мастерства и утвердил сценическое творчество как особый род искусства.



 ИСПАНСКИЙ  
ТЕАТР





## ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Испания вступила на путь строительства культуры Возрождения и создания светского, гуманистического театра позже Италии. По своему общему характеру театр испанского Ренессанса сильно отличается от итальянского театра. Чуждый ученому академизму, игравшему такую большую роль в истории итальянского театра, испанский театр нес идеи живого, творческого гуманизма, выраставшего из недр народной жизни, отражая ее специфические особенности и противоречия.

В испанском гуманизме проявился мужественный дух испанского народа, воспитанный пятью веками борьбы против арабов (мавров), утвердившихся на Иберийском (Пиренейском) полуострове в начале VIII века. Эта многовековая героическая борьба испанского народа за свободу и независимость родины называется Реконкистой (дословно — «отвоевание»). Реконкиста оказала огромное влияние на формирование испанского народного характера, на воспитание в народе духа благородной гражданственности и боевой инициативы. В ходе Реконкисты испанскому народу удалось не только добиться освобождения от арабских захватчиков, но в борьбе с собственными феодальными сеньорами завоевать значительные социально-политические права.

Непрерывные войны, необходимость защиты и хозяйственно-го освоения освобождаемых от арабов территорий заставляли королей в отдельных областях полуострова (в первую очередь в Кастилии) идти на значительные уступки крестьянству и городам. Крестьянство объединяется в боевые союзы и выступает совместно с городами в защиту своих вольностей и прав. На

первом этапе Реконксты (XII—XIII вв.) возникают на отвоеванных у мавров землях бегетрии — самоуправляющиеся крестьянские общины, которые вели самостоятельное хозяйство, создавали ополчения и выступали против феодальных сеньоров. Приобретая к концу XI и особенно в XII веке массовый характер, крестьянские восстания ускоряют процесс освобождения испанского крестьянства от крепостной зависимости. В то же время города становятся опорными пунктами военного продвижения на юг; растет их материальное могущество, а также их политическая сила. Города объединяются в союзы (эрмандады), получающие большое значение в XIII веке. Они заключают соглашения с королями, как равные с равными, и диктуют им свою волю. В представительных собраниях сословий (кортесах), состоящих из уполномоченных от дворянства, духовенства и городов, руководящая роль принадлежит последним. Таким образом, в ходе Реконксты испанское крестьянство освобождается от крепостной зависимости гораздо раньше, чем где бы то ни было в Европе, а в городах устанавливается такое демократическое управление, какого в то время не знала вся остальная Европа.

Ведущая роль Кастилии в войнах Реконксты была обусловлена соотношением классовых сил в Испании, которое привело к явному перевесу городских сословий и крестьянства над феодалами. Завоевание в XIII веке Кастилией Андалусии и Арагоном Валенсии дало возможность этим государствам овладеть богатейшими источниками средств производства. В их руки попали земли, издавна являвшиеся житницей южной Испании. Ими были завоеваны испанско-мавританские города, старинные центры с высокоразвитым ремесленным производством.

Объединение отдельных областей полуострова диктовалось быстрым ростом материального производства. Экономическое развитие страны создало к концу XV века предпосылку для централизации страны. В 1469 году династический брак Изабеллы Кастильской с Фердинандом Арагонским привел к слиянию Кастилии и Арагона и тем самым к образованию единого испанского национального государства. Его укреплению содействовало победоносное завершение Реконксты в 1492 году, когда была взята Гранада, последний оплот мавров на полуострове. Однако даже после политического объединения страны Испания оставалась конгломератом областей, экономически между собой не связанных и подчас сильно разнящихся по своему социально-политическому строю, быту и даже языку. По словам Маркса, «в эпоху европейского Возрождения по своему быту север Испании был готским и вандальским, юг же арабским»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 719.

Главную услугу растущей мощи абсолютизма оказал «резкий антагонизм классов — дворянства и горожан», который помог королю Карлу I «унизить тех и других»<sup>1</sup>. Опираясь на дворянство, Карл I (1516—1556) прежде всего сокрушил могущество эрмандад, а затем приступил к сокращению других привилегий городов. В ответ на это в 1520 году началось широкое восстание горожан, которое было последним выступлением испанских городов против абсолютизма. Это восстание потерпело поражение 23 апреля 1521 года при Вильяларе.

Поражение при Вильяларе сыграло огромную роль в дальнейших судьбах Испании. Отныне были уничтожены старинные испанские вольности, нарождающейся испанской буржуазии был нанесен сокрушительный удар. С этих пор испанская буржуазия стала влачить жалкое существование. В то же время крупные крестьянские восстания напугали феодалов и сплотили их вокруг королевской власти. С каждым годом абсолютизм завоевывал все новые позиции. Народ оказался бессилем: инквизиция изымала из его среды лучших людей, попы и монахи одурманивали его религиозным фанатизмом, разжигали в нем расовую ненависть.

Католическая церковь, теснейшим образом связанная с феодальной знатю и совместно с ней принимавшая участие в управлении государством, достигла вершины своего могущества после создания в 1480 году инквизиции. С этого времени испанская «церковь превратилась в самое страшное орудие абсолютизма»<sup>2</sup>. В ее руки переходило все имущество сжигаемых ею «еретиков». Потоки золота, которые текли из Америки, шли не на развитие промышленности, торговли и сельского хозяйства, а на постройку храмов и монастырей. Гранды (крупные феодалы) состязались с короной в деле обогащения обитателей монашеских орденов, которые накопили значительные богатства и земельные владения. Духовное поприще предоставляло чрезвычайно большие выгоды и перспективы.

В этом государстве, которое препятствовало всеми средствами капиталистическому развитию, труд считался зазорным. Первый параграф дворянского статута внушал презрение к полезному труду. Испанский идалго неохотно занимался земледелием; он предпочитал военное дело или жизнь в Америке.

Отличительная особенность испанского абсолютизма заключалась в том, что он не имел под собой достаточной экономической базы. При крайней слабости национальной промышленности и торговли, которую душили абсолютизм и церковь, американ-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 720.

<sup>2</sup> Там же.



ское золото проходило через Испанию, не задерживаясь в ней надолго. В то время, как в Англии колониальный грабеж создал основу крупной промышленности, в Испании он служил только для закупки за границей тех продуктов, которые национальное хозяйство не было в состоянии производить. Все промышленное производство Испании находилось в руках иностранцев.

В этих условиях испанское государство уже во второй половине XVI века стало клониться к упадку. Причины, приведшие к этому, указаны Марксом: «XVI век был эпохой образования великих монархий, которые повсюду воздвигались на развалинах враждовавших между собой феодальных классов: аристократии и городов. Но при этом в других крупных государствах Европы абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства... Напротив, в Испании аристократия приходила в упадок, не потеряв своих самых вредных привилегий, а города утратили свою средневековую мощь, не получив современного значения»<sup>1</sup>.

Хотя объединение страны и последовавшие за ним «великие открытия» создали предпосылки для мощного экономического развития, политика абсолютизма была направлена на поддержание паразитических сословий — аристократии и духовенства, — в руках которых оказались важнейшие производительные силы страны. Феодальная аристократия была владелицей всех земель; она богатели в колониальных походах, найдя дополнительные источники дохода в виде драгоценных металлов в новооткрытых землях, и потому не была заинтересована в развитии капиталистического хозяйства, которое отразилось бы отрицательно на ее привилегиях.

Католической церкви принадлежали огромные неотчуждаемые земли, которые она эксплуатировала на феодальных началах. Естественно, что она тоже опасалась губительной для нее капиталистической системы производства.

В силу указанных причин Испания не могла завоевать себе место на европейских рынках. Обладая ценным сырьем, она не создала своей суконной промышленности. Этому препятствовал могущественный союз феодалов-овцеводов (так называемая Места), созданный еще в XIII веке. Места препятствовала развитию отечественной текстильной промышленности, так как была заинтересована в экспорте шерсти. Сокрушительные удары промышленности и сельскому хозяйству нанесли жестокие преследования испанским правительством евреев (в конце XV века) и морисков (крещеных потомков мавров), занятых торгово-промышленной деятельностью. Даже в XVI веке города продол-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 721.

жали сохранять средневековый уклад, а в деревне над крестьянством попрежнему тяготел феодальный гнет, хотя формально крепостничество уже давно перестало существовать.

Политика испанского абсолютизма тяжело отражалась не только на судьбах крестьян и ремесленников, но и на положении мелкопоместного дворянства, идалгии. Во времена Реконкисты многочисленное рыцарство было занято военным делом, которое являлось его основной профессией. По окончании Реконкисты оно нашло себе применение частично в колониальных походах, частично в военных экспедициях Карла I. Но добыча серебра и золота обогащала только верхушку дворянства и ничего не давала рядовым идалго. Мелкое дворянство в своем экономическом бытии мало отличалось от крестьян и ремесленников. Однако презрение к труду, сознание сословного превосходства толкало его в объятия аристократии и не давало «унизиться» до простонародья. Противоречивое положение идалгии получило воплощение в карикатурном типе нищего и голодного, но непомерно спесивого дворянина, который появляется уже во второй половине XVI века в плутовской повести «Ласарильо с берегов Тормеса».

Наряду с губительной политикой абсолютистского правительства в области хозяйства огромным тормозом в развитии страны являлась католическая церковь. Весь ход Реконкисты, которую церковь объясняла верующим как борьбу христиан с «неверными», давал ей возможность внушать массам, что исторические судьбы испанского народа теснейшим образом связаны с церковью. Эта идея легла в основу внутренней и внешней политики испанских королей, начиная от Фердинанда и Изабеллы. Инквизиция вторгалась в торговлю, морское дело, искусство; никто не мог уйти из-под ее власти. Влияние церкви было господствующим в области обучения и воспитания: университеты находились под неусыпным контролем доминиканских монахов.

Для Карла I, избранного в 1519 году германским императором Карлом V, Испания была только одной из стран, входивших в состав обширной Габсбургской империи, но страной наиболее богатой благодаря золоту, притекавшему из ее заморских владений. Все его царствование было заполнено непрерывными войнами с турками и с «отпавшими» от католицизма странами. Церковь поощряла военные походы Карла V, расценивая их как продолжение войн «за веру», которые велись в это время.

Филипп II (1556—1598) продолжал политику своего предшественника, но в таких условиях, когда основы народного хозяйства были уже окончательно подорваны. Он превратил Испанию в форпост католической реакции в Западной Европе; его помощью пользовались австрийские Габсбурги в борьбе с про-

тестантами. Испанские инквизиторы и солдаты действовали огнем и мечом в «еретических» Нидерландах. Филипп оказывал помощь французским католикам во время религиозных войн XVI века. Английская королева Мария Кровавая опиралась на Филиппа II, ведя борьбу с протестантами в Англии. Государство находилось в состоянии банкротства; покрыть огромный дефицит невозможно было ни доходами от американских рудников, ни за счет все большего увеличения налогов, обременявших вконец разоренное население. Насильственное выколачивание средств, проводимое в Нидерландах под видом истребления «ереси», вызвало там восстание, с которым был бессилён справиться даже кровавый герцог Альба. В Испании промышленность находилась в руках иностранцев, не заинтересованных в развитии народного хозяйства; иностранцы (фламандцы и генуэзцы) держали в своих руках также и испанскую торговлю.

Со времени воцарения Филиппа III (1598—1621) испанские короли перестали сами заниматься управлением государством. Филипп III передал всю власть сначала герцогу Лерма, а затем герцогу Уседа. С этих пор началась власть временщиков, спекулировавших доходными должностями и пускавших в ход для своего обогащения кражи, хищения, обман. Сам король интересовался только турнирами, религиозными процессиями и боями быков. Расходы на содержание расточительного двора все увеличивались, вопреки требованиям кортесов соблюдать экономию.

Испания глухо волновалась. Хотя выражение общественного мнения было крайне затруднено, насмешки над фаворитом и его приближенными быстро передавались из уст в уста.

В большом количестве появляются трактаты, в которых за абстрактной схоластической формой ощущается чувство тревоги за судьбу страны, управляемой «дурными советниками» (временщиками).

Огромный опыт борьбы, накопленный испанским народом в боях с арабскими захватчиками и с местными феодалами, неистребимый дух вольнолюбия, окрепший в этой борьбе, вдохновляют народ и в эту мрачную эпоху его истории. Беспрецедентному гнету абсолютизма он противопоставлял свою упорную волю к свободе и независимости, перковному мракобесию — порывы к светлой и радостной жизни. Память о добытых в эпоху Реконкисты вольностях продолжала жить в испанском народе. На протяжении XVI, XVII, даже XVIII веков отдельные области продолжают борьбу за эти вольности. Это обстоятельство оказало решающее влияние на весь ход исторического развития испанского народа и наложило сильный отпечаток на его культуру. Энгельс указал в письме к П. Эрнсту на особенность кастильского крестьянства, успевшего освободиться от крепостной

зависимости раньше, чем крестьяне других европейских стран. «Норвежский крестьянин никогда не был крепостным, и это дает всему развитию, подобно тому, как и в Кастилии, совсем другой фон»<sup>1</sup>. Потому так жизненны и правдивы образы вольнолюбивых испанцев в испанской литературе и театре — от национального героя Сиды (XII в.) до крестьянина Педро Креспо из «Саламейского алькальда» Кальдерона (XVII в.).

Испанский эпос реалистичнее, чем французский; в нем отсутствует элемент чудесного, слабее выражены рыцарские мотивы, принцип чести имеет не феодальный, а народный, демократический характер. Раннее появление в испанской литературе политической и антиклерикальной сатиры (XIV—XV вв.), широкое развитие народно-песенного творчества (так называемых романсов) с его реализмом и вольнолюбием убедительно показывают, что демократические и реалистические тенденции, получившие полный стимул к своему развитию в период Реконкисты, оказались органическими элементами культуры испанского народа, и их не в силах были вытравить из его сознания ни враждебная народу политика испанского абсолютизма, ни террор католической церкви.

Особая роль выпадает в Испании на долю театра, единственного места, где могли собираться люди из разных слоев общества, в первую очередь принадлежавшие к плебейским элементам или мелкому дворянству. Пора наивысшего расцвета испанского театра отмечена гением Лопе де Вега и наиболее выдающихся его последователей.

Если абсолютизм и церковь вытравляли из народа дух самостоятельности и веры в свои силы, то театр поддерживал его героические традиции, свободолубивый и патриотический дух народных масс. Испанский театр выступал в защиту человека и его достоинства, ополчался против тирании, сословных предрассудков, «домостроевской» морали, против неравенства мужчин и женщин, внушал человеку веру в возможность счастья, укреплял дух бодрости и жизнерадостности. Театр говорил языком близким и понятным народу. И если в творчестве отдельных драматургов нашли отражение феодально-католические воззрения, то это все же не изменило общего хода развития драматургии, которая в своих лучших образцах была носителем демократических традиций, прогрессивных, гуманистических идей.

История испанского театра XVI—XVII веков может быть разбита на три периода. Первый период охватывает время от завершения войн Реконкисты (1492) до смерти Карла V (1556). Этот период в истории испанского театра ознаменован

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 221.

возрождением светского театра, подвергавшегося во время войн с маврами непрерывным преследованиям церкви и, по существу, лишенного благоприятных условий для своего существования и развития.

Второй период охватывает царствования Филиппа II и Филиппа III, то есть время от 1556 до 1621 года. В экономической и политической областях это было время начинающегося упадка Испании, когда стали заметны «все позорные симптомы медленного разложения, напоминающие худшие времена Турецкой империи»<sup>1</sup>. Однако в этот же период с особой силой проявляется энергия народа, дух которого не сломили ни восьмивековое владычество мавров, ни абсолютистская власть. Это было время становления и расцвета национального театра — от первого профессионального актера и драматурга Лопе де Руэда до великого Лопе де Вега.

Третий период развития испанского театра начинается с 1621 года (вступление на престол Филиппа IV) и тянется до конца столетия. Время это в области экономической и политической жизни страны отмечено катастрофическим хозяйственным упадком и полным бессилием королевской власти остановить этот процесс. В области искусства театра этот период связан с отходом от гуманистических ренессансных традиций. Ведущее место занимает драматургия Кальдерона, его учеников и подражателей. Творчество этих драматургов при наличии в нем некоторых черт классической испанской драмы в основных, главных своих чертах носит антиренессансный, антигуманистический характер.

## ДРАМАТУРГИЯ ПЕРВОГО ПЕРИОДА

Начало испанского Возрождения ознаменовалось появлением многоактного романа в диалогах «Трагикомедия о Калисто и Мелибее» («Селестина»). Роман этот появился без имени автора. Точное время его написания неизвестно. Дошедшие до нас три издания «Селестины» относятся к 1499, 1501 и 1502 годам. В первых двух изданиях роман состоит из шестнадцати актов, а в третьем имеет двадцать один акт.

Автором «Селестины» был крещеный еврей Фернандо де Рохас, о котором известно только то, что он родился около 1465 года, что в 1525 году он был еще в живых и что значительную часть жизни провел в Талавере, где работал правоведам.

«Селестина», являясь произведением, стоящим на грани между повествовательным и драматическим жанром, определила реак-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 721.



Фронтиспис толедского издания «Селестины»  
Фернандо де Рохаса. 1638 г.

листическое направление как испанской литературы, так и испанской драматургии. «Селестина» написана превосходной прозой, имеет увлекательную фабулу, яркие характеры, сочные картины быта и нравов, живой, остроумный диалог. Хотя «Селестина» не предназначена для сцены, однако именно она заложила народную основу испанского театра, сообщила ему национальный характер и самостоятельное развитие, оградив его от рабского подражания. По пути «Селестины» шли Лопе де Руэда и Лопе де Вега.

Несмотря на огромный объем «Селестины», основная сюжетная линия ее несложна. Молодой дворянин Калисто влюбляется в знатную девушку Мелибею, случайно встреченную им на охоте. Так как по обычаям того времени девушка не имела права отлучаться из дому, в котором жила почти как затворница, то Калисто, желая увидеть Мелибею, прибегает к помощи сводницы Селестины. Последней удается добиться согласия Мелибеи на свидание с Калисто. Во время свидания, услышав шум на улице, Калисто спешит покинуть покои Мелибеи, но, спускаясь торопливо по лестнице, падает и разбивается насмерть. Мелибея в отчаянии бросается с высокой башни.

Эта любовная история составляет лишь незначительную часть сюжетного материала «Селестины». В центре драмы стоит образ

Селестины. Она содержит притон в полуразрушенном домике на берегу реки; нет ни одного темного и грязного дела в городе, к которому она не была бы причастна. Чтобы иметь доступ в дома состоятельных горожан, Селестина занимается разносной торговлей лентами, пудрой, сетками для волос и прочим. Она — мастерица на все руки. Самая характерная ее черта — соединение набожности и порочности.

Образ Селестины отличается реалистическим полнокровием. Она — воплощение практической мудрости и опытности. Ее речь — живая, остроумная, переполненная пословицами и поговорками. Автор вкладывает в уста Селестины воспоминания о ее молодости, раскрывает подробности ее повседневного существования. Он искусно рисует ее поведение: как она умело строит свои планы, убеждает, льстит и хвастает, как она стоит на страже своего достоинства, как впадает в сентиментальность после того, как выпила немного вина, как сетует на свою старость, вспоминая счастливые годы жизни, когда за ее столом сживали девять девушек-красоток, каждая из которых любила, уважала и почитала ее, а мужчины, даже самые родовитые, снимали перед ней шляпы и приветствовали словами «сеньора», «почтенная» и т. п. Селестина существует за счет любви и ради любви. В ее представлении любовь — начало всех начал. С одной стороны, Селестина как бы возрождает языческий культ любви, с другой стороны, она поражает своим корыстолюбием: ради денег она готова на все.

Интригу ведут вместе с Селестиной двое слуг Калисто — Семпроньо и Пармено, а также их любовницы — проститутки Элисия и Аретуса, которым Селестина покровительствует. Их споры, передраги, ревность, дружба и взаимные подозрения способствуют движению интриги и сообщают всей драме необычайную живость. Семпроньо и Пармено убивают Селестину за то, что она не поделилась с ними подарками Калисто, как они договаривались. Эта развязка вполне естественна: именно так должно было произойти в действительности.

Особенностью «Селестины» является яркая обрисовка характеров действующих лиц. Это относится и к образам влюбленных Калисто и Мелибеи, которые находятся в центре действия пьесы, и к второстепенным персонажам.

Страстно влюбленный Калисто переходит от одного душевного состояния к другому; он полон то надежд, то отчаяния, у него много общего с «любовниками» будущей комедии, предтечей которых его можно считать по праву. Большого очарования исполнен образ Мелибеи. Страсть постепенно проникает в ее юное сердце, робкое и боязливое, и наконец достигает такой силы, что заставляет ее полностью отдаться этому чувству. Прекрасно

охарактеризованы также слуги Калисто — Семпроньо, Пармено и Лукресия — служанка Селестины. Характерна фигура Сентурио, хвастливого солдата, потомка популярного персонажа римской комедии и родоначальника длинного ряда хвастливых вояк (матаморос) испанского театра XVII века.

В образах Калисто и Мелибеи автору «Селестины» удалось показать глубокий трагизм рождения нового сознания в переломную эпоху. Процесс формирования нового, гуманистического сознания человека в нарождающемся буржуазном обществе шел параллельно с жестокостью и цинизмом, свойственными этому обществу.

Эпоха, в которую жил и творил автор «Селестины», порожидала на каждом шагу людей со страстью к наживе. Для подавляющего большинства конкистадоров и авантюристов, которые одновременно были также предпринимателями, религиозный фанатизм был маской, прикрывавшей их непомерную жажду личного обогащения. В показе таких отношений огромная заслуга Фернандо де Рохаса. Многочисленные подражания его драме, появившиеся в первой половине XVI века, не поднимались до присущих «Селестине» высот художественного обобщения, хотя и сыграли известную роль в общем развитии испанской драматургии.

В то же самое время, когда появилась «Селестина», Хуан дель Энсина (1469—1534) сделал первую попытку создания драматургии, предназначенной для сцены. Религиозная тема, аристократическая пастораль и народная стихия переплетаются в его пьесах и зачастую вступают в противоречие. Структура его пьес еще примитивна, интрига не развита, персонажи очерчены неумелой рукой. И все же именно Энсина первый вывел на сцену людей из народа с их обыденными интересами, показал борьбу человека за личное счастье и воспел вопреки запретам церкви радости земной жизни.

Творчество Энсины знаменует собой раннюю фазу испанского Возрождения, когда в театре еще продолжали существовать средневековые жанры. Поскольку в Испании конца XV века условия были мало благоприятны для свободного распространения идей гуманизма, Энсина продолжает разрабатывать библейские темы в традиционной манере. Но при этом он все же делает первые робкие попытки расширить круг образов, дать им национальную окраску, ввести в пьесы народную речь и приблизить действие к современности.

Энсина был придворным поэтом и музыкантом герцога Альбы. Он дебютировал в качестве драматурга в самый год завершения Реконксты. В спектакле, участвовали актеры-любители из состава герцогской челяди и сам автор. Свои коротень-



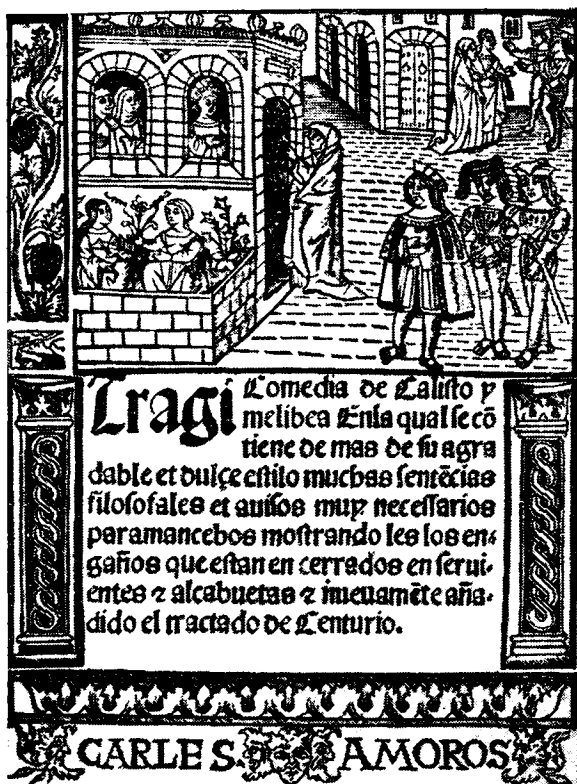


Иллюстрация к изданию «Селестины»  
Фернандо де Рохаса

кие пьески в стихах Энсина называл эклогами. Название это Энсина заимствовал у Вергилия, чьи «Букколики» он перевел на испанский язык. У Энсина эклога является драматическим представлением религиозного или светского характера, в котором выступают пастухи или переодетые пастухами дворяне.

Из дошедших до нас четырнадцати эклог Энсина шесть написаны на религиозные темы; в них выступают евангельские пастухи, проникшие в его драматургию непосредственно из литургической драмы рождественского цикла. Зато другие эклоги разрабатывают чисто светские, любовные темы. В них подчас выступают античные боги, что указывает на близость эклог Энсина к гуманистической «ученой» драматургии. Те и другие

эклоги ставились в доме герцога Альбы; сцена была устроена в зале, где отводилось достаточно места актерам. Техника исполнения, вероятно, была неизменна; диалог прерывался вмешательством третьего лица, которое направляло беседу в сторону основной темы и развязки; последняя была полна оптимизма, а в финале всегда звучал так называемый вильянсико (сельская песенка).

Уже в раннюю пору своего творчества (90-е гг. XV в.) Энсина пользуется темой масленицы для выражения восторга перед жизнью и ее радостями. Представление о том, как евангельская тема служит поводом для отображения современной действительности, дает рождественская эклога Энсины «О сильных ливнях».

Эклоги, относящиеся к первому периоду его творчества, вошли в «Песенник» Энсины, изданный в 1496 году. В этом сборнике помещено также «Действо о потасовке». В нем рассказывается о проделках саламанкских студентов и их столкновении с крестьянами, приехавшими на базар; оно завершается всеобщей потасовкой. Как по содержанию, так и по форме «Действо о потасовке» походит на средневековый фарс.

Второй период творчества Энсины — наиболее богатый и плодотворный. Около 1500 года он приезжает в Рим и остается при дворе папы Александра VI, занимая должность капеллана папского хора. В 1513 году в доме одного кардинала с большим успехом разыгрывается его эклога «Пласида и Виториано». Относящиеся к этому периоду эклоги («Пласида и Виториано», «Кристино и Фебея», «Филено, Самбардо и Кардоньо») говорят об изучении Энсиной античных авторов и современных итальянских драматургов. Эти пьесы являются шагом вперед по сравнению с эклогами первого периода. В них мы находим более смелый протест против обветшалых средневековых форм, а также более высокую драматургическую технику. Они свидетельствуют об эволюции эклоги от примитивного диалога к более сложной драматургической форме.

В эклоге «Кристино и Фебея» звучит гимн юности, красоте и любви, земным наслаждениям, торжествующим победу над аскетическими взглядами.

Эклога «Пласида и Виториано» отличается более сложной интригой, чем другие эклоги Энсины. Пласида, поссорившись с любимым ею Виториано, лишает себя жизни. Виториано возносит молитву Венере, которая и воскрешает Пласиду. Пьеса отличается яркой антиаскетической настроенностью.

Характерной особенностью всех эклог Энсины является музыкальное сопровождение (Энсина был выдающимся композитором). В музыкальном номере вильянсико в финале эклог речь

всегда идет о торжестве любви, о земных радостях. Некоторые вильянско очень близки к песенкам голиардов.

Элементы, заложенные в драматургии Хуана дель Энсины, нашли дальнейшее развитие в творчестве португальского драматурга Жила Висенте (ок. 1470 — ок. 1539). Хотя его творчество относится главным образом к истории португальского театра, но оно сыграло большую роль также и в развитии испанского театра. Из дошедших до нас сорока трех пьес Висенте одиннадцать написаны на испанском языке, двенадцать — на португальском, остальные — на смеси португальского с испанским. В отличие от Энсины Висенте охватил значительно более широкий круг тем и глубже воспринял народное творчество, оказался смелее и острее в антиклерикальной сатире и последовательнее выразил ренессансный идеал человека, раскрепощенного от пут средневековья.

Это различие объясняется причинами исторического порядка. В отличие от Испании в Португалии уже на исходе XV века были заложены основы национального единства. Опираясь на торговую буржуазию богатых приморских городов и используя в своей борьбе с феодалами многочисленное рыцарство, короли сломали сопротивление феодалов и объединили всю Португалию, которая первая на Пиренейском полуострове завершила войны Реконкисты в середине XIII века. В результате широких колониальных завоеваний в XIV веке Португалия стала первостепенной морской державой, ее король — первым купцом, а Лиссабон — крупным центром торговли и науки. Католическая церковь только во второй трети XVI века начала играть в Португалии ту роль, которую она играла в Кастилии уже в конце XV века, где она, по словам Маркса, еще «со времени Фердинанда Католика стала под знамя инквизиции». В Португалии трибунал инквизиции был основан только в 1536 году.

Жил Висенте был выходцем из народа, по профессии золотобитчиком. Он был драматургом и поэтом, композитором и актером. Как драматург и актер он работал в придворном театре, писал пьесы для карнавалов, шествий, комедии, фарсы. Деятельность Висенте прекратилась вскоре после того, как в Португалии начала свирепствовать инквизиция. Произведения Жила Висенте были собраны его сыном Луижем и опубликованы в 1562 году.

По разнообразию жанров и мотивов Висенте является одним из замечательнейших драматургов раннего Ренессанса. В его пьесах мы находим мотивы средневековых мистерий наряду с острыми антиклерикальными выступлениями. Он широко использовал испанское и португальское народно-песенное творчество и дал в своих пьесах живые, выразительные образы представителей всех

социальных слоев — от рыцарей до бедного люда. Мы встречаем в его пьесах также мифологические образы, часто пародируемые. Не отличаясь тщательностью отделки, пьесы Висенте полны внутреннего движения, жизненной мудрости и глубокого лиризма, питающегося народными песнями и напевами.

«Действо о Сивилле и Кассандре» (1503) было первым произведением Висенте, в котором он обнаружил творческую самостоятельность. Главную прелесть пьесе придают народные песни и пляски. Мифологическая Кассандра в этой аллегорической драме танцует и поет наподобие португальской поселянки времён Висенте; библейские персонажи одеты в овчины, Авраам, Исаак и Моисей воспевают красоту молодой крестьянки.

В высокой степени оригинален Висенте в своих сатирических аллегориях, в которых он отходит от церковных мотивов и пытается выразить передовые идеи своего времени.

«Трилогия о лодке» (1517—1519) является одним из наиболее значительных произведений Висенте, соединяющим в себе все характерные для его творчества черты. В ней он показывает себя острым сатириком и свободомыслящим человеком. Первая часть, «Лодка ада», написанная по-португальски, разрабатывает миф о Хароне. Две лодки ожидают мертвецов: в одной гробцом — ангел, в другой — дьявол. Из числа ожидающих своей очереди дворянин, ростовщик, вор, монах, коррехидор (местный представитель центральной власти), правовед и проститутка попадают в ад; в рай попадают только четыре рыцаря, погибших в сражении с маврами, и «простак» — прообраз будущего шута (грассосо) испанской комедии. Монах выступает, танцуя и обнимаясь с девушкой; сводня, обращаясь к ангелу в лодке, называет его «небесным ангелочком», а себя рекомендует «воспитательницей девок для соборных каноников». Вторая часть, «Лодка чистилища», тоже написанная по-португальски, представляет интерес главным образом благодаря вкрапленным в нее народным песенкам. Главные действующие лица — наивные и простодушные крестьяне. Третья часть, «Лодка рая», написана по-испански. В ней разрабатывается средневековая тема пляски смерти. Смерть везет в лодке, направляющейся в ад, земных владык — императора, папу, короля, кардинала, герцога, архиепископа, графа и епископа, которые по дороге творят молитву. Дьявол удивляется тому, что эти персонажи являються к нему с таким опозданием. «Почему, — говорит он, обращаясь к смерти, — бедняков ты убиваешь, когда тебе угодно, а владык и богатеев щадишь?»

В «Действе о ярмарке», представленном в 1527 году, в год разгрома Рима ландскнехтами Карла V, дана острая сатира на католическую церковь, в резкой форме осмеиваются индальген-

ции. Время открывает свою лавочку, приглашая на мирскую ярмарку представителей всех сословий и состояний. «Объявляю об открытии ярмарки индульгенций в честь Девы», — восклицает Время. «На ярмарку, на ярмарку, церкви, монастыри, пастыри душ, погружившиеся в сон папы, купите это сукно, перемените ваши одежды». На ярмарку приходит Рим, и дьявол заявляет: «О, с ним-то я договарюсь!» Рим просит продать ему мир в небесах, так как он имеет власть на земле, на что Меркурий отвечает: «О Рим, я выдывал не раз, как ты охотно осуждаешь чужие грехи, но от своих не отказываешься». Меркурий угрожает Риму карой, если он не исправится.

Немалое значение имеют фарсы Висенте. Они тоже лишены законченного, логически последовательного действия и состоят из отдельных, не связанных между собой сцен. Но главная прелесть их — в тонкой наблюдательности автора и в остроумии, которое он обнаруживает при осмеянии пороков. В его фарсах перед нами выступают влюбленный молодой идалго, который играет на виоле у дверей дома своей возлюбленной под аккомпанемент соседских котов и собак; педант врач, предтеча мольеровских врачей; сводница, напоминающая Селестину, и др.

Замечателен «Фарс об Инес Перейра» (1523). Красивая Инес Перейра мечтает об образованном и умном муже и относится с пренебрежением к зажиточному, добродушному, но несколько ограниченному Перо Маркесу. Наконец мечта ее исполняется: она становится женой образованного дворянина. Но он не богат, да к тому же и ревнив, а это не по нутру живой и бойкой Инес. Но вот муж ее отправляется на войну, и вскоре Инес получает известие, что он убит. Она выходит замуж за Перо Маркеса, который в ней души не чает и готов исполнить малейшие ее прихоти; в благодарность за это она очень скоро наставляет ему рога. Это — первый опыт создания комедии, посвященной изображению семейных нравов. Несмотря на примитивную драматургическую форму, Висенте удалось нарисовать, правда, еще эскизно, индивидуальные характеры.

Влюбленность Висенте в народно-песенное творчество спасала его от подражания античным образцам. Для его театра характерно разнообразие тем и жанров. Однако в его произведениях еще чувствуется незрелость драматургической техники.

Творчество Висенте эволюционировало от литургической драмы и моралите к произведениям, свободным от религиозных мотивов, от примитивных сценок с участием традиционных пастухов к картинам, изображающим представителей различных сословий и состояний, от ограниченной и однообразной тематики духовных и светских эклог Энсины к широкому охвату той или иной темы. Именно потому можно сказать, что творчество Висен-

те намечает второй, более зрелый этап начального периода испанского ренессансного театра.

Вокруг Хуана дель Энсины и Жила Висенте группируется целая плеяда драматургов. Однако никому из их прямых последователей не удалось преодолеть ограниченность драматургического мастерства и условность в приемах изображения, свойственных Энсино и Висенте. Серьезную попытку в этом направлении сделал Бартоломе де Торрес Наарро (ум. ок. 1531).

Год рождения Торреса Наарро неизвестен. В молодости он потерпел кораблекрушение и был захвачен в плен алжирскими пиратами. После выкупа из плена он отправился искать счастья в Италию. В Неаполе он нашел приют у поэтессы Виттории Колонна. Наарро был образованным человеком. Он отлично знал латынь, читал и писал по-итальянски, был знаком с итальянскими гуманистами. Комедии его были представлены в Риме при дворе папы Льва X. В 1517 году вышел в свет сборник произведений Наарро под названием «Пропалладия», что означает «Первое дело Паллады», иначе говоря — первые опыты.

В пьесах Наарро заметно влияние античной комедии, особенно Плавта и Теренция: сюда относятся деление пьесы на пять актов, а также прологи. Но свои прологи Наарро строил совсем иначе, чем Теренций и Плавт или итальянские драматурги XVI века. У всех этих авторов пролог имел единственную цель — познакомить зрителя с предисторией комедии. Между тем у Торреса Наарро он имеет гораздо более разнообразное содержание, иногда очень мало связанное с содержанием данной комедии. Так, например, в прологе комедии Наарро «Солдатня» деревенский парень произносит такие слова, в которых звучит осуждение богатых и защита бедняков: «Я хочу спросить вас: кому лучше спится, мне ли на сеновале, или папе в его роскошной постели? Я мог бы сказать, что он не может заснуть, будучи обременен тысячей забот и тревог; я же никак не могу разомкнуть глаз, хотя и помню о полуденном часе. Но давайте посмотрим: предложите папе фазана, и он еле откусит кусочек: я же, поев чесноку и хлеба, готов облизать себе пальцы. Я — мужик, живу дольше, живу, как христианин, трудами рук своих. Вы же, сеньоры, живете в вечных заботах; вы богаты большими горестями и питаетесь пбтом бедняков».

«Пропалладия», а также пьесы «Хасинта» и «Акилана», вышедшие отдельными изданиями в 1520 году, попали в 1559 году в список запрещенных инквизицией книг. Но «Пропалладия» продолжала переиздаваться за границей, и множество испанцев, направлявшихся в Италию, Германию и Фландрию, имели возможность там с ней знакомиться; поэтому инквизиция вынуждена была допустить издание и распространение этой книги также и в

Испании, предварительно, однако, подвергнув ее исправлениям. «Очищенное» таким образом издание появилось в Мадриде в 1573 году.

Хотя Наарро находился под сильным воздействием итальянской ренессансной драматургии, его творчество отличается самобытностью. Он первый сделал попытку теоретически обосновать свою художественную практику в предисловии к «Пропалладию». Он дает здесь собственное определение комедии: «Комедия есть искусное и остроумное сочетание замечательных и, в конце концов, веселых событий в спорах между отдельными лицами». Наарро не отделяет резко комедию от трагедии, оба жанра в его понимании должны сливаться в единый жанр — комедию. В пределах этого единственного жанра Наарро устанавливает две разновидности: комедию, непосредственно воспроизводящую эпизоды реальной действительности, и комедию, основанную на вымысле, в которой, однако, вымысел имеет видимость истины. Наарро сам указывает, к какому виду комедии относятся все написанные им пьесы: «Людская» и «Солдатня» — к первому, остальные — ко второму виду.

В ранний период своего творчества Наарро шел по стопам Хуана дель Энсины. Следы ученичества носят на себе пьесы «Диалог о рождестве», «Трофей» и «Хасинта». Все они, подобно эклогам Энсины, завершаются вильянеско. Но вскоре Наарро освобождается от приемов своего предшественника. «Солдатня» и «Людская» отмечают новый этап в его творчестве, ознаменованный попыткой создания реалистической комедии. Он выводит здесь целую галерею персонажей, заимствованных из повседневной жизни.

«Людская» и «Солдатня» — еще не комедии в прямом смысле этого слова: они лишены интриги и больше похожи на интермедии, но тем не менее они полны жизни и движения, и хотя в них нет ярко очерченных фигур, все персонажи, вместе взятые, образуют глубоко впечатляющую картину. «Людская» — это язвительная сатира на нравы и интриги во дворце кардинала. Число действующих лиц доходит до двадцати двух; они говорят на разных языках. «Солдатня» дает картину грубых солдатских нравов, характерных для кондотьерской Италии того времени. Наарро выводит здесь двух крестьян, которые сначала горько жалуются на солдатские грабежи, а кончают тем, что вследствие нужды сами вступают в бандитскую шайку солдат.

Относящиеся к более позднему периоду творчества Наарро пьесы «Акилана» и «Именео» принадлежат, по определению автора, ко второму виду комедии, основанному на вымысле; они характеризуются смешением трагического и комического, наличием в них персонажей «высоких» и «низких».

«Именео» — художественно более совершенное произведение, чем «Акилана». Фабула ее в общих чертах напоминает фабулу типичной «комедии плаща и шпаги» XVII века. Дворянин Именео намерен добиться расположения Фебеи, сестры маркиза, перед тем как просить у него ее руки. Он распевает под ее окнами серенады, встречается с ней по ночам. Однажды маркиз застаёт их во время свидания. Именео удается скрыться. Маркиз грозит сестре смертью за опороченную семейную честь, но в это время является Именео; ему удается доказать маркизу чистоту своих намерений и добиться его согласия на брак с Фебеей. В финале все поют вильянсико с рефреном: «Любовь победила».

Ночные серенады, страстные призывы, вздохи и жалобы влюбленных, страсть, прорывающаяся в речах изысканных и даже манерных, — все эти черты, намеченные уже в «Селестине», получают тут бóльшую выразительность и динамичность. Параллельно с основной интригой разворачивается и любовная интрига слуг — черта, тоже намеченная еще в «Селестине».

Торрес Наарро полностью исключил из своей драматургии религиозный элемент. В этом отношении он сделал значительный шаг вперед по сравнению с Энсиной. Он не только расширил круг тем, но также ввел в свои пьесы людей различных состояний и положений и попытался очертить индивидуальные особенности каждого из них. Он расширил также рамки драматического действия, отказавшись от слепого следования правилам единства места и времени.

Попытка создания театра, проникнутого гуманистическими идеями, наталкивалась на решительное сопротивление со стороны церкви (вспомним запрещение эклог Энсины последнего периода, «Пропаллади» Торреса Наарро). Церковь поощряет и содействует развитию жанров, целиком основанных на религиозной тематике. В это время делаются попытки возродить мистерии и моралите. Тогда же получили развитие одноактные пьесы — ауто.

Темы ауто заимствовались из различных эпизодов священного писания и житий святых. Библейские и легендарные персонажи сохраняют свою традиционную характеристику, второстепенные персонажи (пастухи, пажы и другие) заимствованы из фарсов. Почти во всех ауто фигурирует шут — пастух или протак; его невежество служит поводом для разъяснения на сцене богословских истин; его болтовня, дерзость и обжорство создают ряд комических положений.

В построении ауто все авторы следовали одному и тому же образцу: каждая пьеса начинается лоа (дословно — «хвала») или прологом в прозе или в стихах; обычно — это приветствие зрителям, изложение содержания пьесы и просьба соблюдать тишину; все пьесы, как правило, заканчиваются вильянсико.



Иногда пьесы разделяются на две части (акты) интермедией, о чем указывается в ремарках.

Ожесточенная борьба, которую абсолютизм и церковь вели с ересями, и в первую очередь с лютеранством, придает многочисленным ауто и фарсам характер воинствующей защиты католических догм. С другой стороны, в некоторых из сохранившихся пьес на религиозные сюжеты разрабатываются и гуманистические идеи, конечно, в религиозной оболочке. Одним из наиболее ярких образцов такого рода пьес является «Ауто о судилище смерти» (1552—1557). В нем получил драматическое выражение спор между богословами по вопросу об американских индейцах в связи с теми жестокостями, которые совершали конкистадоры по отношению к незащищенному населению новооткрытых земель. В этой полемике важнейшую роль играл гуманист Бартоломе де Лас Касас (1478—1566), крупнейший борец за освобождение индейцев от рабства и феодальной кабалы. Его «Кратчайшая история разрушения Индии» (1552) вызвала горячие споры, причем на сторону Лас Касаса стали все передовые люди того времени.

В девятнадцатой сцене перед «судилищем смерти» появляются индейцы во главе со своим касиком (вождем племени). Они жалуются на ужасы рабства, которого они не знали раньше, когда находились под покровительством своих «ложных и звероподобных» богов. Теперь их принуждают обогатить весь человеческий род: конкистадоры не удовлетворяются золотом, которое индейцы отдают им добровольно, и совершают невиданные преступления для овладения даже теми кусочками драгоценного металла, которые служат индейцам для украшения:

Чтоб золотыми овладеть перстнями,  
Отрублено немало пальцев ими;  
Затем, чтобы присвоить серьги наши,  
Они кинжалом уши отсекают,  
И отрезают руки, и мечами  
Нешадно вспарывают животы.  
Не мыслят ли они, что мы, индейцы,  
Во внутренностях золото скрываем?

Смерть признает, что индейцы правы и что господь должен избавить их от «волков-грабителей», так же как он сделал их участниками царства божия.

После этого появляются Августин, Доминик и Франциск — основатели соответствующих монашеских орденов. Они обращаются к индейцам с увещеваниями терпеть и верить.

Даже в этой пьесе, не совсем типичной для пьес религиозных, автор, разумеется, не обошелся без выпада против протестантизма. Смерть объявляет о закрытии заседания судилища,

возвещая приход антихриста, и тут же Сатана тащит Лютера к Харону, с помощью которого сжигает зловредного «еретика».

В дальнейшем своем развитии религиозная тематика оформилась в жанрах «комедии о святых» и «ауто сакраменталь», крупнейшим мастером которого был Кальдерон. Пьесы на религиозные темы составляют значительную часть репертуара испанского театра в XVII веке. Нет ни одного драматурга, который не писал бы пьес этого жанра. По мере упадка театра, с 30-х годов XVII века, религиозный жанр начинает занимать все большее место в репертуаре каждого драматурга.

## ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОГО ПЕРИОДА

Второй период в истории ренессансного театра в Испании охватывает большой отрезок времени — от середины 50-х годов XVI века до начала 20-х годов XVII века. Это важнейший период в истории испанского театра, период его становления и расцвета. Это время связано с деятельностью крупнейших испанских писателей — Сервантеса и Лопе де Вега.

Этот период открывается деятельностью Лопе де Руэда (ок. 1510—1565), которого и Сервантес и Лопе де Вега считали подлинным родоначальником испанского национального театра. Особенно высокую оценку деятельности Лопе де Руэда дал Сервантес в обращении «К читателю», предпосланном его сборнику «Восемь комедий и восемь интермедий» (1615). Здесь он называет Лопе де Руэда великим «мужем, славившимся остроотой своего ума и своей игрой на сцене». По словам Сервантеса, Лопе де Руэда «первый в Испании вынул их (т. е. комедии.— В. У.) из пелен, облек в праздничный наряд и придал им пышности и блеску». «Во времена этого славного испанца,— продолжает Сервантес,— все театральное имущество помещалось в одном мешке и состояло примерно из четырех белых, обшитых золотом полушубков, четырех бород и париков и четырех посохов. Комедии представляли собой написанные в форме экалог диалоги между двумя или тремя пастухами и пастушкой; сдобривали их и начиняли двумя или тремя интермедиями,— то о негритянке, то о мошеннике, то о дураке, то о бискайце,— этих четырех персонажей, как и многих других, упомянутой Лопе изображал великолепно и удивительно верно...»

Еще до Сервантеса оценку значения Лопе де Руэда в развитии испанского театра дал Агустин де Рохас в своем «Занимательном путешествии» (1603): «Скажу, что Лопе де Руэда, остроумный актер и великий поэт, придал фарсу порядок и надлежащий строй, ибо он разделил его на акты, предворяя каждый

вступлением (интроито), который мы теперь называем хвалой (лоа). Он показал, что представляет собой интрига, любовное приключение. Забавные «пасос» он помещал посреди фарса и потому назвал их интермедиями. Все это было написано остроумной прозой. Играли на одной гитаре; в конце танцевал протак. И при виде всего этого оторопевшая публика стояла, разинув рот».

Неизвестно, когда именно Руэда стал актером-профессионалом, но, по некоторым данным, он уже в 1551 году выступал в качестве директора труппы, а одновременно и актера. С 1554 по 1557 год он находился вместе со своей женой Марианой, бродячей певицей и танцовщицей, в Вальядолиде. В 1558 году он ставит «приятную веселую комедию» при освящении нового собора в Сеговии, в 1559 году его труппа разыграла пьески в праздник «тела господня» в Севилье, а в 1561 году — в Толедо. Умер Руэда в 1565 году.

Из драматических произведений Лопе де Руэда до нас дошли: четыре комедии в прозе («Эуфемия», «Армелина», «Обманутые», «Медора») и одна комедия в стихах («Распря и спор о любви»), три диалога в пасторальном жанре («Камила» и «Тимбрия» — в прозе, «Залог любви» — в стихах), одиннадцать фарсов, или, как Руэда называл их, пасос («Слуги», «Маска», «Рогатый и довольный», «Гость», «Страна Хауха», «Платить или не платить», «Оливы», «Трусливый мошенник», «Честная потасовка», «Разговор об изобретении панталон», «Лакеи-воры»), напечатанных в двух сборниках. Многочисленные фарсы вкраплены в комедии Лопе де Руэда.

Сюжеты своих комедий Лопе де Руэда заимствовал из итальянских новелл и итальянских ренессансных комедий. Они разделяются не на акты, а на сцены. Самые короткие состоят из шести сцен, самые длинные — из десяти. Место действия в комедиях редко меняется. Каждая пьеса начинается коротким вступлением, в котором излагается ее содержание.

В комедии «Армелина» Лопе де Руэда использует мотив узнавания, излюбленный итальянской ренессансной («ученой») комедией, но обнаруживает в этой пьесе большую изобретательность и самостоятельность, чем в других своих комедиях. Хотя действие ее происходит в Карфагене, большинство персонажей — испанцы. Армелина, приемная дочь кузнеца Паскуаля Креспо, обручена с сапожником-вдовцом, но не любит его и в отчаянье хочет утопиться. Нептун, сжалившись над ней, уводит ее в свое подводное царство. В это время в Карфагене находится венгерский дворянин Виана, который прибыл сюда на поиски своей похищенной в раннем детстве дочери Флорентины. Его приемный сын Хусто любит Армелину, та отвечает ему взаимностью.



Лопе де Руэда

После внезапного исчезновения девушки подозрение в ее похищении падает на Хусто. Ему грозит тюрьма, но в это время Нептун объявляет, что Армелина — родная дочь Вианы, а Хусто — родной сын кузнеца. Армелина и Хусто сочетаются браком.

Значение этой комедии в том, что в ней впервые в испанской драматургии поставлена проблема сословного равенства. Намеченная в комедии Руэды тема «любовь уравнительница» впоследствии будет разработана Лопе де Вега.

Свои диалоги Руэда назвал пасторальными потому, что основные их персонажи — пастухи, хотя во всем остальном они мало чем отличаются от персонажей его комедий, особенно «Армелины». Полностью до нас дошли только два диалога — «Камила» и «Тимбрия».

Комедии и пасторальные диалоги Лопе де Руэды были неизбежной данью его времени, тем более что итальянская комедия дель арте, исполнявшаяся гастролировавшими в Испании итальянскими труппами, пользовалась, повидимому, большим успехом.

Слава Лопе де Руэда и его значение в истории испанского театра основаны, однако, не на комедиях и пасторальных диалогах, а на его пасос — жанровых картинках типа средневековых фарсов, главными персонажами которых являются люди из народа, а также деклассированные элементы общества.

Во втором и третьем десятилетии XVI века фарсовые сценки, в которых участвовали люди из низших слоев населения, то и дело включались в спектакль с целью развлечения зрителя. Лопе де Руэда придал этим эпизодическим сценкам законченную художественную форму и создал самостоятельный жанр, получивший в дальнейшем широкое распространение в виде интермедий, которые стали неотъемлемой частью спектакля.

Высокого мастерства достигает Лопе де Руэда в искусстве ведения диалога. Его диалоги — настоящая сокровищница народной речи, сочной и живописной. Именно этим достоинством театра Руэды больше всего и восхищался Сервантес, подражавший ему не только в своих интермедиях, но и в некоторых новеллах.

Пасос Руэды — не только яркие реалистические зарисовки; они отражают также критическое отношение драматурга к окружающей действительности. Так, в пасо Руэды «Страна Хауха» подвергается осмеянию тяга к легкой наживе в колониях. Двое голодных воров обольщают простака Мендруго, несущего обед своей жене, рассказами о «стране Хауха», стране сказочного изобилия в Америке. Его стараются уверить в том, что в этой чудесной стране бьют палками тех, кто хочет работать, что там текут реки из меда и молока, что там растут деревья со стволами

из ветчины и блинами вместо плодов, что там сооружены громадные вертелы шириной в триста шагов, на которых жарятся куры и каплуны, куропатки, кролики и перепелки; что дома там сложены из конфет и марципанов; что на каждом шагу там стоят бочки с вином, горшки с рисом, яйцами и сыром. Пока глупый Мендруго, разинув рот, пытается представить себе эту необыкновенную страну, воры съедают у него все олады, которые он нес в тюрьму своей жене.

Характерный тип голодного идальго, маскирующего нищету показной учтивостью, изображен в пасо «Гость». Приезжий, не имея ни гроша за душой и ни одного знакомого в городе, отправляется с письмом к лицензиату Хакиме, у которого он надеется отобедать. Последний приглашает его к себе в комнату, в которой живет вместе со своим другом, бакалавром Брасуэлосом; оба они такие же нищие и голодные, как и приезжий. Брасуэлос советует Хакиме спрятаться в кровати под одеялом; когда появится гость, он скажет ему, что Хакиме срочно вызван к архиепископу. Приглашенный появляется, спрашивает Хакиме, и Брасуэлос вынужден открыть секрет: Хакиме, дескать, стыдно, что у него нет денег, чтобы достойным образом угостить приезжего, а потому он спрятался. Рассерженный Хакиме обрушивается с упреками на Брасуэлоса; начинается драка, и приезжий, убедившись в том, что обеда ему не видать, покидает дерущихся.

В «Маске» Руэда осмеивает суеверие. Простак Аламеда показывает своему хозяину Сальседо найденную им маску. Желая подшутить над ним, Сальседо заявляет, что это — лицо отшельника Дьего Санчеса, убитого несколько дней назад разбойниками, и что полиция может арестовать Аламеда, найдя у него маску; из предосторожности ему лучше скрыться в обители пустынноика. Аламеда так и поступает, а его хозяин спустя некоторое время появляется в той же маске и саване и обращается к нему замгильным голосом. Аламеда, поверив, что слышит голос Дьего Санчеса с того света, в ужасе обращается в бегство, Сальседо преследует его и осыпает колотушками.

В «Оливах» Руэда высмеивает крестьянскую наивность. Старый крестьянин Торрувио только собирается посадить оливковое дерево, а уже строит всевозможные планы о доходах с целой оливковой рощи, спорит с женой о рыночной цене на оливы и ругает дочь за то, что она не знает, как выгоднее продать будущие плоды. В спор и драку вмешивается сосед Алоха, напоминающий супругам, что они спорят о цене олив, которых еще нет и в помине.

С большим мастерством сделан пасо «Лакеи-воры». Мадригальехо — чисто испанский вор, крайне щепетильный в вопросах чести. Встретившись с одним лакеем, он рассказывает ему, как в

Гранаде полицейский осыпал его палочными ударами, и обкрадывает увлекшегося рассказом лакея, а подоспевший на шум полицейский вместо Мадригальехо арестовывает ограбленного лакея.

Будучи сам ремесленником, жившим в гуще народной массы, Лопе де Руэда сумел придать жизненную свежесть и оригинальность образам старинных фарсов. Но значение Руэды заключается не только в том, что он с большой смелостью и широтой ввел в свои пьесы народные типы и народную речь, но и в том, что он, как профессиональный актер, сделал их достоянием широкого зрителя, вынеся театральное зрелище из стен дворцов на площадь и, следовательно, первый заложил основу подлинно народного театра. Предшественники Руэды, в том числе и Торрес Наарро, который содействовал расширению тематики и сценических приемов, все еще не выходили за пределы камерно-лирической драматургии. Лопе де Руэда первый расширил рамки театра.

Последовавший за смертью, Руэды период носит переходный характер. В это время кристаллизуются формы и жанры национального театра. Известную роль при этом играют опыты освоения античного наследия и итальянской ренессансной драматургии.

Хотя античные драматурги издавна переводились на испанский язык, попытки подражания им начались только в последней четверти XVI века. Писали пьесы по-латыни, приспособлявали, перерабатывали для школы греческие и латинские драмы. Вся эта драматургия, естественно, предназначалась для весьма ограниченного круга лиц. Школьная драма, как на латинском, так и на испанском языке, могла оказать влияние только на узкий круг лиц, имевших отношение к университетам.

Ход развития «ученой драмы» в Испании имеет некоторые особенности. 70-е и начало 80-х годов являются временем возникновения в Испании стационарных театров и образования первых театральных трупп. С этими труппами было связано и появление народно-реалистической драматургии Лопе де Руэды. Против нее и выступает испанская классицистская драма, пропагандируя строгую форму античной и итальянской ренессансной драмы. Главнейшими представителями классицистского течения в Испании были Херонимо Вермудес, Кривосталь де Вируэс, Луперсио Архенсола и Хуан де ла Куэва (в первый период своего творчества). Эти авторы пишут драмы в соответствии с античными и итальянскими образцами и резко выступают против «несообразностей» новой комедии. Так, Архенсола в прологе к трагедии «Изабелла» пишет: «Публика, пришедшая смотреть эту трагедию, достойна всяческих похвал; публику тешат комедиями любви, ночными стычками молодых людей, бесстыд-

ными вольностями молодых девушек; ныне же вместо грубых шуток она будет присутствовать на представлении подлинной трагедии». Столь же полемически заострено и «Послание к Мому» Хуана де ла Куэва. Драматурги-классицисты обращаются к широкой публике, пытаются втянуть ее в спор, заручиться ее поддержкой. Этим объясняется также и то обстоятельство, что испанская классицистская драматургия вынуждена была идти на известные уступки запросам аудитории и вводить в ткань драматического действия такие элементы, которые неизбежно влекли за собой нарушение твердых канонов классицистской драматургии. Это выразилось в членении пьес на три акта вместо пяти, в отказе в ряде случаев от античной тематики и введения национальных тем, в использовании национальных стихотворных метров, подчас в нарушении единств места и времени.

Колыбелью испанской классицистской драмы были богатейшие торговые центры того времени, Севилья и Валенсия, в которых жизнь была ключом. В крупных центрах Кастилии увлечение античностью было исключительно делом ученых и переводчиков; в Севилье же и Валенсии почва оказалась более плодотворной для драматургических опытов, в которых античная форма сочеталась с национальной тематикой.

Основоположником «ученой драмы» в Испании был филолог-гуманист Педро-Симон Авриль (1530? — 1595?), переводчик Теренция, Аристофана и Эврипида. Его перевод Теренция, впервые опубликованный в 1577 году, выдержал еще два издания. В предисловии к этому сборнику он резко выступает против современной комедии, противопоставляя ей комедии античных авторов.

Ни одна драма классицистского стиля не была напечатана в Испании до 1577 года, когда вышли в свет трагедии «Нисе, достойная жалости» и «Нисе, увенчанная короной». Автор этих пьес Херонимо Вермудес (1530?—1599) назвал их «первыми испанскими трагедиями». Первая представляла собой перевод «Инес де Кастро» португальского драматурга Антонио Феррейры, вторая была оригинальным произведением. Обе пьесы написаны в строго классицистской манере, но они не оказали почти никакого влияния на испанский театр.

Кристоваль де Вируэс (1550—1614?) опубликовал свои «Трагические и лирические произведения» только в 1609 году, хотя написаны они были гораздо раньше. Ему принадлежит пять трагедий. Три из них заполнены кровавыми сценами. На более высоком уровне стоит трагедия «Элиса Дидона», в которой обработано известное предание о Дидоне и царе Ярбе. Вируэс не соблюдает единств времени и места. Он охотно использует разнообразные стихотворные метры. Но ведь это лишь



вынужденные уступки со стороны драматурга, который во всем остальном не отступал от «трагедии ужасов» в духе Сенеки и его итальянских последователей.

Значительный шаг вперед в деле приспособления античной формы к новым требованиям представляют драматургические опыты Хуана де ла Куэва (ок. 1550—1609). Он родился в Севилье, где уже в 70—80-х годах XVI века существовал постоянный театр, в котором он дебютировал как драматург. Куэва был отличным знатоком античной литературы, выработавшим свои эстетические взгляды под влиянием греческих и римских авторов. Из принадлежащих ему четырнадцати пьес три написаны на темы испанских эпических сказаний. В «Комедии о смерти короля Санчо и вызов Саморе» обработана одна из легенд о Сиде. Центральным героем «Комедии об освобождении Испании Бернардо дель Карпио» является легендарный воитель, обративший в бегство французских рыцарей в битве в Ронсельвальском ущелье, чьи подвиги воспеты во многих народных песнях. Новаторство Куэвы сказалось в смешении комического и трагического, «высокого» и «низкого», в использовании разнообразных метров народной поэзии.

Куэва не мог, однако, осуществить до конца свои новаторские намерения. Умея находить богатые и оригинальные сюжеты, он не был способен построить план и сообразовать различные части действия; ход действия задерживают у него тяжело-весные торжественные диалоги. Он не был также в состоянии освоить народно-песенное творчество, хотя и придавал ему большое значение. Заимствуя сюжет из национальной истории, он сообщал ему форму «ученой драмы»; это был компромисс между принципами классицистской драматургии и теми требованиями, которые предъявлял народный зритель.

Ближе всего к тому типу комедий, который вскоре получит оформление у Лопе де Вега и его школы, стоит «Комедия о клеветнике». В 1606 году, то есть спустя три десятка лет после того, как были опубликованы перечисленные пьесы, Куэва выступил с дидактической поэмой «Поэтическое наставление», в которой решительно отказался от своих прежних позиций. «Вымысел, изящество, интрига — вот что свойственно Испании», — писал он в «Поэтическом наставлении».

В конце XVI века, когда развитие испанского театра вызвало реакцию со стороны церкви и абсолютистской власти, враждебная по отношению к национальному театру позиция некоторых классицистов и их аргументация была использована мракобесами в их походе против театра. Так, Архенсола, один из наиболее консервативных ревнителей классицизма, представил в 1598 году на имя Филиппа II меморандум, в котором

поддерживал своей классицистской ученостью взгляды противников театра. Разгоревшийся в начале и особенно во втором десятилетии XVII века спор между приверженцами национального театра и классицистами не носил уже характера отвлеченного спора: это была борьба за свободный театр, не стесняемый никакими предписаниями свыше, живущий исключительно интересами широкого зрителя и его запросами, а не искусственными нормами, продиктованными извне, и требованиями ограниченного круга «избранных».

## ДРАМАТУРГИЯ СЕРВАНТЕСА

В становлении испанского национального театра, и в частности его основной, народно-реалистической линии, важную роль сыграли драматургические опыты великого писателя Сервантеса, относящиеся к 70-м и 80-м годам XVI века и к началу XVII века. Пьесы Сервантеса разнообразны в жанровом отношении; в них отражена испанская действительность с позиций передового человека того времени, в них с огромной силой выражены гуманистические и патриотические идеалы испанского народа. Пьесы Сервантеса подняли испанскую драматургию и театр на новую, высшую ступень.

Мигель де Сервантес Сааведра (1547—1616) родился в университетском городке Алкала де Энарес в семье небогатого лекаря. Нам ничего не известно о детстве и юности Сервантеса. В 1570 году он поступил во флот, а 7 октября 1571 года принял участие в битве при Лепанто, в которой соединенными испано-итальянскими силами был нанесен удар морскому могуществу турок. В этом сражении Сервантес получил два ранения — в грудь и левую руку. Из госпиталя Сервантес выписался в апреле 1572 года и отправился в тунисскую экспедицию. С конца 1573 года до начала мая 1574 года Сервантес оставался со своим отрядом в Италии, а в 1575 году получил разрешение вернуться на родину. Он отплыл вместе со своим братом Родриго из Неаполя. 26 сентября 1576 года галера, на которой он находился, была захвачена вблизи Балеарских островов африканскими корсарами. Несмотря на мужественное сопротивление, весь экипаж галеры был уведен в плен и продан в рабство в Алжире. Только в 1580 году Сервантес был выкуплен и получил возможность вернуться на родину. Но, когда он ступил на родную землю, он попал в новый, еще худший плен. Из года в год в должности мелкого чиновника он вел борьбу за существование в стране, в которой не оказалось места для доблестного солдата и гражданина. В 1605 году увидела свет первая часть гениального «Дон Ки-

хота». В 1613 году вышли в свет «Назидательные новеллы». Почти в то же время была опубликована сатирическая поэма «Путешествие на Парнас». Сервантес продолжал усиленно работать над второй частью «Дон Кихота», которая вышла в свет в 1615 году. В том же году изданы были «Восемь комедий и восемь новых интермедий, никогда еще не представленных на сцене». Последнее произведение Сервантеса, роман «Страсти Персилеса и Сехисмунды», увидело свет уже после его смерти (1617).

Сервантес с молодых лет жил и воспитывался в гуще народной массы: и когда был солдатом и делил с товарищами трудности походной жизни, и когда в алжирском плену вместе с тысячами пленников претерпевал муки унижительного рабства, и когда на протяжении десятков лет объезжал города и деревушки Кастилии, Каталонии, Андалусии, проникая в самые глухие углы, знакомясь с жизнью крестьян, ремесленников, нищих и бродяг, с их языком и нуждами, вооружаясь их ненавистью к угнетателям. Всю жизнь жил он с народом, и этим объясняются особенности его творчества: огромная любовь к людям, ненависть к гнету, насилию, порабощению и обману, страстная, не знающая компромиссов любовь к свободе, высокий патриотизм.

Сборник пьес Сервантеса, вышедший под названием «Восемь комедий и восемь новых интермедий, никогда еще не представленных на сцене»<sup>1</sup>, содержит, повидимому, лишь небольшую часть написанных им драматических произведений.

Кроме восьми интермедий, вошедших в сборник, Сервантесу приписывают еще «Соглядатаи», «Романсы», «Дурандарт и Белерма», «Мелисендра», «Севильский острог», «Два болтуна», хотя их принадлежность ему до сих пор не доказана.

Предисловие к сборнику представляет важный источник для ознакомления с драматургическим наследством Сервантеса и с театром его времени.

Сервантес отказывается здесь и от канона «ученой драмы» и от интриги как основной пружины драматического действия. В ряду драматических произведений, написанных в подражание античной драме, пьесы Сервантеса были чем-то совершенно новым. Если драматурги-классицисты, даже обращаясь к разработке сюжетов из национальной истории, по существу, остава-

---

<sup>1</sup> В сборник вошли следующие пьесы: «Удалой испанец», «Обитель ревности», «Алжирские темницы», «Педро Урдемалас», «Распутник, обретший блаженство», «Лабиринт любви», «Занимательная» и «Султанша», а также интермедии: «Избрание алькальдов в Дагансо», «Судья по бракоразводным делам», «Театр чудес», «Саламанкская пещера», «Бискаец-самозванец», «Бдительный страж», «Ревнивый старик» и «Вдовый мошенник, именуемый Трампалос».



Мигель де Сервантес Сааведра

лись весьма далеки от современности, то Сервантес, напротив, приближал свой театр к действительности.

Первые пьесы, с которыми выступил Сервантес, — «Алжирские нравы» (1580), «Нумансия» (1581) — резко отличаются от произведений драматургов-классицистов. В них он разрабатывает темы, понятные и близкие его современникам. Десятки тысяч пленных, томившихся в темницах алжирских и турецких пиратов, вызывали к себе горячее сочувствие в Испании. Алжирская тема, которая разрабатывается Сервантесом в целом ряде пьес («Алжирские темницы», «Удалой испанец», «Султанша»), а также и в «Дон Кихоте», в ряде новелл и в романе «Персилес и Сихисмунда», не утратила своей актуальности в первые десятилетия XVII века.

Ни на одну минуту не отрывается Сервантес от реальной действительности. Картины алжирского плена в пьесах «алжирского цикла» отражают подлинную действительность, — это подтверждено рядом исторических исследований. Изображая трагическую судьбу Нумансии, Сервантес остается верен историческим фактам, которые были ему доступны; в сценах, основанных на его собственном художественном вымысле, он так же жизнен и правдив.

Определяющим для драматургии Сервантеса является его интерес не к отдельному герою, а к народу, как главному действующему лицу пьесы.

История показала, что лучшие драматические произведения Сервантеса с честью выдержали испытание временем.

«Алжирские нравы» — первая из пьес Сервантеса по времени написания. Она была поставлена на сцене вскоре после возвращения Сервантеса из Алжира. Главным героем пьесы является пленный христианин Аурельо, который встречает в Алжире свою жену Сильвию, тоже попавшую в плен. Положение усугубляется тем, что Сара, жена Юсуфа, хозяина Аурельо, домогается любви последнего и настойчиво требует, чтобы он изменил своей вере. Юсуф, влюбленный в Сильвию, требует также, чтобы она отреклась от своей веры. Служанка Сары Фатима, действуя от имени госпожи, напускает на Аурельо волшебные чары. Но колдовство оказывается бессильным перед христианской стойкостью. Тогда демоны советуют Фатиме подослать к юному испанцу Случай и Нужду, но и это не может сломить добродетель Аурельо.

Развитие фабулы пьесы прерывается появлением различных эпизодических персонажей. Тут и ренегат, предавший веру, и невольник, призывающий к спасению пленников, и другие. Среди этих эпизодических лиц особенный интерес представляет образ солдата Сааведры, в котором автор изобразил самого себя.

Сааведра внушает пленникам бодрость, утешает их, вселяя в них надежду на освобождение. Рядом с Сааведрой мы видим и других пленных христиан. Во втором акте Сервантес рисует рынок рабов и потрясающую по силе сцену продажи семьи — отца, матери и двух детей. Никакие жалобы не действуют на жестоких работорговцев, бесчеловечно отторгающих грудного младенца от матери, жену от мужа, сына от родителей.

В конце пьесы Сервантес устами Сааведры умоляет короля Филиппа II освободить пятнадцать тысяч христианских невольников из алжирских темниц. Пьеса заканчивается освобождением Сильвии и Аурельо, которых выкупает из плена орден ищущих.

«Алжирские нравы» состоят из отдельных эпизодов, связанных между собой не столько единой сюжетной линией, сколько общим идейным замыслом; но в своей совокупности эти картины оставляют неизгладимое впечатление. Это — не драма отдельного пленного раба; это — трагедия рабства, представленная с исторической достоверностью и подкреплённая тяжёлыми личными воспоминаниями. Основная задача, которую ставил перед собой при этом Сервантес, сводилась к тому, чтобы вызвать активное участие со стороны испанского народа и испанских властей в судьбе многих тысяч пленников, томившихся в Алжире.

Трагедия «Разрушение Нумансии» («Нумансия») была создана Сервантесом также вскоре после его возвращения из плена. Его личная судьба, судьба многочисленных невольников-христиан, мечта о свободе, которой жили тысячи алжирских пленников, — все это нашло воплощение в незабываемых кадрах героической борьбы древнего иберийского города Нумансии против римских захватчиков.

В начале первого акта трагедии римский полководец Сципион в большой речи, обращённой к войску, приказывает приступить к планомерной осаде города Нумансии, население которого он намерен принудить к капитуляции. В следующих сценах выступают аллегорические фигуры: Испания и река Дуэро. Испания сокрушается о судьбе своих сынов, обречённых на гибель, но река Дуэро, сопровождаемая своими притоками, внушает бодрость осаждённому, предрекая Испании великое будущее.

Нумантинцы предлагают Сципиону решить исход сражения единоборством и после его отказа принимают решение сжечь город и лишиться себя жизни, чтобы не попасть в рабство к римлянам. Перед зрителем проходят потрясающие сцены жизни в осаждённом городе, в котором царствуют голод и болезни. Аллегорические фигуры Войны, Болезни, Голода подчеркивают безысходность положения нумантинцев. Римляне вступают в мертвый город. Остался в живых один мальчик Вириато.

С ключами от городских ворот в руках он поднимается на городскую стену, произносит пламенную патриотическую речь и бросается вниз, чтобы таким образом лишить Сципиона возможности повести его в Рим за своей триумфальной колесницей. В финале трагедии выступает Слава, в своем монологе превозносящая невиданный героизм населения Нумансии и рисующая якую картину великого будущего народа, предки которого отдали жизнь за свободу.

Нумансия — подлинный город героев. В нем нет ни одного жителя, который не поднялся бы до высот героического. Когда нумантинские женщины узнают о решении совета города предпринять последнюю решительную схватку с римскими полчищами, они восклицают: «...возьмите и нас с собой, ибо и жить и умереть мы хотим рядом с вами». «Скажите им, римлянам, — говорит одна из женщин, — что вас родили свободными, что вы — свободнорожденные и что ваши опечаленные матери воспитывали вас как свободных... О, если бы вы, стены этого города, умели говорить, вы сказали бы и тысячу раз повторили: «Нумансия, свобода!»

Возлюбленная Марандро, прекрасная Лира, изнемогает от голода. Марандро вместе со своим другом Леонисьо рискует жизнью, чтобы добыть кусок хлеба для Лире; они врываются в римский лагерь и похищают там краюху хлеба. Леонисьо погибает, а смертельно раненный Марандро возвращается в город, неся в ослабевших руках хлеб для своей возлюбленной. Но Лира не в силах есть хлеб, смоченный кровью Марандро и Леонисьо.

А вот и другая глубоко трогательная сцена: мать с ребенком на руках; дитя напрасно просит хлеба. Мать в ответ ему спешит на городскую площадь, где она вместе с ребенком окончит жизнь свою в пламени костра. Вот бегут два мальчика; один из них, по имени Вириато, ищет где бы спрятаться, чтобы его не убили свои же сограждане, которые решили не сдаться живыми врагу. И этот же мальчик в конце трагедии совершает героический поступок. Таковы эти незаметные герои.

Мы присутствуем при смертельной схватке двух сил, следим с напряженным вниманием за всеми перипетиями этой борьбы, видим, с каким огромным искусством Сервантес показал трагедию массы и отдельных людей. Внутренняя связь, существующая между эпизодами, сообщает всей трагедии характер необычайной цельности и единства. Какой бы незначительной ни казалась судьба Марандро и Лире на грандиозном фоне героической борьбы населения Нумансии, она является органической частью этого целого и отражает в себе судьбу всего города.

Самозабвенная любовь к свободе и независимости, ненависть к рабству — вот что в основе определяет поведение жителей

Нумансии. Мрачные предсказания не только не сломили их мужества, а, напротив, побудили их выступить против предначертаний судьбы. Нумантинцы отняли у судьбы самую возможность торжества над ними в такой же мере, в какой они лишили желанного триумфа непобедимого полководца Сципиона.

Яркими красками рисует Сервантес безнадежность, обреченность населения, для того чтобы показать, как, невзирая на эту обреченность, не гаснет энергия народа, как сильна его любовь к свободе и ненависть к рабству.

В этом своеобразии трагедии, в которой по-новому дана трактовка тезиса Аристотеля о катарсисе: в самом ужасе, следствии величайших бедствий, обретается спокойная уверенность и подъем духа. Сервантес преодолел традиционные приемы драматургии Сенеки и итальянских трагических поэтов XVI века, нагромождавших на сцене ужасы, обезоруживающие волю человека, и противопоставил им целенаправленность, активность человеческой воли.

Другой особенностью «Нумансии» является полное отсутствие религиозного элемента. Если рок назначил падение города и неизбежное для всего населения рабство, то город противопоставляет этому року свою неукротимую волю: ни один человек не отдаст себя в жертву врагу.

В «Нумансии» показаны два лагеря — нумантинский и римский. Оба лагеря изображены различно. На одном полюсе перед нами восьмидесятитысячное римское войско, на другом полюсе — восемь тысяч мужественных нумантинцев. В римском лагере в центре действия стоят военачальники — главнокомандующий Сципион и его ближайшие соратники. Солдатская и офицерская масса показана как недисциплинированный, разложившийся сброд. Сципион потому и решил ограничиться планомерной осадой Нумансии, что опасался встречи римских легионеров с нумантинцами в открытом сражении. Римские солдаты, не имеющие непосредственного отношения к затеянной их военачальниками войне в Испании, изображены безликой массой, подчиняющейся только воле своих вождей.

Сервантес раскрыл типичную ситуацию несправедливой войны, в которой солдаты, повинувшись приказу сверху, идут против народа, борющегося за свои права, свободу и независимость. Между тем защищающий свою свободу и независимость народ сплоченно выступает против интервентов под руководством своих вождей.

«Нумансия» — не только гимн героическому прошлому Испании, но и выражение живого ощущения исторической преемственности, органической связи прошлого с настоящим. Главное действующее лицо трагедии — Испания; она выступает рядом с



великой испанской рекой Дуэро и ее притоками. Город Нумансия становится символом всех надежд и упований испанского народа; его героическое население является воплощением всего истинно великого в народе. Будущее Испании вырастает из активного духа этого народа; только такой народ способен создать великую Испанию. Таков исторический смысл картин, изображенных в «Нумансии».

Величественный замысел, возвышенный пафос, глубокое патриотическое чувство и мужественная героическая энергия делают «Нумансию» одним из наиболее замечательных произведений испанской драматургии. Недаром именно к «Нумансии» испанский народ обращался в наиболее важные моменты своей истории. Так было в 1808 году, во время борьбы испанского народа против Наполеона. Так было в 1936—1939 годах, в дни национально-освободительной войны против фашизма, когда постановка на мадридской сцене «Нумансии» вновь напомнила испанскому народу о его героическом прошлом и окрылила его надеждой на будущее.

В «Нумансии» и в «Алжирских нравах» героинка возникает как выражение протеста против порабощения. Так представляется Сервантесу пафос человеческого существования под свежими впечатлениями рабства в разбойничьем гнезде в Алжире. Но чем дальше, тем больше расширяется его жизненный опыт. И он уже на каждом шагу видит рабство, порабощение, угнетение; одновременно с этим он видит и глубоко заложенное в человеке возмущение рабством и угнетением, рвущийся наружу протест против бесчеловечных форм общественного строя, зреющую в человеческой душе мечту о «золотом веке», о гармонии между людьми, о подлинно человеческом содружестве.

В других своих пьесах Сервантес выразил с не меньшей глубиной и силой свои гуманистические идеи. Одна из лучших его комедий, «Педро Урдемалас», состоит из отдельных картин, внешне объединенных историей цыганки Белики, оказывающейся потом членом королевской семьи. Но не она находится в центре действия. Главный интерес сосредоточивается на фигуре самого Педро, своего рода испанского Тиля Уленспигеля, героя народных песен и сказаний, впервые получившего художественное воплощение в этой комедии. Педро — человек без роду, без племени, воспитанный среди народа и связанный с ним теснейшими узами. Высокоодаренный, с острым умом и благородным сердцем, он посвятил свою жизнь служению людям; из общения с ними он черпает силы и бодрость. Подобно героям всех других произведений Сервантеса, он тем глубже ощущает радость существования и борьбы, чем теснее связан с нуждами и интересами окружающих его людей.

С первого взгляда Педро напоминает героя плутовских романов, но это сходство чисто внешнее. Педро выступает в комедии то как цыган, то как нищий, то как ассессор в деревенском суде, то как актер. Благодаря этим своим постоянным превращениям он становится в центре отдельных эпизодов, назначение которых состоит в критике различных сторон общественной жизни, нравов, суеверий, предрассудков. В роли ассессора он разоблачает невежество судей. В отрепьях нищего он высмеивает суеверие и ханжество богачей. В качестве актера он пропагандирует высокие идеалы сценического искусства, поднимает на щит актерскую профессию.

Все выступающие в пьесе персонажи — тупой и невежественный алькальд, простодушный крестьянский парень Клементе, суеверная старуха-ханжа, король и королева, поминутно ссорящиеся друг с другом, бессердечная цыганка Белика — нарисованы мастерской рукой автора «Дон Кихота». Так же как и в других своих пьесах, Сервантес стремится в этой комедии к единству действия, объединяя отдельные явления жизни вокруг одной главной сюжетной линии пьесы. Однако предпочтение, оказываемое Сервантесом эпической полноте изображения, неизбежно влечет за собой нарушение единства драматического действия. Личная судьба Педро интересует его меньше, чем связи, которые устанавливаются у него с окружающими его людьми. Поэтому «Педро Урдемалас» больше походит на цепь великолепно написанных интермедий, чем на комедию с единой сюжетной линией и персонажами, находящимися в центре действия.

Именно в интермедиях Сервантес, как драматург, добился наибольших удач. Они по праву принадлежат к лучшим его созданиям.

Первоначально интермедией называлась музыкальная или мимическая пауза в сельских празднествах. В дальнейшем так стали называться небольшие сценки комического характера, разыгрывавшиеся в антракте между первым и вторым действиями пьесы. В этом типично испанском жанре действовали персонажи, взятые из реальной действительности, главным образом народные типы, с их бытовыми особенностями и говором. Эти сценки по возможности сопровождалась музыкой. В комедиях Лопе де Руэды подобные вставные сценки достигают такой самостоятельности, что действие пьесы как бы распадается на две отдельные развивающиеся, почти не связанные между собой части. В своем дальнейшем развитии эти сценки отрываются от комедии в собственном смысле и превращаются в пасо, а затем в интермедию. До начала XVII века интермедии писались только прозой.

Великий русский драматург А. Н. Островский, давший замечательные переводы интермедий Сервантеса, чрезвычайно высоко

O C H O  
COMEDIAS, Y OCHO  
ENTREMESES NUEVOS.

Nunca representados.

COMPUESTAS POR MICHEL  
*de Cervantes Saavedra.*

DIRIGIDAS A DON PEDRO FER-  
nandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade,  
y de Villalua, Marques de Saina, Gentilhombre  
de la Camara de su Magestad, Comendador de  
la Encomienda de Peñafiel, y la Zarza, de la Or-  
den de Alcantara Virrey, Gouernador, y Capi-  
tan general del Reyno de Napoles, y Presi-  
dente del supremo Consejo  
de Italia.

LOS TITULOS DE SIETE Y OCHO COMEDIAS  
*y sus entremeses Van en la quarta hoja.*

Año



1615.

CON PRIVILEGIO.

---

EN MADRID, *Por la Viuda de Alon. Martin*  
A costa de Juan de Villarroel, merecedor de libros, vende en su casa  
a la plazuela del Angel.

Титульный лист сборника Сервантеса «Восемь комедий  
и восемь новых интермедий, никогда еще не представленных  
на сцене». 1615 г.

ценил их как подлинно реалистические произведения. В письме к П. И. Вейнбергу от 7 декабря 1883 года Островский писал: «Эти небольшие произведения представляют истинные перлы искусства по неподражаемому юмору и по яркости и силе изображения самой обыденной жизни. Вот настоящее реальное искусство».

Сюжеты интермедий очень просты. В «Судье по бракоразводным делам» все дело сводится к выступлению перед судьей трех пар, требующих развода; сюжет «Вдового мошенника» несколько напоминает новеллу Сервантеса «Ринконете и Кортадильо» и сводится к жалобам Трапагоса, у которого умерла жена, и состязанию между Репулидой, Писпитой и Мостренкой за счастье стать подругой Трапагоса; в «Избрании алькальдов в Дагансо» речь идет о различных кандидатах на должность алькальда; в «Бдительном страже» все дело сводится к соперничеству между бедным солдатом и сакристаном, претендующими на руку судомойки Кристины; в «Бискайце-самозванце» рассказывается о мошеннической проделке Солорсано и Киньонеса с протитуткой Кристиной; «Театр чудес» основан на одном из рассказов Хуана Мануэля о голом короле: два плута одурачили власти местечка, играя на их расовых предрассудках.

Персонажи интермедий Сервантеса — живые образы людей различных общественных слоев. В них представлен мелкий люд, который Сервантес очень хорошо знал: бродяги, низшие церковнослужители, голодные студенты, крестьяне, мелкие чиновники. Каждый из них оригинален; они вовсе лишены той стандартности, которой отличаются традиционные типы фарсов. Они разнообразны так же, как разнообразна сама жизнь. Чтобы вызвать смех, Сервантесу нет нужды прибегать к грубым трюкам; для этого ему достаточно изобразить явление действительности с присущей ему тонкой наблюдательностью. Персонажи Сервантеса представляют собой художественно законченное целое, и если бы они были включены в рамки полновесной комедии, они не могли бы быть изображены полнее и содержательнее, чем в этих маленьких эпизодах.

В своих интермедиях Сервантес пользуется любым поводом, чтобы осудить то или иное отрицательное явление частной или общественной жизни. Так, в реплике солдата в «Судье по бракоразводным делам» говорится о взяточничестве чиновников; в «Избрании алькальдов в Дагансо» — о том, что грамота может довести человека до костра инквизиции; в «Бискайце-самозванце» — о королевских приказах, направленных против излишеств, а на деле имеющих целью отвлечь внимание общества от мотовства и роскоши двора и знати. Расовые предрассудки, освященные церковью и получившие санкцию власти, по-

казаны в «Театре чудес»; тупая и невежественная местная администрация, набранная из среды деревенских богатеев, — в интермедии «Избрание алькальдов в Дагансо»; религиозное ханжество и лицемерие, маскирующие нравы шайки мошенников, — во «Вдовом мошеннике»; суеверие и мракобесие — в «Саламанкской пещере»; разврат — в «Бискайце-самозванце». Все эти пороки, подмеченные Сервантесом в средних слоях общества, дополняют нарисованную им в «Дон Кихоте» и в «Назидательных новеллах» картину общества, в котором абсолютизм и католическая церковь сознательно поддерживали невежество, лицемерие, национальную рознь.

Помимо указанных пьес Сервантесу принадлежат еще «Удалой испанец», «Султанша», «Алжирские темницы», «Распутник, обретший блаженство», «Занимательная», «Обитель ревности» и «Лабиринт любви». Эти пьесы весьма разнообразны в тематическом и жанровом отношении. Последние три стоят ближе к драматургии Лопе де Вега, в начале XVII века получившей огромное признание в Испании.

Сам Сервантес отмечал в прологе к сборнику «Восемь комедий и восемь новых интермедий» свои заслуги перед национальным театром, в том числе и то, что он первый начал членить пьесы на три акта вместо прежних пяти и первый ввел аллегорические фигуры. По поводу первого из этих утверждений следует сказать, что отдельные случаи трехактного членения встречались уже в середине XVI века в комедиях Антонио Диаса; но под влиянием Сервантеса трехактное членение утвердилось в испанской драматургии, его усвоили Лопе де Вега и драматурги его школы. Что касается утверждения Сервантеса о моральных и аллегорических фигурах в его пьесах, то такие персонажи используются драматургом с целью достижения большей психологической глубины изображения. В «Алжирских нравах», мы встречаем Случай и Нужду; в «Нумансии» — Испанию, реку Дуэро, Войну, Болезнь, Голод, Славу; в «Обители ревности» — Страх, Подозрение, Любопытство, Разочарование, Ревность, Дурную Славу, Доброе Имя, Кастилию; в «Распутнике, обретшем блаженство», — Комедию, Любопытство. Помимо этих фигур там действуют еще ангелы, демоны, мертвецы и т. п.

«Моральные фигуры» играли у Сервантеса иную роль, чем в средневековом моралите, где аллегорические образы представляли собой воплощение внешних по отношению к человеку сил, не связанных с его внутренними переживаниями. Он вводит «моральные фигуры» как воплощение определенных внутренних душевных движений. Так, в «Нумансии» персонажи Войны, Голода, Болезни, Испании, Дуэро используются им потому, что

каждый из них представляет собой собирательный образ, воплощающий ощущения, переживания и разум коллектива. Ту же роль играют аллегорические образы в «Алжирских нравах», поскольку и тут драматург имеет дело с движением большой массы людей. Введение в действие подобных аллегорических образов закономерно под углом зрения основных задач, которые ставил себе Сервантес в этих пьесах, где главным действующим лицом является народ.

Сервантес стремился избегать типичной для его предшественников хаотичности в структуре драматического произведения. С этой точки зрения драматургия Сервантеса знаменует собой переходную стадию от ранних форм испанского театра к театру Лопе де Вега. В лучших своих образцах драматургия Сервантеса — драматургия характеров и страстей. Сервантес не отводит в своих пьесах столь значительное место интриге, как Лопе де Вега; возможно даже, что Сервантес вообще не считал интригу существенным элементом драматического произведения. Но он — подлинный мастер изображения человеческих страстей.

Сервантес охотно вкрапливает в свои пьесы народные песенки, распеваемые певцами-музыкантами и почти всегда сопровождаемые плясками. Сервантес в своих пьесах обычно придерживается метрических форм, которыми пользовались его предшественники: «Нумансия» написана октавами, в «Алжирских нравах» он прибегает к белому пятистопному стиху. Эти стихотворные размеры в дальнейшем Сервантес постепенно заменяет национальными метрическими формами: романсом, редондильей и пятистишием (кантильей), и доводит их до подлинного совершенства. Среди пятистиший и романсов Сервантеса мы находим стихи, полные высокого поэтического чувства.

Иногда тот или иной стихотворный размер служит у него пародийным задачам. Так, например, в «Педро Урдемалас» безграмотный крестьянский парень Клементе начинает вдруг говорить терцинами, хотя совсем незадолго до этого, в начале беседы с Педро, Клементе просил своего собеседника изъясняться более понятным языком. Неграмотные крестьяне, излагая свою тяжбу перед деревенским алькальдом, говорят пятистопными белыми стихами. Таков же смысл стихотворных метров в интермедиях «Избрание алькальдов в Дагансо» и «Вдовый мошенник».

В некоторых пьесах Сервантеса выступает шут, предшественник слуги-шута (грасьосо), которому суждено было играть значительную роль в драматических произведениях Лопе де Вега и многих его учеников. Таков, например, Мадригал в пьесе «Султанша», Лагартиха в «Распутнике, обретшем блаженство».

Сервантес придавал решающее значение слову, в которое вложена самая душа драматического действия. Подготавливая издание

своих пьес, он писал в «Добавлении к Парнасу» (1614): «Я предполагаю издать свои комедии, дабы то, что, мгновенно промелькнув на сцене, ускользнуло от внимания зрителей или же осталось для них непонятным, объяснилось при медленном чтении». А в наставлениях актерам в комедии «Педро Урдемалас» он с особой настойчивостью подчеркивает умение актера донести полностью свою мысль через слово: «Читать надобно таким образом, с таким проворством и умом, чтобы лицо выражало полностью все, что говоришь. Опытный язык должен выделять достоинства читаемых стихов, а мертвой фабуле надо уметь придавать жизнь».

Необычайно велика заслуга Сервантеса-драматурга в деле утверждения общественного назначения театра. В этом отношении Сервантес шел впереди своих современников. Эту задачу он пытался осуществить в сборнике «Восемь комедий и восемь интермедий» (1615) путем строгого и тщательного отбора пьес из написанных им до этого драматических произведений. Для сборника характерно большое разнообразие жанров — от комедии религиозного содержания («Распутник, обретший блаженство») до комедии на «плутовскую» тему («Педро Урдемалас»), комедии «плаща и шпаги» («Занимательная») и интермедий. Но какой бы жанр ни был представлен в сборнике, все они отличаются своеобразной трактовкой темы; в любой его пьесе решается с общих гуманистических позиций та или иная значительная проблема.

## ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

Своей вершины театр испанского Возрождения достиг в творчестве Лопе де Вега (1562—1635), создавшего огромное количество пьес, разнообразных по темам и жанрам.

Лопе Фелис де Вега Карпио родился в Мадриде 25 ноября 1562 года. Его семья происходила из астурийских крестьян. Отец его занимался золотошвейным ремеслом. О детстве его почти ничего не известно. В 1573 году он поступил в иезуитскую школу, а в 1578 году — в университет в Алкала, но смерть отца заставила его прервать занятия в университете и поступить на службу к маркизу де Навас в качестве личного секретаря. В 1587 году Лопе де Вега был арестован по жалобе директора театра Херонимо Веласкеса за резкие эпиграммы, в которых Лопе высмеивал его семью; он был приговорен к высылке из столицы на восемь лет и из Кастилии на два года.

В 1588 году Лопе де Вега поселился в Валенсии, одном из крупнейших торгово-промышленных и культурных центров страны, в котором существовал уже два десятка лет постоянный те-

атр. Там он стал во главе группы молодых драматургов. Он отправлял рукописи своих пьес театральным труппам в различные города Испании. Хотя он пользовался большой популярностью как драматург, но работа для театра еще не давала ему средств к существованию и, главное, не создавала тех влиятельных связей, которые в условиях свирепой театральной цензуры только и могли обезопасить его от столкновений с властями. Поэтому Лопе де Вега пытался получить признание всельможных покровителей как автор эпопей и пасторалей — жанров, наиболее популярных в этих кругах. Он пишет поэму «Красота Анджелики» (1588, издана в 1602 г.), в которой подражает «Неистовому Роланду» Ариосто; эпопею «О драконе» (1598), изображающую гибель ненавистного Испании английского корсара Френсиса Дрейка; пасторальный роман «Аркадия» (1598) — для услаждения досугов герцога Альбы, у которого он в это время состоял на службе; поэму «Исидор» (1599), посвященную легендарному патрону города Мадрида.

В 1603 году Лопе де Вега прилагает к роману в прозе «Странник в собственном отечестве» (издан в 1604 г.) первый список своих драматических произведений, числом 219, заявляя при этом, что, подчиняясь требованиям зрителя, он отказался от соблюдения классицистских правил. В 1609 году в стихотворном трактате «Новое руководство к сочинению комедий в наше время» он говорит о следовании запросам зрителя как о решающем моменте в деятельности драматурга. Стремление к самостоятельности и независимости побуждает его искать опору не в узких кругах «избранных», а в широком театральном зрителе. Это давало ему возможность испытать силу общественного воздействия своего искусства; позволяло ему ставить в своих пьесах такие вопросы, которые и донныне поражают своей смелостью.

И все же создавшаяся в начале второго десятилетия XVII века тяжелая обстановка в стране, непрерывные нападки идейных противников Лопе де Вега, а также испытываемая им попрежнему нужда заставляют его искать убежища в лоне церкви. Письма Лопе к его патрону, распутному герцогу Сесса, секретарем которого он являлся с 1605 года, проливают яркий свет на умонастроения Лопе в этот период времени. Не без колебаний решился Лопе де Вега на получение священнического сана. Но, хотя он и стал священником, церковь не облегчила его материальных тягот и, главное, не дала ему той независимости, которой он добивался. Нараставшая в стране реакция имела своим результатом также гонения на театр. Лопе де Вега, самый популярный драматург, произведения которого заполняли все сцены Испании, стал в это время мишенью яростных нападков со стороны литературных противников, анонимных памфлетистов, а



также попов-изуверов. Эти нападки приводят к тому, что в 1625 году Совет Кастилии запрещает печатать его пьесы; этот запрет снимается только за год до смерти поэта. В течение этих девяти лет вынужденного молчания Лопе де Вега церковники рыщут по испанским городам, уничтожая написанные им пьесы и не допуская их представления на сцене.

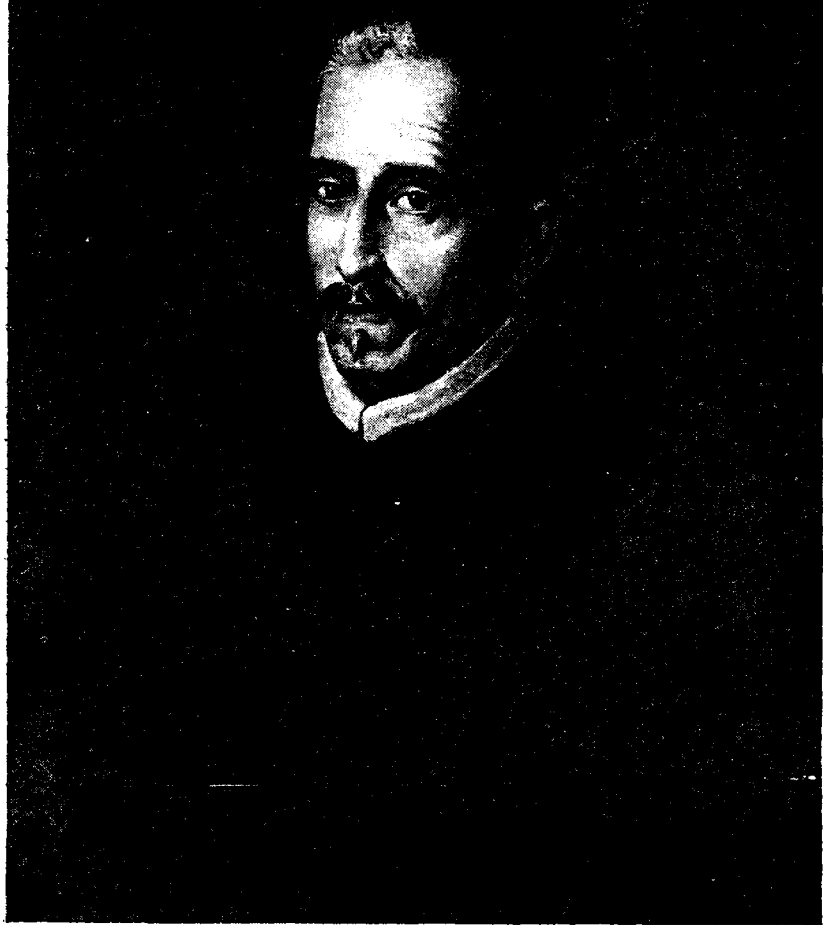
Наиболее плодотворными и значительными в творческой биографии Лопе де Вега были первые два десятилетия XVII века. В эти годы были созданы такие наиболее характерные его произведения, как «Фуэнте Овехуна», «Звезда Севильи», «Периваньес и командор Оканьи», «Великодушный генуэзец» и др. В приложении ко второму изданию «Странника в собственном отечестве» (1618) он дает дополнительный список своих 113 пьес; указанными двумя цифрами (219 и 113) не исчерпывается, однако, количество написанных им до того драматических произведений, которое, по его собственным словам, превышает 800 названий.

В 1620 году Лопе де Вега ходатайствует перед королем о должности королевского летописца. Ему в этой просьбе отказывают; в 1624 году он возглавляет на аутодафе «братство служителей инквизиции», а в 1625 году тщетно пытается снискать расположение временщика Филиппа IV, герцога Оливареса, посвящая его супруге свои «Божественные триумфы». Поэма «Трагическая корона», посвященная папе Урбану VIII и рисующая трагическую судьбу Марии Стюарт, приносит ему папскую грамоту, звание доктора теологии и члена ордена иоаннитов. Но король и его фаворит не склонны были оказывать милости автору пьес, в которых разоблачаются дурные короли, фавориты и вельможи, потерявшие стыд и совесть. До конца жизни драматург, пользующийся огромной популярностью в испанском народе, не получает признания в тех кругах, от которых в то время только и зависело его благополучие. Более того, именно из этих кругов и обрушился на него в последние годы жизни страшный удар: один из придворных шалопаев, покровительствуемый герцогом Оливаресом, увез его младшую дочь.

За несколько дней до смерти Лопе де Вега написал поэму «Золотой век» (1635). Здесь он подытожил свои горестные размышления о судьбах общества, в котором господствуют тирания, насилие и гнет, а законы подобны паутине, опутавшей бессильную жертву,— того общества, в котором богатству поклоняются, как идолу, а бедняк тщетно взывает о помощи.

Лопе де Вега скончался 27 августа 1635 года. Огромные массы народа присутствовали на его похоронах. Правительственные круги воздержались от каких-либо знаков внимания великому национальному поэту.

LVPVS DE VEGA CARPIO



Лопе де Вега  
Портрет работы Луиса Тристана

Поистине гигантский размах творчества Лопе де Вега не прерасался в течение всей его жизни. Правда, в последние годы он писал уже значительно меньше.

Последним драматическим произведением Лопе де Вега была комедия «Мужество Белисы» (1634).

Первый биограф Лопе де Вега Монтальван сообщает в своей панегирической «Посмертной славе», что Лопе написал 1800 трехактных комедий и свыше 400 одноактных ауто. До нашего времени дошло 426 комедий и 48 ауто. Известны еще названия 179 написанных им, но до сих пор не найденных пьес. Значительная часть пьес, дошедших до нас, носит на себе следы работы театров, а также издателей, скупавших эти сценические варианты и выпускавших их в свет без ведома и разрешения автора. Многие из них при этом искажались до неузнаваемости: отдельные эпизоды исключались и заменялись другими, вставлялись новые стихи и т. п. Возможно, что это и вызвало ряд несообразностей в некоторых его пьесах. Лопе де Вега неоднократно выражал свое возмущение, видя на сцене приписываемые ему пьесы, к которым он не имел прямого отношения.

О необычайной плодовитости Лопе де Вега сохранилось авторитетное свидетельство Сервантеса, назвавшего его в прологе к своему сборнику «Восемь комедий и восемь интермедий» «чудом природы». Другой его современник, Хуан де Пинья (ок. 1566—1643), писал в 1627 году: «Я сам был не раз свидетелем того, как он писал по восемнадцати листов каждые шесть часов, и так восемнадцать часов подряд. Я и раньше был слышан о такой умопомрачительной плодовитости, но не придавал веры этим слухам, пока не убедился в этом своими собственными глазами».

Сам Лопе де Вега тоже не раз говорил об этом. Он писал, например, в «Послании к Клаудио» (1631): «Если же я теперь попытаюсь перечислить нескончаемое множество «комических фабул», то ты, наверное, решишь, что это — выдумка. Как можно было исписать такое количество бумаги, создать столько подражаний, нарядить такое множество в риторические цвета! Быть может, не поверят и сочтут неправдой то, что свыше ста комедий в течение суток переходили от муз прямо на театральные подмостки». Лопе де Вега говорил, что на каждый день его жизни приходится в среднем по пяти листов.

Легендарная плодовитость Лопе де Вега побуждала некоторых критиков делать заключение о скороспелости и легковесности его работы, в которой, по их мнению, количество шло в ущерб качеству. Однако внимательное исследование работы драматурга над дошедшими до нас рукописями свидетельствует, напротив, о тщательной разработке им плана пьесы, о его стремлении до-

биться наибольшей четкости в обрисовке характеров, о скрупулезной отделке деталей и обработке поэтической формы.

Помимо драматических произведений Лопе де Вега оставил множество поэм, романов, новелл и лирических стихотворений. О грандиозных размерах его творчества могут дать представление следующие цифры: эпические поэмы Лопе содержат 50 000 стихов, его сонеты — около 42 000 стихотворных строк.

Далеко не все в наследии Лопе де Вега представляет художественную ценность. Наиболее слабую часть этого наследия составляют эпические поэмы, в которых он подражает то Аристо («Красота Анджелики»), то Тассо («Завоеванный Иерусалим»). Значительно больший интерес представляют его лирические стихотворения. Лопе де Вега был одним из самых выдающихся лириков Испании. Отличительными особенностями его лирических стихотворений являются глубина изображаемого чувства, разнообразие выразительных средств, плавность, изящество, непосредственность, простота, отсутствие всякой вычурности и искусственности. В лирических произведениях Лопе нашли отражение все направления поэзии его времени, и прежде всего народная поэзия, в интерпретации которой он достиг несравненного мастерства. Благодаря его усилиям испанская поэзия обогатилась новыми формами, которые в дальнейшем получили большое развитие. Там, где источником вдохновения Лопе де Вега служило народно-песенное творчество, он является прямым преемником Хуана дель Энсины и Жила Висенте.

Но то ценное, непреходящее, что выдвигает Лопе де Вега, по определению Горького, в ряды гениев, создателей «великой литературы», то, что делает его истинно национальным поэтом, по праву занявшим почетное место в мировой литературе, таится в его драматургии.

Весьма сложным является вопрос о хронологии пьес Лопе де Вега. Сохранилось очень мало датированных рукописей и копий его пьес. Кроме того, как правило, неизвестны даты их первых постановок. Единственными достоверными источниками для определения хронологии пьес Лопе являются упомянутые списки, составленные им самим и опубликованные им в 1604—1618 годах. Эти списки позволяют отнести большинство произведений Лопе де Вега к двум периодам: 1) до 1604 года и 2) между 1604 и 1618 годами. Не давая окончательного ответа на вопрос о дате написания той или другой пьесы, эти списки все же позволяют наметить (в грубых контурах, разумеется) два периода в творчестве Лопе де Вега, а затем, посредством учета всех встречающихся в отдельных пьесах исторических намеков, наметить приблизительную хронологическую таблицу всех его произведений.

До сих пор не создана научная классификация драматических произведений Лопе де Вега. Все еще в ходу старая классификация, в основу которой положены источники, которыми пользовался драматург, или сюжеты пьес. Так, различают: пасторальные комедии, написанные в подражание Гуарини и Тассо; комедии, созданные под влиянием итальянской ренессансной драматургии; комедии интриги, любви и ревности, иначе называемые комедиями «плаща и шпаги»; пьесы с трагическими сюжетами; исторические драмы на античные сюжеты (например, «Честный брат» — о борьбе Куриациев и Горациев) и на сюжеты из национальной истории («Лучший алькальд — король» и др.); религиозные драмы; драмы на мифологические темы.

Главным недостатком такой классификации является то, что она не намечает четких границ между отдельными жанрами и, что существеннее всего, пренебрегает содержанием пьесы, ее главной темой и идеей. Подобная классификация, не учитывающая тематической основы и идейной направленности, не может играть руководящей роли при изучении творчества драматурга.

При всем разнообразии репертуара Лопе де Вега у него все же имеются устойчивые темы, которые разрабатываются им на протяжении всего его творческого пути. Такими ведущими темами являются: крестьянская тема (пьесы, основные персонажи — крестьяне, а основной конфликт — борьба поселянина за свое человеческое достоинство), тема социального протеста (пьесы, в которых участниками драматической коллизии являются крестьяне и феодалы, а протест в ряде случаев принимает форму народного восстания), тема борьбы против тирании — королей, узурпаторов, временщиков (в этих пьесах участвуют преимущественно представители дворянства и придворной знати), тема любви, охватывающая проблемы, отражающие гуманистическое восприятие жизни Лопе де Вега.

Среди пьес Лопе де Вега на первом месте, безусловно, стоят пьесы из крестьянской жизни. Лопе де Вега был *единственным* среди крупных драматургов эпохи Возрождения, постоянно обращавшимся к деревенской тематике. Количество пьес Лопе де Вега, в которых выступают крестьяне и вообще простые люди, огромно. Во многих пьесах даже второстепенные персонажи, принадлежащие к простому народу, изображаются выпукло и четко, с ярко выраженными индивидуальными чертами. Сюжеты многих пьес основаны на народных преданиях; драматург широко использует народные пословицы и поговорки.

Но не только обилие фольклорных элементов в пьесах Лопе де Вега подтверждает внутреннюю связь творчества драматурга с народом. Простой крестьянин, главный герой его замечательных произведений, отличается высокими душевными качествами,

большой нравственной чистотой и таким глубоким сознанием своего человеческого достоинства, что оно дает ему силы в борьбе с угнетателями и насильниками из среды господствующего класса. Лопе де Вега не раз рисует крестьян, которые занимают высокие посты в государстве и этим обязаны только своим личным качествам. Они приходят на смену негодным правителям, тиранам и узурпаторам,— это еще сильнее подчеркивает умственное и нравственное превосходство людей из «низов» над родовитой знатью. Такова, по народному преданию, судьба крестьянина Вамбы, одного из последних готских королей; таков крестьянин Сельо в пьесе «Мне нет дела до вас»; таков алькальд Педро Креспо в «Саламейском алькальде».

Выступающий в пьесах Лопе де Вега крестьянин — не литературный тип, не пасторальная марионетка. Правда, Лопе иногда идеализирует образы крестьян, но все же они у него всегда натуральны и человечны.

На фольклорном мотиве основана пьеса Лопе де Вега «Крестьянин в своем углу» (прибл. 1611).

Богатый крестьянин Хуан доволен тихой, мирной жизнью «в своем углу». Вдали от шума и суеты городской жизни он наслаждается всеми доступными ему благами, он счастлив и мечтает об одном — прожить так остаток дней своих. Узнав от своего сына, что король французский (действие происходит во Франции) охотится в окрестностях его села, Хуан отвергает предложение сына отправиться навстречу королю и поблагодарить его за мир и покой под его властью. К чему ему, Хуану, видеть короля?

Те, что трудами рук своих живут,  
То короли бесспорно. Я — король  
Вот в этом малом уголке своем, —<sup>1</sup>

гордо заявляет Хуан. Он заказал себе в местной церкви оригинальную эпитафию:

Тут в мире опочил Хуан-Крестьянин.  
Сеньору не служил он никогда  
И ни дворца, ни короля не видел.  
Не зная страха, сам ни на кого  
Не наводил он страха никогда.  
Ни разу не испытывал нужды,  
Ран не имел и в заключеньи не был.  
И сколько ни жил он, в своей семье  
Ни горя не знал он, ни болезней.

Ознакомившись с этой надписью, король пожелал увидеть такого редкостного крестьянина. Он появляется в доме Хуана инкогнито, под видом придворного вельможи. В беседе с Хуа-

<sup>1</sup> Перевод М. Лозинского.

ном король предлагает ему приехать в Париж, где он увидит короля и королеву. Но Хуан отказывается от этой чести: тут он сам — король и живет спокойнее, чем король Франции.

Однако это вовсе не означает, что Хуан выступает против королевской власти. Он враждебно настроен по отношению к феодалам, но готов отдать свою жизнь, все свое состояние за короля, который оберегает его мирный труд. Существенно, однако, то, что в этой пьесе Лопе де Вега подчеркивает, что монархические настроения Хуана лишены раболепия, свойственного придворной аристократии, что его принцип быть королем в своем «маленьком углу» зиждется на стремлении к независимости и чрезвычайно развитом у него чувстве собственного достоинства.

Нарисованный Лопе де Вега образ крестьянина мог сформироваться только в условиях Реконкисты, содействовавшей ликвидации крепостнических отношений в испанской деревне. Хуан никогда не служил сенюру, никогда не знал страха: свободный труд развил в нем мужество, бесстрашие и смелость.

Моральное превосходство крестьян над дворянами с особой выразительностью показано в пьесе «Разумный в своем доме» (прибл. 1606—1608).

Крестьянин Мендо случайно встречается со своим соседом, дворянином Леонардо. Эта встреча сближает их. Леонардо настойчиво рекомендует Мендо отказаться от своего крестьянского звания, так как он, богатый человек, имеет все основания получить дворянское звание.

На это Мендо отвечает:

Кто в низком состоянии родился,  
Никак не может кабальеро стать.  
Мой батюшка желает умереть  
В том звании, в котором он родился.  
Я — угольщика сын, мой род таков,  
И землепашцем умереть хочу я.

Мендо недавно женился на красивой крестьянке Антоне, которую он горячо любит. Леонардо тоже недавно женился на Эльвире. За обеими женщинами ухаживают два знатных шалопая, дон Фернандо и дон Энрике, которым в их любовных шашнях помогает продувной слуга Мондрагон. Но все усилия дона Энрике оказываются тщетными: Антона решительно отвергает его ухаживания. Донья Эльвира, ревнуя своего мужа к Антоне, решает наказать его и с этой целью благосклонно принимает ухаживания дона Фердинандо.

Семья Леонардо поражена пороками, господствующими в дворянском сословии и полностью отсутствующими в крестьянской семье Мендо. Этот контраст определяет все конфликты, на которых основано действие пьесы.

Для семьи Мендо характерна трудовая обстановка, крепкие привязанности, высокое чувство человеческого достоинства, возникающее от сознания самостоятельности и независимости. Замечательна сцена крестин, в которой новорожденный как бы символизирует здоровый рост крепкой крестьянской семьи.

Семья Леонардо накануне катастрофы. В трагический для себя момент Леонардо призывает на помощь соседа-крестьянина, и тот спасает честь его имени. Мендо удалось преподать дворянину Леонардо нравственный урок. Правда оказалась в конце концов на стороне крестьянина Мендо; недаром он отказался принять дворянское звание.

Трудовая деятельность составляет отличительную особенность крестьян Лопе де Вега, она является основой их высоких нравственных достоинств. Именно трудовая жизнь и определяет превосходство крестьян над паразитическим дворянством.

Драма «Саламейский алькальд», написанная в самом конце XVI или в начале XVII века, как бы открывает серию пьес, героями которых являются крестьяне, выступающие против феодалов-угнетателей, в защиту своей чести.

У крестьянина Педро Креспо, избранного алькальдом Саламеи, имеются две дочери, которые тайно встречаются с капитаном Дьего и его братом Хуаном из расквартированного в Саламее полка. Офицерам удается похитить девушек, обольстив их лживым обещанием жениться на них. Обесчестив их, офицеры-насильники покидают их на произвол судьбы. Педро Креспо удается захватить насильников и заключить в тюрьму. Чтобы снять с дочерей пятно позора, он велит офицерам сойтись с ними законным браком, а затем вешает их.

Креспо с первых же сцен выступает перед нами в звании алькальда. Это дает автору возможность показать подлинно народного избранника, руководящегося во всех своих действиях исключительно интересами своих односельчан. Отдельные сцены, в которых Креспо выступает в роли администратора и судьи, убедительно показывают, как глубоко чувство правды в этом человеке, как крепки и нерушимы его связи с народом, как хорошо он понимает его нужды.

Сцена суда над офицерами-насильниками — это не просто личная месть за поруганную семейную честь, а выступление более общего и принципиального значения против гнета, бесчинств и насилий, творимых феодалами вообще.

Особенность этой пьесы в том, что алькальд действует в ней не изолированно от своих односельчан, он постоянно связан с ними. Они обращаются к нему за помощью и в свою очередь помогают ему, выступая всем «миром» за общее дело. В «Саламейском алькальде» дело не доходит до восстания, как в «Фуэнте



Овехуне», но будь налицо те условия, которые даны в «Фуэнте Овехуне», восстание могло бы вспыхнуть.

Историческая драма «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») — венец драматургического творчества Лопе де Вега — написана между 1609 и 1613 годами. В ней изображены отношения между господствующей феодальной верхушкой и бесправным крестьянством. Против феодального гнета выступает все население местечка; личные отношения между людьми, объединенными ненавистью к угнетателям, переплавляются в коллективную солидарность, и происходит народное восстание. «Фуэнте Овехуна» — подлинно народная драма, в которой воплощено национальное сознание испанского народа. В пьесе разворачиваются две линии действия: линия заговора магистра ордена Калатрава и его ближайшего соратника, командора, против объединительной политики королей Фернандо и Изабеллы, с одной стороны, и линия народного восстания в Фуэнте Овехуне, с другой стороны. Эти линии перекрещиваются, центр тяжести действия все время перемещается: наверху идет борьба между крупными феодалами и королями, внизу — борьба крестьянской массы против феодалов. За сценами, в которых представлены магистр, командор, короли и их военачальники, следуют сцены, рисующие нарастающий шквал народного мятежа. Все эти сцены, несмотря на кажущееся отсутствие драматической связи между ними, спаяны одной общей идеей. Народное движение в Фуэнте Овехуне разворачивается на фоне социальных столкновений, происходящих во всей стране; оно вызвано назревшими в обществе противоречиями.

В драме широкое народное движение вырастает из частного конфликта между командором, посягнувшим на честь крестьянки Лауренсии, и любящим ее молодым крестьянином Фрондосо. Но этот эпизод — лишь одно из звеньев во взаимоотношениях командора с населением местечка: нет ни одной семьи, ни одного крестьянина, который не пострадал бы от тирании и произвола самодура феодала. Глухое недовольство выливается наконец в восстание, в котором участвуют все жители местечка.

Любовь Фрондосо и Лауренсии, полная трагизма, влетает в общее настроение Фуэнте Овехуны. С гениальным мастерством сумел Лопе де Вега показать, как чувство любви обогащается сознанием братской солидарности. Крестьянка Лауренсия, выступающая в начале пьесы как типичная для некоторых комедий «плаща и шпаги» холодная и недоступная красавица, пренебрегающая любовью Фрондосо, проникается чувством уважения и симпатии к молодому крестьянину в тот момент, когда их обоих связывает одна судьба, судьба обездоленных и угнетенных. Любовь возникает, развивается и крепнет в обста-

новке борьбы с враждебными силами; она становится силой, которая зовет людей на борьбу, вливает бодрость в их сердца, заставляет их бороться с врагом за право на жизнь, свободу и счастье. Лауренсия, ведущая за собой вооруженных крестьян в четвертой сцене третьего акта, мало похожа на Лауренсию первого акта. Она выросла и возмужала благодаря своей любви к Фрондосо, благодаря ненависти к угнетателям и солидарности со всей народной массой. Равным образом и Фрондосо, в начале пьесы похожий на традиционного «галана» (любовника) из комедии «плаща и шпаги», превращается в отважного защитника Лауренсии против насильника командора, а потом и в одного из вожаков восстания.

У людей из кругов высшего дворянства другие нормы поведения. Сухой расчет, голый интерес — вот что объединяет магистра и командора. Поражение командора приводит к тому, что его недавний соратник, магистр ордена Калатрава, взваливает на него всю вину за неудавшееся выступление против «католических королей». Честь, о которой так торжественно говорит командор, считая ее принадлежностью одних только дворян, не что иное, как разменная монета. Рыцарская доблесть магистра бледнеет перед его двойным предательством. Такова цена феодальной верности и чести.

Энгельс, говоря об эпохе позднего средневековья, когда борьба между феодалами и королевской властью приняла чудовищные формы, характеризует взаимоотношения внутри феодальной системы как бесконечную, непрерывно продолжающуюся вереницу «предательских убийств, отравлений, коварств и всяческих низостей, какие только возможно вообразить, которые скрываются под поэтическим именем рыцарства и при наличии которых все же решаются говорить о чести и верности»<sup>1</sup>.

Этим волчьим нравам Лопе де Вега противопоставляет подлинно человеческие отношения, основанные на любви, солидарности и сознании общности интересов. Сценически он выражает эту противоположность посредством параллельно-контрастных сцен: из крепости ордена, в которой магистр и командор затевают заговор против королей-объединителей, драматург переносит нас в крепкую, дружную семью крестьян, где труд составляет основу человеческих отношений.

Честь и верность, любовь и дружба — эти нравственные категории трактуются в драме широко и разносторонне. Чтобы с наибольшей художественной выразительностью противопоставить две нравственные системы — угнетателей и угнетенных, драматург вводит сцены, на первый взгляд не связанные со всем раз-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 445.

витием действия драмы. Такова, например, четвертая сцена первого акта, в которой молодые крестьяне рассуждают о природе любви. В этой же сцене Фрондосо и Лауренсия осмеивают в сатирической форме отношения между людьми, основанные на неискренности и фальши.

Великолепно написаны последние сцены драмы. Короли Фернандо и Изабелла восседают на троне; рядом с ними обласканный и прощенный магистр. Изабелла обещает ему возратить местечко, над населением которого так жестоко надругался верный слуга магистра командор Гусман. Судья рассказывает о нечеловеческих пытках, которым он подвергнул триста жителей местечка, не пощадив ни старцев, ни невинных детей. У трона толпятся крестьяне, которые ждут «милостивого» приговора королей; они наивно верят в нелицеприятность королевского решения. И король произносит слова, в которых нет признания правоты народа,— в них звучит суровое осуждение. «Прощение», которое так «великодушно» дарует король Фернандо жителям Фуэнте Овехуны, мотивируется причинами чисто формального, судебнопроцессуального порядка: следовательно, даже применив страшные пытки, не обнаружил виновников.

Хотя для Лопе де Вега король — наиболее надежное убежище от тирании и произвола феодалов, объективно пьеса показывала, что «великодушный» король и насильники феодалы выступают в полном единстве, когда дело касается подавления народного восстания.

Мировое значение «Фуэнте Овехуны» заключается в том, что в этой пьесе воплощены лучшие черты испанского народа и показана сила организованности и сплоченности народной массы, борющейся против своих вековых угнетателей.

На родине Лопе де Вега драма «Фуэнте Овехуна» находилась в забвении около трех веков. Она была возрождена во время гражданской войны в Испании 1936—1939 годов. С большой силой прозвучала эта драма в Мадриде в те дни, когда над героическим городом разрывались бомбы, сбрасываемые с фашистских самолетов. Но еще до того, в 1931—1932 годах, народный испанский поэт Федерико Гарсия Лорка, зверски убитый фашистами в 1936 году, руководя студенческим театром «Балаганчик» (La Vaгаса) и объезжая с ним испанские города и деревни, сделал «Фуэнте Овехуну» достоянием широкого народного зрителя. Лорка говорил, что испанский крестьянин превосходно понимает Лопе де Вега, его простой, безыскусственный язык, его яркие художественные образы, его идеи.

Значительно слабее показан народ в драме «Периваньес и командор Оканьи». Она впервые появилась на свет в IV томе драматических произведений Лопе де Вега, изданном под личным

наблюдением автора (1614). Написана же она была в первое десятилетие XVII века.

Содержание пьесы вкратце таково. Командор, тяжело раненный во время боя быков, устроенного в честь бракосочетания богатого крестьянина Периваньеса, получает приют в доме последнего. За больным ухаживает молодая жена Периваньеса Касильда. Командор увлечен красотой Касильды, но она решительно отвергает его домогательства. После своего выздоровления командор, воспользовавшись отлучкой Периваньеса из Оканьи, проникает ночью в его дом. Но Касильда строго бережет свое доброе имя, а дом ее тщательно охраняется батраками Периваньеса. Потерпев неудачу, командор пытается удалить Периваньеса из деревни на более продолжительный срок, для чего возводит его в дворянское звание и назначает начальником отряда по борьбе с маврами. Но Периваньес, полный подозрений, возвращается ночью в Оканью, видит входящего в его дом командора и убивает его. Король Энрике III сначала велит строго наказывать крестьянина, поднявшего руку на дворянина, но, выслушав Периваньеса, одобряет его действия и сохраняет за ним дворянское звание.

Суд крестьянина Периваньеса над командором-насильником санкционируется королем Энрике III потому, что, защищая свою честь, Периваньес вместе с тем расправился с представителем враждебной королю группировки феодальных магнатов. Такое совпадение интересов королевской власти с частными интересами крестьянина, выступающего против феодала-насильника, характерно для всех пьес Лопе де Вега на темы из средневековой истории Испании: враг крестьянина одновременно является врагом короля, посягающим на его власть.

И в этой пьесе Лопе сумел показать солидарность крестьян, готовых выступить в защиту своего односельчанина. Слуга командора говорит о Периваньесе, что он

В таком почете у себе подобных,  
Что если б он хотел поднять восстание  
В своем селе, примкнули бы к нему  
Все те, что плуг весной выводят в поле<sup>1</sup>.

Однако в «Периваньесе» дело не доходит до восстания: драматург ограничивается изображением столкновения Периваньеса с похотливым феодалом и торжества правды и справедливости, провозглашаемых королем.

Несмотря на сходство отдельных мотивов в «Периваньесе» и «Фуэнте Овехуне», «Периваньес» в целом сильно отли-

<sup>1</sup> Перевод Ф. Кельина.

чается от этой драмы. Конфликт «Периваньеса» носит в отличие от «Фуэнте Овехуны» семейный характер. Лопе подчеркнул богобоязненность Периваньеса, Касильде присвоил манеры дворянки, а командора лишил тех черт, которые делают столь отвратительным образ Гусмана из «Фуэнте Овехуны». Вся пьеса в целом приближается к «драмам чести», в которых изображаются кровавые истории мщения за посягательство на семейную честь. Но если «драмы чести» были обычно насыщены феодально-аристократическими нормами морали, то в «Периваньесе» Лопе де Вега отходит от этого и показывает столкновение феодального своеволия с высоким человеческим достоинством свободного крестьянина. Конфликт между двумя мировоззрениями он разрешает в пользу крестьян.

Принципиально иной в идейном отношении характер имеет перекликающаяся с некоторыми сюжетными мотивами «Периваньеса» драма «Лучший алькальд — король» (1620—1622). Если в «Периваньесе» крестьянин, защищая свою честь, убивает обидчика-дворянина, а король одобряет его поступок, то в пьесе «Лучший алькальд — король» за насилие, учиненное помещиком Тельо над Эльвирой, невестой крестьянина Санчо, обидчика наказывает сам король, веля его обезглавить. К этому следует добавить, что герой пьесы пастух Санчо — дворянин, которого только превратности судьбы вынудили заняться крестьянским трудом; его невеста Эльвира тоже «благородного» происхождения.

А. Н. Островский с пронизательностью крупного художника отметил эту фальшивую нотку в пьесе Лопе де Вега. В своем отзыве на постановку пьесы в Малом театре 10 апреля 1877 года он писал: «Льстя национальному чувству, Лопе де Вега создал произведение, дорогое для испанцев, и только для испанцев, так узко и исключительно ее мирозерцание. В ней всё и все благородны, так что один благороднее другого и другой благороднее одного... Рассказывая о похищении своей невесты, пастух главным образом возмущается не столько тем, что поругана их чистая взаимная любовь, что насильственным расторжением брака поруганы самые священные права человеческие, сколько тем, что оскорблена его благородная гордость». Зачем поставлена эта пьеса, и нужна ли она для публики? — спрашивал Островский и сам же отвечал на этот вопрос: «Мы едва ли ошибаемся, если считаем пьесу «Лучший алькальд — король» лишней не только в нашем, но и вообще в современном репертуаре».

Такая суровая оценка этой пьесы великим русским драматургом вовсе не означала отрицательной оценки им творчества Лопе де Вега в целом. Полемизируя с западноевропейскими уче-

ными, Островский писал: «Мы далеко не разделяем мнения некоторых критиков, утверждающих, как Бутервек, например, что Лопе де Вега рисовал только благородство,— нет, у него можно найти произведения реальные, где испанцы представлены так, как они есть на самом деле, а не такими, какими хотели казаться...»<sup>1</sup>

Как носитель высшей морали, как подлинное воплощение законности и правопорядка, народ выступает в драме «Великодушный генуэзец» (ок. 1615). Лопе де Вега использовал сюжет новеллы итальянского писателя XVI века Маттео Банделло о генуэзском патриции, бескорыстно спасшем от голодной смерти семью безнадежно любимой им женщины из народа. Хотя в новелле Банделло нет и намёка на народное движение в Генуе, происходившее в 1507 году, Лопе де Вега включил сюжет новеллы в широкие рамки движения генуэзских ремесленников против нобилей.

Рисуя восстание генуэзских ремесленников, перед которым отступает на второй план любовная линия пьесы со всеми ее традиционными аксессуарами, Лопе де Вега показал еще раз, какой глубокий интерес он испытывал к народным движениям, направленным против угнетателей народа. Он не изображает всего хода восстания, а дает только несколько эпизодов, но эти сцены написаны рукой крупного художника, любящего народ и глубоко сочувствующего ему.

В этой пьесе Лопе де Вега, изображая народное правление, показал, какие таланты таятся в народе; он показал, что судьбы родины гораздо ближе народным массам, чем дворянской верхушке, что ради свободы и независимости родины народ готов идти на любые жертвы. Восставший народ, несмотря на невероятные лишения во время длительной блокады, ни разу не поколебался, а его вожди нашли в себе достаточно мужества и государственного разума, чтобы удержать в своих руках власть на протяжении шести лет. Только численное превосходство врагов и, главное, голод и мор сломали героическое сопротивление генуэзского плебса. Способность народа справиться со сложнейшими государственными обязанностями в труднейшей военной обстановке вынуждены в пьесе признать даже сами генуэзские нобили, относившиеся до восстания к народу, как к разнузданному зверю.

Лопе де Вега не удалось, однако, последовательно и до конца утвердить эту прогрессивную идею. Его монархические взгляды обусловили компромиссную развязку «Великодушного

---

<sup>1</sup> А. Н. Островский, Собр. соч., т. XIII, Гослитиздат, М., 1952, стр. 159, 160, 161.

генуэзца». Лопе де Вега, погрешая против исторической правды, заставляет в финале пьесы вождей восстания капитулировать перед французским королем. Он рисует дело так, будто ближайшие соратники Пауло, генуэзские ремесленники, выдали дожа с головой французскому королю, у которого Пауло малодушно просит прощения. «Я виновен,— говорит он королю,— но можно ли, однако, казнить меня за то, что я правил в твое отсутствие?» Как только появляется король как представитель высшей власти, народ сам отказывается от временно присвоенных прав и вручает свою судьбу в руки законного властелина. Такова была идейная концепция испанского драматурга.

Искусственная развязка «Великодушного генуэзца» обусловлена мировоззрением Лопе де Вега, его ограниченным политическим кругозором. И все же, при всей компромиссности развязки пьесы, «Великодушный генуэзец» имеет немалое значение. Здесь Лопе де Вега, следуя заветам великого творца «Дон Кихота», поставил проблему народоправства и разрешил ее в положительном смысле.

Наряду с произведениями, в которых Лопе де Вега изобразил протест людей из народа против насильственных действий феодалов, его перу принадлежит обширная группа пьес, содержание которых составляет борьба за человеческие права, попираемые королями-тиранами. Основные персонажи, выступающие в тираноборческих пьесах, принадлежат, как правило, к высшим слоям общества. Ни в одной из многочисленных пьес, посвященных изображению борьбы против насилия и гнета, Лопе де Вега не поставил лицом к лицу народ и королевскую власть. Однако эта борьба с тиранией соответствовала интересам широких народных масс и выражала их заветные чаяния о «справедливом», «добром» короле.

Тираноборческие пьесы Лопе де Вега представляли собой как бы руководства, типа популярных в XVI—XVII веках «зерцал христианских правителей», в которых политические мыслители этого времени излагали свои взгляды на существо и характер государственного правления. Однако тираноборческие пьесы Лопе де Вега были «руководствами» совсем особого рода: они, во-первых, предназначались для широчайшей театральной аудитории и, во-вторых, наставляли скорее подданных, чем правителей.

На сцене утверждалось законное право человека не только принимать меры защиты, но и выступать против тирана с оружием в руках. Воздействие картин безудержного насилия и гнета, с одной стороны, и протеста и сопротивления — с другой, было особенно сильным оттого, что в этих пьесах выступали

цари и вельможи не древней Греции, Рима или Египта, а Испании, в них драматизировались эпизоды, описанные в летописях и народных песнях. Объективно в этих пьесах, несмотря на компромиссное подчас разрешение конфликта между тиранами и их жертвами, с королевской власти солекался ореол божественности. Носитель власти становился человеком, ничем не отличающимся от всех других людей и не могущим оправдать собственную безнаказанность своей «божественной» сущностью. Теперь в своих незаконных поступках он исходил из того, что подданные обязаны блюсти его прихоти, в противном случае он считал себя в праве обратиться закон, всецело от него зависящий, против своих подданных.

Но герои Лопе де Вега умеют говорить правду в лицо могущественным владыкам, невзирая на грозящие им опасности. Эти выступления подчас отличаются большой силой. Они, безусловно, помогали зрителю пьес Лопе де Вега обретать новые взгляды на взаимоотношения личности и власти — взгляды, шедшие вразрез с вековыми представлениями.

«Государь, сброшенный со скалы» (1603) — одна из наиболее ярких тираноборческих пьес Лопе де Вега.

После смерти короля Наварры две группы знати борются за престол: одна поддерживает кандидатуру Санчо — брата покойного короля, другая — кандидатуру «законного» короля, еще не родившегося наследника престола. Во главе обеих групп стоят два брата: дон Мартин отстаивает претензии Санчо, дон Рамон — будущего принца. Рамон вынужден отправиться в изгнание, Мартина награждает почестями и титулами Санчо, завладевший престолом. Беременная королева-вдова, узнав, что узурпатор собирается убить ее и ненавистный ему плод, бежит из столицы. Незнакомая местность, в которой она очутилась в ожидании родов, находится поблизости от замка донна Мартина, где проживает его жена донья Бланка. Крестьяне сообщают последней о женщине, разрешившейся от бремени в окрестностях замка. Донья Бланка велит принести ей младенца, принимает его как родного сына, когда же в замок заезжает король Санчо, охотившийся в окрестных лесах, она просит его быть крестным отцом найденныша. Пораженный красотой Бланки, король влюбляется в нее и решает удалить ее мужа, поручив ему отразить нападение французского войска, в главе которого стоит дон Рамон, брат Мартина. В отсутствие Мартина король силой овладевает Бланкой. Возвратившийся из похода дон Мартин спешит в свой замок, но видит, что все входы в него заняты черным крепом. «Это траур по погибшей чести», — объясняет ему вышедшая навстречу жена. Но Мартин все еще не может отделаться от привычного преклонения перед королев-



ским именем. И только после того, как он наконец убедился в том, что это преступление совершил король, он восклицает:

А, лютый Санчо, погоди, тиран!  
Будь проклят день и час будь проклят тот,  
Когда я присягнул тебе в Наварре!

Далее происходит встреча двух братьев. Узнав друг у друга о вероломстве и жестокости узурпатора, они решают убить его. Рамон заманивает Санчо на крутую скалу, а Мартин сбрасывает его в пропасть.

К числу тираноборческих пьес Лопе де Вега следует отнести и знаменитую драму «Звезда Севильи» (1623), действие которой происходит во время царствования кастильского короля Санчо IV, вошедшего в историю с прозвищем «Лютый» (конец XIII в.).

В этой драме король Санчо IV изображен сластолюбцем, трусом, предателем. Чудовищным обманом королю удается устранить Бусто Таверу, брата красавицы Эстрельи, на честь которой король посягает; обманным же способом он заставляет храброго офицера Санчо Ортиса убить Бусто Таверу. На всем протяжении пьесы король в силу своих ложных представлений о прерогативах высшей власти в государстве создает лабиринт противоречий, из которого сам не может найти выход. Ему представляется, что он, источник закона, сам закону неподвластен. Но уже первая попытка короля подкупить высоким саном скромного дворянина Бусто Таверу, чтобы расположить его, как брата Эстрельи, в свою пользу, терпит неудачу: Бусто Тавера отказывается от высоких постов и почетных званий. Король гарантирует Санчо Ортису полную безнаказанность за убийство Бусто. Храбрый офицер, преданный вассал слепо повинуется королю, не зная даже имени того, кого король велел ему убить, но решительно отвергает королевские посулы и рвет записку с гарантией безнаказанности. Он отказывается от убийства из-за угла, как ему рекомендует король. При встрече с Бусто Таверой Санчо вступает с ним в спор, который завершается поединком. Бусто Тавера убит. Санчо и король хранят молчание по поводу убийства уважаемого севильского гражданина Бусто: Санчо, не желая нарушить данный им королю обет, король, трусливо прячась за спину храброго офицера. Но король не только хранит молчание, он принимает меры к тому, чтобы выгородить себя. Севильские судьи не вправе вмешиваться в распоряжения высшей власти в государстве: раз король приказал, стало быть, он имел достаточно оснований для этого. Для Лопе де Вега главным оправданием действий короля являются «заблуждения любви»: ее непреодолимая сила заставляет коро-

ля пренебречь своими высокими обязанностями и долгом по отношению к подданным.

В противоположность художникам французского классицизма XVII века Лопе де Вега в «Звезде Севильи» не дает психологической мотивировки поступков короля-тирана. Король ни разу не задумывается над своими поступками; он действует без колебаний. Свое поведение он осмысливает дважды: в тот момент, когда его воле противостоит воля Бусто, и тогда, когда Санчо Ортис отказывается открыть причину совершенного им убийства. Но и в эти решающие моменты король не оценивает, не критикует своих поступков. В ходе борьбы за овладение Эстрельей король прямолинеен и активен; его увлекает поток единого чувства, желания, стремления.

Публичное признание короля в финале драмы кажется поэтому внезапным, психологически неподготовленным — оно представляется актом вынужденной капитуляции и, стало быть, чем-то случайным, не типическим. Это значительно ослабляет силу воздействия драмы.

Поскольку все конфликты в тираноборческих пьесах возникают на почве любовной страсти, а чувство любви, по мнению Лопе де Вега, — душевный порыв, над которым рассудок подчас не имеет власти, то поступки людей, даже облеченных властью, если они охвачены любовной страстью, должны быть некоторым образом оправданы. Такая развязка типична для этих пьес Лопе де Вега. Она, разумеется, искусственна, не вытекает из хода действия и поэтому вступает в противоречие с основным содержанием, исполненным жизненной правды.

Ограниченные политические идеалы Лопе де Вега определили его особое отношение к проблеме монархической власти. Дурные моральные свойства тех лиц, которые оказались у власти, влияют, по его мнению, на ход дел в государстве. Таким образом, для него весь вопрос сводится в конечном счете только к выбору лиц и их смене. Поэтому в пьесах на тираноборческие темы финальное «раскаяние» короля (или вельможи) неизбежно переносит весь конфликт в плоскость индивидуальных особенностей правителя: его неистовых страстей, несдержанности чувств, забвения им в силу этого государственных интересов. Речь идет о смене лиц, а не системы правления: место узурпатора в пьесах Лопе де Вега обычно занимает человек, который в нравственном отношении чище, благороднее свергнутого узурпатора.

В то же время Лопе столь правдиво, с таким глубоким сочувствием рисует жертвы насилия и произвола, что «покаяние» виновников тиранических действий всегда выглядит неубедительно.

Образ короля, стоящего на страже законности, встречается у Лопе де Вега сравнительно редко. Филипп II в «Саламейском алькальде», Фернандо и Изабелла в «Фуэнте Овехуне», Энрике IV в «Периваньесе и командоре Оканьи», Педро в «Мятеже не за горами» — короли идеализированные, воплотившие наивную веру Лопе де Вега в «демократизм» некоторых испанских королей; борьба этих королей против феодальных сеньоров вызывала в нем иллюзию того, что короли были защитниками народа от насилий феодалов. Но эти «добрые короли», как правило, выступают в перечисленных пьесах, так же как *deus ex machina* в греческой трагедии, только в самом финале пьесы. Правда, в обширном репертуаре Лопе де Вега имеется небольшое число пьес, в которых он сделал попытку воплотить образ «идеального» правителя государства. Как правило, пьесы эти написаны Лопе в последний период его творчества, после 1618 года. К этому времени тираноборческая тема вызывает уже откровенно неприязненное отношение со стороны властей, и римский папа после ряда террористических актов, совершенных по наущению иезуитов, вынужден был положить конец открытой пропаганде царевубийства. Продолжая в это время разрабатывать излюбленную тему социального протеста крестьянства против феодалов-обидчиков, Лопе де Вега гораздо больше подчеркивает активное вмешательство «доброго» и «справедливого» короля и в значительной мере ослабляет участие самих крестьян в защите своих человеческих прав.

Большое значение имеют пьесы Лопе де Вега, в которых он пытался нарисовать под углом зрения актуальных проблем современности образ «доброго» короля. В этих пьесах он делал особенно резко осязуемым контраст между изображенными в них «идеальными» монархами и сидевшими на испанском престоле королями из династии Габсбургов, управлявшими страной через посредство фаворитов, временщиков. К категории «положительных» монархов принадлежит, например, король в пьесе «Вот каковы должны быть благороднорожденные». Здесь «хороший» король такими словами очерчивает существенные особенности истинного правителя государства:

Заботливый и бдительный всегда,  
 Не зная сна и отдыха, подобно  
 Тому, как небосвод в круговращеньи  
 Своим покоя никогда не знает, —  
 Король делами государства должен  
 Быть постоянно занят, и ничто  
 Ему помехой не должно быть в этом, —  
 И в том числе любовь, которой много  
 Приходится вниманья уделять.

(Действие II)

Вообще вся эта пьеса направлена на то, чтобы показать, что важнейшая цель короля состоит в служении людям, в его обязанностях по отношению к окружающим, в умении жертвовать личными интересами ради блага государства.

Эта утопическая мечта великого драматурга о «добром» короле отражала наивную веру угнетенных и придавленных народных масс в благодетельную роль монарха, в лице которого им хотелось видеть своего защитника от произвола феодалов, чиновников и алчных откупщиков.

Весьма важное место в наследии Лопе де Вега занимают его многочисленные комедии нравов, так называемые «комедии плаща и шпаги», отличающиеся мастерством построения действия, яркостью характеров, живостью языка, блеском стихотворной формы. В этих комедиях Лопе де Вега рисует эпизоды из повседневной жизни главным образом мелкого и среднего дворянства. Он сосредоточивает внимание на отношениях между людьми, основанных на прирожденном благородстве человеческой натуры, и внушает зрителю веру в возможность достижения счастья в рамках того общественного строя, в котором он живет. В этих комедиях активность героев Лопе де Вега ограничивается узкими рамками семьи, но даже и в этих ограниченных пределах драматург показывает силу человеческой воли, энергию, подлинную человечность. Как бы походя разрушают его герои на своем пути препятствия, освященные многовековыми традициями. Знатная графиня полюбила своего безродного слугу и, несмотря на угрозу все еще живучего предрассудка «родовой чести», выходит замуж за человека «низкого происхождения» («Собака на сене»); молодая девушка борется против ханжества, лицемерия, бездушия родных и близких и выходит победительницей из этой борьбы («Мадридская сталь»); молодая вдова, прожив безрадостные годы с нелюбимым мужем, побеждает в упорной борьбе против лицемерной среды, которая запрещает ей любить свободно («Валенсианская вдова»). Эти примеры можно было бы умножить.

Основным движущим мотивом всех «комедий плаща и шпаги» Лопе де Вега является любовь. Условия, в которых разворачивается любовная интрига в этих пьесах, имеют для Лопе де Вега не меньшее значение, чем поэтическое изображение самого чувства. Борьба людей за свободу любви давала драматургу возможность выразить свои гуманистические идеалы.

Любовь обладает способностью создавать новые отношения между людьми, разрушая сословные преграды между ними. Стало быть, сословное неравенство не является чем-то неизбывным и несокрушимым. Феодалная иерархия зиждилась на социальном неравенстве, подкрепленном авторитетом церкви.

Если же существует сила, которая способна пробить брешь в этом иерархическом строе, то человек может верить в возможность достижения счастья в жизни, если он будет вести за него борьбу. Так у Лопе де Вега любовь становится великой силой, сокрушающей социальные перегородки. Эту мысль драматург настойчиво проводит во многих своих произведениях:

Среди людей любовь державно правит  
И государем и простолыдином;  
Мужик и царь одним недугом страждут.

*(«Венгерская корона», действие I)*

Любовь, любовь, с какой великой силой  
Соединять умеешь ты неравных!

*(«Крестьянин в своем углу», действие II)*

Такое понимание любви типично для всей драматургии Лопе де Вега.

Правда, любовь, как страсть, лишаящая человека способности контролировать свое поведение, может иногда повлечь за собой немало бед не только для отдельного человека, но даже для общества и государства в целом. Такова, как мы видели, тема многочисленных пьес Лопе де Вега, изображающих поведение людей, облеченных высшей властью (королей, вельмож), которые под влиянием страсти теряют рассудок и забывают о своих обязанностях по отношению к людям.

Обратимся к рассмотрению отдельных «комедий плаща и шпаги». Комедия «Учитель танцев» (1594) принадлежит к числу наиболее ранних из дошедших до нас произведений Лопе де Вега этого жанра. Арагонский дворянин Альдемаро, влюбленный в дочь богача Альбериго, решает сделаться учителем танцев, чтобы получить доступ в дом любимой Флорелы. Для дворянина считалось позорным и недостойным получать деньги за работу, но Альдемаро пренебрегает этой условностью. Флорела полюбила скромного учителя танцев, не интересуясь его происхождением. Интрига осложняется тем, что сестра Флорелы, Фелисьяна, выданная замуж против своей воли, влюбляется в Вандалино, который в свою очередь любит Флорелу, не разделяющую его чувства. Скрещение всех этих противоречивых интересов приводит к возникновению драматических ситуаций, в результате которых торжествует любовь Альдемаро и Флорелы, как чувство искреннее и бескорыстное, и обнажается, с другой стороны, вся уродливость связей между людьми, основанных на корысти и эгоистическом расчете.

Хотя Лопе де Вега поставил в этой комедии серьезную общественную проблему, он не был в состоянии раскрыть ее до конца, во всей ее глубине. Затронув вопрос о сословном равен-

стве, он сразу же приглушает остроту конфликта Альдемаро с окружающим его обществом, дав Флореле узнать о дворянском происхождении Альдемаро. Это обстоятельство сообщает им обоим уверенность и смелость, делая излишними и искусственными все дальнейшие осложнения интриги.

Проблема сословного неравенства дана острее в комедии «Собака на сене», относящейся к более позднему периоду (она написана между 1613 и 1615 гг.). Комедия эта принадлежит к числу наиболее зрелых произведений Лопе де Вега. Она заслужила похвалу Белинского, назвавшего ее «прелестной комедией».

Диана де Бельфлор должна выбрать себе мужа, но ее выбор ограничен сословными соображениями: она может остановить свой выбор только на маркизе Рикардо, графе Федерико или им подобных, то есть на представителях аристократического круга, за пределы которого она не вправе выйти. В этой среде отношения между людьми определяются прежде всего сухим расчетом. Утонченные рыцарские манеры — только внешняя оболочка, прикрывающая внутреннюю опустошенность этих людей. Упорное нежелание Дианы остановить свой выбор на одном из представителей этого круга выражает некоторым образом ее протест против отношений такого рода. Нужен небольшой толчок, чтобы окончательно освободить ее из плена старых представлений о жизни и открыть ей глаза на подлинные человеческие отношения. Это происходит тогда, когда Диана узнает о любви Теодоро, ее личного секретаря, и ее служанки Марселы. Уже в первом своем сонете графиня говорит о красоте и уме Теодоро; в этих словах Дианы таится зародыш ее чувства к Теодоро. Однако в силу сурового устава сословной чести графиня не может «снизойти» до любви к своему секретарю. Возникает конфликт между любовью и честью. Он порождает нерешительность, взволнованность, смятение чувств графини. Ей как бы доставляет удовольствие мучить Теодоро, заставляя его переходить от отчаяния к надежде.

Теодоро любит и свою госпожу и ее служанку; он нерешителен, сдержан, достаточно эгоистичен, что особенно ясно видно из его отношения к Марселе.

Марсела — второстепенный, но необходимый персонаж, без участия которого интрига не развернулась бы так, как это имеет место в комедии. С одной стороны, она жертва изменчивости, суетности и слабостей Теодоро; с другой — она жертва ревности Дианы. Потому характер Марселы отличается пассивностью, за исключением того момента, когда она, желая отомстить Теодоро, объявляет, что любит Фабью.

Маркиз Рикардо и граф Федерико — типичные представители аристократии. Спесивость, чопорность, внешний лоск,

за которым скрывается сухой расчет, — таковы их существенные черты.

Вся сложность взаимоотношений основных персонажей не влечет за собой раскрытия их внутреннего мира. Лопе де Вега не углубляет психологически конфликт комедии. Чтобы распутать туго стянутый узел интриги, он прибегает к классическому приему «узнавания», который здесь, однако, служит целям сознательной мистификации. Этот заимствованный из византийского романа прием, которым широко пользовались новеллистика и театр Ренессанса, превратился ко времени Лопе де Вега в штамп. Но драматург сумел вдохнуть жизнь в этот трафаретный сценический прием: Тристан, придумавший «трюк» с нахождением графом Лудовико похищенного сына, с самого начала придает этому «трюку» ироническую окраску.

Тристан — один из наиболее ярких образов грасьосо, комических слуг, в драматургии Лопе де Вега. Грасьосо обладает трезвым умом и здравым смыслом и почти всегда представляет собой противоположность своему господину. Он — его помощник и советчик, а в трудные минуты сам, по своему личному почину, предпринимает необходимые меры для того, чтобы довести дело до благополучного конца. Грасьосо нередко относится к своему господину с нескрываемой иронией, так как в подавляющем большинстве случаев слуга и господин по-разному оценивают явления окружающего мира. Этим контрастом Лопе де Вега пользуется не раз с целью критики ряда отрицательных явлений современности.

Грасьосо — один из важнейших персонажей в комедиях Лопе де Вега. Драматург придал грасьосо индивидуальные черты и сделал его роль существенной для действия. Грубые и даже непристойные шутки грасьосо — отголосок шуток простака из народного фарса; но в них зачастую содержится критика и разоблачение общественных пороков. Образ ловкого и умного грасьосо был близок народному зрителю, присутствовавшему на представлениях.

В образе грасьосо слились различные черты дурачка, простака-крестьянина, пастуха и слуги. У Лопе де Вега грасьосо еще не стал стереотипной фигурой, какой он делается у Тирсо де Молина и Кальдерона. Если у последних слуга почти всегда фигура комическая, даже гротескная, то у Лопе де Вега образ грасьосо отличается гораздо большим разнообразием и жизненностью. Он активный участник событий пьесы. Он здраво судит о замыслах и поступках персонажей, ослепленных страстью; он пародийно противостоит герою и повторяет его действия, так что высокопарное становится явно карикатурным. Всю силу своего остроумия он употребляет на то, чтобы сделать смешными

ситуации, в которых запутались главные действующие лица. Его острый глаз подмечает душевные состояния главных персонажей, вскрывает их тайные помыслы. Его шутки и остроты вкраплены в серьезные моменты пьесы, чтобы дать зрителю передышку.

В «Собаке на сене» много эпизодов, но нет ни одного лишнего; неиссякаемы остроумие и юмор; диалоги естественны; разнообразны метры и тональности, — во всем чувствуется рука великого мастера.

Проблема, которой посвящены комедии «Учитель танцев» и «Собака на сене», еще более глубоко и правдиво раскрыта в одном из наиболее зрелых произведений Лопе де Вега — «Девушка с кувшином» (прибл. 1627).

«Девушка с кувшином» — блестящий итог почти пятидесятилетней творческой работы драматурга. В этой пьесе Лопе де Вега обнаруживает ту же изобретательность, ту же свежесть и жизнерадостность, которыми отличаются его юношеские произведения. Высокое мастерство характеристики, лиризм, великолепный стих — все, чем отмечены его лучшие произведения, — мы находим в этой пьесе, на которой лежит печать зрелого гения.

Отец доньи Марии, дон Бернардо, гордый своей знатной родней, отказывает дону Дьего в руке дочери на том основании, что тот не так родовит, как он сам. Дон Дьего, негодуя на отказ, оскорбляет дону Бернардо, за что подвергается тюремному заключению. Мстя за оскорбленные седины отца, донья Мария убивает в тюрьме дону Дьего, после чего вынуждена бежать из родного дома и скрываться под чужим именем. Как ни тяжело ее новое положение, она обретает теперь самостоятельность и независимость, о которых раньше только мечтала. Чтобы не потеряться в новых, чрезвычайно сложных условиях, нужен мужественный характер и большая душевная сила. Донья Мария обладает этими качествами. В роли простой служанки эти качества оказались чрезвычайно ценными.

Неизбежным следствием новых условий, в которых очутилась Мария, явились и ее новые отношения к людям. Марии приходится приноравливаться к новой обстановке. Будучи вынуждена жить среди слуг, как простая служанка, Мария пытается жить теми же интересами, которыми живут ее товарищи, не подавая даже виду, что она выше их в каком-либо отношении. Но, утратив преимущества, которые ей давала принадлежность к знати, она обрела то, чего не находила в аристократической среде. В этом и причина сложности ее отношений к знатному дону Хуану. Для нее теперь важнее всего, чтобы он полюбил ее как человека, а не как знатную и богатую девушку.



Дон Хуан пренебрегает знатностью и красотой дворянки доньи Анны, недвусмысленно выражающей ему свою склонность, и хочет связать свою судьбу с судьбой простой служанки Марии, не подозревая ее знатного происхождения. При этом он готов решительно порвать с окружающими, враждебно относящимися к его выбору. Дворянка проигрывает в состязании со служанкой, так как на стороне последней право, завоеванное ею, как человеком, на стороне же Анны — право, обусловленное только ее принадлежностью к дворянскому сословию.

Чтобы показать возможность существования подлинно человеческих отношений, надо было перенести Марию в другую среду, где главное — не богатство, не происхождение, не звание, а человек сам по себе. Но, как и в других пьесах Лопе де Вега, сословные различия выступают и в этой комедии в завуалированной форме: Мария на деле не простая служанка, и дон Хуан чувствует в ней человека «высшей» породы.

Лопе де Вега в какой-то степени пользовался в своих комедиях стандартной схемой, но эта схема под его пером оживала, наполнялась большим, глубоким содержанием. С несравненным искусством истинного художника изображал он разнообразные жизненные явления. Это его мастерство отчетливо проявилось в комедии «Валенсианская вдова» (между 1593 и 1603 гг.).

Молодая вдова Леонарда вынуждена жить в затворничестве, избегая всего того, что может возбудить против нее «общественное мнение» Валенсии. Представителями этого общественного мнения являются ее дядя Лусенсьо и тройка неудачливых «поклонников» — Отон, Лисардо и Валерью, которых она открыто презирает. Эти «поклонники» не питают к ней никакого чувства. Они исполняют «общественную» миссию ревнителей безупречности репутации молодой вдовы: следят за каждым ее шагом, дежурят у ее дома, ревниво оберегая ее от общения с внешним миром. Они считают, что молодая и красивая женщина не в состоянии сама уберечь себя от соблазнов любви; внешнюю же сдержанность Леонарды они принимают за личину, скрывающую ее порочную натуру. Так возникает в этой среде заговор против чести Леонарды. Они плетут против нее грязную интригу. Лусенсьо хочет заставить ее выйти замуж за человека, которого она презирает. Она любит Камило, а окружающие условия заставляют ее встречаться с любимым тайно, в ночной темноте; даже Камило не знает, с кем он делит свою любовь. В финале комедии торжествует чувство Леонарды, вырвавшейся из невыносимой обстановки, созданной «ревнителями» ее чести.

Здоровые, крепкие семейные связи, подлинно человеческие отношения между людьми мы находим в тех комедиях Лопе де Вега, в которых выступают крестьяне, изображается сельский

быт, деревенские обычаи и нравы. Именно среди крестьянок мы находим лучшие женские образы Лопе де Вега; в его представлении высокие душевные качества вовсе не являются принадлежностью одного дворянства. Ни одна дворянка во всем обширном репертуаре Лопе не может идти в сравнение с Касильдой («Периваньес и командор Оканьи») и особенно Лауренсией («Фуэнте Овехуна»). Если и бывают исключения, то только тогда, когда речь идет о дворянках, воспитанных с детских лет в деревне и благодаря такому воспитанию обретающих силу и твердость духа, отвагу и мужество, нужные им для достижения личного благополучия.

Среди пьес, в которых Лопе де Вега нарисовал образ дворянки, получившей воспитание в крестьянской среде, наибольший интерес представляет его комедия «Глупая для других и умная для себя» (написана в 1630 г., напечатана в 1635 г.). Пьеса отличается превосходной, точной обрисовкой характеров действующих лиц, мастерским ведением действия, совершенной поэтической формой.

Главная героиня комедии Диана, незаконная дочь герцога Урбинского, с младенческих лет воспитывалась в семье крестьянина, не подозревая о своем знатном происхождении. Перед смертью герцог завещает Диане престол. Племянница герцога Теодора, которая живет во дворце, давно привыкла считать себя единственной законной наследницей престола. Эту уверенность поддерживают в ней двое молодых дворян Дьего и Камило, добивающихся ее руки. Завещание герцога нарушает их планы. Теодора намерена, однако, употребить все средства для устранения соперницы, которая, по ее глубокому убеждению, как простая крестьянка, недостойна столь высокого сана. Слуга покойного герцога, Фабьо, приезжает в деревню и предупреждает Диану об ожидающих ее во дворце кознях и опасностях. Диана в борьбе со своими знатными врагами решает пустить в ход остроумное средство: она притворяется деревенской простушкой, невежественной, ни на что не претендующей и даже недовольной выпавшей на ее долю удачей. Таким путем ей удастся усыпить подозрительность соперников. Пользуясь этой передышкой, она вместе с преданным Фабьо подыскивает себе мужа-друга, с помощью которого она могла бы окончательно разоблачить Теодору и ее двух поклонников. Такого помощника и товарища она находит в лице Алехандро Медичи. Последний, тронутый беспомощностью девушки, против которой ополчилась вся урбинская знать, восхищенный ее умом и красотой, предлагает ей свою помощь и бескорыстную любовь. Для победы над Теодорой и ее группой нужна вооруженная сила. Алехандро Медичи приводит отряд из Флоренции, где правит его брат. Чтобы скрыть по-

длинную цель ввода войск в пределы Урбино, Диана объявляет о своем намерении отправиться на завоевание «гроба господня». Эта сумасбродная затея Дианы вызывает, разумеется, смех у окружающих; тем временем она мобилизует армию в Урбино и объявляет набор добровольцев в родном селении. Наконец наступает день ее торжества. Она появляется перед войском и народом в боевых доспехах, объявляет себя наследницей герцогского престола и изгоняет из пределов Урбино своих заклятых врагов.

Лопе де Вега подчеркивает в Диане черты, присущие ей как крестьянке, воспитанной в иной среде, чем Теодора, Камило и Дьего. Весь ход развития драматического конфликта обусловлен полярной противоположностью двух нравственных систем. Не получи Диана закалки в крестьянской среде, в постоянном общении с природой и простыми людьми, она была бы лишена тех качеств, которые помогли ей одержать верх над своими вельможными соперниками.

Сила Дианы еще и в том, что она не прерывает своей связи со средой, в которой провела свои молодые годы. Она постоянно возвращается к мысли о деревне. Вступая в единоборство со своими противниками, она призывает на помощь своих односельчан.

Под маской дурочки и наивной простушки Диана не может скрыть присущее ей от природы изящество. Огромных усилий стоит ей прикидываться грубой «мужичкой». У Дианы слишком живой и быстрый ум, слишком энергичная и порывистая натура, да притом слишком откровенно цинично ведут себя Теодора, Камило и Дьего, чтобы время от времени сквозь искусственную маску не прорывалась ее истинная сущность.

Во всем, что происходит, Диана играет ведущую роль. Алехандро и Фабьо — только исполнители ее планов, полностью подчиняющиеся ее уму и воле. Диана ни на шаг не отступает от заранее намеченной цели.

Диане противостоят вельможные дворяне, цвет урбинского двора, подлинная «белая кость»: Теодора, Диго, Камило, сенат. Все они не могут примириться с тем, что корона достанется простой «мужичке», внебрачной дочери покойного герцога. Таким образом, с самого начала борьба между ними и Дианой получает характер борьбы за права дворянского сословия против посягательств на эти права со стороны выходцев из других сословий. Недаром Теодора выступает против равенства всех людей перед законом.

Весь расчет Теодоры и ее пособников зиждется на том, чтобы изолировать Диану и сокрушить ее, одинокую и беспомощную. Враги Дианы стремятся создать вокруг нее атмосферу презре-

ния. Но Теодора и ее клика просчитались, они не учли качеств своей соперницы: ее трезвого ума, практической сноровки, крестьянского лукавства, непреклонной воли и кипучей энергии.

Вся ситуация комедии «Глупая для других и умная для себя» такова, что Теодора в своих притязаниях на герцогскую корону может опираться только на свои сословные привилегии, сама же она обладает слишком ограниченным умом, чтобы суметь справиться со всей сложностью задач, которые ей предстоит решать. Диана же не опирается ни на какие сословные привилегии; более того, вся система сословных привилегий выступает против нее. Поэтому она вынуждена опираться только на свои личные способности. И в этом правота Дианы.

Превращение Дианы в горделивую властительницу Урбино не является неожиданностью. К торжественной финальной сцене зритель подготовлен всем ходом пьесы. Герцогская корона — вполне заслуженная награда для женщины, которая благодаря своим недюжинным способностям и нравственному превосходству сумела одержать верх над сильным и коварным врагом.

Мысль о том, что человек сам должен бороться за свое счастье, Лопе де Вега проводит в ряде пьес, посвященных генеалогии знаменитых испанских дворянских родов. С одной стороны, он возвеличивает родословную испанских грандов, высшей знати, сыгравшей такую мрачную роль в судьбах испанского народа. С другой стороны, его привлекает жизненный путь родоначальника, при описании которого он с особым вниманием останавливается на плебейском происхождении крупных испанских дворянских родов. Он показывает, что если родоначальнику удалось заложить основы могущественного рода, то не в результате королевских пожалований и всевозможных льгот, а исключительно благодаря личным качествам основателя рода: мужеству, доблести, высоким душевным достоинствам. Эти драматизированные жизнеописания дают Лопе де Вега возможность воплотить в сценических образах ренессансный тезис, что источником подлинного благородства являются собственные деяния человека, а не преимущества, предоставляемые ему происхождением.

Создавая эту группу пьес, Лопе де Вега широко использует народные предания. Он разрабатывает древнее сказание о человеке, вышедшем из народа и поднявшемся вверх по общественной лестнице благодаря своим личным достоинствам. В жизненном опыте таких людей решающую роль играет длительное общение с простыми людьми, крестьянами; именно эта среда воспитывает характер и создает необходимые предпосылки для того,

чтобы человек мог преодолеть любые препятствия и выйти с честью из самых трудных положений.

Таким образом, народ, как источник всего лучшего в обществе, выступает и в этих пьесах на первом плане. Эта идея народа пронизывает все творчество Лопе де Вега, она получает воплощение в разнообразных ситуациях и сценических образах, озаряет ярким светом его произведения и делает особо ценным его вклад в культуру Испании и всего человечества.

Лопе де Вега был не только крупнейшим драматургом-практиком. Он был также видным теоретиком драмы, сделавшим попытку подытожить собственное творчество и вывести из него эстетические принципы национального театра. Свои взгляды на драматургию Лопе де Вега изложил в стихотворном трактате «Новое руководство к сочинению комедий в наше время» (1609), обращенном к Мадридской академии.

Теоретические положения Лопе де Вега основаны на творческой практике испанской национальной драмы, к тому времени уже одержавшей в Испании победу над «ученой» классицистской драматургией.

Развивая положения, намеченные в трудах его предшественников, Лопе де Вега формулирует в своем трактате основные принципы испанской национальной драматургии. Сохраняя видимое уважение к «ученой» гуманистической драме и к тем античным авторитетам, на которые опирались гуманисты, Лопе де Вега прежде всего стремится обеспечить испанской национальной драме право на самостоятельное место и значение.

Отказавшись следовать нормам ренессансно-классицистской поэтики, Лопе де Вега установил чрезвычайно плодотворный для его времени принцип свободы художественного творчества. Комедия, по его мнению, должна преследовать следующие цели: подражать поступкам людей; рисовать нравы общества и нравиться зрителю, пробуждая его воображение остроумными выходками или возбуждая его волнение изображением страстей.

Сцена меняется у него непрерывно. Временное протяжение пьесы обуславливается ее сюжетом. Так, в исторических драмах промежутки между актами могут измеряться годами. В одной и той же комедии развиваются две параллельные интриги, смешное изображается рядом с трагическим, персонажи высшего ранга выступают рядом с лицами из низших слоев общества. Существенной особенностью комедий Лопе является необычайное богатство тематики и разнообразие источников. Такими источниками являются и народный героический эпос, и национальные предания, и история Испании с древнейших времен до современности, и всемирная история, и новеллистика разных стран,

и памятники ренессансной литературы со всем присущим ей разнообразием тематики (темы рыцарские, пасторальные, мавританские, мифологические).

Есть у Лопе де Вега и пьесы с сюжетами из библии, житий святых и церковных легенд.

Важнейший раздел репертуара Лопе де Вега составляют пьесы, в которых он изображает современные нравы различных слоев испанского общества того времени — от придворной знати до деклассированных низов (пикаро).

Современники Лопе де Вега живо ощущали прелесть его театра, в котором внутреннее единство достигалось посредством разнообразных художественных приемов.

Высшим законом сцены является для Лопе живость и непрерывность действия. Зритель должен быть захвачен с первого момента, быстро и уверенно ориентироваться в экспозиции, с напряженным вниманием следить за дальнейшим развитием событий. Захваченный бурным потоком действия, зритель не обращал внимания на рыхлую подчас структуру пьес, на недостаточную мотивированность отдельных ситуаций, на исторические или географические нелепости.

Психология персонажей в пьесах Лопе де Вега распознается в действии, проявляясь и развиваясь ясно и определенно, без особых нюансов.

Лопе де Вега, как правило, не прибегает к сложным психологическим мотивировкам поведения своих персонажей, потому что основной задачей его является изображение развития действия. В его пьесах психологическая мотивировка поведения персонажей возникает из самого поступка.

Лопе де Вега весьма часто обращается к повествовательной (диалогической и монологической) форме. Повествование представляет собой удачное средство для завершения экспозиции: после короткого вводного диалога и показа некоторых действующих лиц излагаются факты прошлого, намечается дальнейшее развитие интриги. Во втором и третьем актах повествование служит также для обрисовки не показанных на сцене, но важных событий, происходящих за сценой. Монолог, нечто статичное, по существу чуждое комедии, применяется им в тех случаях, когда нужно заполнить паузу, раскрыть переживания персонажей. Диалог у Лопе де Вега чрезвычайно разнообразен.

Все пьесы Лопе де Вега написаны стихами, за исключением тех мест, где приводятся тексты писем, исторических документов и пр. Используя богатый опыт испанской драматургии начиная с XV века, Лопе де Вега обнаружил исключительно большое мастерство в применении различных стихотворных размеров, а также в использовании сокровищ народно-песенного творчества.

В его драматических произведениях народные песни представляют подлинное эхо народной поэзии. Большинство его пьес основано на народных романсах.

Придавая большое значение вопросам стихосложения, он выдвигает принцип соответствия стихотворного размера теме, содержанию пьесы и данного куска ее, а также внутреннему состоянию действующих лиц:

Размер стихов искусно приспособлен  
Быть должен к содержанию всегда.  
Для жалоб децимы весьма пригодны,  
Надежду лучше выразит сонет,  
Повествование требует романсов,  
Особенно ж идут ему октавы;  
Уместны для высоких тем терцины,  
Для нежных и любовных — редондилы.<sup>1</sup>

Среди упоминаемых здесь метров необходимо особенно подчеркнуть излюбленные самим Лопе де Вега народные метрические формы — романсы и редондилы. Народные испанские романсы писались восьмисложными стихами, четные строки которых завершались ассонансами. Наряду с романсами преобладающим в комедиях Лопе метром является редондилья — четырехстрочная строфа, написанная восьмисложными стихами, в которых рифмуются первая и четвертая, вторая и третья строки. Сам Лопе де Вега пользовался романсным метром для самых разнообразных целей, особенно охотно прибегая к нему в финальных сценах, когда ход действия ускоряется. Редондилы он считал наиболее подходящими для передачи разговорной речи, согретой душевным волнением.

Используя разнообразные стихотворные формы, строфы и размеры, Лопе де Вега ищет индивидуализированной ритмической выразительности. Звукоподражания, яркая окрашенность речи, гибкость, легкость, способность к выражению самых интимных чувств, свободная, легко льющаяся речь — все эти особенности его поэтической речи направлены к одной цели — изобразить человека с наибольшей правдивостью.

Разнообразные стихотворные размеры, составляющие одну из важнейших особенностей испанской комедии XVII века, диктовались условиями тогдашней сцены. Зритель того времени прежде всего требовал от актера высокого декламационного мастерства. Этому требованию отвечал разнообразный ритмический узор диалогов, а также пространные монологи, которые произносились на переднем плане сцены. Помимо этого, вводимый в ту или иную сцену новый стихотворный размер представлял

<sup>1</sup> Перевод О. Румера.

собой как бы условный знак, определявший эмоциональный тон соответствующего отрезка драматического действия. Появление другого, нового ритма совпадало с изменением ситуации или с вступлением в действие нового персонажа. Таким образом, появление нового стихотворного размера «настраивало» зрителя на восприятие иных, отличных от только что волновавших его обстоятельств в ходе развития драматического действия.

Трактат Лопе де Вега «Новое искусство сочинения комедий в наше время» закрепил и обобщил важнейшие достижения испанской национальной драмы в период ее расцвета. Отсюда и громадный успех трактата, который четыре раза переиздавался за время с 1609 по 1629 год. В течение всего этого времени не прекращались теоретические споры вокруг драматургической системы Лопе де Вега. Важными литературными документами, отражающими эту борьбу, являются, с одной стороны, беседа священника и каноника в 48-й главе I части «Дон Кихота» Сервантеса, где собеседники, выражая взгляды церкви, а не самого Сервантеса, отстаивают основные предписания классицистской эстетики, против которых как раз и выступил Лопе де Вега, а с другой стороны — эпилог комедии Тирсо де Молина «Застенчивый во дворце» (1620). Таким образом, к началу 20-х годов XVII века драматургия Лопе де Вега уже победила всех врагов и стала предметом национальной гордости для самых широких кругов испанского общества.

Благочестивые славословия первого биографа и друга Лопе де Вега Хуана Переса Монтальвана заслонили на протяжении почти двух веков истинный облик, истинную суть творчества гениального создателя испанского национального театра. Им были скрыты, и, повидимому, вполне сознательно, многие эпизоды жизни великого драматурга, которые могли бы, с его точки зрения, опорочить имя Лопе де Вега, как «добротого католика» и безупречного семьянина.

Лопе де Вега был почти совершенно забыт на своей родине уже в начале XVIII века. На первом месте в Испании стоял Кальдерон, на втором — последователи Кальдерона: Морето, Рохас Соррилья и другие. Если и ставились пьесы Лопе де Вега, то только в переделках, подчас радикальных; редкие пьесы ставились в том виде, в каком они дошли до нашего времени в печатных изданиях.

Между тем за пределами Испании произведения Лопе де Вега много лет спустя после его смерти возбуждали удивление и восторг и вызывали подражания. Буаробер и д'Увиль во Франции всю жизнь занимались переводами из Лопе де Вега и его учеников; подражание Лопе де Вега заметно в последней трагедии Ротру «Святой Генезий». Корнель в шутку называл свои



заимствования «воровством» у испанцев, Мольер с увлечением читал комедии Лопе де Вега: «Умную влюбленную», «Самое невозможное», «Собаку на сене», «Дурочку», «Мадридскую сталь», «Своеволие Белисы». Он выступал против тех слепых подражателей испанской комедии, которые видели в ней только наличие ловкой интриги и упустили из виду ее глубину и содержательность.

Чрезвычайно велик вклад русского и советского театрального искусства в дело освоения наследия Лопе де Вега и других испанских драматургов. Уже в 60-х годах XIX века выдающийся русский артист Пров Садовский создал замечательный образ Бенито («Сам у себя под стражей» Кальдерона). Игра великой артистки М. Н. Ермоловой в «Звезде Севильи» и в «Овечьем источнике» в знаменитом спектакле Малого театра 1876 года, постановка К. А. Марджановым той же драмы в Киеве в 1919 году, спектакль «Собака на сене» в Московском театре имени Маяковского, выдержавший более пятисот представлений, «Учитель танцев» в Театре Советской Армии и на экране — таков далеко не полный перечень лучших русских и советских постановок Лопе де Вега. В пьесах великого испанского драматурга советский театр выявляет прежде всего прогрессивную сущность его творчества, его глубокую веру в человека, его уверенность в преодолении зла.

## СОВРЕМЕННОКИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

Лопе де Вега создал большую школу драматургов, которые, по образному выражению Сервантеса, «помогли ему тащить огромную махину» испанского театра. Наиболее выдающимися из них были Гильен де Кастро, Хуан Руис де Аларкон и Тирсо де Молина.

Гильен де Кастро (1569—1631) писал пьесы различных жанров — и комедии интриги и пьесы религиозного содержания. Наиболее характерны для его творчества две пьесы — «Юные годы Сиды» и «Подвиги Сиды», объединенные общим названием «Юные годы Сиды» (ок. 1618). Они представляют собой первую по времени обработку в драматической форме испанских народных песен (романсов), воспеваящих национального героя Испании Родриго (Руй) де Вивара, прозванного побежденными маврами Сидом («господином»).

Сид Гильена де Кастро довольно мало похож на героя средневековой поэмы «Песня о моем Сиде». Последний изображен преимущественно как воин, как вассал, исполненный почтения к своему сюзерену, а в последние годы своей жизни как

заботливый отец. В поэме нет и намека на историю любви Родриго и Химены. Тема любви появляется только в романсах позднейшего происхождения, но и в них нет еще и намека на глубокий внутренний конфликт.

Гильен де Кастро, опираясь на традиции рыцарского романа, рисовал национального героя Испании не только как воина, создавшего благодаря своему мужеству и силе могучее государство, и не только как «посланника бога» против «неверных», но также и как совершенного рыцаря и идеального любовника.

Так, например, в ранней легенде о Сиде основная батальная тематика, которую воспевали жонглеры, сводилась к изгнанию Родриго и к его победам над маврами. Когда в позднейших хрониках и романсах начали разрабатывать тему брака Родриго и Химены, то возникновение этого нового мотива объяснялось тем, что после того, как Родриго убил отца Химены, он остался единственным ее покровителем; наряду с этим он изображался мятежным феодалом, дерзким дворянином и нежеланным супругом. Но чем дальше отходила тема о Сиде от ее исторического первоисточника, тем сильнее изменялся образ героя: Сид превратился в изящного рыцаря, самоотверженного царедворца, галантного любовника. В таком духе образ Сиды продолжал видоизменяться вплоть до конца XVI века.

Гильен де Кастро нашел в хрониках, романсах, эпических преданиях и псевдоисторических повествованиях достаточно материала для драматизации любовного конфликта в таком примерно плане: родители Родриго и Химены принадлежат к враждующим семьям; юный Сид, желая отомстить за оскорбление, нанесенное его отцу, убивает отца Химены и вынужден бежать, чтобы спасти свою жизнь. Когда на страну нападают мавры, Родриго выступает против врагов и одерживает победу. Этим он оказывает незаменимую услугу родине, благодаря чему снискивает прощение и благодарность короля. Химена, оставшаяся беззащитной после убийства отца, обретает защиту в лице Сиды как своего супруга. Король санкционирует брак Химены и Сиды, исходя при этом из соображений государственной необходимости.

Во второй части «Юных годов Сиды» изображаются последующие деяния Сиды и связанные с ними события, в частности убийство короля Санчо при осаде города Саморы. Вторая часть уступает первой в отношении развития действия и поэтической прелести деталей.

Драма Гильена де Кастро имеет значение для истории испанского театра как первый и наиболее удачный опыт драматизации жизни и подвигов популярного национального героя, в котором широко и своеобразно использовано народно-песенное творчество.

Действие пьесы разворачивается почти в том же порядке, в каком эти события излагаются в романсах. В самую ткань пьесы вкраплены подлинные романсы. На каждом шагу встречаются в ней поэтические образы и обороты речи, характерные для испанской народной песни. Подчас в пьесу включаются даже такие отрывки из романсов, которые нарушают единство драматического действия.

По существу, это не столько драматизированная хроника, сколько драматизированный романсеро (песенник). Когда де Кастро не может включить романс в диалог, он лишает его повествовательной формы и вкладывает в уста персонажа, сообщающего зрителю о том, что произошло за сценой. Так, например, когда в сцене второго акта Химена появляется перед королем и требует справедливости, один и тот же романс распределяется между присутствующими. Гильен де Кастро старался не упустить ни одного слова, ни одного стиха романса.

Гильен де Кастро сумел с большим мастерством сочетать выразительные приемы, присущие народному художественному творчеству, его конкретные образы и лиризм, с приемами, присутствующими в искусственной аристократической речи с ее отвлеченностью, схоластической аргументацией и сложными синтаксическими оборотами.

Все действие пьесы Гильена де Кастро сосредоточивается вокруг личности Сиды. Как любовь к Сиде Химены и инфанты Урраки, так и его боевые подвиги имеют целью показать героя, обладающего всеми добродетелями рыцаря, воина и христианина. В пьесе идет борьба за Сиду; за него ведет борьбу король Фернандо, стараясь сохранить в его лице доблестного защитника страны и короны; ведет за него борьбу и Химена. Гильен де Кастро изобразил Родриго как человека железной дисциплины и долга, подлинно народного героя, которого он показал на фоне крупных национальных событий. При этом он подчеркнул, что уже в юности Сид умел подчинять свои страсти большим целям. Именно потому пьеса Гильена де Кастро названа «Юные годы Сиды».

Такое построение характера героя пьесы Гильена де Кастро отличает ее от написанной под ее влиянием трагикомедии Корнелия «Сид», в которой драматургический конфликт в основном сводится к борьбе между любовью и долгом, тогда как у Гильена де Кастро элемент личного порядка отодвигается на задний план перед задачами государственными. Однако образ народного героя у де Кастро идеализирован. Главная задача испанского драматурга сводилась к изображению верного и преданного своему королю вассала, безупречного рыцаря и доброго христианина-католика.

Другой современник Лопе де Вега — Хуан Руис де Аларкон (1580?—1639). Родом из Мексики, он завершил университетское образование в Испании (1602). Первое время занимался адвокатурой в Севилье, а затем вернулся на родину. В 1614 году он вновь приехал в Испанию и поселился в Мадриде, где получил должность докладчика в королевском Совете по делам заморских владений Испании.

Аларкон испытал свои силы в разных жанрах драмы. Ему принадлежат героическая драма «Ткач из Сеговии», религиозная трагедия «Антихрист», ряд пьес исторического содержания, действие которых происходит в средневековой Испании («Льготы по налогам», «Блага мирские», «Заполучить друзей»). Наибольшую популярность ему доставили комедии из современной жизни («Похожий на самого себя», «Измениться, чтобы стать лучше», «И стены имеют уши», «Сомнительная правда», «Испытание мужей» и «Нет худа без добра»). Лучшими пьесами Аларкона являются «Сомнительная правда» и «Ткач из Сеговии», переведенные на русский язык.

Комедия «Сомнительная правда» (1621) обеспечила Аларкону место в ряду крупнейших испанских драматургов. Герой комедии Гарсия, сын знатного и богатого дворянина, учившийся в Саламанке, после смерти старшего брата вызван отцом в Мадрид. Из беседы с воспитателем Гарсии отец его, дон Бельтран, узнает, к великому огорчению, что его сын лгун. Тем временем Гарсия влюбляется в Хасинту Пачеко, знатную даму, встреченную им на улице в сопровождении ее приятельницы Лукресии. Плененный ее красотой, Гарсия объясняется ей в любви, причем выдает себя за богатого перуанца. Гарсия не знает имени понравившейся ему девушки и называет ее именем ее приятельницы Лукресии. Это кви-прокво влечет за собой ряд недоразумений. Отец Гарсии собирается женить сына на Хасинте, а Гарсия, не зная, что его хотят женить на любимой девушке, жлет отцу, будто он уже женат и у него есть ребенок. Однако Бельтрану удается узнать правду.

В конце пьесы Гарсия убеждается в своей роковой ошибке: девушку, которую он так полюбил, зовут на самом деле не Лукресией, а Хасинтой. Между тем именно Хасинтой он, по недоразумению, все время пренебрегал.

Поведение Гарсии на всем протяжении пьесы полностью лишено мотивов корысти. Для этого Гарсия достаточно богат. Находясь все время в заблуждении (не по своей вине), он неизменно предан Лукресии, принимая ее за Хасинту; чтобы избежать брака с нелюбимой девушкой, он и выдумывает историю о своей женитьбе в Саламанке.

Если поставить рядом с лжецом Гарсией обеих знатных девушек, Хасинту и Лукрессию, то сравнение окажется не в пользу последних. Хасинта равнодушна, бесстрашна и готова отдать руку без всякого чувства наиболее выгодному жениху. Она не мыслит брака с доном Хуаном до тех пор, пока он не получит должности командора и связанных с этой должностью крупных доходов; Лукрессия же готова выйти за Гарсию, не испытывая к нему глубокого чувства. Если Гарсия жлет открыто, то Хасинта жлет тайно, на каждом шагу, в каждом своем помысле и поступке. Обе героини комедии рассудительны и расчетливы.

Дон Белтран, суждения которого представляют как бы свод идеальных норм поведения знатного человека, выступает в роли строжайшего хранителя этического кодекса дворянина. При этом он исключает из этого кодекса критику существующих порядков, считая такую критику злословием, а злословие — пороком, которого дворянин обязан избегать не менее, чем лжи.

«Сомнительная правда» удостоилась весьма лестного отзыва великого французского драматурга Корнеля, подражавшего ей в своем «Агуне». Корнель писал о комедии Аларкона: «Сознаюсь, что вымысел ее так очаровал меня, что, по моему мнению, ничто не может сравниться с этой комедией ни у древних, ни у новых авторов». И далее: «Сюжет этой комедии столь остроумен и так хорошо обработан, что я отдал бы два лучших своих произведения за то, чтобы быть творцом этой комедии».

Комедии Аларкона отличаются сдержанностью в развертывании интриги, логически оправданными развязками. Одной из отличительных особенностей драматургии Аларкона является единство действия. Аларкон вводит в пьесу обобщенный, типизированный характер, наделенный каким-либо пороком (в «Сомнительной правде» — лживость; «И стены имеют уши» — злословие; «Нет худа без добра» — эгоизм; в «Исполнении обещаний» — неблагодарность); и, раскрывая этот характер, развивает определенный моральный тезис.

Однако Гарсия в «Сомнительной правде» — не просто абстрактное воплощение лживости, а живой человек, наделенный и дурными и хорошими чертами, обнаруживающимися в зависимости от обстоятельств, в которые он поставлен. Гарсия запутывается в своих собственных живых вымыслах так, что ситуации, возникающие в результате этих вымыслов, в свою очередь побуждают его к дальнейшим действиям, пока он не оказывается лицом к лицу с отрицательными последствиями своего поведения.

В то же время необходимо подчеркнуть, что нравственные достоинства человека, которые Аларкон превозносит в своих драматических произведениях, — это добродетели, присущие, по



Хуан-Руис Аларкон

его убеждению, только родовитой знати. Среди этих добродетелей дворянина высшей является безграничная вассальная верность и преданность королю.

Эта идея отчетливо проявилась в драме Аларкона «Ткач из Сеговии» (1634).

Знатный дворянин Бельтран Рамирес падает жертвой зависти придворных вельмож маркиза Суэро Пелаэса и его сына, графа дона Хуана. Король казнит ни в чем не повинного Бельтрана Рамиреса. Сын Бельтрана Рамиреса, дон Фернандо, возвращающийся в это время с поля брани, увенчанный славой победителя над маврами, вынужден скрываться от гнева введенного в заблуждение короля. Дон Фернандо принимает имя Педро Алонсо, сеговийского ткача, и вместе со спасшей его знатной девушкой Марией де Лухан, принявшей имя Теодоры, бежит из Сеговии. Дона Фернандо преследуют враги его отца. По приказу всесильных фаворитов короля его бросают в тюрьму, откуда ему удастся бежать.

Дон Фернандо становится атаманом разбойничьей шайки, основное ядро которой составляют бежавшие вместе с ним из заключения товарищи. Вскоре ему удастся убить на поединке графа дона Хуана, а также расправиться с маркизом Суэро Пелаэсом. Дон Фернандо оказывает помощь королю при разгроме мавров, разоблачает клевету на своего отца и, как верный вассал, получает королевское прощение и свои утраченные титулы и богатства.

В этом образе, наделенном сильным характером, прямой и независимостью суждений, Аларкон изображает героя, самоотверженно борющегося с представителями верхушки дворянской знати, подчинявшими личным корыстным интересам все свои действия. Враги дона Фернандо одновременно являются и врагами короля. Борясь против них, он защищает не только личные интересы — мстит за несправедливо оклеветанного и казненного отца, но и выполняет долг верноподданного. С особой очевидностью идея преданности королю и государству выявляется в эпизоде выступления дона Фернандо и его отряда против напавших на страну мавров. Личина ткача, которую вынужден носить дон Фернандо, не меняет сущности этого образа.

В отличие от Лопе де Вега, который широко использовал в своих произведениях фольклорные мотивы, Аларкону была чужда творческая народная стихия. Но при всем этом нельзя отказать Аларкону в большом мастерстве построения и ведения драматического действия. Коллизии в его комедиях и драмах обусловлены чаще всего различием характеров персонажей и их взаимоотношениями. То небольшое число драматических произведений, которое осталось в наследство от Аларкона, с точки

зрения драматургического мастерства, высокого совершенства характеристики, обрисовки типических черт представляет собой бесспорно ценный вклад в сокровищницу классической испанской драматургии.

Наиболее самобытным и популярным из младших современников Лопе де Вега был Габриэль Тельес, получивший всемирную известность под псевдонимом Тирсо де Молина (1583—1648). Он выступил со своими драматическими произведениями значительно позже Лопе де Вега, приблизительно в 10-е годы XVII века. Он воспринял драматургические приемы Лопе де Вега и высказался в защиту его системы примерно в то же время, когда Лопе де Вега опубликовал свое «Новое руководство к сочинению комедий», то есть около 1609 года. Именно к этому времени относится послесловие к комедии Тирсо «Застенчивый во дворце», содержащее беседу двух зрителей по общим вопросам драматургии. Выступая против стеснительных правил единства места и времени, один из этих собеседников, излагающий точку зрения самого автора, сравнивает драматургию с живописью, которая «на небольшом пространстве холста размером в полтора локтя рисует дали и расстояния, убедительно представляющие глазу их смысл; несправедливо было бы поэтому отказывать перу в том, что дозволено кисти». Искусство не может оставаться неизменным, точно так же, как не остается неизменной и природа. Садовник при помощи искусных прививок из двух различных видов делает третий; стало быть, «если в творениях рук человеческих, сущность которых зависит от изменчивого отношения к ним людей, обычай в силах вносить изменения в одежду и занятия вплоть до самого существа их, а в творениях природы при помощи прививок могут создаваться каждый день иные виды, почему же и комедия, в подражание им обоим, не может изменять законы своих предшественников и, искусно прививая трагическое к комическому, создавать приятное соединение этих обоих поэтических видов, вводя важных особ в первый, а забавных и веселых во второй».

Вскоре, однако, обнаружилось некоторые расхождения между Тирсо де Молина и его учителем, и эти расхождения, повидимому, чем дальше, тем все больше углублялись. В письме к герцогу де Сеса от 25—26 июля 1615 года Лопе де Вега писал, между прочим, о «бессмысленной комедии» Тирсо де Молина «Дон Хиль Зеленые Штаны». В сборнике, посвященном памяти Лопе де Вега и выпущенном вскоре после его смерти Монтальваном, Тирсо де Молина не принял участия.

Тирсо де Молина был с восемнадцатилетнего возраста монахом ордена мерсенариев. Около 1615 года он был отправлен своим орденом в американские владения ордена, на остров Сан



Доминго. По возвращении в Испанию он получил звание главного советника по делам ордена в Америке. В 1625 году Тирсо был выслан из Мадрида на том основании, что он, как указывалось в протоколе исправительной комиссии, «чинит скандалы своими комедиями, которые пишет в светском роде, и прельщает соблазнами и дурными примерами». Эта мера вызвана была, вероятнее всего, выступлениями Тирсо против королевского фаворита, герцога Оливареса. Возможно также, что при этом играло известную роль отношение короля Филиппа IV и его временщика к ордену мерсенариев; этот орден был в меньшем почете у властей, чем орден доминиканцев, в чьих руках находился аппарат инквизиции. Однако, невзирая на высылку Тирсо, орден мерсенариев продолжал оказывать покровительство опальному монаху, и он получил должность настоятеля монастыря в городе Трухильо.

Монашеский сан не мешал Тирсо живо интересоваться злободневными вопросами. Его драмы на исторические и библейские темы убеждают нас в том, что драматург живо откликался на современные события. Так, в его исторической драме «Мудрость у женщины» (1621), посвященной описанию регентства матери Фернандо IV, Марии де Молина (1295—1302), изображены низкие придворные интриги, изменническое поведение царедворцев, нравственная распущенность аристократии, страшная нищета народа, стонущего от эксплуатации помещиков и невыносимых поборов чиновников, мятежи в городах — словом, картина, очень схожая с той, которую представляла собой Испания времени царствования Филиппов.

Во время своего пребывания в Америке Тирсо де Молина познакомился с новым поколением конкистадоров, осваивавших новооткрытые земли путем грабежа и жестокой эксплуатации труда индейцев. Особенность этих дельцов из испанских дворян заключалась в том, что в их хозяйственной практике сочетались буржуазные методы присвоения с паразитическими способами использования награбленных богатств. Нередко в пьесах Тирсо де Молина (например, в «Благочестивой Марте») выступает «индианец», то есть испанский дворянин, сколотивший состояние в Америке и затем, по возвращении на родину, промотавший его или хранящий его «в кубышке». Тирсо де Молина знал общество своего времени, особенно среднее и высшее дворянство, составлявшее главную опору феодально-абсолютистского режима в Испании. Его драматические произведения изображают жизнь этого общества, расчетливо-холодного и эгоистически жестокого, занятого погоней за «легкими» деньгами, за богатыми невестами, за удовольствиями. «В Испании бесстыдство стало признаком рыцарского звания», — эти слова крестьянки Аминты из «Се-

вильского озорника» могут служить эпиграфом ко всем драматическим произведениям Тирсо де Молина.

Тирсо де Молина неистощим в показе безграничного эгоизма, алчности, крайнего нравственного падения испанского дворянства. В этом обществе тот, кто хочет добиться успеха или хотя бы уцелеть, должен быть смелым до дерзости. Кто робок и малодушен, кто все еще продолжает цепляться за общепринятую мораль, кто сентиментален или погружен в идилическую созерцательность, тот осужден либо на осмеяние, либо на гибель.

Персонажам Тирсо де Молина не до нежных любовных излиятий. В его пьесах дуэли происходят редко, и это закономерно; теперь конфликты между людьми разрешаются иначе: побеждает не удача, а холодный расчет. В комедиях Тирсо даже слуги утратили то значение, которое они имеют в комедиях Лопе де Вега. Герои Лопе де Вега нередко действуют необдуманно, совершают ошибки; слуги приходят им на помощь, потому что у них более трезвый взгляд на вещи и они в состоянии исправить заблуждения своих господ. Герои комедий Тирсо сочетают страстный импульс с холодным рассудком; они не нуждаются ни в чьих советах или помощи. Слуги в большинстве случаев даже не посвящаются в планы своих господ; их услугами пользуются только для мелких поручений. Вот почему в комедиях Тирсо сами слуги изумляются изобретательности, находчивости, упорству и энергии, которые проявляют их господа, особенно женщины.

От любовных объяснений персонажей Тирсо веет рассудочностью, холодом, расчетом. Эмоционально окрашены только такие душевные состояния его героев, когда они охвачены боязнью проиграть игру, завистью или страхом перед ловкостью соперника или соперницы, ревностью или ненавистью. Ни чувство дружбы, ни родственные связи, ни долг и обязанности по отношению к близким не в силах заставить их отказаться от намеченной цели. Дружба и взаимопомощь в их представлении — только временные сделки между людьми ради достижения сообща какой-нибудь цели.

Венец всякой комедии — не радость по поводу того, что человек преодолел препятствия и добился благополучия, а торжество победителя, достигнутое при помощи ловкости, иногда обмана, измены, предательства и почти всегда ценой полного пренебрежения желаниями, чувствами, благополучием, даже жизнью другого человека.

Переодевание (травести) — излюбленный сценический прием Тирсо де Молина. Этим приемом не пренебрегал и Сервантес, им охотно пользовался Лопе де Вега. Но у Тирсо травести по-



Тирсо де Молина

зволяет показать сложность и многоплановость природы изображаемой им женщины. Травести преобразует не только внешность, но и природу женщины: перед нами человек, идущий напролом, преодолевающий труднейшие препятствия, умеющий заранее все предвидеть и все рассчитать.

Исключительной виртуозности в использовании этого приема достигает Тирсо де Молина в комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны». Молодой дворянин дон Мартин покинул на произвол судьбы донью Хуану, которую любил, и отправился в Мадрид на поиски богатой невесты, приняв имя дона Хилья де Альборнос. Хуана отправляется в погоню за вероломным Мартином; узнав, что он имеет виды на богатую донью Инес, она тоже принимает имя дона Хилья, переодевается в мужской костюм зеленого цвета и добивается расположения доньи Инес. По ходу действия в зависимости от обстоятельств Хуана выступает то в женском платье под именем Эльвиры, то в мужском под именем дона Хилья Зеленые Штаны. Планы Мартина все время расстраи-

ваются вследствие постоянного вмешательства неведомого ему двойника. Последний внушает ему страх, он видит нечто дьявольское в этих бесконечных метаморфозах, и страх этот переходит в ужас, когда он узнает, что бывшая его возлюбленная умерла (один из «ходов» Хуаны, чтобы окончательно обезоружить своего противника). Оказавшись не в силах бороться с Хуаной, которая своими бесконечными превращениями лишила его мужества, он в конце пьесы объявляет себя побежденным и просит ее стать его женой.

Преследуя свою цель, Хуана не останавливается ни перед чем: она пускает в ход обман, коварство и вводит в заблуждение даже своего отца. Не считаясь ни с чьими интересами, она сталкивает друг с другом множество людей, профанируя их отношения друг к другу. Но за всем этим мы видим глубоко оскорбленную, искренно страдающую женщину, у которой достаточно ума и мужества, чтобы суметь отстоять себя. Мужчины выступали против нее без масок, нагло и цинично,— она должна была защищаться; если при этом она и пользовалась средствами, которые идут вразрез с общепринятой моралью, то в этом следует винить не ее, а волчи нравы общества, в котором упорная борьба человека за существование принимала такие уродливые формы.

В «Благочестивой Марте» главная героиня Марта любит Фелипе, но не может рассчитывать на брак с ним, потому что он убил на поединке ее брата. Помимо того, Марте угрожает замужество с богатым стариком Урбино. Ее отец столь же упорен в судебном преследовании Фелипе, как и в ускорении ее брака с Урбино. Последний в свою очередь не сомневается в успехе, потому что он богат. Чтобы освободиться от угрожающего ей брака с нелюбимым человеком, Марта надевает на себя личину благочестия и заявляет, что дала обет безбрачия. Эта затея дает ей возможность свободно встречаться с Фелипе и сочетаться с ним браком, обманув бдительность отца и Урбино.

Марте удалось обнаружить слабое место своих противников: их богомольное ханжество и формальное отношение к вопросам религии. Используя мнимое благочестие для достижения своей цели, Марта разоблачает ханжеское отношение к религии своих противников. В то же время в ходе «игры» и она сама и ее соратники, Фелипе и Пастрана, показывают, как мало значения они придают религии, хотя религиозный фанатизм насаждался в стране силой авторитета церкви и государственной власти.

Тирсо де Молина придерживался господствовавшего в середине века взгляда на женщину, как на существо, поведение кото-

рого целиком определяется только одними инстинктами. В комедии все действия Марты отличаются внутренней противоречивостью: с одной стороны, Тирсо де Молина считает, что все ее поведение есть результат тех условий жизни, в которых она существует, с другой же стороны, ее неблагоприятные, под углом зрения элементарных требований нравственности, поступки имеют для него своим источником ее «женскую природу», присущее ей «злое» начало. В «Благочестивой Марте», как и во всех прочих своих комедиях из семейной жизни, Тирсо де Молина стремился показать, как расшатываются нравственные и (что он считал особенно угрожающим) религиозные устои современного ему общества.

Ограниченность Тирсо де Молина заключается в том, что, изображая с большой художественной правдивостью современную ему Испанию, современные нравы, он в то же время считал, как церковник-католик, что общественные неурядицы имеют своей главной причиной «греховную» природу человека, особенно женщины.

Тирсо стремился показать, что испанский дворянин, освободившись от пут средневековья, стал на путь голого, бездушного практицизма. Ни у одного испанского драматурга того времени мы не найдем такого обилия образов, заимствованных из мира торговли, как у Тирсо де Молина. Его изящные дамы, толкующие о любви и ревности, отлично разбираются в делах купли-продажи и говорят на языке трезвого буржуазного практицизма; любовная риторика у них только словесная мишура, прикрывающая расчет. Столь же расчетливы и практичны его мужчины. Так, дон Хуан Тенорьо в комедии «Севильский озорник» покоряет свои жертвы не силой страстного порыва, а лживыми обещаниями, обманом.

Дон Хуан Тенорьо — севильский дворянин знатного рода, распутный и жестокий. Одна из его многочисленных жертв — дочь командора де Ульоа. Последний вызывает дону Хуана на дуэль и терпит поражение. Дон Хуан, продолжая свои бесконечные любовные похождения, успевает соблазнить лживыми обещаниями двух крестьянок. Зайдя однажды в часовню и увидав там надгробную статую убитого им командора, он в шутку приглашает его к себе на ужин. Командор принимает его приглашение. Ночью, когда дон Хуан веселится в кругу друзей, внезапно появляется статуя командора. Нимало не смущенный этим визитом, дон Хуан обращается с гостем весьма предупредительно. В конце ужина статуя предлагает радушному хозяину навестить ее. Тщетно пытаются друзья дону Хуана отговорить его от этого визита — дон Хуан неустраним. Когда же он появляется в назначенный час в часовне, из гроба командора вы-

рывается пламя, статуя душит его, и дон Хуан проваливается в преисподнюю.

Тирсо де Молина изображает своего героя стремительным, буйным, чувственным, мужественным, ветреным, отдающимся наслаждениям минуты. От начала до конца он целиком во власти своих инстинктов. Как бы походя он оскорбляет, обманывает, соблазняет, дурачит свои жертвы. В этом безостановочном движении дон Хуан Тенорьо находит удовлетворение своих желаний.

Дон Хуан Тенорьо не боится наказания: он богат и знатен, высокие покровители спасают его от ответственности за все поступки. На земле никто, даже сам король, не останавливает распутника. Вот почему «суд божий» вмешивается в его жизнь и совершает акт правосудия.

Дон Хуан, однако, не безбожник. Стремясь испытать до дна чашу наслаждений, он просто не задумывается над тем, что его ожидает за гробом. Он больше озабочен личной безопасностью на земле, чем карами небесного правосудия. «Чего мне бояться? — восклицает он. — Мой отец — глава правосудия и королевский фаворит». Он не обращает внимания на предостережения слуги и друзей. «Страх и боязнь мертвецов достойны только низкороджденных», — говорит он. Отправляясь с визитом к статуе командора, он заявляет: «Севилья поразится моему мужеству».

Такое противопоставление себя обществу, такой мятеж против авторитетов, стесняющих свободу личности, и даже против бога составляют характерную особенность дона Хуана, но истекают не от сознательной оценки окружающей действительности, а обусловлены его неукротимыми, не знающими удержу инстинктами. Это — особенность, присущая многим героям Тирсо де Молина, поведение которых вступает в противоречие с официальной церковной идеологией. Плотская страсть, любовь к земному, к наслаждениям, к богатству, к власти — таковы основные пружины поведения людей в пьесах Тирсо де Молина. В них трепещет человеческая страсть и воля, не сдерживаемые никакими нормами и уставами; в них очарование греха, апогей наслаждения жизнью; побуждаемые своими инстинктивными порывами, его герои как бы ниспровергают все представления о том, что дозволено и что не дозволено. Но они не просто во власти порывов своей чувственности; они проявляют при этом величайшую активность. Эта особенность поведения Хуана Тенорьо вызвала в дальнейшем интерес к этому образу со стороны многих писателей, которые пытались, каждый под своим углом зрения, истолковать его.

Тирсо де Молина отказал дону Хуану в «спасении», но он не мог лишить его привлекательности.

Дон Хуан вырос в атмосфере Ренессанса, борьбы за раскрытие человеческой личности. Но у него индивидуализм получил одностороннее развитие; в нем преобладает хищническое начало, превращающее его в человека не созидающего, а разрушающего. Тип дона Хуана мог возникнуть в таких условиях, в которых все усилия светских и церковных властей были направлены на унижение и подавление человека, его свободы, его самостоятельности. Результатом могла стать именно такая уродливая форма индивидуализма, которая выразилась во всем строе мыслей и действий дона Хуана.

Пауло из драмы Тирсо де Молина «Осужденный за недостаток веры» является антиподом Хуана Тенорьо. На протяжении десяти лет Пауло вел жизнь отшельника. Но однажды ему приснилось, что, несмотря на благочестивую жизнь, он будет проклят и лишится спасения. Охваченный сомнениями, он просит бога дать ему знак, который убедил бы его в том, что он не утратил надежды на спасение за гробом. Тогда дьявол, пользуясь колебаниями Пауло, внушает ему мысль, что его судьба в дальнейшем — это судьба некоего Энрико, проживающего в Неаполе. Пауло отправляется в путь, надеясь на встречу с честным праведником. Но Энрико оказывается на деле величайшим преступником. Тогда Пауло окончательно утрачивает веру в возможность обрести «спасение». Он отказывается от монашеского сана и становится вожаком разбойничьей банды, желая изведать наслаждения, которых он был лишен в своем отшельничестве. Энрико же, несмотря на свою преступную натуру, сохранил в сердце нежную привязанность к престарелому отцу, от которого он старательно скрывает свой преступный образ жизни. Вынужденный бежать из Неаполя, он попадает в руки Пауло. Последний пытается проверить, способен ли его двойник к раскаянию. Для этого он приказывает привязать Энрико к дереву, выстраивает перед ним разбойников с заряженными аркебузами и, вновь приняв обличье отшельника, призывает Энрико покаяться в своих грехах. Энрико упорно отказывается, и Пауло принимает его в свою шайку. Сомнение в возможности спасения укрепляется еще больше в душе Пауло, и даже явление Христа, ищущего «заблудшую овечку», не приводит его к познанию «бесконечного милосердия божьего».

Между тем Энрико, стосковавшийся по отцу, тайком отправляется в Неаполь; там его узнают, заключают в темницу и присуждают к смерти. Но он продолжает упорно отказываться от покаяния. Только когда в тюрьме появляется его отец, настойчиво убеждающий его покаяться в своих грехах, Энрико кается и призывает божье милосердие. Молитвы его услышаны, и ангелы возносят его на небо. В то же время

Пауло, которого смертельно ранили погнавшиеся за ним крестьяне, умирает, отчаявшись добиться «божьей благодати». Сообщение о «блаженном» конце Энрико он принимает за обман дьявола и попадает в ад.

Пауло-отшельник и Энрико-разбойник живут и умирают, каждый соответственно особенностям своего характера. Робко, неуверенно, с постоянными колебаниями и сомнениями ведет себя Пауло; Энрико, напротив, принадлежит к числу вспыльчивых и чувственных людей, которым Тирсо де Молина отдавал предпочтение, стремясь изображать необычайные примеры «греховности» и «обращения». Образ Энрико Тирсо наделяет некоторой долей человечности; злой Энрико любит своего дряхлого отца и заботится о нем. В решающий момент этот бандит, тупой и ленивый, обнаруживает большую силу духа, мужественно встречает смертный приговор и добивается в конце концов небесного «блаженства».

«Осужденный за недостаток веры» — произведение большой силы, созданное крупным художником, умеющим наблюдать и изображать жизнь, несмотря на то, что его стихи местами небрежны, реплики наивны, а психология его героев раскрыта схематично. Эта драма проторила дорогу драмам Кальдерона на тему об «обращении» и «спасении». Следует, однако, указать на существенное отличие «драм покаяния» Тирсо де Молина от драм Кальдерона на ту же тему. У Кальдерона неременной предпосылкой того, что на человека нисходит «божья благодать», является формальное соблюдение грешником церковных обрядов или малейшая приверженность человека к религии, слепое исполнение церковных предписаний, даже самых мелких; у «грешников» Тирсо де Молина «спасение» обуславливается не внешней обрядностью, а внутренними моментами. Поэтому образ Энрико из драмы «Осужденный за недостаток веры» отличается большей теплотой, чем персонажи Кальдерона, обретающие «спасение» по причинам, не имеющим связи с их личной жизнью.

С одной стороны, Тирсо де Молина выступает против аскетического идеала, который влечет за собой полный отказ от земных радостей, с другой — он резко осуждает и ренессансный идеал раскрепощенной личности.

Свои общественно-политические взгляды Тирсо выразил в двух пьесах — «Святая Хуана» (1-я часть) и «Богородица оливковой рощи». Центральные эпизоды в обеих пьесах как бы заимствованы из «Фуэнте Овехуны» Лопе де Вега: в пьесах Тирсо выступают командоры-насильники, их жертвы — крестьянские девушки, крестьяне, которые стонут под феодальным игмом и готовы подняться всем «миром» против своих угнетателей.



В «Богородице оливковой роши» крестьянская девушка Лауренсия обращается к односельчанам, подобно Лауренсии из «Фуэнте Овехуны», с пламенной речью, напоминающей речь героини в драме Лопе де Вега, призывая их выступить против общего врага.

Но в отличие от крестьян «Фуэнте Овехуны» крестьяне Тирсо де Молина безличны, богобоязненны, преданы своему сеньору. У Лопе де Вега простая девушка Лауренсия становится во главе восставших крестьян и сама активно участвует в мятеже; у Тирсо в «Святой Хуане» Мари Паскуаль пассивна, не способна постоять за себя, а Лауренсия в «Богородице оливковой роши» сама не принимает никакого участия в мятеже односельчан: это просто влюбленная женщина, мстящая командору-соблазнителю. Она покидает родное село и вступает в разбойничью шайку, чтобы мстить всем мужчинам. В характере командоров отрицательные черты подчеркнуты преимущественно как черты индивидуальные, а не как типические черты феодала. Но самое существенное отличие этих пьес Тирсо от «Фуэнте Овехуны» заключается в том, что в них классовое столкновение не доводится до конца вследствие вмешательства (по примеру старых мираклей) в споры между людьми высшей силы: в «Богородице оливковой роши» — богородицы, в «Святой Хуане» — святой Хуаны. Благодаря заступничеству святой Хуаны командор-насилник, которому вся деревня грозит расправой, успевает покаяться и попадает в чистилище; в «Богородице оливковой роши» чудесное явление богородицы в самый разгар мятежа спасает командора от народного гнева; богобоязненные крестьяне благоговейно преклоняются перед богородицей с оливковой веткой мира.

Проповедь классового мира и социальной гармонии, вполне достижимых, по мнению Тирсо де Молина, в рамках существующего строя общественных отношений при соблюдении идеала «справедливой середины», является лейтмотивом всех его пьес, изображающих отношения между крестьянами и феодалами. Патриархально-идиллические отношения между ними рисуются в «Богородице оливковой роши», где «хороший» помещик Гастон противопоставляется разнузданному командору; в «Претенденте навыворот» помещица проявляет «материнское» внимание к подвассальным крестьянкам; в «Лучшей собирательнице колосьев» выведен «идеальный» образ помещика. Тирсо де Молина ратует за нерушимость перегородок между сословиями, за сохранение существующего строя социальных отношений.

Вся система положительных идеалов Тирсо де Молина была направлена против основных достижений Ренессанса, указавшего пути, по которым человеческая личность могла развернуть все

заложенные в ней богатейшие возможности. Идеалы Тирсо де Молина шли вразрез с магистральной линией творчества Лопе де Вега, воплотившего при всей своей внутренней противоречивости идеал раскрепощенного человека, активно выступающего против сил, препятствующих его свободному развитию. В то же время пьесы Тирсо де Молина объективно показывали нравственную деградацию дворянства, развещающие его противоречия, резкий антагонизм между бедностью и богатством. Однако критика Тирсо де Молина носила тенденциозный характер; это была критика с позиций верного служителя католической церкви, заинтересованного в том, чтобы, с одной стороны, держать испанский народ в узде религиозного фанатизма и не допускать активного сопротивления гнету и произволу, а с другой стороны, бороться против забвения дворянством его долга по отношению к католической церкви.

Кризис гуманизма, попытка пересмотреть заветы Ренессанса отчетливо выразился в творчестве Аларкона и Тирсо де Молина. Этот кризис Ренессанса на дальнейших этапах развития испанского театра становится все глубже и резче.

## ДРАМАТУРГИЯ ТРЕТЬЕГО ПЕРИОДА

Исторические рамки этого периода совпадают с царствованием двух габсбургских последышей: Филиппа IV (1621—1665) и Карла II (1665—1700), при которых Испания, раздираемая внутренними противоречиями, нищая, разоренная, лишившаяся значительной части своих владений в Европе и Америке, была сведена на роль второстепенной державы, потерявшей свое прежнее международное значение.

Когда спустя несколько месяцев после занятия престола Филиппом IV были созваны кортесы для очередного выкачивания налогов из обескровленной страны, некоторые делегаты смело выступили против преступной политики королевской власти и всемогущих временщиков. Особенно яркую картину катастрофического состояния страны нарисовал в своей речи представитель Гранады Лисон-и-Вьедма. «Население, — говорил он, — сгоняется с насиженных мест и превращается в бродяг, питающихся травой или кореньями. Откупщики налогов и чиновники отбирают у населения решительно все. Малейшая ошибка или нарушение закона влечет за собой судебное преследование, расходы же на ведение судебного процесса столь велики, что бедняки вынуждены продавать себя в рабство во избежание немедленной гибели. Бесчисленные монополии: на игральные карты, ртуть, перец и т. д. — имеют свои собственные суды, свою процедуру, своих

приставов, так что откупщики являются одновременно и истцами и судьями, а бедняк бессилен и бесправен».

«Чтобы облегчить наши беды, — писали депутаты Каталонии, — испанцы должны оставаться в своих домах, надо вновь заселить ставшее безлюдным государство, приступить к обработке полей, укрепить города, открыть гавани для торговли, восстановить фабрики. Вот на что следует употреблять заморские богатства, а не на безрассудные и постыдные войны. Зачем продолжать губительную войну в Германии за счет нашей крови и наших состояний? Какую пользу извлечем мы из войны в Голландии, из этого колодца, который жадно поглощает наших солдат и наше достояние?»

Король и его ближайшие советники не прислушивались к этим трезвым голосам. Государственная машина продолжала катиться по инерции. Средства, которые применялись для ослабления всеобщего кризиса, были по меньшей мере смешны и нелепы. Так, в 1627 году происходили горячие споры между временщиком Оливаресом и духовенством по вопросу о кринолинах, в связи с чем было созвано совещание министров Филиппа IV; «греховность» кринолинов не на шутку считалась одной из основных причин падения нравов.

Многие испанские монахи были купцами или поверенными заморских (американских) купцов. Частые в то время дискуссии между отдельными монашескими орденами скрывали под маской богословских терминов самые доподлинные экономические интересы.

Банды разбойников нападали на мирных прохожих, отбирая у них деньги и ценные вещи. Сопротивление влекло за собой убийство. Организаторами этих грабежей нередко бывали рекруты, которые по пути к театру военных действий нападали на населенные пункты. В 1642 году части наемного войска, направлявшегося в Каталонию, превратили Мадрид в настолько опасное место, что в течение нескольких дней был даже прекращен подвоз продовольствия из окрестных деревень.

К 40-м годам XVII века монархия обнаруживает полное бессилие. Хозяиничанье высокомерной знати и фанатичного духовенства, упадок сельского хозяйства, промышленности и торговли, неудачная внешняя политика — все это порождало широкое недовольство. Сатирические стихи расклеивались в людных местах, распространялись в списках и устно. Мятежи возникали по любому поводу. Широко распространялись подметные листки, печатные и рукописные, направленные против короля и его фаворитов и призывавшие народ к восстанию.

Власти и церковь жестоко обрушивались на малейшее проявление оппозиционных настроений. Когда крупнейший испанский

сатирик XVII века Франсиско Кеведо (1580—1645) в стихотворной «памятке», направленной королю, напомнил ему о долге правителя, обрисовав яркими красками состояние страны, идущей к катастрофе, он был заключен в темный сырой каземат. Из тюрьмы Франсиско Кеведо вышел только четыре года спустя, после падения временщика Оливареса, почти ослепший, с подорванным вконец здоровьем.

В результате пауперизации появились так называемые пикаро (босьяки, плуты) и хермании (уголовные шайки); первые — это отлынивающие от работы бродяги, вторые — смесь сутенера и уголовного преступника. Живопись и поэзия нередко делали эти образы предметом своего изображения. Сутенеры и проститутки, вымогатели и убийцы выводятся в романах и на сцене, их именами называют популярные танцы, а «романсеро воров» пишут такие выдающиеся поэты, как Франсиско Кеведо. Этот жанр составляет особую отрасль испанского народно-песенного творчества.

В это время в Мадриде можно было видеть дворян, драпирующихся в пышные плащи, под которыми нет рубашки, раболепных поэтов, продажных сатириков, игроков, плутов и мошенников, студентов, ведущих бесстыдную жизнь и живущих милостыней, бесчисленное множество монахов и попов, для которых сан служил только прикрытием сытой и бездельной жизни, нарумяненных кокеток, старавшихся подражать в своих манерах беспутным женщинам, — всю эту накипь, всплывшую на поверхность в обществе, переживавшем глубочайший упадок. Чтобы поддерживать этот фальшивый блеск, крестьянство отдавало последние гроши, изнывая под бременем местных налогов и непосильных поборов арендаторов и откупщиков.

Театр в это время становится очередной жертвой разнузданного террора светских и церковных властей. Народная сцена приходит в окончательный упадок. Главным театральным зрелищем для народа становятся пышные представления одноактных пьес на тему «святого причастия» (аутос сакраменталес), имеющие целью усилить религиозное чувство в массах и отвлечь их внимание от правления Филиппа IV и его фаворитов. Король и гранды тешат себя оперно-балетными представлениями, обставленными с предельной роскошью. Кальдерон становится монопольным поставщиком мифологических пьес и феерий для придворного театра, а также аутос сакраменталес для публичных зрелищ. Он не только сочиняет их из года в год, но и составляет планы их постановок.

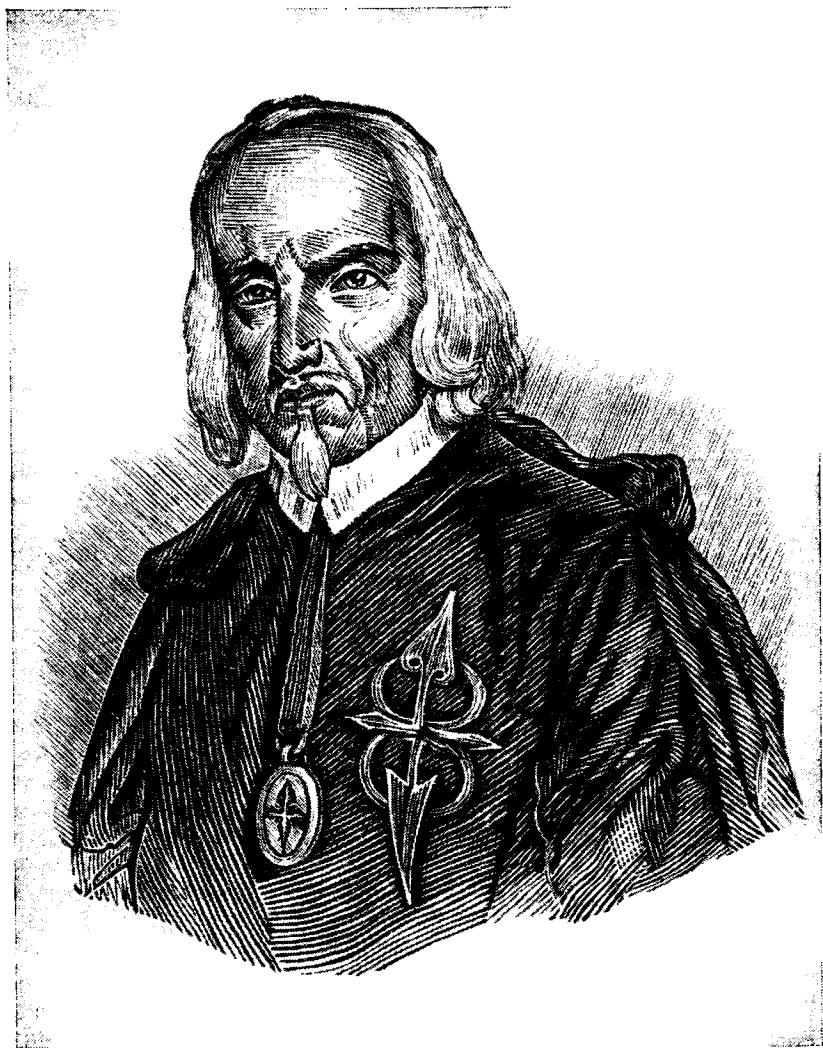
## КАЛЬДЕРОН

Дон Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681) происходил из старинной знатной семьи. Его отец содержал нотариальную контору. Педро и его братья жили на скудные доходы от отцовской конторы и постоянно судились с мачехой, претендовавшей на львиную долю этих доходов. В 1619 году Кальдерон вынужден был из-за недостатка средств прервать учение в Саламанкском университете, продать нотариальную контору и поступить на службу к герцогу Альбе. В 1625 году он отправился солдатом во Фландрию, но вскоре был отозван оттуда королем, который поручил ему писать пьесы для придворного театра Буэн Ретиро. В 1636 году он стал кавалером рыцарского ордена Сант-Яго. В 1640—1642 годах он принимал участие в подавлении восстания в Каталонии. В 1642 году он был посвящен в сан священника; с этой поры он пишет преимущественно пьесы на религиозные темы и ауто-сакраменталес.

В письме к герцогу де Верагуа в 1680 году Кальдерон писал, что сочинил сто одиннадцать комедий и семьдесят ауто. Имеются основания полагать, что его перу принадлежат еще одиннадцать комедий и десять ауто. Кроме того, известны семь комедий Кальдерона, написанных им в сотрудничестве с другими драматургами. Большинство этих пьес было опубликовано при жизни Кальдерона в четырех томах собрания его драматических произведений (1636—1672) и в томе его ауто-сакраменталес, вышедшем под его наблюдением в 1677 году. После смерти Кальдерона было выпущено полное собрание его сочинений (1682—1691).

Кальдерон пользовался огромной популярностью не только при жизни, но и после смерти. В XVIII веке его слава полностью затмила славу Лопе де Вега. В начале XIX века немецкие реакционные романтики во главе с братьями Шлегель выдвинули на первый план религиозно-мистические элементы творчества Кальдерона.

Творчество Кальдерона распадается на два периода: от начала 20-х до начала 30-х годов XVII века и от начала 30-х годов до конца жизни драматурга. В первый период он, продолжая традиции Лопе де Вега, создает произведения, в которых разрабатывает, правда, с меньшей остротой, проблемы, имеющие общественное значение. Таковы «Галисиец Луис Перес» (1628), «Дама-невидимка» (1629), «Любовь после смерти» (1632), «С любовью не шутят» (1632) и некоторые другие. Во второй период Кальдерон создает лучшее свое произведение — драму «Саламейский алькальд» (приблизительно в 40-е гг. XVII в.). Но главной тенденцией его творчества в этот период является отказ



Педро Кальдерон де ла Барка

от гуманистических традиций Лопе де Вега и переход к созданию религиозно-символических и мифологических драм.

В драме «Галисиец Луис Перес» представлен апофеоз дружбы. Луис Перес, живущий вместе со своей сестрой на границе Галисии и Португалии, оказывает помощь и приют своим друзьям, преследуемым властями. После столкновения с полицией он вынужден покинуть родной дом. Не найдя убежища в Португалии, куда он бежал, сопровождая друга, он становится разбойником. Опасаясь за честь своей сестры, оставшейся дома без покровительства и защиты, Луис Перес с риском для жизни возвращается в родное село; там он узнает, что богатый поселянин, ухаживавший за его сестрой, подал на него ложный донос. Ночью Луис Перес проникает в канцелярию следователя и забирает донос. Власти продолжают преследовать его с еще большим ожесточением. Во время одного столкновения с преследователями ему удается убить доносчика. Вторая часть драмы, в которой должна была закончиться история подвигов Луиса Переса, Кальдероном не была написана.

Благородное чувство дружбы, заставляющее пренебречь личными интересами и опасностями, является лейтмотивом этой драмы. Некоторые сцены этой пьесы (особенно ночная сцена в канцелярии судьи) по силе реалистического мастерства принадлежат к лучшим в испанской драматургии XVII века.

В основу драмы «Любовь после смерти» положен исторический факт — восстание морисков в Альбухарре в 1568—1570 годах. Доведенные до отчаяния преследованиями инквизиции и жестокими законами, направленными против их национальных обычаев и традиций (запрещение говорить на родном языке, носить национальную одежду), мориски подняли восстание. Войска, посланные Филиппом II на их усмирение, вынуждены были вести длительную борьбу в неприступной гористой местности. После поражения многие тысячи морисков погибли на кострах инквизиции.

Кальдерон не рисует широкой картины движения морисков, а основной причиной восстания считает не выступления против террористической политики испанской короны и церкви, а личные столкновения знатных морисков со знатными же испанцами. Кальдерона больше всего занимает трагическая история любви мориска дона Альваро и Клары, дочери Малека, одного из вождей восстания. Кальдерон явственным образом пытается снять вину за восстание с испанского правительства: в начале первого акта Малек призывает к восстанию за нанесенное ему испанским грандом Мендосой личное оскорбление; в начале второго акта сам Мендоса охотно берет на себя одного вину за это восстание. Во всей драме дело изображено так, будто причиной

восстания является ссора знатных испанцев со знатными морисками. Страшные убийства и разрушения оказываются делом рук солдат или слуг, военачальники стоят как бы в стороне; когда же начинается состязание в делах чести и благородных чувств, на высоте положения оказываются, конечно, испанские гранды. Военачальник Филиппа II Лопе де Фигероа (выведенный Кальдероном также в «Саламейском алькальде») великодушно прощает своего врага Альваро; испанский гранд Мендоса, который до восстания публично бил по щекам мориска Малека, точно так же обнаруживает благородство в финальных сценах драмы.

Несмотря на такое предвзято аристократическое отношение к событиям в Альпухарре, Кальдерон выражает в своей драме глубокое сочувствие морискам, жестоко преследуемым испанскими властями. Таким образом, ему удается здесь преодолеть расовую неприязнь, которую церковь и государственная власть воспитывали в испанском народе, дать яркие образы угнетенных и преследуемых морисков и показать их высокое душевное благородство. Так, несмотря на общую ограниченность своего аристократического мировоззрения, Кальдерон все же продолжает в этой пьесе гуманистические традиции Сервантеса и Лопе де Вега.

«Галисиец Луис Перес» и «Любовь после смерти» отличаются от других произведений первого периода творчества Кальдерона также отсутствием в них религиозного элемента, который в той или иной мере характеризует другие произведения того же периода.

В комедии «Дама-невидимка» (точнее — «Влюбленная-оборотень») Кальдерон изображает нравы среднего дворянского сословия (кабальеро). Дон Хуан — старший в семье, и, по праву майората, владеет всем достоянием; остальные члены семьи обделены. Младший брат, дон Луис, обделен вдвойне: даже девушка, которую он любит, является невестой старшего брата. Дон Луис вымещает свои обиды на сестре Анхеле, следя за каждым ее шагом; всячески преследует Анхелу и ее старший брат, дон Хуан, который считает нужным заботиться о безупречности репутации своей недавно овдовевшей сестры.

Принятые Хуаном меры предосторожности, направленные на то, чтобы не дать возможности встретиться Анхеле с его другом доном Мануэлем, гостящим в их доме, приводят к прямо противоположным результатам. Анхела тайно проникает в комнату Мануэля, оставляет там записки, оказывает ему всевозможные знаки внимания. Все это возбуждает у Мануэля интерес к таинственному посетителю. Затворнический режим, созданный обоими братьями для доньи Анхелы, ничуть не мешает ей дей-



ствовать и стремиться к соединению с Мануэлем, которого она полюбила в тот миг, когда он, не зная ее, обнажил шпагу в ее защиту. Комедия кончается браком Анхелы с Мануэлем.

К первому периоду относится и комедия «С любовью не шутят». Хуан де Мендоса любит Леонор, младшую дочь Педро Энрикеса, и пользуется ее расположением. Но так как, по обычаям того времени, младшая сестра не могла выходить замуж раньше старшей, то Хуан опасается того, что отец Леонор заставит его остановить свой выбор не на ней, а на ее сестре, Беатрис. Эта же последняя, поддавшись влиянию моды на «ученость», выражающуюся в умении щеголять латинскими словечками и фразами, возгордилась до такой степени, что с пренебрежением относится ко всем окружающим ее людям. Считая чувство любви чем-то низменным, недостойным умной и развитой женщины, она всячески донимает свою сестру, следит за каждым ее шагом и осыпает ее упреками. Чтобы устранить в лице Беатрис препятствие на пути к своему личному счастью, Хуан просит своего друга Алонсо притвориться равнодушным к «ученой» жеманнице. По долгу дружбы Алонсо соглашается играть эту неблаговидную роль. Но его внезапно увлекает любовь к Беатрис; точно так же и Беатрис сбрасывает с себя искусственную личину и отдается во власть охватившего ее чувства к Алонсо.

В этой комедии Кальдерон изобразил типические для дворянских кругов отношения. И взгляды Алонсо, считающего, что женщины легкомысленны, порочны и падки до денег, и показное, граничащее с ханжеством поведение Беатрис чрезвычайно типичны для этого общества с его циничным отношением к связям между людьми, с его искусственностью и фальшью. Однако эти особенности общества, к которому принадлежал сам Кальдерон, он замаскировал игривой интригой, затушевавшей всю остроту вопроса.

Драма «Жизнь есть сон» завершает первый период творчества Кальдерона и открывает второй. В ней драматург впервые пытается обосновать свой взгляд на жизнь, как на скоропреходящее сновидение, а на практическую человеческую деятельность, как на нечто бессмысленное и бесцельное.

У польского короля Василио родился сын Сехисмундо. Составленный астрологами при его рождении гороскоп гласил, что Сехисмундо, достигнув совершеннолетия, делается чудовищным деспотом. Король заточает новорожденного в высокую башню посреди диких скал и держит его там в полном уединении от людей и от окружающего мира, а сам распускает слух о его смерти. Достигнув преклонного возраста, король, желая испытать справедливость предсказания астрологов, приказывает дать Сехисмундо сонный напиток и перенести его во дворец, где ему

объявляют, что он наследник престола. Вскоре он обнаруживает зверские инстинкты. Тогда король велит перенести Сехисмундо во время сна обратно в его башню. После своего пробуждения Сехисмундо склонен счесть все происшедшее с ним только сном и в то же время пытается проникнуть в смысл всего случившегося. В башню врываются восставшие солдаты, недовольные тем, что польский трон ввиду бездетности Базилио займет иностранец Астольфо. Они освобождают Сехисмундо и возводят его на трон. Но Сехисмундо уже не верит в реальность происходящего с ним, считает все сновидением и ведет себя так, как если бы ему предстояло проснуться в другом мире. Именно в силу этого сознания он одерживает победу над своим буйным нравом и становится мудрым, осторожным и справедливым правителем.

В основу этой драмы Кальдерон положил учение католической церкви о свободе человеческой воли. В руках католической церкви это учение служило средством, дававшим ей неограниченную власть над душами верующих. Церковь утверждала, что человек по природе своей греховен и склонен больше к злу, чем к добру; человек, свободный в своих поступках и именно вследствие этой свободы совершающий зло, может обрести спасение только в «божьей благодати», являющейся наградой за безусловную веру и слепое подчинение церкви, вне которой для него нет спасения.

Разум всегда обманчив — таков главный вывод Кальдерона. Человек не может знать, что истинно и что ложно. Жизнь есть сон, и, помня о возмездии, которое ждет человека за гробом, следует всегда творить добро. Бог наделил человека «свободной волей», которая заставляет его постигать окружающий мир не при помощи разума, а при помощи инстинкта. В сновидении, каким является жизнь, тщетно стремление подчинить судьбу контролю разума. Человек в состоянии знать лишь второстепенные вещи, которые дают направление воле и обуславливают материальную сторону человеческих действий. Разум, в конце концов, это — безумие, и человек заблуждается, полагаясь на него.

Однако объективно драма «Жизнь есть сон» убедительным образом свидетельствует о том, что поступки человека обусловлены не капризными импульсами воли, а связаны со всей его жизнью, зависят от нее. Предсказание астрологов заставило короля изолировать Сехисмундо от внешнего мира; в свою очередь Сехисмундо, лишенный общения с людьми и воспитанный на лоне дикой природы, утратил человеческий облик; об этом говорит он сам после своего первого пробуждения, возлагая на отца вину за свои поступки. Его второй возврат в мир людей также не был случайным: польская армия предпочла его канди-

датуру на трон как законного наследника. Несмотря на свое убеждение, что жизнь — сновидение, он отныне считает своим долгом христианина оправдать это кратковременное существование добрыми делами. Таким образом, все его поведение оказывается обусловленным объективным ходом событий.

Другие события драмы представляются зрителю и переживаются ее участниками не как сновидение, а как доподлинная реальность. Росаура, покинутая своим соблазнителем Астольфо, отправляется вслед за ним в Польшу, для того чтобы спасти свою попорченную честь. Эстрелья, дочь короля, и Астольфо сговариваются о совместном наследовании престола, оставшегося незанятым после мнимой смерти Сехисмундо. Эти персонажи и их действия взаимосвязаны и взаимообусловлены. Их поступки являются следствием их реальных интересов: каждый из них преследует цели и защищает нужды, кровные и близкие ему.

«Жизнь есть сон» знаменует собой переломный момент в творчестве Кальдерона, которое в дальнейшем развивается в сторону решительного освобождения от традиций школы Лопе де Вега. Такая тенденция характерна не только для религиозно-символических и мифологических драм Кальдерона, но также и для пьес, в которых он пытается отражать жизнь своих современников и разрабатывать социально-этические проблемы. Поэтическое воображение Кальдерона чувствует себя свободнее всего в сфере, отчужденной по повседневных интересов, от тревог, волнений и даже радостей реального существования. Он старается оторвать свой замысел от земли, он все время враждует с действительностью, стремясь поставить на ее место идеальный мир.

Уже в «Стойком принце» (1629) Кальдерон пытается подчинить религиозной идее материал, заимствованный из жизни. Отказываясь следовать историческим фактам, он переосмысливает в религиозно-мистическом плане понятие родины и идею патриотизма. У принца Фернандо нет конкретной, осязаемой родины; он принимает муки за некую отвлеченную «христианскую родину», являющуюся достоянием бога, а не людей. Для него родина там, где исповедуют католическую веру, а не там, где живут люди, связанные общностью исторической судьбы; он терпит невероятные мучения не за людей, а только за религию. Патриотизм принца Фернандо — не гражданский долг, а экзальтированно-мистическое служение богу. В ожидании награды за гробом он учит своих сотоварищей по плену не активной борьбе с врагом, а покорности и смирению. Победа в конечном счете достается не тому, кто сопротивляется и борется, а покорным и смиренным. Только Фернандо, умершему как истинный

христианин, бог вручает после смерти руководство португальским войском, которое он и ведет к победе.

Тенденция к переосмыслению жизни, ее нравственных и общественных ценностей, ясно сказавшаяся в «Стойком принце», становится с этих пор руководящей в творчестве Кальдерона. Простым человеческим чувствам Кальдерон не доверяет. Он лишает реального содержания также и взаимоотношения между людьми, между личностью и обществом. Чувство любви утратило у него свежесть и непосредственность, оно стало придатком ревности; ревность же у него — бешеный порыв ярости; дружба походит на мученичество; честь — уже не высокое нравственное чувство, а патологическое явление.

Персонажи Кальдерона не живут полной жизнью. В своем поведении они не руководствуются непосредственным чувством, а являются как бы посторонними наблюдателями своих переживаний. Свои чувства и отношения к людям они взвешивают на весах холодного рассудка и принимают решения на основе сложных умозаключений. Вот почему, например, женщины строят у него свои объяснения в любви по всем правилам схоластической логики.

Маркс очень метко охарактеризовал бессодержательность патетики Кальдерона: «...напыщенные герои Кальдерона... принимая условные титулы за настоящее величие, докладывают о себе утомительным перечислением своих титулов»<sup>1</sup>.

Драматургическая техника Кальдерона существенно отличается от техники Лопе де Вега. У Кальдерона сцены следуют одна за другой в известном ритме, структура пьесы продумана строже, кульминация действия тщательно подготовлена, развязка не поражает неожиданностью, как подчас у Лопе де Вега. Но, как правило, у Кальдерона отсутствует конфликт как движущая пружина действия.

Построение экспозиции представляет одну из особенностей драматургической техники Кальдерона. Лопе де Вега уже в первых сценах начинает развивать действие, не углубляясь в предисторию событий, Кальдерон же больше всего уделяет внимания этой предистории, она дает ему возможность заранее наметить характеры основных действующих лиц. Экспозицию часто дополняют пространные повествования в начальных сценах; самая экспозиция всегда дается в форме богатых драматизмом сцен.

В теснейшей связи с особенностями композиции драм Кальдерона находятся и особенности построения его характеров. В тех пьесах, в которых он ставит явления действительности в зависимость от игры случайностей, черты индивидуальной харак-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 733.

теристики даются очень скупой, очертания персонажей лишь слегка намечаются. Значительно ярче характеры в его пьесах из современной жизни, особенно правдиво изображены персонажи в «Саламейском алькальде».

Язык Кальдерона лишен той свежести и непосредственности, какой отличается язык Лопе де Вега. Гиперболы, изысканная речь, игра антитез, взвинченная напыщенность особенно характерны для произведений второго периода. Персонажи Кальдерона вступают в дискуссии, отличающиеся такими схоластическими тонкостями, которые сделали бы честь любому средневековому схоласту. Если Лопе де Вега вел систематическую и упорную борьбу против приверженцев гонгоризма, то Кальдерон, напротив, предпочитает вычурные обороты, нагромождение картин и образов, антитезы, высокопарность и аффектацию. Перед нами нечто похожее на оперу. Отметим при этом своеобразное применение Кальдероном музыки: раздающееся за сценой пение звучит в унисон с говорящими на сцене или продолжает их речи, выражая еще не высказанные ими мысли.

Стиль Кальдерона обычно приподнятый, изысканный, манерный. В то время, как у Лопе де Вега метафора всегда конкретна, осязательна, полнокровна, у Кальдерона она носит преимущественно отвлеченный характер. У Лопе де Вега она не просто словесное украшение — она органически связана с описываемыми явлениями, чувством, переживанием; у Кальдерона любая мысль, даже самая глубокая, любое чувство, даже самое страстное, утрачивают силу воздействия, когда они облечены в изысканную, вычурную, надуманную форму.

В противоположность Лопе де Вега Кальдерон предпочитает «героическую комедию», в которой выступают короли, вельможи, высшая знать. Его идейная сфера крайне сужена в отличие от широкого охвата проблем Лопе де Вега. Из нее начисто исключены такие вопросы, как социальное равенство, борьба с тиранией. К народной массе Кальдерон относится с неприязнью; он называет ее «многоголовым чудовищем», «бесформенным чудовищем», «неистовым чудовищем». Там, где у Кальдерона выступают простые крестьяне, они почти всегда беспомощны и придурковаты (например, в пьесах «Поклонение кресту», «Чистилище святого Патрика»). К народному языку Кальдерон относится с пренебрежением аристократа: «Это — язык черни; язык благородных и лаконичнее и учтивее». Слуги у Кальдерона, как правило, тупы, трусливы, обжоры; они не только не помогают своим господам, а, напротив, чаще всего мешают им.

Единственным произведением Кальдерона, в котором он дал правдивые образы представителей народа, является его драма «Саламейский алькальд». Написанная на сюжет одноименной

драмы Лопе де Вега, она представляет собой, бесспорно, высшее достижение Кальдерона. «Саламейский алькальд» Кальдерона, — писал А. И. Герцен, — миф прекрасный и чрезвычайно драматический, особенно в третьем действии. Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о законности!» В своей речи, произнесенной 20 июля 1947 года на антифашистском собрании в Тулузе, Долорес Ибаррури, говоря о величии Испании, упомянула наряду с именами творцов «Дон Кихота» и «Фуэнте Овехуны» также и Кальдерона как автора «Саламейского алькальда».

Действительно, Кальдерон изобразил в этой драме с большой художественной силой борьбу крестьянина Креспо за свои человеческие права против дворянина-насильника. «Саламейский алькальд» — одно из наиболее значительных произведений испанской драматургии XVII века. Обращение с такой пьесой к широкой публике обусловило реалистическую манеру изображения без той искусственности, которая характерна для других произведений Кальдерона того же периода. Стремление возможно полнее отобразить реальные отношения между людьми неизбежно привело к тому, что под кистью большого художника основной персонаж драмы, крестьянин Педро Креспо, вырос в могучую фигуру, воплотившую в себе свободный дух испанского народа, а вся драма оказалась насыщенной протестом против произвола и насилия дворян. Однако сравнение этой драмы с одноименной пьесой Лопе де Вега обнаруживает значительные идейные расхождения между обоими драматургами. В драме Кальдерона дворянин-насильник выступает не как единственный представитель дворянства, в ней фигурирует еще и смешной разорившийся дворянин, наивность и бескорыстие которого всячески подчеркиваются драматургом; в ней выступает также идеальный дворянин Лопе де Фигероа; в ней, наконец, выведен король Филипп II как высший и справедливый судья, умеющий воздать по заслугам и дворянину, преступившему закон, и крестьянину, выступившему в защиту закона.

Задача Кальдерона, таким образом, сводилась к тому, чтобы подчеркнуть, с одной стороны, отсутствие типичности в поступке капитана-дворянина; для этой цели он вывел наряду с ним также и дворянина Мендо, с другой же — показать нелюбимую и великодушную королю, перед которым одинаково равны и крестьяне и дворяне. В лице военачальника Лопе де Фигероа Кальдерон стремился с особой силой противопоставить дворянина, воплощающего лучшие нравственные черты своего сословия, дворянину Альваро де Атайде, пренебрегшему благородными традициями своего класса и потому потерпевшему тяжелое наказание.

При оценке значения этой драмы для современников Кальдерона важно учесть историческую обстановку, когда эта драма создавалась (40-е годы XVII в.). В драме Кальдерона благотворительная роль королевской власти, которая вступает в непосредственное общение с крестьянством и санкционирует суд крестьянского алькальда над зарвавшимся дворянином, подчеркивалась с особой силой в такое время, когда в широких слоях населения начало колебаться доверие к этой власти. По сравнению с Лопе де Вега Кальдерон в своем «Саламейском алькальде» несколько приглушил силу социального протеста. В обстановке народных движений 40-х годов XVII века эта драма объективно звучала как призыв к сглаживанию классовых противоречий.

Чрезвычайно характерно отношение Кальдерона к природе, человеку. В противоположность представлениям Лопе де Вега Кальдерон видит в природе воплощение всего хаотического, бесформенного, беспокойного, враждебного по отношению к человеку. Если идеалом Лопе де Вега является человек, у которого природные задатки получают дальнейшее и благотворное развитие благодаря воспитанию на лоне природы, среди простых людей, крестьян, то идеалом Кальдерона становится человек, не порывающий своих связей с аристократической средой или вновь обретающий в ней свой подлинный человеческий образ.

В короткой реплике Лопе де Кабрера в драме Лопе де Вега «Превратные судьбы дона Лопе де Кабрера»:

Хоть человеческий и краток век,  
Все ж хорошо, что человек родился, —

и в знаменитой реплике Сехисмундо в драме Кальдерона «Жизнь есть сон»:

В том величайшее из преступлений,  
Что человек на божий свет родился, —

выражены два резко противоположных мировоззрения. Эти противоположности и определяют основное различие идейных и эстетических позиций обоих ведущих испанских драматургов.

Кальдерон отклонился не только от пути Лопе де Вега, но и от пути Тирсо де Молина, хотя последний тоже искал выхода из противоречий в католической догме «спасения». Тирсо де Молина показывал в своих пьесах страстный порыв личности. Этот порыв, не знающий предела, направленный на разрушительные цели, осуждался драматургом с точки зрения господствующей морали или религиозных предписаний. Но все же герои Тирсо — люди с темпераментом и горячей кровью. Герои Кальдерона, отмечены ли они с самого рождения знаком преступности («По-

клонение кресту», «Чистилище св. Патрика»), или пребывают во мраке «язычества» («Чудодейственный маг», «В этой жизни все и истинно и ложно»), постоянно полны тревоги и смятения, мешающих им жить полной жизнью. Земное существование для них — тяжкий груз, под которым они сгибаются. У Кальдерона, как правило, люди умирают, раскаявшись, испытывая полное удовлетворение от того, что окончилось их безрадостное существование, у Тирсо де Молина они и в предсмертный час продолжают испытывать чувство привязанности к жизни.

В драме «Поклонение кресту» брат и сестра, Эусевьо и Хулья, отмечены одновременно и знаком креста (оба они родились у подножия креста) и знаком преступности матери, зачавшей их в грехе. Мистический «голос крови» действует не только тогда, когда Эусевьо, не зная, что Хулья его сестра, готов вступить с ней в кровосмесительную связь, но и тогда, когда его отец, не зная, что перед ним родной сын, испытывает таинственное влечение к разбойнику, которого он должен покарать за чудовищные преступления. Так действует в этой драме целый комплекс непостижимых сил: роковая наследственность, мистический «голос крови», влияние хаотической и злой природы, наконец, крест, запечатленный со дня рождения на груди Эусевьо и Хульи и обладающий сверхъестественным могуществом. Такое скрещение недоступных для человеческого разума сил превращает Эусевьо в безвольную игрушку, лишает его деятельность всякой целесообразности, налагает на него печать обреченности.

В «драмах чести» Кальдерона, которые по силе выразительности могут быть поставлены рядом с его религиозными пьесами, его герои предстают перед нами точно так же обреченными и подавленными, они цепляются за условное понятие чести, господствующее в дворянских кругах.

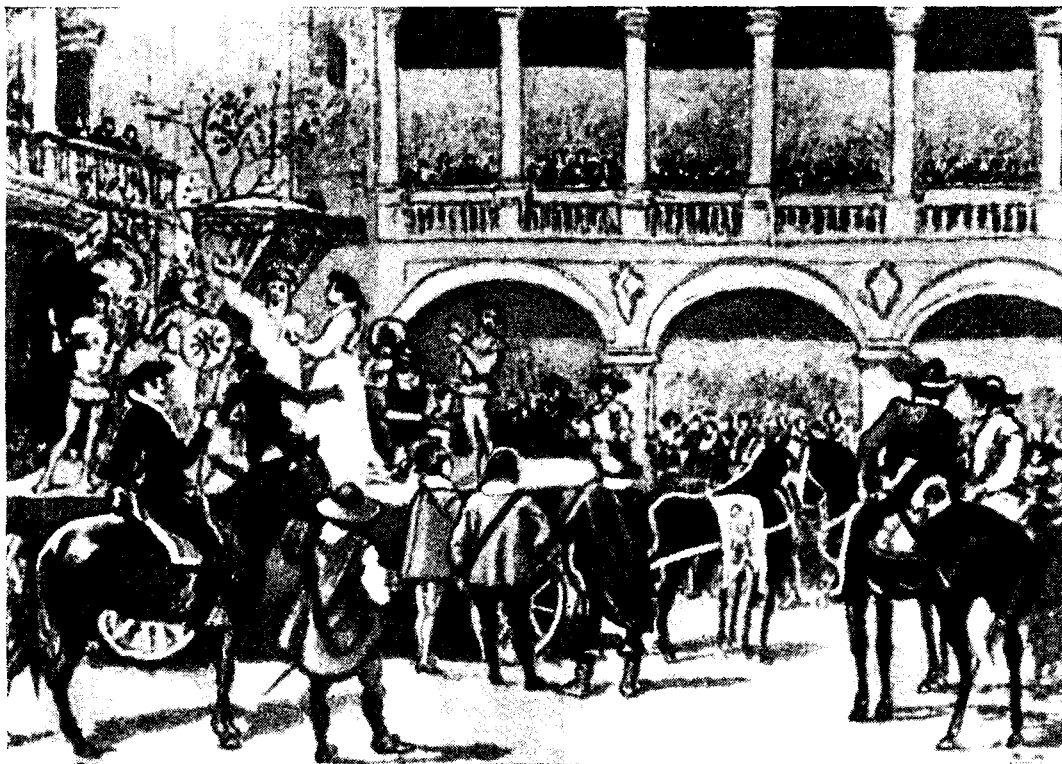
Эти «драмы чести» создавались Кальдероном в разное время: «Врач своей чести» и «За тайное оскорбление тайное отмщение» — около 1635 года; «Живописец своего бесчестья» — в 1648 году. Отличие последней драмы от первых двух в том, что в ней поводом к дикой расправе мужа с женой является ее измена, тогда как в первых двух варварская расправа — результат ничем не доказанного подозрения. Общее для всех этих драм — холодно продуманный и рассчитанный план убийства: в одном случае только заподозренной жены, в двух других — жены и соперника; невероятно жестокая форма убийства (во «Враче своей чести» приглашенный ревнивым мужем врач пускает кровь «изменнице», и она умирает от потери крови; в драме «За тайное оскорбление тайное отмщение» муж топит в реке соперника и затем поджигает свой дом вместе с находящейся в



нем женой); во всех трех драмах высшая власть в государстве не только санкционирует эти убийства, но и превозносит их как акты невиданного героизма.

Несмотря на то, что Кальдерон стоял в этих драмах на почве защиты кодекса морали аристократического общества, он, как крупный художник, не мог не отразить нравы этого общества во всей их отвратительной неприглядности, представив в то же время жертвы чудовищных убийств в таком свете, что они могут возбуждать к себе только глубокое сострадание и симпатию. В драме «Врач своей чести» объективно дана такая обстановка, которая сама усугубляет чудовищность совершенного Гутьерре преступления. Главный виновник, инфант, выходит сухим из воды, хотя именно он (это доподлинно известно и Гутьерре и королю) посягал на честь жены Гутьерре Менсии. Гутьерре не верит никому, даже самым близким людям; в свое время он покинул Леонор, которую любил, но которой не верил; теперь он убивает Менсию потому, что не верит в ее чувство. Полная утрата веры в человека, в возможность отношений и связей между людьми, основанных на взаимном доверии и уважении,— такова волчья мораль великосветского общества, которую Гутьерре впитал с молоком матери. Подобное отношение к людям получает в этой драме Кальдерона высшую санкцию: выступающий в финале король утверждает своим непрекращаемым авторитетом правомерность этой волчьей морали. Условное понятие «чести», таким образом, становится для Гутьерре и ему подобных таким же фетишем, как крест в «Поклонении кресту». В целом интерес Кальдерона к проблеме семейной чести, разработанной в перечисленных трех драмах, продиктован был тем, что эти семейные конфликты позволили ему глубоко заглянуть в душу человека высшего общества его времени и обнаружить в сфере частных, интимных семейных отношений ту же роковую печать обреченности, зависимости человека от сил, непреодолимых для него.

Выше всех других своих произведений Кальдерон ставил религиозно-аллегорические драмы — ауто сакраменталес. В 1680 году он писал герцогу де Верагуа: «Это то единственное, что я позаботился привести в надлежащий вид». Этот жанр шел навстречу давно уже назревшим творческим потребностям Кальдерона; он освобождал его от изображения докучного для него многообразия жизни и ее противоречий, казавшихся ему неразрешимыми. Кальдерон считал пригодным для превращения в аллегорию решительно все: и миф, и легенду, и исторический факт. В прологе к ауто «Лабиринт мира» он писал: «Пусть народ знает, что нет ни одной фабулы, которая не имела бы таинственного смысла, если только рассматривать ее как аллегорию». По его собствен-



Представление ауто сакраменталь. XVII в.

ному определению, он для ауто превращает исторический материал в аллегорический («Поклонение мессе», повторяющее тему «Поклонения кресту»).

В своих ауто Кальдерон стремился объяснять догматы католической веры, особенно догмат «свободы воли». В ауто «Великий театр мира» он показывает, что, поскольку бог наградил разумные существа свободной волей, человек может сам выбирать между добром и злом. Обладая интеллектом и волей, человек имеет возможность контролировать свои поступки, но в то же время он слаб и греховен, легко заблуждается. Человек состоит из тела и души; между материей и духом постоянно происходит борьба. Эта борьба и вызывает эмоции или аффекты. Грех может проникнуть в душу человека только через ворота воли: если воля не уступает, то, каким бы испытаниям ни подвергался человек, он не согрешит.

Кальдерон внушает зрителям, что на земле не может быть достигнуто совершенное счастье. Подлинное счастье существует только за пределами земной жизни; истинное счастье для души наступает только после смерти. По его мнению, душа приобщается к истинному счастью на небесах, только пройдя через горнило бедствий. Всякие почести, общественное положение и тому подобное на земле — не что иное, как фантомы; смерть разрушает их и превращает в сновидение.

В целом творчество Кальдерона означает отход от лучших достижений Ренессанса и прогрессивно-демократических традиций испанского театра.

\* \* \*

Довольно значительная группа драматургов, выступающая начиная с 40-х годов XVII века, не создает ничего более или менее значительного. Круг разрабатываемых ими тем становится все уже, структура драматической фабулы усложняется, реальная жизнь подменяется сценическими эффектами, стиль становится все более утонченным и искусственным.

Целевая установка репертуара, заполняющего в это время театры, выражена с большой четкостью драматургом Альваро Кубильо де Арагон (1596—1661) в его «Письме к новичку» (1654):

Когда комедию ты склонен видеть  
И лишь затем ты дом свой покидаешь,  
Чтобы от горестей своих бежать, —  
Идти в театр не для того ты должен,  
Чтоб ужасов там всяких насмотреться...  
По-моему, тот получеловек  
Иль человек с ущербом, кто в театр  
Идет за тем, чтоб там ума набраться, —

Для этого театр не создан вовсе...  
Комедия должна приятной быть,  
Веселой, развлекающей, игривой...

Эти особенности театра эпохи упадка выразились с большой силой в творчестве современника Кальдерона — Агустина Морето (1618—1669). Родители его были итальянцами. Морето воспитывался в атмосфере роскоши и довольства. В шестнадцатилетнем возрасте он поступил в университет и спустя три года принял священнический сан. Расцвет его драматургической деятельности относится к 1642—1654 годам. В первое собрание его пьес (1653) вошли наиболее характерные для его творчества комедии, в том числе «За презрение — презренье», «Двойник в столице», «Всегда вперед» и др. В дальнейшем Морето писал пьесы на темы житий святых.

Одна из особенностей Морето заключается в том, что сюжеты подавляющего числа своих комедий он заимствовал у предшественников. Но при этом чужие мотивы он подвергал коренной переработке в идейном плане. Эта особенность творчества Морето становится очевидной при анализе наиболее характерных его произведений.

Возьмем, к примеру, его комедию «Двойник в столице» (в русском переводе «Живой портрет»). Сюжет заимствован из комедии Тирсо де Молина «Кара за недомыслие». В этой последней знатного дворянина, впавшего в бедность, один человек принимает за своего сына, который уехал в Америку. Герой комедии влюбляется в сестру своего двойника, она отвечает ему взаимностью. Тот же сюжет был обработан Сервантесом в его комедии «Занимательная». У Морето промотавшийся дворянин дон Фернандо де Ривера вынужден в результате поединка покинуть родной город Севилью и, спасаясь от преследования властей, бежать в Мадрид. Тут родня некоего Лопе де Лухана, покинувшего много лет назад свою семью, принимает Фернандо де Ривера вследствие поразительного сходства его с отсутствующим Лопе за последнего. Его тут же извещают о доставшемся ему большом наследстве. Дон Фернандо смущен, но его проворный слуга Такон советует ему использовать эту ошибку к их обоюдной выгоде. Ему не приходится долго убеждать своего господина. Такон уверяет отца Лопе, что перед ним действительно его сын, который вследствие перенесенной им тяжелой болезни потерял память. Исполненный радости по случаю возвращения сына, отец не сомневается в правдивости слов Такона. Начиная с этого момента, все то, что могло бы содействовать обнаружению обмана, служит лишь для придания большего веса придуманному Таконем трюку: в странном поведении мнимого сына старик видит лишь проявление болезни. Впрочем, дон Фер-

нандо чувствует себя совсем недурно в роли подставного сына, тем более что в своей мнимой сестре он узнает молодую женщину, которая пленила его до того, как он по недоразумению попал в семью Лопе. Мнимая сестра тоже испытывает к своему мнимому брату далеко не родственные чувства; чем дальше, тем все больше она в него влюбляется. Наконец появляется настоящий Лопе. Его сначала принимают за обманщика, но ему, хотя и не без труда, удается доказать истину. Осложнения, возникающие при появлении настоящего сына, разрешаются в конце комедии двойным браком: Фернандо женится на сестре Лопе, Лопе женится на сестре Фернандо.

Различие в трактовке образов и поведении действующих лиц у Морето и его предшественников состоит главным образом в том, что у последних цинизм отношений между основными персонажами комедии дан в обнаженном виде и ничем не приукрашен. Между тем герои Морето при той же ситуации пытаются всячески сохранять декорум. Он достигается тем, что в пьесе вводится слуга, ловкий и неразборчивый в средствах, который принимает на себя всю ответственность за грешки своего господина. Для последнего все оказывается делом одной только случайности, сам же он как бы стоит в стороне. Слуга Фернандо Такон охотно идет на явный обман и шантаж для того только, чтобы соблюсти свои и хозяйские выгоды. А Фернандо, сознательно пользуясь этими выгодами, делает при этом вид, что он ни при чем и что если он и поддерживал этот шантаж, то только потому, что любит свою мнимую сестру.

Другая популярная комедия Морето — «Всегда вперед, без колебаний». Дон Хуан де Лара, знатный, но обедневший дворянин, любим молодой богатой вдовой, но питает склонность к другой девушке и даже не подозревает о чувствах вдовушки. Слуга дона Хуана Мильян решает использовать увлечение вдовы в интересах своего господина. С этой целью он заверяет ее, что дон Хуан разделяет ее чувства, но в то же время прилагает все усилия к тому, чтобы помешать ее встрече с доном Хуаном, так как знает, что его господин верен своей возлюбленной и его не соблазнят богатства вдовушки. Таким образом Мильян добивается того, что вдова щедро, без ведома дона Хуана, снабжает деньгами слугу-вымогателя. Дону Хуану Мильян объясняет, что его кредиторы решили открыть ему широкий кредит, вдовушку же он успокаивает всякими правдами и неправдами. Задача Мильяна осложняется еще и необходимостью скрывать свои проделки от возлюбленной дона Хуана. Несмотря на ловкость Мильяна, его плутни и проделки в конце концов становятся известными всем действующим лицам. Наступает неизбежная развязка: дон Хуан женится на любимой девушке, обманутая вдова нахо-

дит утешение в отвергнутом ранее поклоннике, а Мильян выходит сухим из воды.

Такие комедии-интриги, как «Всегда вперед, без колебаний» и «Двойник в столице», буржуазная критика издавна считает лучшими во всем репертуаре испанского театра XVII века.

Одной из популярнейших комедий Морето является комедия «За презрение — презренье», вдохновившая Мольера на создание комедии-балета «Принцесса Элиды» и Карло Гоцци написание пьесы «Принцесса-философ». Центральный персонаж комедии Морето — дон Карлос — безупречный, учтивый, галантный кавалер. Он избалован и пресыщен, и заинтересовать его может лишь новизна приключения. Героиня пьесы Диана той же породы, что и дон Карлос; она тоже не способна отдаться порыву настоящего чувства. Так как Диана не обращает на него внимания, то в нем разгорается азарт игрока. Их отношения представляются не чем иным, как салонной игрой, без страсти, без желаний, без радости.

Женщины Морето на каждом шагу афишируют свое благонравие и как супруги, и как дочери, и как сестры. Они более осмотрительны, чем женщины Лопе де Вега в своих поступках, в своих отношениях к любимому человеку. Рассудок для них выше чувства, приличия выше страсти и желаний. Они всегда действуют обдуманно и умеют сдерживать свои порывы.

Благонравие, умеренность, рассудочность — отличительные особенности персонажей комедии Морето. Он избегает всего того, что может оскорбить высшее дворянское общество, сыном которого он был и для которого писал.

Бард испанского аристократического общества, Морето окончательно порвал с народной традицией, столь обогатившей испанский театр в пору его расцвета.

## ТЕАТР И АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

Замечательные произведения испанской драматургии XVI и XVII веков получили театральное воплощение на сцене публичного театра, пользовавшегося в Испании огромной популярностью. Этот театр обслуживался актерами-профессионалами, появившимися в Испании около середины XVI века. Самые ранние сведения о профессиональных актерах мы находим в указе Карла V (1534).

Об испанских актерах в начальный период развития театра известно очень мало. Первый, о ком мы имеем сведения, как о драматурге и актере, — это Хуан дель Энсина. О нем говорит актер и директор театральной труппы Агустин де Рохас

(1572 — ок. 1620) в своей повести «Занимательное путешествие» (1603) — бесценном источнике всякого рода сведений об организации театральных трупп, их передвижениях и т. п. Рохас был родом из Мадрида и провел жизнь, полную приключений. Он воевал во Франции и в Италии, в Малаге подвергался преследованиям за убийство, в Гранаде занимался разносной торговлей. Он участвовал в различных актерских труппах и написал около сорока лоя (прологов) в прозе и стихах.

Еще до Сервантеса Рохас дал нам яркую картину состояния испанского театра во времена Лопе де Руэды. Он рассказал о полубосаяцкой жизни бродячих актеров, которым приходилось спать на голой земле, питаться грибами и бобами; чтобы снискать себе пропитание, они нередко занимались тяжелыми работами. В той же книге Агустин де Рохас дает подробное описание восьми видов театральных трупп и говорит об их отличительных особенностях.

Рассказ Рохаса полностью подтверждается другими источниками. Из его сообщения явствует, что Хуан дель Энсина давал свои представления в аристократических салонах. Вскоре, однако, начались в Испании и публичные представления. Об этом свидетельствуют документы, относящиеся к последнему десятилетию XV века.

Хотя в XVI веке сцена была еще весьма примитивна, все же существовали и исключения, о чем свидетельствует указ Карла V против роскоши в костюме актеров. Религиозные спектакли также были обставлены весьма богато; на них тратили немалые средства городские управы. В 1559 году сеvilьская городская управа поручила Лопе де Руэда постановку аутоа для праздника тела Христова. В сохранившихся счетах говорится «о шелковых платьях и обо всем прочем, что будет признано необходимым». При этом указывалось, что Лопе де Руэда получил премию как лучший актер, участвовавший в исполнении этих аутоа.

В Испании директор труппы объединял в своем лице и автора и директора театра, поэтому его называли «автором». Кроме Лопе де Руэды драматургами были — Мартин де Сантандер, Алонсо де ла Вега и другие, перечисляемые Агустином де Рохасом в его «Занимательном путешествии». Некоторые их пьесы дошли до нас, но большинство утеряно; их очень редко печатали, часто запрещали ставить по мотивам религиозного характера.

В Мадриде театральные представления находились на попечении Братства страстей господних и Братства уединения, обладавших монопольным правом нанимать дворы и сдавать их актерским труппам. Отсюда и произошло наименование публичных испанских театров — корралы (corral — «задний двор»).

Некоторые из этих корралей, в которых публика смотрела представления стоя, вскоре превратились в театры, правда, еще очень скудно обставленные. Театр Креста был основан в 1579 году, Театр Принца — в 1582 году. Театры были собственностью братств, доходы от спектаклей поступали на благотворительные нужды.

Корралли состояли из партера, где зрители смотрели представления стоя, «скамей» (амфитеатра), «галлерей», райка, «кастрюли» (ложи бенуара), как раз против сцены, предназначенной исключительно для женщин. Над двориком (патио) был натянут брезент для защиты от солнечных лучей. Когда шел дождь, спектакль прекращался.

В конце XVI века сцена испанского театра была устроена весьма примитивно. Позднее появились крашенные задники с более или менее явственной перспективой, изображавшие улицу, лес или внутренность дома; стало больше ковров, появилась более изящная мебель, балдахины и т. п. Упоминаются даже машины «для летания и для изображения облаков».

Сцена была неглубока и очень близко расположена к зрителям; она находилась на некотором возвышении и ничем не отделялась от публики. Места для оркестра в современном смысле не было. Оркестр, состоявший из двух или трех гитар, а позднее — двух или трех скрипок и гобоя, появлялся на авансцене по мере надобности; музыканты и певцы помещались прямо на сцене.

Очень часто перемена декораций обозначалась простым поднятием занавеса. Для обозначения перемены места говорящий уходил в одну сторону, а другой занимал его место на сцене (отсюда частые ремарки: «входят с одной стороны, выходят с другой»).

Некоторые привилегированные зрители, особенно аристократы, помещались на самой сцене, так же как и во Франции; это преимущество передавалось по наследству. Алькальды, на которых возложено было наблюдение за спектаклем, тоже сидели на сцене.

Входная плата была сравнительно невысока, контроль — не очень строгий, публика — беспокойна и шумлива. Наибольшую активность проявляли зрители, которые смотрели спектакль стоя. Они приносили с собой трещотки и погремучки, которыми пользовались для выражения недовольства спектаклем; с не меньшим темпераментом выражали они и свои восторги. Эти зрители назывались «мушкетерами».

Театры открывались в полдень и закрывались с наступлением сумерек. От двенадцати до двух продавались билеты в ложи и на скамьи, главным образом среди титулованных, кабальеро и других именитых особ. Монахам воспрещалось посещение теат-





Испанский мужской костюм  
XVII в.

Испанские труппы не были оседлыми, они разъезжали по всей стране. Более крупные города (кроме Мадрида) заботились о том, чтобы на их сценах новая труппа всегда сменяла прежнюю; нередко одна труппа выступала несколько лет подряд. В Мадриде в Театрах Креста и Принца играли за редким исключением две труппы одновременно. Городам поменьше приходилось довольствоваться театральными представлениями от случая к случаю, в зависимости от заезда к ним той или иной труппы. Однако в первые десятилетия XVII века в ярмарочных пунктах существовали постоянные помещения, готовые в любой момент к приему актеров, а там, где помещений не было, сооружались по мере надобности легко разбирающиеся театральные подмостки. Бродячие актерские труппы выступали даже в деревнях; об этом свидетельствует эпизод в первой части «Дон Кихота» (часть I, глава XI). Дон Кихот встречает труппу, кочующую из деревни в деревню и дающую представления ауто. Когда не было профессиональных актеров, обходились раешниками. В «Дон Кихоте» (часть II, главы XXV—XXVI) Педро разъезжает с раешником по деревенским постоянным дво-

ров. В 1613 году этот запрет был распространен также и на женщин, но протесты со стороны знати заставили отменить этот приказ. В Театре Креста было шесть входов, в Театре Принца — восемь. Каждый вход обслуживал определенную категорию зрителей. Женщины занимали особые места, куда мужчинам вход был воспрещен.

В 1608 году были опубликованы правила и инструкции для корралей; с этих пор последние стали называться театрами.

На доске у входа в театры вывешивался список театральных групп, которым согласно королевскому приказу от 26 апреля 1603 года разрешалось давать спектакли, а также правила, которыми должны были руководствоваться театральные труппы.

рам и представляет со своими куклами историю о Гайферосе и прекрасной Мелисендре. Жители деревни ставили спектакли своими силами.

Директоры труппы, входившие в титульный список, получали от Совета Кастилии разрешение на двухгодичный срок; они обязаны были представлять советнику-комиссару список актеров и актрис; неженатым не разрешалось участвовать в труппах; актеров обязательно должны были сопровождать жены. Ни одной труппе не разрешалось играть в одном и том же месте больше двух месяцев подряд; точно так же не разрешалось одновременно работать больше одной труппы в одном и том же месте. Для Мадрида делали исключение из этого правила: там иногда выступали две, три и даже четыре труппы, но они обязаны были обмениваться театральными помещениями. Женщинам запрещалось выступать на сцене в мужском платье, а мужчинам — в женском. Неоднократно запрещались также танцы и песни, считавшиеся непристойными: эскарраман, чакона, сарабанда и др.

Труппа, собиравшаяся выступать в Мадриде, обязана была получить на это специальное разрешение алькальда — протектора госпиталей и театров. Если в разрешенный срок труппа не давала спектаклей, разрешение аннулировалось. Специальный альгуасил (пристав театров) имел право вызывать в Мадрид известных актеров из Толедо, Вальядолида, Сеговии и других мест по требованию директора театра, дававшего спектакли в Мадриде.

В большинстве действовавших в то время трупп актеры получали твердые оклады. Но наряду с такими труппами существовали также труппы на паевых началах. Пайщиком мог быть каждый актер или певец. Паявое участие зависело от положения актера в труппе: пайщики первого, второго и третьего разрядов соответствовали первой, второй и третьей ролям актеров. Осо-



Испанский женский костюм  
XVII в.

бенность этих трупп состояла в том, что, за вычетом всех расходов на актера и на его жалованье, доходы с каждого спектакля распределялись между пайщиками пропорционально исполненным ими ролям, а иногда и равными долями, если на то было предварительное согласие всей труппы.

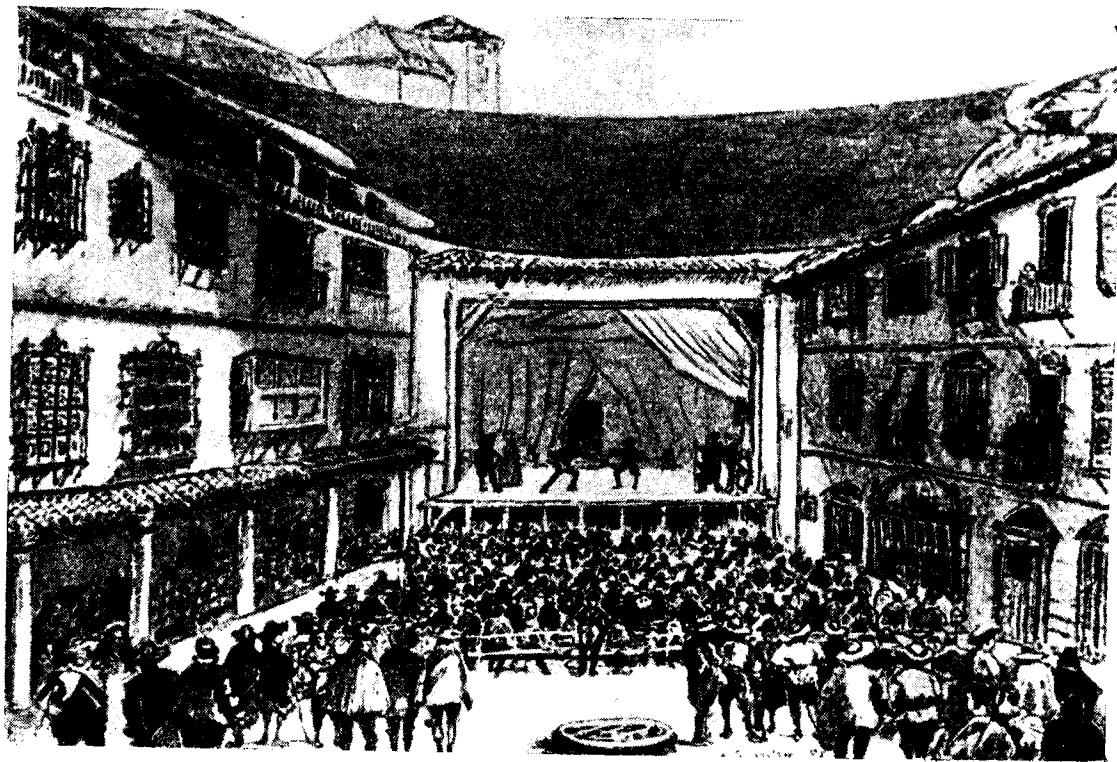
Спектакль начинался исполнением какой-нибудь популярной народной песни под аккомпанемент гитары. Затем следовал пролог, называемый в испанском театре *лоа* (дословно — похвала), не связанный тематически с разыгрываемой пьесой. Его содержание представляло чаще всего обращение к городу, в котором давался спектакль, превознесение его достопримечательностей и т. д. После этого исполнялась сарабанда — женский сольный танец с пением и кастаньетами. Затем начинался первый акт комедии; после него шла интермедия. Между вторым и третьим актами комедии разыгрывалась вторая интермедия. По окончании комедии представлялся сайнет (дословно — приправа) — одноактный фарс с музыкой и танцами; от интермедий сайнет отличался большим числом персонажей. По окончании сайнета исполнялся танцевальный номер, так называемая *мохиганга* — балетная сценка в масках.

Сейчас мы с трудом можем представить себе, какой характер носили танцы, так оживлявшие спектакль в ту эпоху. Все танцы сопровождалось пением. Пел, вероятно, хор, окружавший пляшущих. Так, например, танец в первом акте пьесы Лопе де Вега «Периваньес», очевидно, исполнялся солистами, которым подпевал хор. Танцы были излюбленным в Испании театральным зрелищем. В «Султанше» Сервантеса сказано: «Нет такой испанки, которая не вышла бы плясуньей из чрева матери». Сервантес упоминает «разговорные танцы», то есть такие плясовые номера, которые сопровождалось словами; к ним принадлежал также плутовской жанр «хакара» и такие танцы, как сарабанда, *алемана*, *кабальеро*, *карретерия*, *гамбетас*, *сапатера* и др.

Хакара и байле предназначались для пения и исполнения на сцене. Хакара — песенный номер на тему из жизни пикарос (воров, плутов). Язык в ней представлял собой смесь литературного языка и воровского аргю.

Байле представлял собой небольшую пьесу, персонажи которой пели и одновременно танцевали. Байле давали зарисовки повседневной жизни; в них выступали студенты, искатели приключений, пьяницы, нищие. Хакара и байле были вставными номерами в спектакле, наподобие интермедий.

В ту эпоху антрактов не было. Спектакль продолжался не больше двух часов (по крайней мере в начале XVII в.). Об этом имеется немало свидетельств в комедиях того времени. С 1620 года длительность спектакля увеличилась на полчаса.



Испанский публичный театр. XVII в.

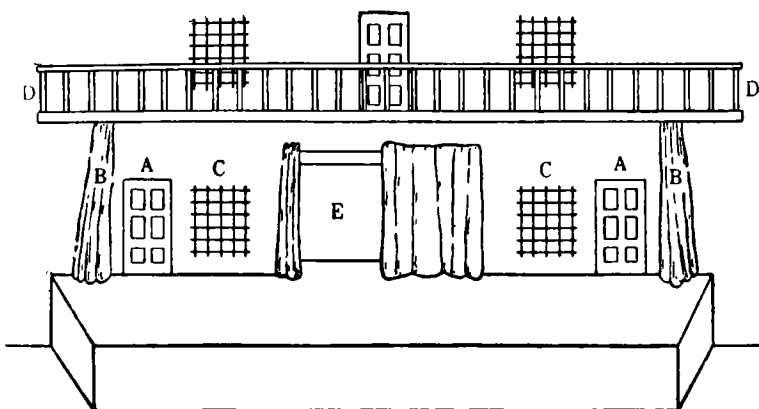


Схема испанской сцены XVII в.

*A* — выходы; *B* — занавес; *C* — окна; *D* — балкон; *E* — занавес, закрывающий заднюю часть сцены

Актерское искусство в то время стояло на очень большой высоте. Мимические и декламаторские способности испанского актера содействовали высокому качеству игры; с другой стороны, требовательность публики заставляла актера непрерывно совершенствовать свое искусство. Воспитанный на народных песнях, метрическая форма которых доминировала в театре, зритель замечал неправильности в произношении слов или в ассонансах, в стихотворных повествованиях, написанных в романском метре. Он отлично разбирался в структуре спектакля.

Изобилие и разнообразие метров в испанской комедии обусловили необходимость различной манеры произношения разных стихотворных размеров. Форма романа, почти всегда предназначавшаяся для повествования, произносилась почти скороговоркой, так что длинный ряд стихов не утомлял слушателя, а запутанные, часто прерываемые придаточными предложениями периоды легко воспринимались. При медленной, монотонной речи романский метр звучал бы невыносимо тягуче. Для редондий требовался более сдержанный темп, в особенности там, где необходимо было довести до слушателя игру слов, антитез и т. п.; все же и такого рода стихи произносились с большой быстротой, в особенности тогда, когда они служили лишь для продолжения действия. Торжественной и величественной, переходящей в декламацию передачей отличалось чтение итальянских метров. Чтение сонетов в силу значительности их содержания и тонкого развития в них мысли требовало тщательной отделки текста.

Текст комедии содержал самые необходимые для спектакля и актерской игры указания. Сценическая практика, опиравшаяся на распространенную манеру чтения и пения народных романсов, установила ряд норм, которым подчинялся и драматург при выборе стихотворных метров для своей пьесы и актер.

Относительная скудость внешнего оформления испанского спектакля восполнялась не только работой воображения зрителя, но и рядом условностей, которые облегчали восприятие спектакля. Так, если сцена открывалась ремаркой «входят (такие-то) в дорожном платье», то это означало, что появившиеся персонажи только что приехали из другого места (по существовавшему тогда обычаю платье, которое надевали в дорогу, сильно отличалось от обычной одежды своей пышностью и богатством); ремарка «появляются (такие-то) в вечернем костюме» означала наступление темноты; платье светлых тонов, шляпа с перьями, щиток и кинжал за поясом означали, что персонаж собирается на ночное свидание со своей возлюбленной (так как представления происходили днем, то наступление темноты отмечалось таким именно условным приемом); если ремарка указывала на одежду персонажа, то это давало представление об общественном положении или профессии действующего лица, поскольку традиция выработала стандартные отличительные признаки действующих лиц сообразно их положению. Вся система таких условных «сигналов» в спектакле была направлена на то, чтобы облегчить зрителю восприятие того, что происходило на сцене.

Понятие об ансамбле и наличие его в лучших труппах того времени явствует из следующего замечания Лопе де Вега в одном из его писем к герцогу де Сеса (1633). Давая оценку игре актеров труппы Вальехо, он писал: «Труппа Вальехо имеет сходство с некоторыми лицами, которые, не отличаясь совершенными чертами, все же производят впечатление прекрасных, в силу гармонического сочетания этих черт».

О высоком уровне актерского мастерства в Испании свидетельствуют некоторые дошедшие до нас, к сожалению, очень скудные записи современников. Один из них так пишет о знаменитом актере Дамьяне Арьясе де Пеньяфель (ум. 1643): «Актер Дамьян Арьяс обладал ясным, чистым голосом, крепкой памятью и живыми манерами. Самые прославленные ораторы учились у него мастерству дикции и жестикуляции. Однажды Арьяс читал на сцене письмо. Долгое время он держал зрителей в напряженном ожидании; каждый фибр его тела был полон движения. Наконец он с яростью разорвал письмо на куски и приступил к декламации стихов с выражением большой силы, и, хотя ему рукоплескали за все исполнение, наибольший восторг вызы-

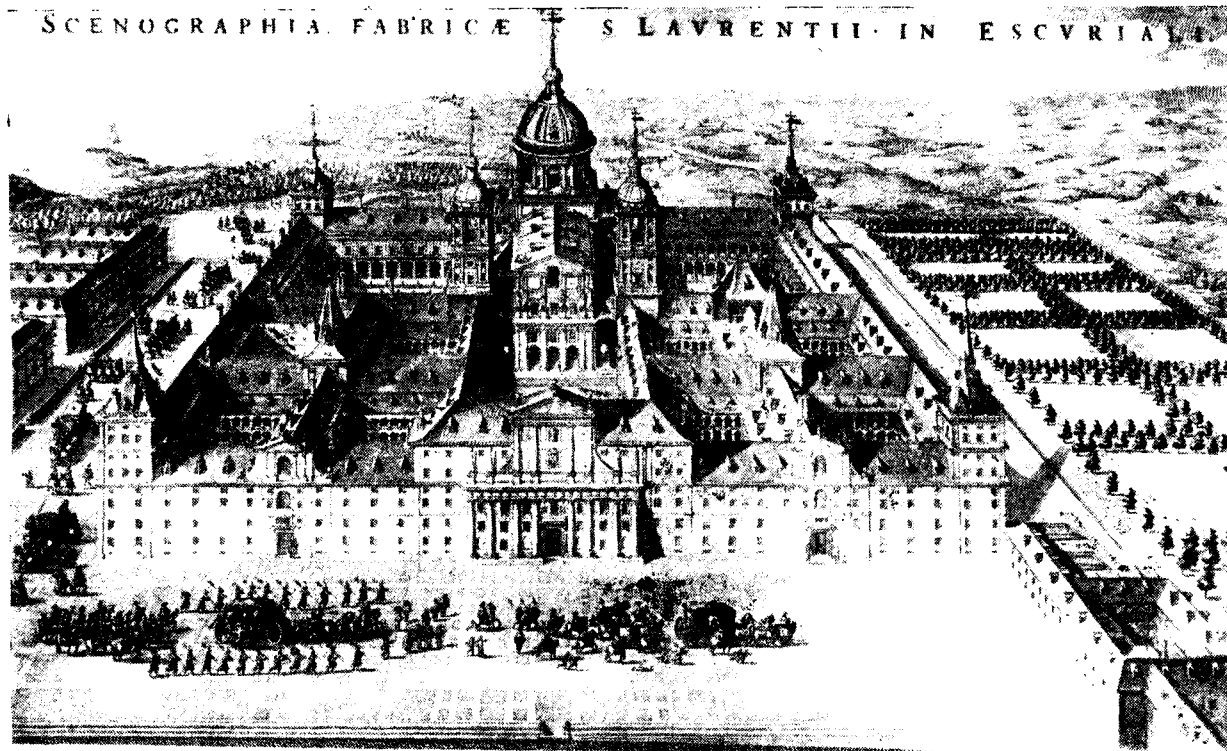
вали его действия». Когда на сцене выступали такие актеры, как Алонсо Сиснерос (ум. 1597) или игравший роли шутов Риос (ум. 1610), восторг публики не знал пределов. Когда играл Дамьян Арьяс, крыши соседних домов были переполнены народом, скамейки и стулья трещали, кассиры не успевали получать входную плату. Игравший роли шутов Хуан Рана пользовался такой большой популярностью, что автор интермедий и сайнетов Киньонес де Бенаvente сделал его действующим лицом многих своих интермедий. После Раны лучшим актером на роли шутов считался Висенте Доминго.

Одной из лучших актрис во времена Лопе де Вега была Хусепа Вака (ум. 1634). Марию де Кордова, известную под именем Амарилис, Кальдерон превозносит в «Даме-невидимке», а Гильен де Кастро называет ее «подлинным чудом». Большой популярностью пользовалась Франсиска Балтасара, обычно игравшая роли в мужском платье. Когда она приняла решение уйти в монастырь, драматурги Рохас, Коэльо и Гевара посвятили ей пьесу под названием «Балтасара». Из актрис следует особо упомянуть Марию Кальдерон, мать донна Хуана Австрийского; она долгое время выступала с большим успехом в придворном театре. О талантливой Марии Рикельме (ум. 1656) современник писал: «Она обладала таким живым воображением, что возбуждала всеобщее удивление своим умением менять цвет лица во время исполнения своих ролей. Когда она рассказывала о чем-нибудь радостном, на ее лице появлялись яркие краски; когда шла речь о несчастье, лицо ее покрывалось смертельной бледностью. В этом отношении она была единственной и неповторимой».

В это время не существовало еще театральных школ и вообще какой-либо системы актерского образования. Первая актерская школа в Испании возникла только в конце XVIII века. Но все же даже в это время можно отметить попытки создать систему актерской игры, суммировать накопленный театром опыт и наметить основные требования к исполнителям.

Наибольший интерес в этом отношении представляют высказывания крупнейших испанских писателей Сервантеса и Лопе де Вега, которые превосходно знали театр, любили его и заботились о его судьбе. Взгляды Сервантеса на актерское искусство изложены в его комедии «Педро Урдемалас», взгляды Лопе де Вега — в его драме «Вымысел, ставший истиной».

В комедии Сервантеса Педро предлагает свои услуги директору приезжей труппы и пользуется этим поводом для того, чтобы изложить свои соображения относительно актерского мастерства. Его «система» охватывает все элементы актерской игры: внешность, голос, память, декламацию, приемы изображе-



Общий вид королевского дворца в Эскуриале



ния характеров в зависимости от возраста и душевного состояния; отказ от всего искусственного и фальшивого; требование накопления сценического опыта и навыков; применение всех доступных актеру средств выразительности для воздействия на зрителя. Важно подчеркнуть отношение Педро к слову. Только в слове могут быть выражены полностью душевные переживания действующего лица. Без слов игра мертва.

Предъявляя такие высокие требования, Педро считает необходимым для актера учиться, тщательно готовиться к своей профессии. Прежде чем принимать актера в труппу, его следует подвергнуть особым испытаниям. Не дело, говорит Педро, когда актером может стать человек, не имеющий специальной подготовки и не считающий актерское занятие главной целью своей жизни. По мнению Педро, ремесло актера лишь тогда нужно и значительно, когда оно соответствует высокой воспитательной задаче театра.

Педро озабочен и положением актера в обществе. Всякий раз, когда он говорит об актере-человеке, о его частной жизни, он исходит из общественного значения театрального искусства.

Лопе де Вега в драме «Вымысел, ставший истиной» утверждает силу искреннего чувства в актерском искусстве. В этой пьесе актер Хинес (римский актер Генезий) так определяет главную задачу сценического искусства: «Актер, не испытавший сам любовной страсти, не может представить ее на сцене. Чувство разлуки, ревности, обиды, холодного пренебрежения и другие интимнейшие состояния души любящего он изобразит тончайшим образом в том только случае, если он сам их ощущает. Но он никогда не сумеет их передать, если он их не чувствует сам».

С первых же лет своего существования публичный театр в Испании стал мишенью нападков со стороны католической церкви. Церковные власти относились к актерскому ремеслу с чрезвычайной подозрительностью. Они мирились с существованием театра только из-за его огромной популярности в массах. Но уже в 1597 году церковники используют временное закрытие театров по случаю кончины сестры Филиппа II для того, чтобы добиться от королевской власти draconовых мер против театра: Созданный королем совет богословов вынес решение, на основе которого запрещено было давать представления всякого рода «комедий».

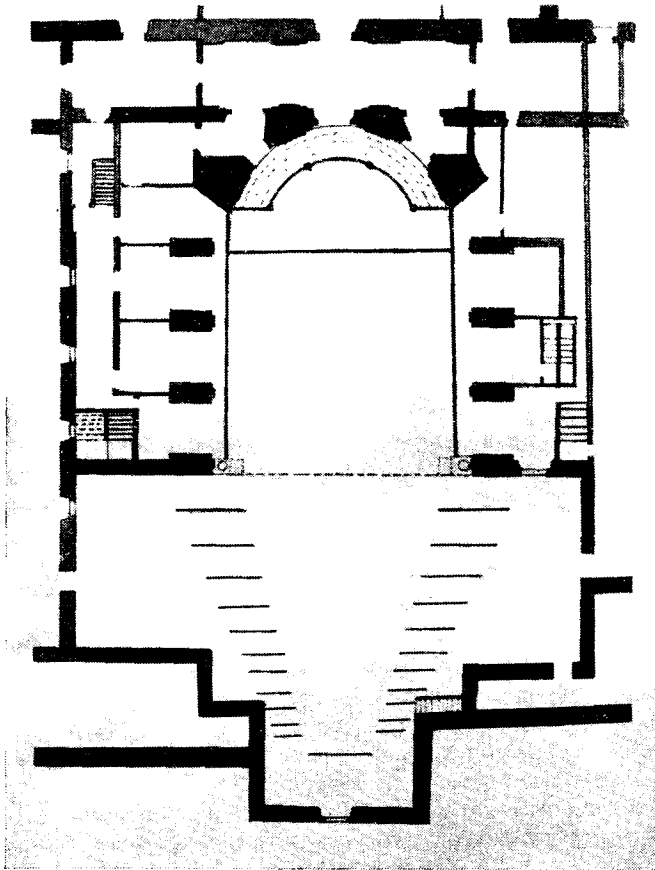
В числе выдвинутых против театра обвинений были следующие: «Комедия поощряет привычку к праздности и развлечениям в народе и отвращает умы от военных занятий. Комедии сделали испанский народ изнеженным и неспособным переносить военные тяготы, по каковой причине король, обязанный вести войну с не-

верными, оказывается плохо подготовленным для этого. Если бы турки или английский король нуждались в действенном средстве для уничтожения испанской нации, они не придумали бы лучшего способа, чем эти представления и эти актеры».

Однако в том же году городские власти Мадрида направили королю петицию с просьбой вновь разрешить театральные представления. Наиболее существенный из приведенных ими аргументов заключался в том, что три или четыре крупных госпиталя столицы содержатся за счет доходов от театральных представлений. Другой аргумент заключался в том, что, поскольку в Испании комедии пишутся стихами, актер лишен возможности делать в них вставки по своему произволу: он обязан говорить на сцене только то, что написано драматургом и что разрешено цензурой.

В 1599 году Филипп III вновь разрешил театральные представления во всем королевстве. Тем не менее попы не прекращали похода против театра. Они утверждали, что «комедии в том виде, в каком они представляются в настоящее время, с поговорками, жестами, плясками, простонародными непристойными танцами, противозаконны, и давать такие спектакли смертный грех».

В начале XVII века церковники были вновь привлечены для консультации по вопросу о театре. Под их давлением было запрещено женщинам выступать на сцене; при этом мальчикам, исполняющим женские роли, воспрещалось пользоваться гримом. Пьесы, которые ставились в театре, должны были быть «благопристойными» и подвергаться предварительной цензуре. Число театральных трупп во всей стране было доведено до четырех. Служителям культа не разрешалось посещать представления. Дни спектаклей были ограничены. Установлена была должность театрального альгуасила, присутствие которого на каждом спектакле стало обязательным. Он должен был следить за тем, чтобы мужчины и женщины из числа зрителей сидели в разных местах, наблюдать за входами и выходами, не допускать посторонних в актерские уборные. Оба альгуасила (в двух театрах Мадрида) состояли на службе не свыше двух месяцев каждый, по истечении которых они заменялись другими. Запрещались представления в частных домах. Перед тем как актерам раздавались роли для заучивания, все намеченные к исполнению номера (комедия, интермедии, танцы) должны были представляться специально уполномоченному театральному цензору. Этот цензор допускал к представлению «только то, что не причиняло ущерба нравам, не затрагивало отдельных личностей» и т. п. В одном и том же городе не разрешалось выступать двум театральным труппам. Кроме того, любая труппа не



План испанского придворного театра

вправе была задерживаться в одном городе больше двух месяцев. В декабре 1625 года приказано было давать в Мадриде спектакли только в одном театре, а в 1626 году разрешено было представлять в Мадриде еженедельно только одну комедию.

В 1634 году друг Лопе де Вега Франсиско де Каскалес писал ему из Мурсии: «Уже много времени у нас нет театральных представлений. Театры подвергаются преследованиям, произносятся проповеди против театра, точно это какая-то секта или преступная банда».

Отражая усиление феодально-католической реакции, эта борьба против театра принимает особенно ожесточенные формы, начиная с 40-х годов XVII века.

В 1644 году, после смерти королевы Изабеллы, театры в Мадриде были закрыты. Этим воспользовались церковники вновь для выступлений против драматических представлений. Совету Кастилии было предложено выработать систему ограничений для театров. Проект нового закона сводился в основных чертах к следующему: не более шести или восьми театральных трупп получают право ставить спектакли; деятельность бродячих трупп полностью воспрещается; по своему содержанию пьесы должны ограничиваться «житиями святых» или описанием деяний исторических лиц; полностью изгоняется любовная тема, вследствие чего многие ставившиеся до тех пор пьесы, особенно пьесы Лопе де Вега, «столь сильно повредившие нравам», не должны допускаться на подмостки; в течение недели может ставиться только один спектакль; запрещается актерам ношение костюмов, расшитых золотом; запрещаются вызывающие, непристойные песни и танцы; на подмостках разрешается выступать только замужним женщинам; доступ за кулисы разрешается только актерам и лицам, принадлежащим к труппе; каждая пьеса перед ее представлением должна быть просмотрена специально назначенными для этого лицами; каждое представление должно находиться под наблюдением специального алькальда; полиции вменяется в обязанность держать актеров под специальным надзором и наблюдать за их поведением дома.

Театры были закрыты с 1644 до 1649 года, когда вновь были разрешены представления — сначала в Мадриде, а затем и в других городах; однако разрешения эти давались лишь при условии соблюдения перечисленных выше ограничений.

После смерти Филиппа IV (1665) театры были закрыты особым распоряжением королевы-регентши. Она заявила, что этот запрет будет длиться до тех пор, «пока король, мой сын, не вступит в возраст, когда он сможет их смотреть». Когда через пятнадцать лет после приказа регентши Карл II попытался восстановить деятельность театров, оказалось возможным собрать не больше трех трупп для укомплектования придворного театра.

Происшедший вследствие таких беспрерывных преследований распад театральных трупп, сильное уменьшение числа драматургов и крайнее сужение репертуара имели своим результатом катастрофический упадок театрального искусства. Из публичных театров центр тяжести был перенесен в придворный театр, что породило резкие изменения в репертуаре и сценическом искусстве. Одновременно с этим наступает расцвет таких

зрелищ, как ауто-сакраменталес, которые пользуются особым покровительством духовных и светских властей.

Ауто-сакраменталес (множ. число от ауто-сакраменталь) назывались одноактные пьесы, трактовавшие догму «святого причастия». Они ставились на площадях в праздник тела Христа. Ауто-сакраменталь представляло собой своеобразный сплав двух средневековых жанров — миракля и моралите. По содержанию ауто приближалось к мираклю, по постановочной технике — к моралите. В конце XVI — начале XVII века представления ауто переходят из рук духовенства в руки светских лиц. Типичное для Испании ауто-сакраменталь возникло только в XVII веке. Внешнее действие, история или рассказ служили в нем только для того, чтобы выразить в наглядной форме и назидательным образом одну и ту же тему: «чудодейственные» результаты причастия, спасения человека от греха «телом и кровью» Христа.

По существу ауто-сакраменталь являлась театрализованной католической богослужением. Оно отличалось от обычного богослужения в храмах тем, что происходило не в церкви, а на открытом воздухе; совершалось не на латинском языке, недоступном массам, а на языке испанском; обладало религиозную догму в сюжетную форму, причем действующими лицами выступали аллегорические фигуры, воплощавшие понятия греха, искупления, зла, добра и пр. Исполнителями ауто были профессиональные актеры. Представления сопровождалась музыкой, пением и сложными постановочными эффектами. В представление ауто входили вставные номера — интермедии светского характера, которые не имели ничего общего с религиозной темой ауто.

Поскольку ауто было посвящено прославлению «тайнства» причастия, оно получило особенно большое распространение в период борьбы католической церкви с протестантизмом, отрицавшим всякого рода «тайнства». Естественно поэтому, что ауто под пером Кальдерона стало основным жанром театра периода контрреформации и использовалось с целью демонстрации «негодования» народа против «заблуждений» протестантов.

Кальдерон на протяжении тридцати семи лет был монопольным сочинителем ауто-сакраменталес в Мадриде. Испанское правительство всячески поощряло его работу в этой области, о чем свидетельствует тот факт, что копии сочиненных им ауто посылались австрийскому императору и французской королеве. Даже после смерти Кальдерона мадридская хунта допускала к исполнению только его ауто. Так продолжалось вплоть до запрета ауто в XVIII веке.

Организация религиозных представлений, обставленных со всевозможной пышностью и роскошью, диктовалась ослаблением



Испанский шут  
Портрет работы Веласкеса

религиозного чувства и необходимостью поддерживать его ради интересов церкви и господствующего класса. Экономическая катастрофа, которую переживала страна в XVII веке, всеобщее обнищание и отчаяние, охватившие народные массы, порождали недовольство, и церковь, желая избежать открытого выражения этого недовольства, стремилась усилить в народе религиозные настроения.

Филипп III установил порядок, согласно которому король сам всегда присутствовал на этих представлениях. В его царствование организация аутоs получила государственную санкцию; это придало аутоs в противоположность публичному светскому театру характер официального государственного учреждения. Городские корпорации принимали непосредственное участие в руководстве и организации церковных процессий. В Мадриде руководство ими было поручено специальной хунте, состоявшей из официальных представителей городского совета, церкви и правительства. В ведении этой хунты находились не только выбор и постановка на сцене аутоs, но и организация пышных процессий. Хунта представляла собой, таким образом, союз государства, церкви, высших слоев дворянства и богатой буржуазии, имевший целью в первую очередь отвлекать народ от насущных жизненных запросов.

В придворном театре, начиная с царствования Филиппа IV, появляется сцена с кулисами и живописной перспективной декорацией. В 1626 году в Мадрид приезжает флорентиец Козимо Лотти, один из наиболее изобретательных инженеров, архитекторов и художников сцены. Испанцы называли его «кудесником». Он привез с собой плотника, итальянца Пьеро-Франческо Кандольфи, и двух садоводов. Театры были построены помимо королевского дворца в Эль Пардо, в Сарсуэле и с особой расточительностью в Буэн Ретиро. Буэн Ретиро возник по инициативе министра Филиппа IV Оливареса и состоял из обширных залов, в которых можно было устраивать разнообразные развлечения. Вокруг дворца были устроены фонтаны, озера, гроты и разбиты сады, в которых иногда разыгрывались спектакли.

В 1630 году в Буэн Ретиро имелось четыре типа театров: театр на воздухе с задником из деревьев и леса; зал с перспективной паркой; сцена, устроенная на острове посреди пруда; роскошный дворцовый зал. В 1649 году руководство придворными спектаклями было поручено Франческо Риччи, а Лотти был заменен итальянским художником-декоратором Баччо дель Бьянко.

Лопе де Вега оставил нам описание постановки своей пьесы «Роща без любви» в придворном театре в 1629 году. Для этой постановки была написана специальная музыка и выписан из Италии Козимо Лотти.

«Первое, что увидели на сцене после поднятия занавеса, — пишет Лопе де Вега, — было море в перспективе, которое уходило в глубину до другого берега на много миль (вот чего может добиться искусство!); на этом берегу виден был маяк и корабли, посылавшие салюты; видны были также и рыбы, плывшие на волнах, хотя поверхность моря была совершенно неподвижна; то были эффекты искусственного освещения. Источников света нельзя было видеть; их было не менее трехсот, что создавало впечатление дневного света. Венера в колеснице, запряженной двумя лебедями, вела беседу со своим сыном Амуром. Потом эта морская сцена была заменена пастушеской; как ни было велико движение и шум, связанные с переменой декораций, она никем не была замечена. Море превратилось в луг на берегу Мансанареса... Красота обстановки была такая, что уши покорились глазам».

Восхищаясь чудесами постановочной техники, Лопе де Вега в принципе отрицательно относился к подобным сценическим эффектам, так как считал, что театр превратился в кулисы: остался, по его словам, только полотно и гвозди. Лопе де Вега высмеивает роскошные декорации, жалуется на то, что директора театров работают сейчас при помощи машин, поэты — с плотниками, а зрители с жадностью рассматривают веревку, на которой повешена женщина.

Придворный театр был лишен черт национального испанского театра и руководствовался образцами, созданными итальянскими художниками, архитекторами и инженерами. В королевском дворце в Мадриде существовала, начиная с 1607 года, и народная сцена. Второй патио (двор) был устроен в форме партера для плебейского зрителя с галереями и сиденьями для состоятельных граждан, а королевская семья размещалась на балконе, закрытом жалюзи. Для «их величеств» на этой народной сцене иногда устраивались «развлечения» особого рода, которые обнаруживают исключительный цинизм правящей верхушки, абсолютно чуждой и глубоко враждебной народу.

28 февраля 1656 года в придворном коррале намечалось специальное представление. По приказу распутного Филиппа IV на нем должны были присутствовать одни только женщины. Приготовлена была сотня крыс, которых намерены были пустить в публику. За всем этим король собирался наблюдать со стороны. Однако из боязни последствий, к которым могла привести эта королевская «шутка», от затеи отказались. Зато при Марianne Австрийской такие «шутки» устраивались весьма часто.

Подобные «развлечения» царственных особ дискредитировали театр, рассчитанный на массового зрителя, и облегчали тем самым разрушительную работу церкви.



Народный зритель не относился, однако, безучастно к мероприятиям церкви и правительства по отношению к театру. В городских архивах Мадрида, Севильи и других центров сохранились материалы, свидетельствующие о том, что широкая публика живо реагировала на правительственные и церковные запреты. Так, в 1643 году в севильском театре намечено было представление пьесы «Святой Христофор», но инквизиция запретила спектакль. Публика заволновалась и, так как актеры не показывались на сцене, начала ломать скамьи и стулья; «бунтовщики» проникли даже в актерские уборные и там принялись рвать костюмы актеров. Лейтенант коменданта королевских дворцов в Севилье во избежание волнений в связи с тем, что публика в театре требовала исполнения определенной программы, распорядился, чтобы участники «беспорядков» были выставлены к позорному столбу и приговорены к двум годам военной службы. В 1665 году инквизиция запретила в Мадриде пьесу «Святой Гаэтано». Вскоре, однако, постановка была разрешена; смотреть пьесу собралось множество народа.

Эти эпизоды были лишь частными проявлениями широкого недовольства народных масс, которое время от времени принимало форму бурных выступлений. Закаленный в борьбе против эксплуататоров и поработителей, против алчной и воинственной знати, против королей-деспотов, испанский народ накопил огромную силу сопротивления, обнаружив при этом неиссякаемый запас творческих сил и энергии. Из бессмертных творений Сервантеса и Лопе де Вега возникает перед нами образ этого мужественного народа.

7 октября 1936 года на митинге в защиту испанской культуры прозвучали слова: «Все, что есть в испанской культуре ценного, бессмертного, имеющего всеобщее мировое значение... любой из шедевров испанской поэзии, живописи, архитектуры; музыки и научно-философской мысли, — все это принадлежит народу, все это живет в нем, ибо оно из народа вышло, народом создано, неразрывно связано с историей его стремлений, подвигов и страданий».





АНГЛИЙСКИЙ  
ТЕАТР





## ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Английская драма эпохи Возрождения развивалась в условиях переворота, затронувшего все области общественной жизни. Как и в других странах Западной Европы, новые явления в области культуры имели своей основой ломку старых феодальных порядков и развитие буржуазных отношений.

Политический кризис феодального общества достиг своего апогея в междоусобной войне феодальных баронов, известной под названием войны Алой и Белой розы (1455—1485). Борьба за обладание престолом завершилась воцарением Генриха VII (1485—1509), первого короля из династии Тюдоров. Новый король, опираясь на поддержку буржуазии, рядом мер положил конец политическому могуществу феодальных баронов и установил единую централизованную власть. Его преемник Генрих VIII (1509—1547) укрепил позиции абсолютизма, порвав с католической церковью, отказавшись подчиняться римскому папе и объявив себя главой англиканской церкви (1534). Таким образом, в руках короля сосредоточилась вся полнота светской и духовной власти.

Социально-экономическое и политическое развитие Англии при первых Тюдорах сделало столь значительные шаги вперед, что попытки Марии Тюдор (1553—1558) восстановить феодально-католические порядки встретили отпор всей нации. Сменившая ее на троне Елизавета (1558—1603) продолжала политику Генриха VII и Генриха VIII, всячески стремясь укрепить абсолютизм и оберегая самостоятельность Англии от притязаний римских пап.

Абсолютная монархия утвердилась в Англии, опираясь на поддержку растущей буржуазии и капитализирующегося дворянства. Она отражала временное равновесие сил буржуазии и дворянства, установившееся в XVI веке. В период абсолютизма происходил бурный рост английской промышленности и торговли. Англия была в ту эпоху одним из первых государств, в которых возникли условия для развития капитализма. Это ставило ее во враждебные отношения со странами, где старые феодальные порядки тщательно оберегались монархией и католической церковью. Оплотом феодально-католической реакции в Европе была Испания. Длительная борьба между Англией и Испанией привела в конце концов к вооруженному столкновению между ними. Филипп II снарядил огромный флот, которому дано было гордое название — «Непобедимая Армада». Испанские корабли направились к берегам Англии; их целью было свергнуть правительство Елизаветы, возродить феодальные порядки и восстановить католицизм.

На защиту независимости Англии поднялись все слои населения, не желавшие возрождения феодально-католического режима. Встреча английского флота с «Непобедимой Армадой» закончилась поражением последней (1588). Народ надеялся, что победа над Испанией приведет к улучшению его положения. Этого, однако, не произошло. Конец царствования Елизаветы отмечен ростом буржуазно-пуританской оппозиции. Со смертью Елизаветы и вступлением на престол Иакова I Стюарта (1603—1625) окончательно распадается союз абсолютной монархии и буржуазии. Королевская власть становится центром притяжения реакционных сил. Царствование Карла I (1625—1648) ознаменовалось возрастающей борьбой буржуазии и народных масс, получившей свое завершение в английской буржуазной революции (1642—1660). Сам король был не только низложен, но судим революционным народом и кончил жизнь на эшафоте.

Развитие буржуазных отношений в Англии сопровождалось явлениями, затрагивавшими самые коренные интересы народных масс. Первоначальное накопление капитала осуществлялось буржуазией путем ограбления и эксплуатации народа, в первую очередь крестьянства. «В истории первоначального накопления, — писал Маркс, — составляют эпоху переворота, которые служат рычагом для возникающего класса капиталистов, и прежде всего те моменты, когда значительные массы людей внезапно и насильственно отрываются от средств своего существования и выбрасываются на рынок в виде поставленных вне закона пролетариев»<sup>1</sup>. В Англии той эпохи произошло три таких переворота: экспро-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 784.

приация крестьянских земель, проводившаяся в форме так называемых огораживаний, роспуск феодальных дружин и закрытие монастырей. Крестьяне, согнанные со своих земель, захваченных помещиками, феодальные дружинники, бывшие монахи составили огромную массу бездомных людей, лишенных средств существования. Промышленность не в состоянии была обеспечить их работой, и они превращались в бродяг. Бродяжничество было настолько развито в Англии того времени, что королева Елизавета во время одного из своих путешествий по стране вынуждена была отметить: «Бедняки валяются везде».

Правительство Тюдоров издало жестокие законы против бродяжничества: бродяг клеймили, отрезали им уши, а при третьей поимке — отрубали голову. Общество и государство были вдвойне несправедливы: людей лишали пристанища, работы, средств существования, а лишив, наказывали их за то, что они всего этого не имели. Маркс писал по этому поводу: «Отцы теперешнего рабочего класса были прежде всего подвергнуты наказанию за то, что их насильственно превратили в бродяг и пауперов. Законодательство рассматривало их как «добровольных» преступников»<sup>1</sup>.

Бедственное положение народных масс получило отражение в литературе того времени, в частности в словах шекспировского короля Лира, который, тоже оказавшись бездомным и бродя в бурю по степи, восклицал:

Несчастные, нагие бедняки,  
Гонимые безжалостною бурей,  
Как бесприютным и с голодным брюхом,  
В дырявом рубище, — как вам бороться  
С такою непогодой? О, как мало  
Об этом думал я!<sup>2</sup>

Англия эпохи Возрождения была страной вопиющих социальных противоречий. Ломка старых феодальных установлений вывела общество из того косного состояния, которое характеризовало его жизнь в средние века, но при этом народ был ввергнут в пучину бедствий и неимоверных страданий.

На протяжении полуторавекового существования в Англии абсолютной монархии (1485—1642) здесь происходило развитие тех элементов, которые составили культуру английского Возрождения. Как и в других странах, передовым идейным течением эпохи был гуманизм. Гуманистическая идеология получила выражение в философии, в политических теориях, в литературе, искусстве и театре.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 784.

<sup>2</sup> Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

Гуманизм в Англии развился несколько позднее, чем в Италии, Франции и Германии. Гуманистическая литература в Англии вступила в период своего расцвета в такое время, когда элементы нового, буржуазного строя получили уже значительно большее развитие, чем в других странах. Английские гуманисты видели перед собой общество, в котором пороки старой феодальной системы сочетались с отрицательными явлениями, сопровождавшими буржуазный прогресс. Отсюда происходила важнейшая особенность английской гуманистической литературы эпохи Возрождения: она была не только антифеодальной, но и антибуржуазной.

Буржуазный мир предстал перед английскими писателями-гуманистами во всей своей противоречивости. Англия была страной, которая переживала процесс капиталистического развития в его наиболее «классической», по выражению Маркса, форме. Поэтому английские писатели-гуманисты самими условиями развития своей страны были поставлены в такое положение, которое позволило им с особенно большой глубиной отразить противоречия нового общественного строя, шедшего на смену феодализму.

Английская гуманистическая литература и вместе с ней драматическое искусство на протяжении эпохи Возрождения прошли через следующие этапы развития.

Начальный период (конец XV и первые три четверти XVI в.) характеризовался постепенным формированием гуманистического мировоззрения и творческими поисками новых форм для художественного воплощения социальной проблематики, выдвинутой эпохой. В драме это период постепенного перехода от старых жанров к новым: от средневекового моралите и интерлюдии к трагедии и комедии.

Второй период (конец XVI и начало XVII в., до смерти Шекспира — 1616 г.) является порой наивысшего расцвета английской драмы эпохи Возрождения. В течение этих трех десятилетий английская драма достигла своего высшего развития. Это — время расцвета реализма в драме. Однако в пределах этого периода следует различать две стадии. Первая приходится на пору от разгрома «Непобедимой Армады» до конца столетия. Эту стадию можно определить, в общем, как оптимистический период в развитии гуманистической драмы. Обострение социальных противоречий в конце царствования Елизаветы и после вступления на престол Иакова I получило ясное отражение в том переломе, который произошел в драматической литературе. На второй стадии, в первые годы XVII столетия, гуманистическая драма отмечена преобладанием трагических мотивов. Эволюция величайшего из драматургов эпохи — Шекспира — очень ясно

отражает эти две основные стадии в английском драматическом искусстве поры его расцвета.

Третий период (от смерти Шекспира в 1616 г. до закрытия театров в 1642 г.) характеризуется кризисом, распадом гуманизма и упадком реализма в драме.

Английская драма эпохи Возрождения отнюдь не была однородной по своей социальной и художественной направленности. Основным, ведущим жанром ее была гуманистическая народная драма, представленная на первом этапе создателями первых комедий и трагедий, на втором этапе — Марло, Грином, Шекспиром и Бен Джонсоном, на третьем этапе — Бен Джонсоном, Деккером и Т. Гейвудом.

Наряду с драмой народной развивалась драма придворно-аристократическая. В пору расцвета ренессансного театра главными представителями этого направления были Лили, Бомонт и Флетчер, причем деятельность Флетчера продолжалась и в третий период Возрождения, когда аристократическое направление стало преобладающим, выдвинув таких писателей, как Тёрнер и Вебстер.

Самыми высшими достижениями английская драма эпохи Возрождения обязана тем драматургам, произведения которых были близки народу и шли преимущественно на сцене народных театров.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Новое драматическое искусство сформировалось в Англии не сразу. Понадобилось целое столетие, прежде чем оно достигло расцвета, обретя ту высокую степень народности и реализма, которая характеризовала творчество Шекспира.

Новое общество получило в наследие старую драму. При Генрихе VII еще в полной силе был театр средневековый. Века, отделяющий мистерии и моралите от «Гамлета» и «Короля Лира», был наполнен исканиями, экспериментами, перенесением на английскую почву достижений драматургии других стран, напряженным строительством нового театра.

Уже первый великий английский гуманист, Томас Мор (1475—1535), обратил внимание на драму как на средство пропаганды гуманистических идей. Он сам писал пьесы, к сожалению, не дошедшие до нас, и вдохновил на это своих друзей — Джона Гейвуда и Джона Растелла, чьи пьесы явились истоком народно-гуманистического направления английской драмы эпохи Возрождения.

На первых порах гуманисты пользовались драматическими формами моралите и интерлюдии, созданными городским театром позднего средневековья. В старую форму они вкладывали новое содержание. Прежде всего гуманисты стремились вытеснить средневековую религиозную мораль. Они вводили в пьесы новую тематику. Так, около 1517 года зять Томаса Мора — Джон Растелл создал моралите, просветительное значение которого ясно выражено в его пространном заглавии: «Новая и веселая интерлюдия о природе четырех стихий, разъясняющая многие важные вопросы философии природы и различные причины и следствия...» Гонец, выполнявший функцию пролога, предупреждал публику:

Так как многие боятся скуки,  
Веселья ищут, а не поученья,  
То философские науки  
Даются нами в форме развлеченья.

В пьесе выступали обычные персонажи моралите. Природа является к Человеку, чтобы разъяснить ему сущность четырех стихий: огня, воды, воздуха и земли. Она поучает его; что Человек должен возвыситься над уровнем животного состояния и что вернейшим средством к тому является знание. Природа представляет к Человеку наставника по имени Жажда Знания. Этот персонаж сообщает своему ученику начальные сведения по астрономии и географии, рассказывает ему о том, что земля — шар, а также об открытии нового материка — Америки. Ход этих плодотворных занятий прерывается появлением Чувственности, пришедшей искушать Человека. Невежество помогает Чувственности совратить Человека с пути искания истины. Но Жажде Знания помогает Жизненный Опыт, и вместе они возвращают Человека на путь истины и добродетели.

В это моралите были введены бытовые элементы: Чувственность приводит Человека в таверну, и здесь они развлекаются в обществе «малютки» Нелли и бойкой Бесс. Эти трактирные сирены были едва ли не первыми персонажами, лишенными всякого аллегорического смысла. На протяжении пьесы они не раз поют и пляшут, и хотя это не очень вязалось с поучениями, но было признаком освобождения от средневековых норм.

Если в моралите бытовой элемент проникал впервые, да и то еще робко, то в интерлюдиях он издавна господствовал. Гуманисты обратились и к этому жанру. Здесь им приходилось бороться не с условностью моралите, а с грубым натурализмом средневекового фарса. Они сделали много попыток приспособить этот жанр для пропаганды новых идей.

Яркий образец этого — интерлюдия «Фульгенций и Лукреция» Генри Медуолла, сочиненная около 1497 года. Автор



(даты его рождения и смерти неизвестны) был капелланом епископа Мортонa, одного из покровителей гуманистов.

Сюжет интерлюдии, заимствованный из латинского трактата «Об истинном благородстве», был построен на соперничестве беспутного патриция Корнелия и добродетельного плебея Фламиния, оспаривающих руку и сердце прекрасной Лукреции, дочери римского сенатора Фульгенция. В отличие от своего источника, где вопрос о превосходстве соперников так и не был решен, Медуолл доставляет победу Фламинию. Гуманистическая направленность пьесы была ясно выражена в утверждении превосходства добродетельного человека из народа над тунеядцем дворянином. Автор не стремился к воспроизведению римских обычаев. Все в его пьесе было окрашено современным английским колоритом. Наряду с главной интригой была еще и побочная: соперничество двух слуг, добывающихся руки служанки героини.

В пьесе были и серьезные рассуждения и веселые шутки. Действие прерывалось буффонадой и танцами. Оно делилось на две части. В начале второй части один из актеров пояснял намерения автора: так как одни ищут в пьесе только забавы, а другие — серьезного содержания, то он, автор, намерен удовлетворить и тех и других.

Медуолл намного обогнал свой век. Римский сюжет, две параллельные интриги, деление на акты, сочетание романических мотивов с клоунадой — все это было предвосхищением последующего этапа в развитии английской драмы. Две другие пьесы Медуолла — «Природа» и «Мир и дитя» — типичные гуманистические моралиты, в которых действуют аллегорические фигуры.

Джон Гейвуд (1495—1580) был первым актером-драматургом английского театра. Он состоял в родстве с Растеллем и Томасом Мором. Интерлюдии, написанные им, были проникнуты гуманистическим духом. Однако в отличие от Медуолла Гейвуд удовлетворялся существовавшей формой интерлюдий. Ему было достаточно бытового анекдота или комического диалога. Простое, незамысловатое действие его пьес делает их очень похожими на средневековые интерлюдии. Но в старую форму он вкладывал новое содержание, выступая как гуманист-демократ, осуждающий пороки феодального общества.

От Гейвуда осталось целое собрание пьес: «Ум и безумие», «Игра любви», «Игра о погоде», «Забавная игра о Джон-Джоне, его жене Тиб и священнике сэре Джане», «Четыре П», «Веселая игра о продавце индульгенций, монахе, священнике и соседе Прете», «Благородство и знатность».

«Ум и безумие» — комический диалог, осуждающий невежество. «Благородство и знатность» — тоже диалог, выражающий один из основных демократических принципов гуманистической

идеологии. Рыцарь и купец спорят между собой о том, кто из них благороднее. Затем появляется крестьянин, который доказывает, что, по существу, он благороднее их обоих. В «Забавной игре о Джон-Джоне, его жене Тиб и священнике сэре Джане» бытовой анекдот о священнике, соблазняющем жену крестьянина, перерастает в антиклерикальную сатиру. Но наиболее сильные антицерковные мотивы в «Четырех П». Действующие лица этой интерлюдии — представители четырех профессий, название которых начинается по-английски с буквы П; по-русски наименование персонажей можно передать так: Паломник, Поп (продавец индульгенций), Провизор (аптекарь), Продавец-разносчик. Персонажи состязаются в остроумии. Паломник похвально к количеству святых мест, посещенных им. Поп уверяет его, что все это было ни к чему, так как он может совсем по дешевке продать ему отпущение всех грехов. Аптекарь заявляет, что его дело самое святое, ибо он своими лекарствами отправил в рай больше душ, чем любой из собеседников. Продавец-разносчик предлагает остальным трем состязание во лжи. Хотя поп и показывает себя мастером в этом деле, но паломник придумывает все же самую большую ложь. Пьеса носит явный антипапистский характер.

Критика католической церкви составляет содержание многих пьес, появившихся в Англии после начала реформации и разрыва с Римом. Из числа их особого внимания заслуживает «Король Джон» (ок. 1540) епископа Джона Бейля. В пьесе изображается борьба короля Джона с Римом. Наряду с исторической личностью Джона в ней действуют традиционные аллегорические персонажи моралите. Впрочем, в определенные моменты действия они преобразуются в реальных лиц. Король Джон защищает «бедную вдову» Англию от посягательства Рима. Этому последнему помогают Мятаж, Притворство, Стяжательство и Узурпация. Узурпация — это папа Иннокентий III, Мятаж — Стивен Ленгтон, епископ, восставший против Джона, а Стяжательство — папский кардинал Пандульф. Притворство — персонаж, одетый монахом, подносит королю яд, и тот умирает. На сцену является Истина, чтобы произнести осанну покойному, а бразды правления сразу же переходят в руки Царственного Величия, под которым подразумевается не кто иной, как Генрих VIII.

«Король Джон» — первый опыт исторической драмы в английском театре эпохи Возрождения. Эта пьеса свидетельствовала о том, что рамки старой формы были тесны для нового содержания. И все же моралите просуществовало еще очень долго, вплоть до Шекспира.

Гуманистическая драма отнюдь не отвергала национальных традиций и не порывала связей с народным творчеством. Элементы моралите и мистерии сохранялись в английской драме

Возрождения даже в период ее высшего расцвета. Народные, реалистические элементы средневековой драмы были освобождены от религиозно-моралистического облачения. Социально-бытовые, сатирические мотивы средневекового театра были развиты гуманистической драмой Возрождения.

Связь английской гуманистической драмы с народным творчеством оставалась живой и тесной на протяжении всего ее развития. В особенности интересно проявляется эта связь между драмой и народными балладами. Из средневековых народных баллад в гуманистическую драму переходят не только отдельные сюжетные мотивы, но и герои, идеи и конфликты. Достаточно указать в этом отношении на робингудовские мотивы у Грина и Шекспира. Народная песня органически вплеталась в текст драмы: таковы песенка Офелии о Валентиновом дне, песня Дездемоны об иве, песни и прибаутки шута в «Короле Лире».

Наряду с этим в эпоху Возрождения происходил и обратный процесс. Драматический сюжет осваивался народным творчеством и переходил в балладу. Примером этого являются народные баллады XVII века «Король Лир и его три дочери», «Жалоба Тита Андроника», «Гернунт, венецианский еврей», написанные по мотивам шекспировских пьес. Этот взаимный обмен сюжетами и идеями, постоянно происходивший между драмой английского Возрождения и народным песенным творчеством, свидетельствует о живой связи театра с народом.

Однако формы народного творчества, возникшие в средние века, не могли вместить во всей полноте то новое содержание, которое было выдвинуто жизнью. Поэтому драматурги, не поворачивая с народным творчеством, стали искать иных художественных форм и, естественно, начали изучать и перенимать опыт других национальных литератур, в первую очередь тех, которые выросли на почве сходного общественного развития.

Образцом и школой для всего европейского гуманизма было итальянское искусство эпохи Возрождения. Подобно тому как итальянские гуманисты черпали вдохновение в новооткрытых памятниках классической античности, так и английские писатели-гуманисты обратились к этому источнику. Знакомство с пьесами Плавта, Теренция и Сенеки, изучавшимися в университетах и грамматических школах, привело к возникновению на английской почве академической драмы. В школах и университетах разыгрывали на латинском языке комедии и трагедии названных авторов. Затем появились английские переводы их произведений и наконец переделки и переработки античных сюжетов на современный английский лад.

Изучение античной поэтики Аристотеля и Горация, а также их итальянских комментаторов открыло английским гуманистам

законы античной драмы. Возникли понятия о развитии действия (завязке, перипетии, кульминации, катастрофе и т. д.), о характерах и типах, монологе и диалоге, делении на акты и сцены и т. д. Было освоено учение о жанрах: трагедии и комедии. Словом, самое понимание драмы, особенностей ее содержания и формы стало неизмеримо богаче и шире. Произведения античной драматургии рассматривались как классические образцы применения законов драматургического творчества.

Однако академическое направление, ориентировавшееся на образцы античной драмы, не получило в Англии большого развития. Такая драма осталась уделом узких кругов образованных людей. Даже придворный театр не воспринял ее. Но изучение античной драматургии и поэтики драмы не прошло бесследно. Драматурги, творившие для народного театра, использовали из наследия античной драмы все, что могло содействовать развитию самобытного национального театра и не противоречило его духу. Древнеримская комедия и трагедия оказали заметное влияние на формирование английской драмы эпохи Возрождения. Совершенно очевидно влияние Сенеки на кровавую драму Марло, Кида и на те произведения Шекспира, которые принадлежали к этому роду пьес (например, на «Тита Андроника»). Влияние античной комедии сказалось и на ранних комедиях Шекспира («Комедия ошибок», представляющая собой переделку «Менехмов» Плавта) и на произведениях ряда других драматургов, в частности Бен Джонсона.

Итальянская гуманистическая литература и драма также оказали влияние на формирование ренессансной драматургии в Англии. «Подмененные» Ариосто, переведенные на английский язык Джорджем Гаскойном и поставленные в 1566 году, равно как и некоторые другие итальянские комедии, послужили образцом для многих английских комедий того времени. Еще большее влияние на английскую драму оказали новеллистика и поэзия итальянского Ренессанса, явившиеся сокровищницей сюжетов для английских драматургов. Боккаччо, Джованни Фьорентино, Джиральди Чинтио, Банделло, Ариосто вдохновили многих английских драматургов эпохи Возрождения. Дело было, конечно, не только в сюжетных мотивах. Произведения итальянских писателей были школой новых идей, гуманистической идеологии и морали. Они содержали жизненный материал, в котором уже запечатлелись в художественной форме типичные образы, ситуации и конфликты эпохи.

Влияние средневековых традиций, античных образцов и итальянской литературы на формирование английской драмы эпохи Возрождения не следует, однако, преувеличивать. Традиции и влияния были переработаны и осмыслены английскими

писателями в духе требований своего времени. Ими было отобрано и творчески использовано все то, что могло содействовать развитию новых форм драмы, содержание и идейная направленность которой определялись в первую очередь современной английской действительностью, ее противоречиями и борьбой различных социальных сил.

Формирование новой драматургии прошло, как сказано, через несколько ступеней. На начальной ступени значение традиций средневековой драмы было еще весьма ощутимо (первые гуманистические моралите и интерлюдии). Затем наступило время освоения образцов античной драмы и приспособления ее форм к особенностям нового содержания и условиям английской сцены. Это получило выражение в деятельности драматургов середины XVI века, создавших первые «правильные» (то есть написанные согласно правилам Аристотеля и Горация) комедии и трагедии.

Заслуга создания в Англии «правильной» комедии принадлежит школьному учителю Николасу Юдоллу (1505?—1556). Около 1551 года он написал комедию «Ральф Ройстер Дойстер». Буржуазная критика, следующая сравнительно-историческому методу, сводит все значение этой комедии к заимствованиям. В герое комедии видят только перепев образа героя плавтовской комедии «Хвастливый воин», в его наперснике Мерригрике — перепев образа античного паразита и т. п. Хотя и не приходится оспаривать у Юдолла заметных черт подражания Плавту, но не они определяют значение его своеобразной комедии, имевшей для своего времени вполне злободневное звучание.

Ральф Ройстер Дойстер при всех чертах сходства со своим античным предшественником представлял собой глубоко современный образ. Этот похваляющийся мнимыми подвигами рыцарь — обломок некогда могущественного, но пришедшего в упадок класса. Жизненная правдивость образа подтверждается многочисленными вариантами этого социального типа, появившимися затем в английской комедии Возрождения вплоть до образа Фальстафа у Шекспира. Этот тип попал в комедию Юдолла не из Плавта, а из жизни. Плавт только помог писателю сформировать этот образ.

Ральф Ройстер Дойстер пытается поправить свое положение женитьбой на богатой вдове Констанции, но она предпочитает ему добродетельного купца Гудлака. Центральный конфликт комедии — соперничество между обедневшим рыцарем и состоятельным буржуа — завершается победой последнего. Жизненность этого конфликта не нуждается в доказательствах. Показательно другое: внимание, которое уделяют гуманисты теме борьбы между обанкротившимся представителем старого господствующего класса и представителями поднимающейся буржуазии. От

Медуолла через Юдолла и многих других эта тема дойдет до Шекспира, который в «Виндзорских кумушках» даст ей наиболее глубокое реалистическое и художественное воплощение.

Но до этого еще далеко. Нужно было пройти основательную школу реализма, чтобы достичь этих высот художественного отображения действительности. Здесь не могли помочь ни Плавт, ни Теренций, и драматурги хорошо понимали это. Они обращались к повседневной жизни, ища в ней материал, сюжеты, образы, подробности.

Образец такого приближения к жизни дает вторая «правильная» комедия — «Иголка кумушки Гаммер Гертон» (1556), автор которой неизвестен. В издании текста он обозначен лишь инициалом С. Предполагается авторство Вильяма Стивенсона, магистра искусств Кембриджского университета. Комедия носит бытовой характер. Действие происходит в английском местечке. Перед зрителем предстают образы крестьян, крестьянок, бродяг, представителей местных властей. Появление бродяги Дикона вызывает целый переполох в селении. Когда у кумушки Гертон пропадает единственная иголка, он ухитряется заронить подозрение в виновности одной из соседок. В ссору женщин ввязываются все жители селения. Дело доходит до судебного разбирательства, и здесь все разрешается примирением и смехом, когда работник кумушки Гертон весьма болезненным для себя образом обнаруживает пресловутую иголку у себя в штанах.

Связь этой комедии с народной фарсовой традицией несомненна, но в целом пьеса выходит далеко за рамки фарса, давая более широкое изображение действительности.

В 1562 году была поставлена первая английская трагедия — «Горбодук, или Феррекс и Поррекс». Авторы, ученые юристы Томас Нортон и Томас Секвиль, написали ее специально для представления на празднестве лондонской юридической корпорации в честь молодой королевы Елизаветы.

Сюжет трагедии был почерпнут из легенд древней Британии. Источником Нортон и Секвиля была «История королей британских» средневекового летописца Джеффри Монмутского. Средневековое предание было обработано авторами в злободневно-политическом духе.

В то время, как сферой комедии с самого начала становится частная жизнь, в трагедии, начиная с «Горбодука», утверждается тематика социально-политическая. Произведение Нортон и Секвиля проникнуто идеей необходимости единства государства. Сюжет трагедии иллюстрирует печальные последствия раздробленности страны, ведущей к междоусобиям.

Король Горбодук делит свое государство между двумя сыновьями — Феррексом и Поррексом. Между братьями начи-

нается борьба, завершающаяся тем, что Поррекс убивает своего старшего брата, любимца матери. Королева Видена, мстя за Феррекса, убивает тогда своего младшего сына. Этой междоусобицей решает воспользоваться герцог Олбени, поднимающий восстание с целью захвата власти. В борьбу ввязываются и другие феодальные бароны, и вся страна оказывается охваченной пламенем разрушительной междоусобной войны.

В трагедии проводится мысль о недопустимости раздела государства, о необходимости сильной централизованной королевской власти. Нортон и Секвиль признают, что монарх может допустить отдельные ошибки, но это не дает народу права на восстание против его власти. Пьеса содержит целый кодекс политической морали, призванной обосновать и укрепить абсолютную монархию. Большинство сентенций такого рода вложено в уста Эмбулуса, королевского секретаря и советника, который изрекал свои афоризмы на авансцене, обращаясь непосредственно к присутствовавшей на первом спектакле королеве Елизавете.

Нортон и Секвиль были начитаны в античной литературе. Они избрали себе образцом Сенеку. «Горбодук» — первая из английских трагедий, написанных в духе Сенеки. Это и первая политическая трагедия и первая «кровавая» трагедия английского Возрождения. Пьеса отличается несомненной двойственностью. Злободневная и вполне национальная, трагедия эта в отношении формы содержит весьма значительные элементы подражания античным образцам. Многие события происходят за сценой, и зрители узнают о них из уст вестников. Есть в трагедии даже хор «четырех британских мудрецов», комментирующих происходящее. Однако эти отдельные раздражательные элементы не затемяют самобытного в общем содержания трагедии.

Знаменательно, что первая английская трагедия содержала в зародыше одну из тем величайшей английской трагедии эпохи Возрождения — «Короля Лира». Но расстояние между этими двумя произведениями — это расстояние между подножием и вершиной горы. Различна и социальная атмосфера этих двух трагедий. «Горбодук» проникнут пафосом критики феодализма; «Король Лир» дает, помимо критики феодализма, также критику складывающихся буржуазных отношений.

Нортон и Секвиль откровенно дидактичны. Их персонажи — говорящие манекены, лишённые характера и индивидуальности. Они ещё сродни персонажам моралите и воплощают, как и последние, отвлечённые моральные качества. Вся трагедия ещё очень далека от истины жизненных положений и характеров. К тому же над её действием тяготеет идея «рока», заимствованная авторами из античной драматургии.

Если «Горбодук» представлял собой первый опыт социально-политической трагедии, то «Любовь Гисмонды Салернской» (1567—1568), коллективное произведение пяти авторов во главе с Робертом Вильмотом, была первой попыткой создания семейной драмы. Сюжет ее был заимствован из «Декамерона» Боккаччо (1-я новелла IV дня). Первый вариант трагедии был написан рифмованными стихами. Впоследствии, когда Марло ввел в драму белый стих, Вильмот переписал всю пьесу белым стихом. Она была напечатана в 1591 году под названием «Танкред и Гисмонда». История отца, убивающего возлюбленного своей дочери и посылающего ей его отрубленную голову, была обработана Вильмотом в духе трагедии Сенеки. В отличие от новеллы Боккаччо возлюбленный Гисмонды был изображен не слугой, а знатным лицом, графом. Трагедия имела пять актов. В ней участвовал хор салернцев, а также были введены мифологические фигуры Амура в начале пьесы и фурии Мегеры в конце.

Такие трагедии создавались либо в лондонских юридических школах, либо в университетах. Ставились они в дни празднеств, часто специально для королевы и ее двора.

Наряду с академической драмой, ориентированной на античные образцы, возникает народная драма, не подчиняющаяся античным канонам, допускающая смешение трагического и комического, с сюжетами, заимствованными из рыцарских романов, восточных легенд, из новеллистики и эпоса Ренессанса.

К произведениям этого рода относятся многочисленные трагикомедии, рыцарские мелодрамы, драматизированные новеллы, богатые действием, авантурными элементами, сочетавшие эпико-героические мотивы с лирикой, юмором и фарсом.

Здесь можно назвать пьесу Томаса Престона — «Прежалостная трагедия, содержащая много приятного веселия, о жизни Камбиза, царя персидского» (1569). «Прежалостная трагедия» состоит из жестоких деяний Камбиза, убивающего своего ребенка и казнящего свою жену и в конце концов погибающего. «Приятное веселие» включает проделки Амбидекстера, балагурство комических злодеев Рафа, Хафа и Снафа. Лишенная единства действия, построенная на сцеплении разнохарактерных эпизодов, эта пьеса была написана в преувеличенно высокопарном стиле. Шекспир пародировал стиль «Камбиза» в первой части «Генриха IV». Фальстаф, берущийся предстать, каким должен быть король, заявляет: «Я должен говорить с чувством — и я это сделаю не хуже короля Камбиза в трагедии. Не плачь, супруга, токи слез напрасны... Уйдите, лорды, с грустной королевой, ее глазные шлюзы полны слез...»

За «Камбизом» появились «Рыцарь горящего куста» и «Одинокий рыцарь», представленные в 1570 году, «Сэр Климонд»



(напечатан в 1599 г.), «Триумф Любви и Счастья» (1582). Мелодраматические эффекты, патетические речи героев, обилие приключений, смешение трагических происшествий, убийств и всякого рода злодейств с буффонадой нравились народу и привились на сцене публичных театров. Сторонники же «академического» направления возмущались нарушением правил Аристотеля в этих пьесах.

В литературе XVI века вопросам теории драмы уделялось значительное внимание. Однако теоретическая мысль работала преимущественно в одном направлении: критики стремились привить английской драме нормы классицизма, как они были разработаны итальянскими гуманистами XVI века. Творцы народной драмы теоретизированием не занимались, они писали пьесы и удовлетворялись успехом у публики, неискушенной в правилах классицистского стиля.

Обращаясь к теоретическим высказываниям по вопросам драмы, опубликованным во второй половине XVI века, необходимо помнить об односторонности этих высказываний. Работы эти принадлежали приверженцам «академического» направления, зачинателям классицизма в английской драме. Естественно поэтому, что их отзывы о народной драме были отрицательными. Хотя они не без основания потешались над некоторым примитивизмом и наивностью приемов народной драмы дошекспировского времени, тем не менее их оценки были слишком пристрастными. Главного в народной драме они не замечали: ее живости, действенности, больших страстей, реальных типов, взятых из действительности, героического звучания и элементов бытового реализма. Однако при всем том отзывы «академистов» представляют интерес, ибо даже в их искаженном и пристрастном изображении народной драмы все же можно увидеть своеобразные черты народного театра, подготовившего почву для Марло и Шекспира.

В этом свете и следует рассматривать суждения о народной драме Джорджа Уэтстона, который в посвящении к своей написанной по всем «правилам» пьесе «Промос и Кассандра» (1578) так писал о современной ему драме: «В противоположность итальянцам и немцам, соблюдающим известные правила при сочинении театральных пьес, англичанин поступает в этом случае беспорядочным образом. Прежде всего он строит свое произведение на целом ряде невозможностей — в три часа пробегает весь мир, женится, рождает детей, которые в свою очередь вырастают и делаются героями, способными покорять царства и побивать чудовищ, и в довершение всего вызывает самих богов с неба и чертей из преисподней. Хуже всего то, что основание этих пьес не так плохо, как плоха и несовершенна их обработка».

С развернутой критикой драмы, не подчинявшейся правилам, выступил Филипп Сидней, автор «Защиты поэзии» (1580, напечатана в 1595 г.). Опираясь на поэтику Аристотеля, как ее толковали итальянские гуманисты XVI века, он утверждал принцип единств в трагедии и нападал на английскую народную драму за то, что она не следует этим единствам. Исключением, по мнению Сиднея, являлся «Горбодук». Но и эту трагедию он критиковал, так как считал, что и она «погрешает во внешнем воплощении содержания».

«Если подобные ошибки встречаются в «Горбодуке», — писал Сидней, — то чего же можно ожидать от других пьес? В них вы увидите, с одной стороны, Азию, а с другой — Африку и, кроме того, много других маленьких стран, так что, когда актер выходит на сцену, он прежде всего должен предупредить публику, где он находится, иначе никто не поймет сюжета пьесы. Далее вы видите трех дам, рвущих цветы, и вы должны вообразить, что сцена представляет сад. Потом вы вдруг слышите рассказ о кораблекрушении, и ваша вина, если вы не сможете принять сад за скалу. Но вот из-за скалы выходит, извергая дым и пламя, отвратительное чудовище, и бедные зрители вынуждены превратить эту скалу в пещеру. Минуту спустя появляются две враждебные армии, представляемые четырьмя мечами и шлемами, и чье сердце будет настолько жестоко, что не вообразит себе настоящего сражения».

Сидней писал свой трактат с позиций аристократического гуманизма. Борясь против нападков пуританской буржуазии на искусство, он защищал поэзию и театр, видя в них могучее средство развития духовной культуры. Однако аристократизм и приверженность к классицистской эстетике помешали ему правильно оценить народную драму.

Был у народного театра и другой противник — пуританская буржуазия, видевшая в театре «греховную забаву». Отзывы пуританских публицистов и суждения сторонников «правильной» драмы представляют интерес как свидетельства, которые при всей своей предубежденности дают возможность увидеть черты народной драмы рассматриваемого периода.

Любопытные сведения о народной драме XVI века, предшествовавшей появлению драматургии Марло, Грина и Шекспира, оставил пуританин Госсон в своих памфлетах, направленных против актеров и драмы. Так, в памфлете «Пьесы, опровергнутые в пяти действиях» (1591), он, между прочим, называет источники, которыми пользовались драматурги для подыскания сюжетов. Это — «Золотой осел» Апулея, «Эфиопика» Гелиодора, рыцарские романы об Амадисе Уэльском, короле Артуре и рыцарях Круглого стола, римские, французские, итальянские и испанские

комедии. О самих пьесах Госсон пишет, что «по временам в них ничего нельзя найти кроме приключений влюбленного рыцаря, которого любовь к какой-нибудь принцессе гонит из страны в страну; во время своих странствований он встречается с множеством страшных чудовищ и возвращается домой до такой степени изменившимся, что его можно узнать разве по какому-нибудь девизу на его щите, по сломанному кольцу или по носовому платку...»

Касаясь исторических драм, Госсон пишет: «Если же нашим драматургам случайно попадался под руку настоящий исторический сюжет, то они выкраивали из него ряд человеческих теней... они обращали внимание только на такие стороны исторических событий, которые давали им повод блеснуть своим красноречием в трагических монологах или пощекотать нервы зрителям страстными любовными диалогами. Иногда же, чтобы потешить, они выводили на сцену разных чудаков, осыпая их бранью, насмешками и так далее...»

Подоплека нападок пуританской буржуазии на театр заключалась в том, что купцы видели для себя и коммерческий ущерб в существовании театров. Об этом со всей прямотой писал драматург Томас Нэш в памфлете «Пирс безгрошовый» (1592): «Что касается того, будто спектакли мешают торговле и торговцам в Лондоне, то этот довод выставляется виноторговцами, женами пивоваров и торговцев съестными припасами, воображающими, что если бы не было спектаклей, то все их посетители каждый день купались бы в пиве у них в доме...»

Защищая театры от нападок, драматург Томас Гейвуд в памфлете «Защита актеров» (1612) отмечал большую просветительную и воспитательную роль народной драмы: «Пьесы сделали невежд более знающими, познакомили необразованных со многими славными историями, дали возможность ознакомиться с нашими английскими хрониками тем, кто не умеет читать. Найдется ли теперь настолько темный человек, который бы не мог поговорить о чем-нибудь достойном внимания даже со времен Вильгельма Завоевателя, — а то, пожалуй, и Брута — и до наших дней?» Стараясь подчеркнуть политическую «благонадежность» народной драмы, Гейвуд утверждал, что пьесы «научают подданных повиновению их королю, показывают безвременный конец тех, кто замышлял возмущение, бунты и беспорядки, выставляя перед ними благоденствие тех, кто жил в покорности...» Как будет показано дальше, в действительности народная драма отнюдь не отличалась таким духом рабской покорности, какую ей хочет приписать Гейвуд не столько из убеждения, сколько из желания оградить ее таким образом от всевозможных политических обвинений. Во всяком случае, его отзыв правильно

отмечает, что народная драма приобщала широкие слои демократической публики к политическим интересам. Верно и его замечание о том, что моральные идеи, выраженные в пьесах, «побуждают людей к верности и отвращают их от всяких изменнических и коварных замыслов».

Приведенные документы свидетельствуют о том, что широкое развитие драматического искусства в Англии эпохи Возрождения протекало в обстановке сложной идеологической борьбы, в которой сталкивались различные социальные интересы, общественно-политические и эстетические взгляды. Народный театр и народная драма утверждались в борьбе против враждебных течений в общественной жизни и искусстве.

Драма, развивавшаяся на протяжении последних десятилетий XV века и вплоть до 80-х годов XVI века, не создала значительных художественных ценностей. Произведения этого периода отражают процесс постепенного перехода от средневековых форм драматического искусства к новым формам, окончательное утверждение которых имело место уже в последующий период. Однако проделанная работа отнюдь не была бесплодной. Она подготовила почву для того расцвета драматургии, который наступил в конце XVI столетия.

## ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ШЕКСПИРА

С конца 80-х годов XVI века драматургия английского Возрождения вступает в пору зрелого мастерства. Каждый новый автор, почти каждое новое произведение обогащают драму новыми идеями и художественными формами.

Драматургическое творчество становится профессиональным. Появляется плеяда драматургов, прозванных «университетскими умами». Как показывает прозвище, это были люди с университетским образованием и учеными степенями. Они получили классическое гуманитарное образование, были начитаны в греческой и римской литературе, знали сочинения итальянских и французских гуманистов. Роберт Грин и Кристофер Марло получили в Кембридже дипломы бакалавра и магистра искусств. Джон Лили, Томас Лодж, Джордж Пиль получили ученую степень в Оксфорде. Один Томас Кид не кончил университета, но он учился в одной из лучших лондонских школ. К этому времени гуманизм представлял собой вполне оформившееся учение, и им оставалось только воспринять его.

Но Оксфорд и Кембридж готовили своих учеников только к священнической карьере. В лучшем случае они могли стать учителями. Но не для того читали они Плавта и Сенеку, Боккаччо и

Ариосто, чтобы пойти по этой стезе. Получив свои дипломы, они устремились в Лондон. Каждый из них был полон новых идей и творческих стремлений. Вскоре типографские станки столицы заработали на них. Но жить литературными доходами было трудно. Поэмы, романы, памфлеты приносили больше известности, чем денег. «Бурные гении» той эпохи, прокладывавшие новые пути в литературе и театре, жили впроголодь на самом дне Лондона, якшались с завсегдатаями таверн и ворами, ютились на постоянных дворах и сбегали оттуда, когда нечем было заплатить хозяину. Случалось им попадать и в салон к какому-нибудь знатному и богатому покровителю поэзии, но здесь они не прикивались.

К театру их толкала любовь к искусству и поиски заработка. С Робертом Грином, например, это произошло так. Однажды он бродил по улицам без гроша в кармане и встретил давнего знакомого, поразившего его своим богатым костюмом. Полюбопытствовав, где его приятель так разбогател, Грин услышал, что тот стал актером. Актер, узнав, что Грин пишет стихи, предложил ему писать для театра.

Лили пришел к писанию пьес другим путем. Он обучал латыни мальчиков певческой капеллы. Когда другая капелла с большим успехом провела спектакли мальчиков-актеров, он решил написать пьесу и разыграть ее со своими учениками.

Но, как ни случайны были поводы, привлекавшие «университетские умы» в театр, их приход туда был, в сущности, закономерным. Театр оказывался лучшей трибуной для их идей, поприщем, на котором они могли проявить свой художественный талант.

Большинство «университетских умов» писало для народного театра. Один только Лили с самого начала ориентировался на «избранную» придворно-аристократическую публику.

Перу Джона Лили (1553—1606) принадлежит восемь пьес: «Александр и Кампаспа» (1584), «Сафо и Фаон» (1584), «Галатейя» (1588), «Эндимион, или Человек на луне» (1588), «Мидас» (1589—1590), «Матушка Бомби» (ок. 1590), «Метаморфозы любви» (ок. 1590), «Женщина на луне» (ок. 1594).

Лили недаром изучал античных авторов. Он питал страсти к древним сюжетам и мифам. Но его пьесы отнюдь не были академическими упражнениями в подражание античным авторам. Драматургия Лили была вполне современна, несмотря на греческие имена героев и героинь. Заимствуя сюжеты из древней истории и мифологии, уснащая их пасторальными элементами в духе итальянского гуманизма, Лили давал в своих комедиях аллегорическое изображение придворного общества Елизаветы. Почти в каждой из его комедий под тем или иным именем выво-

дится королева Елизавета, прославляемая как образец всяческих добродетелей. Афины у Лили напоминают Лондон, а аркадские луга — английскую природу.

В комедиях Лили преобладает любовная тематика, только в «Мидасе» были элементы политической сатиры на испанского короля Филиппа II да в «Матушке Бомби» — черты бытовой сатиры. Как правило, действие у Лили происходит в условной обстановке. Герои его наполовину книжные, наполовину реальные. Разговаривают они весьма своеобразным светским жаргоном.

Лили явился создателем особого стиля «эвфуизма», получившего свое название от романа Лили «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1579). Стиль речи, разработанный Лили, был тесно связан с идеологической концепцией, лежавшей в основе всего его творчества.

Лили был представителем придворно-аристократического гуманизма. Полностью поддерживая существующий строй, он считал, что гуманизм должен ограничиться задачей воспитания идеального джентльмена, наделенного внешней и внутренней культурой. Опираясь на трактат итальянского писателя Кастильоне «Придворный», Лили в образе героя своего романа Эвфуэса стремился представить конкретное воплощение своего идеала. Высокий интеллект и тонкая чувствительность должны идти рука об руку с изысканными манерами. Своим романом Лили хотел дать аристократам времен Елизаветы образцы галантности. В сущности, его роман являлся на английской почве одним из ранних образцов того «прециозного» стиля, который впоследствии получил такое значительное развитие во французской дворянской литературе XVII века и был жестоко осмеян Мольером.

Характерные признаки эвфуистического стиля: риторичность, обилие метафор и сравнений, антитезы, параллелизмы, ссылки на античную мифологию. Подобным языком был написан не только роман Лили, но и его пьесы. В комедии Лили «Эндимион» герой говорит о своей возлюбленной: «О прекрасная Цинтия! Почему другие называют тебя непостоянной, когда я нахожу тебя неизменной? Губительное время, порочные нравы, недобрые люди, увидев несравненное постоянство моей прекрасной возлюбленной, окрестили ее переменной, неверной, непостоянной! Разве можно назвать непостоянной ту, кто всегда идет своим путем, с самого рождения не меняя своего направления ни на миг? Разве не прекрасны приливы и отливы на море, и можно ли назвать луну неверной за то, что она, подчиняясь тому же закону, то убывает, то прибывает? Бутоны ничего не стоят, пока они не дадут цвета, а цвет — пока не даст зрелого плода, и разве мы на-

зовем их изменчивыми за то, что из семени появляется росток, из ростка бутон, из бутона цветок?»

Эвфуизм оказал значительное влияние на литературный язык эпохи, в том числе и на язык драматических произведений. На известном этапе он сыграл положительную роль, содействуя обогащению и облагораживанию языка. Однако подчеркнутый аристократизм и искусственность этого стиля не могли не вызвать реакции со стороны тех писателей, которые ориентировались на живой народный язык. Шекспир, сначала уплативший известную дань эвфуизму, потом неоднократно пародировал этот стиль. Когда Фальстаф и принц Генрих («Генрих IV», часть 1) инсценируют встречу короля и принца, толстый рыцарь, который на протяжении этой сцены пародирует целый ряд драматических произведений эпохи, следующим образом подражает эвфуистическому стилю:

«Гарри, меня удивляет не только твое времяпрепровождение, но и общество, в котором ты живешь. Хотя ромашка тем быстрее растет, чем больше ее топчут, но молодость тем скорее изнашивается, чем больше ею злоупотребляют. Что ты мой сын, в этом меня отчасти убеждают уверения твоей матери, отчасти мое собственное мнение, но в особенности плутовской взгляд твоих глаз и дурацкая отвислость нижней губы... Твое общество марают человека. Я говорю тебе это, Гарри, не с пьяных глаз, а со слезами на глазах, не шутя, а скорбя, не только словами, а и болящим сердцем». Речи Полония в «Гамлете» также эвфуистичны. Но здесь это и пародия и характеристика персонажа: таково были вкусы придворной среды.

Наряду с искусственностью было, однако, в комедиях Лили и настоящее живое остроумие. Примером его может служить диалог Платона, Аристотеля и Диогена в «Александре и Кампаспе», беседы слуг в других комедиях. Отсюда до острословия шекспировских комедий только один шаг.

Лили был создателем «высокой» комедии. Он первый вывел комедию за пределы фарса. За исключением разве «Матушки Бомби», где имеются элементы фарса, он всюду рисует романтические ситуации, строя действие на столкновениях высоких страстей. В этом он тоже прямой предшественник Шекспира. Но мораль, которой проникнуты его комедии, совершенно противоположна шекспировской и вообще этическим принципам народной драмы. В комедиях Лили очень частым является конфликт, вытекающий из того, что два человека любят одну женщину («Александр и Кампаспа», «Сафо и Фаон» и др.). одному из них надо поступиться своей любовью. Лили утверждает строгую нравственную дисциплину, настаивает на необходимости подавлять свои страсти, и в этом смысле ему не чужд пуритан-

танализм. Народная драма отнюдь не культивировала стоическое подавление страстей, чувств и желаний. Наоборот, весь пафос ее был в изображении силы и красоты могучих страстей, в утверждении законности права человека на удовлетворение своих стремлений, в борьбе добрых начал человеческой природы против дурных.

Крупнейшими представителями народной драмы до Шекспира были Грин, Кид и Марло.

Роберт Грин (1558—1592) был уроженцем города Норвича. Он учился в Кембриджском университете, где в 1578 году получил степень бакалавра, а в 1583 году — степень магистра искусств. В бытность бакалавром он совершил поездки по Испании и Италии. Литературную деятельность Грин начал еще в Кембридже, она стала главным источником его существования после 1583 года, когда он поселился в Лондоне. Восемь-девять лет, прожитые Грином в столице, были самым бурным и плодотворным периодом его жизни. Грин писал в различных жанрах: стихи, поэмы, романы, сатирические памфлеты и драмы. Напряженный, плохо оплачиваемый труд, периоды полной нужды, когда Грин буквально голодал, и сменявшие их месяцы достатка, когда он невоздержанно кутил, проматывая гонорар, — все это подорвало его здоровье. Он заболел и умер на каком-то постоялом дворе, задолжав хозяину и не оставив даже денег на похороны.

Первый драматический опыт Грина, «Альфонс, король Арагонский» (1587), — пьеса, изображающая необыкновенные подвиги и грандиозные победы героя, завоевывающего корону и любовь прекрасной девушки. Романическую основу имеет также инсценировка «Неистового Роланда» (1588). Сюжет пьесы Ариосто дал Грину возможность удовлетворить любовь публики к яркому, занимательному действию и вывести героев, наделенных большими страстями.

«Монах Бэкон и монах Бонгей» (1589), подобно «Фаусту» Марло, отражает характерное явление эпохи — стремление познать тайны природы и подчинить ее себе при помощи науки. Как и Марло, Грин не отделяет науку от магии. Его герой, монах Бэкон, — черно книжник, обладающий способностью творить чудеса. Однако пьеса Грина совершенно лишена того трагического смысла, какой имеет пьеса Марло. В персонажах Грина нет никакого титанизма, и всему сюжету придана романическая окраска. Принц Уэльский и его придворный Лэси домогаются любви дочери лесника, прекрасной Маргариты. Соперничество двух магов, Бэкона и Бонгея, является как бы комическим фоном этой любовной истории.

Существенным элементом пьесы является ее связь с фольклором. Ее сюжет имеет корни в английских народных легендах



о средневековом ученом Роджере Бэконе (XIII в.), изобретшем очки и обосновавшем принцип построения телескопа. В пьесе он обладает «магическим стеклом», позволяющим ему видеть на далекое расстояние. Некоторые сцены построены на том, что Бэкон смотрит сквозь это стекло, и то, что видит он, видят и зрители.

«Монах Бэкон и монах Бонгей» — одна из популярнейших пьес народного театра. Она проникнута несомненным демократизмом. Героиня пьесы Маргарита — девушка из народа, которая выступает как воплощение идеала красоты, верности и любви, как носительница свободного чувства. «Ни король Англии, ни властитель всей Европы, — заявляет она, — не заставили бы меня разлюбить того, кого я люблю».

Демократизмом проникнуто также отношение Грина к науке. Монах Бэкон пользуется своей магической силой не для личных целей, а для помощи людям. В заключение пьесы он произносит пророчество о будущем Англии, которая, пройдя через горнило войн, достигнет мирной жизни:

Сначала Марс полями овладеет,  
Затем придет конец грозе военной:  
Пастись без страха будут в поле кони,  
Богатство расцветет на берегах,  
Чьим видом Брут когда-то любовался,  
И снизойдет с небес на кущи мир..

В «Иакове IV» (1591) Грин, как и другие драматурги эпохи, использовал исторический сюжет для трактовки политических проблем. Грин — сторонник «просвещенной монархии». Как впоследствии Шекспир, он ставит вопрос о личности короля, считая, что от этого зависит, будет ли правление справедливым или несправедливым. Шотландский король Иаков IV выведен в пьесе как типичное воплощение монархического произвола. Из-за любви к Иде, дочери графини Арран, действуя по наущению коварного придворного Атекина, Иаков IV приказывает убить свою супругу Доротю, дочь английского короля. Предупрежденная о заговоре, королева скрывается. Известие о ее мнимой смерти доходит до ее отца, Генриха VII, который вторгается с войском в Шотландию. Появляется скрывавшаяся Доротея. Иаков IV раскаивается, и все заканчивается миром.

Для этой пьесы, как и для других произведений Грина, характерно сочетание общественно-политической темы с личными конфликтами. Дурному королю Иакову противопоставлен английский король Генрих VII, выступающий в качестве охранителя справедливости и законности. Для понимания общего духа этой пьесы большое значение имеет эпизод, в котором законник, купец и священник ведут беседу о причинах общественных бедствий. Выразителем наиболее справедливых взглядов Грин делает свя-

щенника. «Как назвать такие порядки, при которых бедняк всегда проигрывает свое дело, как бы оно ни было справедливо? — возмущается священник. — Полюбуйтесь же на результаты вашей деятельности: ловкие люди скупили земли у лордов и теперь всячески прижимают фермеров; если же последние вздумают жаловаться и прибегнут к вашей помощи, вы снимете с них последнюю нитку и пустите с детьми по миру. Вот теперь началась война; обобранный народ волнуется; нас грабят и без неприятелей; свои разоряют нас и приговаривают при этом: в мирное время закон не щадил нас, теперь мы в свою очередь уничтожим его».

Герой пьесы «Джордж Грин, векфильдский полевой сторож» (1592) — человек из народа, йомен, гордящийся тем, что он простолюдин, и отказывающийся от дворянского звания, которым хочет его пожаловать король. Джордж Грин враждебно относится к феодалам, он захватывает в плен мятежных лордов, восставших против Эдуарда III. Политическое направление пьесы соответствовало позициям буржуазных гуманистов, видевших в укреплении абсолютной монархии средство для подавления своеволия феодальных баронов. Через всю пьесу проходит идея единства народа и короля в борьбе против феодалов. Подобные взгляды Грина были, конечно, иллюзией, возникшей на том этапе общественного развития Англии, когда абсолютная монархия опиралась в своей борьбе против феодалов на поддержку буржуазии и народа.

Как и в «Монахе Бэконе», в «Векфильдском полевом стороже» явственно ощущается связь драматургии Грина с фольклором. Не говоря уже о том, что одним из персонажей пьесы является герой народных баллад Робин Гуд, образ Джорджа Грина тоже был заимствован автором из народных песен. Демократические симпатии писателя сказываются также в образах горожан Векфильда, в любовном изображении быта простых людей и в народном юморе, которым окрашен ряд эпизодов пьесы.

Грину совершенно не был свойственен трагический пафос. Как правило, его пьесы имеют счастливую концовку. Весьма значителен в них комический элемент, который Грин органически связывал с основными линиями сюжета. Грин любил строить сложную интригу и вести параллельное действие.

Эти черты драматургии Грина прочно вошли в практику театра английского Возрождения.

Томас Кид — одна из интереснейших и вместе с тем наиболее загадочных фигур английского Возрождения. Даже даты его рождения и смерти в точности неизвестны: предполагают, что он родился в 1557 году и умер в 1595 году. Известно лишь, что до того, как стать драматургом, он был писцом. Некоторые пьесы его издавались без имени автора, другие были обозначены только

инициалами. Главным источником для определения авторства Кида явились расходные книги театрального антрепренера Филиппа Генсло, отмечавшего уплату гонорара авторам пьес.

Согласно предположениям исследователей, Кид был автором пяти пьес. Первой по времени была «Испанская трагедия», о популярности которой можно судить по тому, что на протяжении десятилетия она была издана четыре раза (1-е издание — без даты, 2-е — 1594, 3-е — 1599, 4-е — 1602). Хотя имя автора ни на одном издании не обозначено, все исследователи считают принадлежность этой пьесы Киду бесспорной. Предполагают, что Кидом же была написана первая часть трагедии «Иеронимо», в которой изображены события, предшествующие «Испанской трагедии».

Далее Киду приписывается авторство пьесы, пространное заглавие которой гласит: «Трагедия Солимана и Персиды, в которой изображается постоянство в любви, непостоянство судьбы и торжество смерти». С уверенностью можно говорить об авторстве Кида по отношению к трагедии «Помпей Великий и прекрасная Корнелия», ибо на титульном листе обозначено его имя. Здесь же указано, что пьеса представляет собой перевод трагедии французского поэта Робера Гарнье. Наконец, полагают, что Кид был автором дошекспировской трагедии о Гамлете, о которой известно, что она шла на сцене в 1587—1588 годах, хотя текст ее до нас не дошел.

Наиболее замечательной из всех этих драм была «Испанская трагедия», положившая начало жанру «кровавой драмы». Она начинается с появления призрака Андреа, взывающего о мести за свою гибель от руки португальца Бальтазара. Эту задачу берет на себя друг покойного, Горацио, который захватывает в плен Бальтазара и привозит его в Испанию. Но здесь Бальтазару удается завязать дружбу с сыном кастильского герцога — Лоренцо. При его содействии Бальтазар собирается жениться на невесте покойного Андреа, прекрасной Белимперии. Но Белимперия любит Горацио. Чтобы устранить соперника, Бальтазар и его друг Лоренцо убивают Горацио. Они вешают тело убитого на дерево перед его домом. Отец Горацио, Иеронимо, находит труп и клянется разыскать убийц, чтобы отомстить им. Мать Горацио, потрясенная горем, кончает жизнь самоубийством. Узнав, кто был причиной всех его несчастий, Иеронимо придумывает план мести. Он приглашает убийц своего сына участвовать в представлении пьесы на свадебном торжестве по случаю бракосочетания Бальтазара и Белимперии. В этой пьесе участвуют все главные персонажи. По ходу действия этой пьесы Иеронимо должен убить Лоренцо и Бальтазара, что он и совершает. Белимперия кончает с собой, падает мертвым отец Лоренцо, и таким образом осу-

исцеляется мечь Иеронимо. Когда король приказывает арестовать Иеронимо, он откусывает язык и выплевывает его, чтобы не выдать своей тайны. Затем Иеронимо закалывает себя кинжалом.

«Испанская трагедия» — драма придворных интриг и жестокой мести — представляет значительный интерес как по своим художественным особенностям, так и по своей идеологической направленности.

Отказавшись от готовых сюжетов античного или средневекового происхождения, Кид сам изобрел фабулу своей трагедии, действие которой происходит в современной ему Испании, в 80-х годах XVI века. Он наполняет пьесу бурными страстями, стремительно развивающимися событиями и патетическими речами. Умело строя действие, он ведет одновременно несколько параллельных интриг, поражая зрителя неожиданными стечениями обстоятельств и крутыми поворотами в судьбах героев. Характеристики персонажей очерчены резко, выразительными штрихами. Темпераментность сочетается в них с целеустремленностью, с огромным волевым напором. Он создает образы злодеев, не знающих предела коварству и жестокости. Жажда мести у Иеронимо переходит в одержимость, граничащую с безумием.

Под стать всему колориту трагедии и женские образы, в частности героиня пьесы Белимперия, не уступающая мужчинам в страсти, энергии, целеустремленности. Персонажи Кида изливают свои чувства в речах, полных напряженной эмоциональности, бурных восклицаний, смелых гипербол. В этом трагедия Кида сходна с многими другими драматическими произведениями эпохи. Но есть в «Испанской трагедии» черта, выделяющая эту пьесу из массы современной драматургической продукции. Это ее исключительная театральность и сценичность. В отличие от многих пьес, в которых значительная часть действия происходила за сценой, у Кида все происходит на сцене, на глазах у публики. Преодолев схематизм литературной, «академической» драмы, Кид как бы возродил на новой основе элементы наглядности и действенного зрелища, характерные для мистериального театра. Пьеса Кида создает волнующее зрелище, события, представленные в ней, вызывают то жалость и сострадание, то страх и ужас. На протяжении действия «Испанской трагедии» происходит восемь убийств и самоубийств, каждое из которых осуществляется на свой манер; кроме того, зрителям показывают повешение, сумасшествие, откусывание языка и другие страшные вещи. Герои Кида не только произносили речи, но совершали множество всяких деяний, и все это требовало новых для того времени приемов актерской игры, развития мимики, жестикуляции, сценического движения. В числе новаторских элементов драматургии Кида сле-

дует отметить также введение им «сцены на сцене» — приема, содержащего богатые сценические возможности и неоднократно затем использованного Шекспиром.

Драматургические новшества Кида не были самоцелью. Они неразрывно связаны с идейной направленностью его творчества. Ужасы и злодейства, в избытке представленные в «Испанской трагедии», отражали свойственное Киду трагическое восприятие действительности.

Нагромождение ужасов и злодейств в кровавой драме было отражением разгула индивидуалистического своеволия и распада всех феодальных связей в условиях формирующегося буржуазного общества. Ломка старых моральных норм получила выражение в утрате сдерживающих принципов. Злоба, коварство, измены, хищничество, насилия, убийство и другие подобные явления, запечатленные в кровавой драме, были не выдумкой драматургов, а отражением фактов реальной действительности. Недаром именно в жанре кровавой драмы было создано значительное число произведений, основанных на материале современности, а не на заимствованных литературных или исторических сюжетах.

Подавляющее большинство кровавых трагедий изображало жизнь высших слоев общества, двора и знати. Демократическая направленность жанра сказывалась в том, что, по существу, кровавые драмы всегда давали осуждение безнравственности и жестокости высшего общества.

Особое место среди кровавых драм занимает произведение неизвестного автора «Арден из Февершама» (ок. 1590). Существенным отличием этой пьесы от других произведений данного жанра является то, что действие в ней происходит не при дворе и не среди знати, а в обстановке жизни людей простого звания. Это первая буржуазная семейная драма в английском театре. Источником ее сюжета послужили реальные события, происшедшие в 1551 году.

В пьесе изображается история убийства горожанина Ардена его женой Алисой и ее любовником Мосби. Не знающая удержу в своих страстях, Алиса решает избавиться от нелюбимого мужа, но осуществление ее плана все время наталкивается на препятствия, и Ардену раз за разом удается избежать приготовленных для него ловушек.

С большим искусством ведя действие, драматург развертывает перед зрителем картины провинциальной и столичной жизни людей среднего состояния, трудового люда и подонков общества. Драматургическое мастерство, с которым развертывается сюжет, заставляло исследователей предполагать, что автором этой антимимной пьесы мог быть Шекспир или Кид. Предположения эти, однако, не имеют под собой никаких серьезных оснований.

Крупнейшим из предшественников Шекспира был Кристофер Марло (1564—1593). Сын кентерберийского сапожника, прошедший полный курс наук в Кембриджском университете, Марло получил в 1587 году ученую степень магистра свободных искусств. Поселившись после этого в Лондоне, он занимался поэтической и драматургической деятельностью, поставляя пьесы для публичных театров.

Живя в Лондоне, Марло примкнул к кружку вольнодумцев, возглавлявшемуся Уолтером Ралеем, одной из ярких фигур английского Возрождения; Ралей был воином, мореплавателем, поэтом, философом, историком. Идеино связанный с Ралеем, Марло открыто исповедовал атеизм и республиканские взгляды. Сохранились многочисленные доносы на Марло, которые подавались агентами тайной полиции. По делу о его вольнодумстве велось следствие. Но власти решили обойтись без обычной юридической процедуры: Марло был убит агентами правительства на постоялом дворе в городе Дефтфорде, а потом была сочинена версия, что причиной гибели поэта была потасовка из-за трактирной девки. В действительности, как теперь документально установлено исследователями, драматург пал жертвой полицейского террора правительства Елизаветы.

Первая пьеса Марло появилась в 1587 году, а пять лет спустя он уже погиб. Несмотря на кратковременность своей деятельности, Марло оставил весьма значительное драматургическое наследие.

Первая трагедия Марло буквально потрясла современников. Ни одно произведение сцены до того времени не имело такого успеха, какой выпал на долю «Тамерлана» (1-я часть—1587, 2-я часть—1588). Герой трагедии—простой пастух, становящийся полководцем и покоряющий многочисленные царства Востока.

Тамерлан — титаническая личность: он стремится к беспредельному господству над миром. Это человек огромного честолюбия, неутомимой жажды власти, неукротимой энергии. Он не верит в судьбу и в бога, он сам своя судьба и свой бог. Он непоколебимо убежден в том, что все желаемое достижимо, надо лишь по-настоящему захотеть и добиваться этого.

Вера в могущество разума и воли человека выражена Марло в монологе Тамерлана:

Мы созданы из четырех стихий,  
Враждующих упорно меж собою.  
Природа учит разум наш парить  
И познавать душой неутомимой  
Чудесную архитектуру мира,  
Измерить сложный путь светил небесных  
И к знанию бесконечному стремиться...

Достигнув одной из первых своих военных побед, Тамерлан берет в плен прекрасную Зенократу, дочь египетского султана. Он влюбляется в нее со всей силой страсти, свойственной его натуре. Зенократа сначала пугается неукротимости Тамерлана, а затем, покоренная его героической энергией, отдает ему свое сердце. Тамерлан совершает свои завоевания, желая положить к ногам любимой женщины весь мир. В конце первой части Тамерлан вступает в бой с отцом Зенократы, египетским султаном. Зенократа испытывает раздвоение чувств между любовью к Тамерлану и к отцу. Тамерлан берет в плен султана, но возвращает ему свободу, и тот благословляет его брак с Зенократой.

Если в первой части изображено покорение Тамерланом Востока, то во второй мы видим Тамерлана, распространяющего свои завоевания на Запад. Он побеждает венгерского короля Сигизмунда.

Зенократа, успевшая подарить Тамерлану трех сыновей, умирает. Горе Тамерлана безгранично. Он сжигает дотла город, в котором умерла Зенократа. В сопровождении своих трех сыновей Тамерлан, подобно вихрю смерти, пронесется с войсками через все новые покоряемые им страны. Он завоевывает Вавилон и Турцию. Здесь он приказывает сжечь Коран. Этот эпизод является вызовом атеиста Марло религии, ибо современникам нетрудно было догадаться, что он так же относится к священному писанию христианства. Тамерлан умирает, приказывая похоронить себя рядом с Зенократой и завещая сыновьям продолжать завоевание новых земель.

«Тамерлан» Марло — это апофеоз сильной личности, гимн человеческой энергии. Герой трагедии воплощает в себе дух эпохи, когда произошло раскрепощение личности от феодальных оков. В Тамерлане несомненно есть черты буржуазного индивидуализма. Его высшее стремление — безграничная власть над миром и людьми. Он отбрасывает старые моральные принципы и считает, что единственным законом является его воля.

Но была в образе Тамерлана и глубоко демократическая основа. Марло избрал героем драмы человека, поднимающегося с самых низов на вершину власти и могущества. Народному зрителю того времени должен был импонировать этот пастух, побеждающий царей и заставляющий их служить себе. Одного из пленных царей Тамерлан заставляет изобразить ступеньку у подножия его трона, других царей он впрягает в колесницу и разъезжает на ней, еще одного царя сажает в клетку и возит за собой, чтобы продемонстрировать свое могущество.

Демократический зритель, конечно, радостно аплодировал этому зрелищу стольких низвергнутых царей, побежденных простым пастухом. «Тамерлан» был вызовом старому миру, его вла-

стителем. Марло как бы провозглашал своей пьесой, что грядет новый владыка мира; у него нет ни титулов, ни предков, но он могуч, умен, энергичен, и перед его волей падут в прах троны и алтари. Такова была, в сущности, идея пьесы, и в этом был ее пафос, так увлекший современников.

Такой же вызов содержала в себе «Трагическая история доктора Фауста» (1588—1589). Здесь герой тоже является титанической личностью. Но если Тамерлан желал достигнуть безграничной власти над миром посредством воинских подвигов, то Фауст стремится к той же цели посредством знания. Заимствовав сюжет из немецкой народной книги о чернокнижнике докторе Фаусте, Марло создал типично ренессансное произведение, отразившее важнейшую черту эпохи — зарождение новой науки.

Фауст отвергает средневековую схоластику и богословие, бессильные постичь природу и открыть ее законы; они только сковывают человека. Восстание против средневековой теологии и отрицание религии воплощено в том союзе, который Фауст заключает с дьяволом. Безбожник и атеист Марло дает здесь полную волю своей ненависти к религии. Его герой находит для себя больше пользы в общении с дьяволом — Мефистофелем, чем в послушании религиозным догматам.

В трагедии Марло ощущается могучий порыв к знанию, страстное желание покорить природу и заставить ее служить человеку. В Фаусте и воплощено это стремление к знанию. Искатели новых путей в науке были смелыми людьми, героически восставшими против средневековых религиозных предрассудков, мужественно переносившими гонения церкви и преследования мракобесов, ставившими на карту жизнь во имя достижения своей великой цели.

Такой героической личностью является Фауст, соглашающийся даже продать свою душу черту, лишь бы овладеть тайнами природы и покорить ее. Фауст слагает восторженный гимн знанию:

О, что за мир, мир мудрости и пользы,  
Почета, всемогущества и власти  
Открыт пред тем, кто отдался науке!  
Все, что лежит меж полюсов безмолвных,  
Подвластно мне.

Знание не является для Фауста самоцелью. Оно для него такое же средство покорить себе весь мир, каким для Тамерлана был его меч. Наука должна дать ему богатство и власть.

Однако между Фаустом и Тамерланом есть и разница. Тамерлан — цельная личность. Он не знает сомнений и колебаний. Пьеса о нем, собственно, и не является трагедией, а скорее ге-



роической драмой, ибо от начала и до конца зритель видит сплошные триумфы героя. Иное дело в «Фаусте». Здесь с самого начала мы ощущаем раздвоенность героя. У него две души. Фауст жаждет пусть кратковременной, но все же реальной власти над миром и готов ради этого пожертвовать своей «бессмертной» душой. Но в нем живет и страх, страх за эту свою «душу», которой в конце концов предстоит расплата за нарушение извечного порядка вещей.

В конце трагедии Фауст готов отречься от себя, «сжечь свои книги». Что это — признание автором поражения своего героя? Отказ от стремления к безграничной свободе и власти над миром, примирение со всем тем, от чего Фауст сначала отрекся?

Не следует забывать, что, создавая трагедию, Марло зависел от своего источника и должен был следовать ходу событий в легенде о Фаусте. К тому же Марло был вынужден считаться с господствующей точкой зрения и не мог бы поставить пьесу, если бы Фауст не был наказан за отказ от религии. Но кроме этих внешних обстоятельств, сыгравших свою роль, была и внутренняя причина, побудившая Марло написать такой финал трагедии. В «Фаусте» отразилась двойственность того идеала свободной личности, к которому стремился Марло. Его герой — сильный человек, высвободившийся из-под власти бога и феодального государства, но он одновременно эгоцентрик, попирающий общественные установления и нравственные законы.

«Фауст» — самое трагическое из творений Марло, ибо здесь обнаруживается тот тупик, в который заходит человек, отвергающий в своем стремлении к свободе все нормы морали.

«Мальтийский еврей» (1592) обозначает новую ступень в развитии мировоззрения Марло. В отличие от первых двух драм, возвеличивавших личность, здесь Марло выступает с критикой индивидуализма.

Действие трагедии происходит на Мальте. Когда турецкий султан требует от мальтийских рыцарей дань, командор ордена находит простой выход. Он забирает деньги у евреев, проживающих на острове, и откупается от турок. Этот произвол возмущает богатого еврея Барабаса, который отказывается дать деньги и прячет их в своем доме. Тогда его лишают имущества и превращают его дом в женский монастырь. Чтобы спасти спрятанные там деньги, Барабас заставляет свою дочь объявить о переходе в христианство и поступить в монахини. Но вместо того, чтобы помочь отцу, Абигаиль, дочь Барабаса, становится искренней христианкой. Тогда Барабас отравляет ее. Тем временем Мальту осаждают турки. Барабас переходит на их сторону и помогает им овладеть крепостью. В награду за это турки назначают его гу-

бернатором и отдают в его руки ненавистных ему рыцарей. Желая сохранить за собой губернаторство, но понимая, что для этого ему нужно иметь поддержку жителей, Барабас предлагает пленным рыцарям свободу и обещает им уничтожить турок при условии, что рыцари после этого оставят в его руках управление островом и заплатят ему сто тысяч фунтов. Барабас устраивает люк, под которым помещает котел с кипящей смолой. В этот люк должны провалиться приглашенные им турецкие военачальники. Но посвященный в дело прежний губернатор острова устраивает так, что в люк проваливается Барабас, который сгорает в кипящей смоле.

В образе Барабаса Марло, как гуманист, заклеймил стяжательство и корыстолюбие буржуазии. Марло был первым, кто создал тип буржуа-хищника в английской драме эпохи Возрождения.

Если в первых двух его пьесах богатство изображалось Марло в качестве одного из *средств* для удовлетворения потребностей человека, то в «Мальтийском еврее» драматург показывает пагубное влияние золота на характер, когда богатство становится *целью*. Образ Барабаса воплощает типичные черты буржуазии эпохи первоначального накопления капитала. Основание своего состояния он заложил ростовщицеством. Теперь он купец, засылающий свои корабли с товарами в разные страны. Свою выручку он обращает в драгоценности. Со страстью собирателя сокровищ он, захлебываясь от восторга, говорит о своих драгоценностях:

В мешках опал, сапфир и аметист,  
Топазы, изумруд и гиацинт,  
Рубин, сверкающие бриллианты,  
Каменья драгоценные, большие,  
И каждый весом в множество карат.  
За них смогу я, в случае нужды,  
Царей великих выкупать из плена, —  
Вот в чем мое богатство состоит  
И вот во что, я полагаю, надо  
Доходы от торговли обращать;  
Цена их возрастать все время будет,  
И в маленькой шкатулке сбережешь  
Сокровищ бесконечное число.

Вся природа, по мнению Барабаса, должна служить цели умножения богатства, в котором он видит высшее благо, ибо, как он говорит: «Людей ведь ценят только за богатство». Что касается совести и чести, то на этот счет у Барабаса свое мнение:

Те несчастливцы, что имеют совесть,  
Жить в нищете навек обречены.

Поэтому, когда у Барабаса конфискуют его имущество, он в отчаянии произносит полный страсти монолог:

Я потерял все золото, все богатства!  
О небо, разве заслужил я это?  
За что решили, звезды, вы повергнуть  
Меня в отчаянье и нищету?

Став губернатором, Барабас стремится использовать власть с выгодой для себя; при этом он выражает типично буржуазное отношение к власти:

Добытую путем измены власть  
Я твердою рукою удержу.  
Без барыша я не расстанусь с ней.  
Тот, кто, имея власть, не приобрел  
Друзей иль полных золота мешков,  
Ослу подобен в басне у Эзопа:  
Поклажу с хлебом и вином он сбросил  
И стал глотать чертополох засохший.

Осуждая жестокое хищничество Барабаса, атеист Марло тем не менее не преминул вложить в его уста слова, разоблачающие лицемерную религию христиан:

Плоды их веры знаю я такие:  
Обман и злобу, гордость выше меры, —  
А это несогласно с их ученьем.

Барабасу противопоставлен в качестве положительного персонажа правитель Мальты Фарнезе. В его речах мы слышим осуждение ростовщичества и других методов буржуазного накопления. Когда Барабас называет кражей денежную дань, наложенную на него правителем, Фарнезе возражает:

Нет, мы твоё богатство забираем,  
Чтоб этим множество людей спасти.  
Для блага всех один пускай страдает,  
Чем всем другим терпеть за одного.

Таким образом, Марло противопоставляет индивидуализму принцип общего блага.

В смысле глубины социального прозрения «Мальтийский еврей» Марло приближается к «Венецианскому купцу» и «Тимону Афинскому» Шекспира.

«Эдуард II» (1593) — историческая хроника, насыщенная политическим содержанием. Эдуард II — слабовольный, изнеженный король, раб своих страстей, капризов, причуд. Власть служит ему лишь средством удовлетворения собственных прихотей. Слабовольный и мягкотелый, он послушен своим фаворитам, особенно одному из них, Гавестону, чье наглое поведение вызывает всеобщее возмущение.

Слабому королю противостоит энергичный и честолюбивый Мортимер, поднимающий мятеж для того, чтобы захватить

власть в свои руки. Он притворяется охранителем общих интересов. В сущности же, и он видит во власти лишь удовлетворение своего эгоизма. Устранив посредством убийства короля и став фактическим правителем страны, он также вызывает своим правлением недовольство и падает жертвой дворянского мятежа.

«Эдуард II» — антимонархическая и антидворянская пьеса. Марло отрицает божественность королевской власти и показывает картину государства, где царят произвол и насилие. Эта пьеса продолжает критику индивидуализма, имевшую место в «Мальтийском еврее». Слабость Эдуарда и сила Мортимера противостоят друг другу, как две стороны эгоизма. Эпикуреец Эдуард и честолюбец Мортимер — лишь две стороны индивидуализма.

«Парижская резня» (1593) имеет своим сюжетом события Варфоломеевской ночи. Марло показывает здесь последствия религиозной нетерпимости и пользуется этим для своей всегдашней критики религии. Последнее произведение Марло — «Трагедия Дидоны, царицы карфагенской» (1593) — осталось незаконченным. Его дописал Томас Нэш.

Драматургия Марло — одно из наиболее значительных явлений в развитии английской драмы эпохи Возрождения. Из всех предшественников Шекспира он был наиболее даровитым. Ранняя смерть оборвала его деятельность в самом расцвете, но и то, что Марло успел сделать, обогатило театр его времени.

В трагедиях Марло получил выражение пафос утверждения личности, освободившейся от средневековых феодальных связей и ограничений. Прославление могущества человека, его стремления к познанию и власти над миром, отказ от религии и патриархальной морали сочетаются у героев Марло с отрицанием каких бы то ни было этических устоев. Индивидуализм его могучих героев носил анархический характер.

Начав с идеи утверждения личности в «Тамерлане», Марло уже в «Фаусте» приходит к частичному пониманию противоречий индивидуализма, критика которого становится основным мотивом «Мальтийского еврея». При этом, конечно, следует учитывать и различие целей героев: для Тамерлана — это власть, для Фауста — знание, для Барабаса — богатство. Фауст поэтому выделяется как герой, обладающий действительно положительными стремлениями при всем его индивидуализме. Хотя в пьесах Марло и встречаются попытки создания положительных характеров (Зенократа в «Тамерлане», Фарнезе в «Мальтийском еврее»), тем не менее Марло не создал образов, которые идейно и художественно могли бы в полной мере противостоять его героям-индивидуалистам. Отсюда вытекают противоречивость и некоторая односторонность, характерные для драматургии Марло. За-

дачу создания титанических характеров, несущих в себе полужительные общественные устремления, выполнил пришедший на смену Марло Шекспир, многим обязанный своему предшественнику.

Марло внес существенный вклад в развитие драмы, подняв на большую высоту ее художественную форму. Он дал образцы более совершенной конструкции драматического действия, которому он придал внутреннее единство, строя развитие сюжета вокруг личности и судьбы центрального персонажа. В его творчестве получила более глубокое развитие и концепция трагического. До Марло трагическое понималось внешне, как изображение всякого рода злодейств, вызывающих страх и ужас. На этой позиции стоял и сам Марло, создавая «Тамерлана» и «Мальтийского еврея». «Фауст» Марло превосходит обе эти драмы более глубоким пониманием трагического, которое выражается здесь не столько во внешнем, сколько во внутреннем конфликте в душе героя, достигающем своей кульминации в финале пьесы. Образ Фауста в соответствии с пониманием трагического у Аристотеля вызывает страх и сострадание. Вместе с тем надо отметить, что от пьесы к пьесе реализм Марло углублялся, достигнув наибольшей психологической правды в «Эдуарде II».

Заслугой Марло было также введение белого стиха в драму. Белый стих обладал той свободой, которая необходима была для придания естественности речам героев. Из всех предшественников Шекспира Марло был наиболее одаренным поэтом. Его стиль отличался патетичностью, смелыми сравнениями, яркими метафорами, избытком гипербол и наилучшим образом соответствовал чувствам титанических героев Марло. Энергия и большая эмоциональная сила драматургической речи Марло дали впоследствии Бен Джонсону полное основание говорить о «могучем стихе Марло».

## ШЕКСПИР

### БИОГРАФИЯ И ХРОНОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

Вильям Шекспир (1564—1616) родился в Стретфорде на Эвоне в семье зажиточного горожанина. В местной грамматической школе он научился читать и писать по-английски и приобрел познания в древних языках. Эрудит Бен Джонсон впоследствии довольно пренебрежительно отзывался о лингвистической осведомленности Шекспира, сказав, что он знал «немного латынь и еще меньше греческий». В четырнадцать лет его обучение в школе закончилось. Шекспир не получил университетского образования, как Марло или Грин, но пополнил свои знания чтением.

По разным намекам, заимствованиям, ссылкам, разбросанным в произведениях великого драматурга, можно установить, что в разные годы жизни он прочитал большое количество произведений древней литературы. Среди них были «Илиада» Гомера, «Метаморфозы» Овидия, «Менехмы» и «Амфитрион» Плавта, «Жизнеописания» Плутарха и ряд других произведений греческих и римских авторов. В творениях Шекспира есть также отголоски древних легенд Британии, народных песен и произведений английских писателей — Чосера, Гауэра, Томаса Мора, Сиднея, Спенсера, Марло, Лоджа. Шекспир был знаком и с литературой европейского гуманизма: с книгами итальянцев Боккаччо, Банделло, Чинтио, Фьорентино, испанца Монтемайора, французов Бельфоре, Рабле и Монтеня.

Чтение этих авторов оставило следы в сюжетах шекспировских пьес, в намеках и ссылках, разбросанных по тексту. Но творчество Шекспира, конечно, питалось в первую очередь не книгами, а впечатлениями реальной действительности.

К сожалению, подробных сведений о жизни драматурга не сохранилось, и она известна лишь в самых общих чертах.

Юный Шекспир помогал отцу в его разнообразных делах. Возможно, что он некоторое время был помощником стретфордского школьного учителя. В восемнадцать лет он женился на Анне Хесуэй, которая была старше его на восемь лет, и имел от нее троих детей. Шекспир, повидимому, был не очень мирным стретфордским горожанином. Сохранилось предание, оспариваемое некоторыми шекспироведами, будто он поссорился с местным помещиком и мировым судьей сэром Томасом Люси. Шекспир, как гласит легенда, занимался браконьерством в парке судьи. Пойманный и наказанный им, Шекспир, по преданию, украсил заборы усадьбы сатирическими стихами на ее владельца.

Ссора ли с местным заправилой или другие обстоятельства побудили к этому Шекспира, но около 1585 года он покинул родной город. Как и многих других стретфордцев, Шекспира манил к себе Лондон с его бурной жизнью. Туда он и направил свои стопы, когда ему было немногим больше двадцати лет.

Чем занимался Шекспир в первые годы пребывания в столице, не установлено. Около 1590 года он уже работал в театре. Сначала он состоял в труппе лорда Адмирала, но ушел оттуда и с 1594 по 1613 год был постоянным членом труппы лорда Камергерера, с 1603 года удостоенной титула «слуг его величества».

Сперва Шекспир был наемным актером на жалованье, затем стал пайщиком и совладельцем театра. Доходы от сборов театра и были всю жизнь главным источником его средств к существованию. Зарботки Шекспира были немалые. Он приобрел два дома в Стретфорде и несколько участков земли. Достигнув ма-

териальной обеспеченности, он стал заботиться о более высоком официальном общественном положении, ибо актеры в те времена приравнивались законом к слугам. И он и его отец в течение нескольких лет хлопотали о присвоении им низшего дворянского звания, чего Шекспир и добился в 1599 году при содействии знатного покровителя, лорда Саутгемптона. С тех пор он стал «джентльменом» и даже имел собственный герб.

Драматургическую деятельность Шекспир начал, повидимому, уже с первых лет работы в театре. Сначала он, вероятно, подновлял старые пьесы других авторов, а затем перешел к самостоятельному творчеству. Впрочем, и впоследствии он не гнушался переделкой чужих пьес. Но переработка всегда носила у него такой основательный характер, что каждый раз Шекспир, в сущности, создавал совершенно новое произведение на старый, иногда широко популярный сюжет. Такими переделками ранее существовавших пьес были «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Мера за меру», «Король Джон», «Генрих IV», «Генрих V» и даже «Гамлет» и «Король Лир». Тексты некоторых дошекспировских драм сохранились: это — «Беспокойное царствование короля Джона», «Славные победы Генриха V» (из этой пьесы Шекспир сделал три хроники — две части «Генриха IV» и «Генриха V»), известен, наконец, дошекспировский «Лир». Сравнение текстов показывает, что Шекспир обычно сохранял сюжетную канву, но значительно обогащал действие и характеристики персонажей, полностью обновляя речи действующих лиц. То, что у его предшественников было схемой, обретало у Шекспира жизненную полноту и убедительность. Он глубоко вскрывал причины и сущность событий. Вместо бледных теней он создавал характеры.

Насколько менялась идейная трактовка сюжета, можно судить, сравнивая двух «Лиров». Незамысловатую драму на тему о неблагодарности детей, проникнутую простенькой патриархальной моралью, Шекспир переработал, создав одну из своих величайших трагедий. Убедительное доказательство того, как оживлял Шекспир старые сюжеты, наполняя их неизмеримо более широким содержанием, дает сравнение «Славных побед Генриха V» неизвестного автора с «Генрихом IV» Шекспира. Эпизодическая фигура Джона Олдкестля из пьесы предшественника Шекспира преобразилась в яркий реалистический образ Фальстафа.

Появление нового драматурга не прошло незамеченным. Уже первые пьесы Шекспира заставили беспокоиться кое-кого из «университетских умов». Грин не на шутку перепугался из-за того, что актеры стали сами писать пьесы. Это грозило подорвать дела драматургов-профессионалов. Лежа на смертном одре, он предупреждал Марло, Нэша, Пиля, Лоджа: «О, не доверяйте им [актерам], потому что между ними есть ворона-высочка, разу-

крашенная нашими перьями, с сердцем тигра под личиной актера; он думает, что также способен писать белыми стихами, как любой из вас, и, как сущий мастер на все руки, почитает себя единственным потрясателем сцены (shake-scene) в нашей стране.

Литератор Четтль опубликовал после смерти Грина его последний памфлет, содержащий этот выпад против Шекспира, но «потрясатель сцены» уже пользовался достаточным уважением, и Четтль почувствовал необходимость принести извинения если не за покойника, то хотя бы от своего имени. «...Сожалею, — писал он несколько месяцев спустя в том же 1592 году, — сожалею, как если бы ошибка, сделанная другим, была моею собственною, ибо я лично убедился в том, что весь его (Шекспира — А. А.) облик говорит о его обходительности, и он отлично проявляет себя на избранном им поприще. Кроме того, многие достойные уважения лица свидетельствуют о его добропорядочности в делах, что является доказательством честности, и о приятном изяществе его писаний, достойных одобрения за их искусность».

Обстоятельства сложились так, что возможные соперники Шекспира один за другим уходили с арены драматургической деятельности. В 1592 году умер Грин, в следующем году был убит Марло, еще год спустя не стало Кида, а в 1596 году умер Пиль. Но не отсутствие соперников помогло Шекспиру выдвинуться. Еще при их жизни, работая бок о бок с ними, Шекспир начал завоевывать признание. Сохранившиеся свидетельства показывают, какое огромное впечатление производили на зрителей и читателей его пьесы и герои. Сначала всех восхищали герой-рыцарь Тальбот («Генрих VI», 1-я часть), затем все были потрясены титаническим образом злодея Ричарда III; их обоих затмил Фальстаф. У любителей кровавых драм «Тит Андроник» Шекспира имел не меньший успех, чем «Испанская трагедия» Кида и «Тамерлан» Марло. О популярности «Ромео и Джульетты» можно судить по тому, что до нас дошло четыре издания пьесы, напечатанные при жизни Шекспира.

Не прошло и десяти лет с тех пор, как Шекспир начал свою драматургическую деятельность, а слава его уже стала общепризнанной. Его оценили и как поэта и как драматурга. Френсис Мирес писал в своем «Рассуждении о наших английских поэтах в сравнении с греческими, латинскими и итальянскими авторами»: «Подобно тому, как душа Эвфорба, по преданию, жила в Пифагоре, так исполненный грации и остроумия дух Овидия живет в медоточивом Шекспире, доказательством чего служат его «Венера и Адонис», «Лукреция» и сладостные сонеты (известные его ближайшим друзьям)». В области драмы Мирес ставил Шекспира на один уровень с теми драматургами античности, которых в то время больше всего знали и почитали: «Подоб-





Вильям Шекспир

но тому, как Плавт и Сенека в комедии и трагедии считались лучшими между латинскими поэтами, так между английскими Шекспир — превосходнейший в обоих видах драмы. В комедии это доказывают его «Два веронца», «Ошибки»<sup>1</sup>, «Бесплодные усилия любви», «Вознагражденные усилия любви»<sup>2</sup>, «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец»; в трагедии это — его «Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV», «Король Джон», «Тит Андроник» и «Ромео и Джульетта».

В конце XVI и в начале XVII века на драматургическом поприще появились новые лица. Среди них особенно заметной фигурой был Бен Джонсон, которому Шекспир помогал в его первых шагах. Новые авторы, как и старые, имели перед Шекспиром преимущество классического образования, которым кое-кто из них, видимо, не прочь был покичиться, например Бен Джонсон. В академических и литературных кругах считалось обязательным для писателя быть эрудированным по части классиков древней Греции и Рима. Широкая публика судила о драматургах иначе. Свидетельство этому мы находим в пьесе «Возвращение с Парнаса» (1601), посвященной литературной и театральной жизни того времени. Один из персонажей, играющий роль актера, говорит: «Мало кто из наших университетских людей хорошо пишет пьесы; они слишком пропахли этим писателем Овидием и этим писателем Метаморфозием и слишком много говорят о Прозерпине и Юпитере. А вот наш приятель Шекспир всех их побивает, да и Бен Джонсона впридачу».

Новое поколение драматургов — Бен Джонсон, Бомонт и Флетчер, Деккер и другие — не могло поколебать популярности Шекспира. Великие трагедии, созданные Шекспиром в начале XVII столетия, окончательно упрочили за ним первое место среди авторов, писавших для сцены. Косвенным свидетельством этого является, в частности, то, что ряд драматических произведений, не принадлежащих Шекспиру, был выпущен предприимчивыми издателями с именем Шекспира на титульном листе; видимо, его имя считалось гарантией успеха книги.

Около четверти века длилась работа Шекспира в театре. В 1612—1613 году он оставил Лондон и вернулся в Стретфорд, где провел последние годы жизни. Он скончался 23 апреля 1616 года в возрасте пятидесяти двух лет.

При жизни Шекспира были опубликованы его поэтические произведения: «Венера и Адонис» (1593), «Лукреция» (1594) и «Сонеты» (1609). Из пьес только следующие были напечатаны

<sup>1</sup> «Комедия ошибок».

<sup>2</sup> Комедия под этим названием не дошла до нас. Возможно, что Мирес подразумевал какую-нибудь из известных нам пьес, но какую именно — не установлено.

при жизни автора<sup>1</sup>: «Ромео и Джульетта» (1597, четыре издания), «Ричард II» (1597, пять изданий), «Ричард III» (1597, пять изданий), «Генрих IV», первая часть (1598, пять изданий), «Бесплодные усилия любви» (1598), «Генрих IV», вторая часть (1600), «Сон в летнюю ночь» (1600, два издания), «Венецианский купец» (1600, два издания), «Тит Андроник» (1600, два издания), «Генрих V» (1600, три издания), «Виндзорские кумушки» (1602), «Гамлет» (1603, три издания), «Король Лир» (1608), «Троил и Крессида» (1609, два издания), «Перикл» (1609, три издания). В 1622 году, уже после смерти Шекспира, была опубликована трагедия «Отелло». Таким образом, не все драматические произведения Шекспира были напечатаны при его жизни.

В 1623 году друзья Шекспира, актеры его труппы Геминдж и Кондель, при участии Бен Джонсона выпустили первое собрание пьес Шекспира, содержащее тридцать шесть пьес. Это издание было повторено без изменений в 1632 году. В 1663 году было выпущено третье издание, также содержащее тридцать шесть пьес. В 1664 году новый выпуск третьего издания содержал дополнительно еще следующие пьесы: «Перикл», «Лондонский блудный сын», «Жизнь и смерть Томаса Кромвеля», «Сэр Джон Олдкестл», «Пуританская вдова», «Йоркширская трагедия», «Трагедия Локрина». Установлено, что из этих пьес только «Перикл» может считаться шекспировской, остальные приписаны драматургу без достаточных для этого оснований.

В настоящее время большинство ученых считает, что шекспировский канон составляют тридцать семь пьес. Однако другие ученые до сих пор оспаривают авторство Шекспира по отношению к некоторым из этих пьес. К числу спорных пьес относят три части «Генриха VI», «Тит Андроник», «Перикл», «Тимон Афинский». Авторство Шекспира отвергается этими учеными главным образом на основании эстетических критериев. Однако большая часть наиболее авторитетных исследователей принимает в качестве канона тридцать семь пьес, признавая вместе с тем возможность соавторства Шекспира с тем или иным из его современников. Так, достоверно известно, что «Генрих VIII» написан Шекспиром и Флетчером. Возможно, что у Шекспира были соавторы при написании «Перикла» и некоторых других пьес. Но бесспорно, что лучшими судьями в этом вопросе нужно считать друзей и современников Шекспира, знавших, что следовало включить в собрание сочинений, изданное ими в 1623 году.

В середине XIX века возникли теории, начисто отрицавшие авторство Шекспира. Произведения Шекспира приписывались то

<sup>1</sup> Указываются даты первой публикации и количество изданий.

известному философу Бэкону, то аристократам лорду Ретленду, графу Дерби, графу Оксфордскому и другим.

Все эти теории являются антинаучными; они не имеют никакой солидной фактической основы и рассчитаны главным образом на сенсацию. Теории эти реакционны по своему существу, ибо критики, отрицавшие авторство Шекспира, считали, что простой человек из народа, актер-плебей, каким был Шекспир, будто бы не мог создать столь великих произведений. Эти антинаучные теории получили особенное распространение в XX веке, в эпоху упадка и разложения буржуазной культуры.

Большие трудности составило определение хронологии творчества Шекспира, так как время первой публикации пьес не совпадает со временем их написания и постановки на сцене. В результате длительных и тщательных исследований была установлена приблизительная хронология творчества Шекспира<sup>1</sup>.

- 1590 — «Генрих VI», вторая часть
- «Генрих VI», третья часть
- 1591 — «Генрих VI», первая часть
- 1592 — «Ричард III»
- «Комедия ошибок»
- 1593 — «Тит Андроник»
- «Укрощение строптивой»
- 1594 — «Два веронца»
- «Бесплодные усилия любви»
- «Ромео и Джульетта»
- 1595 — «Ричард II»
- «Сон в летнюю ночь»
- 1596 — «Король Джон»
- «Венецианский купец»
- 1597 — «Генрих IV», первая часть
- «Генрих IV», вторая часть
- 1598 — «Много шума из ничего»
- «Генрих V»
- «Виндзорские кумушки»
- 1599 — «Юлий Цезарь»
- «Как вам это понравится»
- 1600 — «Двенадцатая ночь»
- 1601 — «Гамлет»
- 1602 — «Троил и Крессида»
- «Конец — делу венец»
- 1604 — «Мера за меру»
- «Отелло»

---

<sup>1</sup> В основу данной таблицы положена хронология Э. К. Чемберса с некоторыми отклонениями.

- 1605 — «Король Лир»  
 «Макбет»  
 1606 — «Антоний и Клеопатра»  
 1607 — «Кориолан»  
 «Тимон Афинский»  
 1608 — «Перикл»  
 1609 — «Цимбелин»  
 1610 — «Зимняя сказка»  
 1612 — «Буря»  
 «Генрих VIII»

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА

Шекспир был одним из тех титанов эпохи Возрождения, о которых писал Энгельс, давший известную характеристику людей этого времени. Часто таких людей выдвигала демократическая среда. Сыновья крестьян, ремесленников, горожан, освободившиеся от средневековых сословных ограничений, устремлялись в разные области деятельности, строя новую культуру. Одним из таких людей был и Шекспир, величайший гений той эпохи.

Маркс считал творчество Шекспира одной из вершин мирового искусства. Высоко ценил реализм Шекспира и Энгельс, писавший о «шекспировской живости и действительности»<sup>1</sup>. Белинский отмечал жизненную правдивость произведений Шекспира: «Обладая даром творчества в высшей степени и одаренный миробъемлющим умом, он в то же время обладает и этой объективностью гения, которая сделала его драматургом по преимуществу и которая состоит в этой способности понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности, переселяться в них и жить их жизнью»<sup>2</sup>.

Русский критик указывал на глубокое социальное и идейное значение произведений Шекспира: «Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неисощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии»<sup>3</sup>.

В своих произведениях Шекспир дал глубокое и многостороннее изображение своего времени. Его драматургия явилась наи-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стр. 258.

<sup>2</sup> В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, ГИХЛ, 1948, стр. 303.

<sup>3</sup> Там же, т. III, стр. 796.

более полным художественным отражением общественной жизни эпохи Возрождения. Взгляд Шекспира проникал в самую сущность социальных отношений. С чуткостью подлинного гения он улавливал биение пульса своего времени, замечал то, чего другие до него еще не видели, обнаруживал противоречия в самом зародыше тех или иных фактов социальной жизни.

Шекспир обладал изумительным умением воплощать жизненные явления в типичные образы. Люди, которых он изображал, положения, в которых оказывались его герои, содержали в себе ту высшую степень художественного обобщения, когда человек предстает во весь рост, в многосторонних проявлениях своей натуры, выражая то общее, что свойственно данному типу, и обладая вместе с тем неповторимой индивидуальностью.

Живя на самой заре капиталистического общества, Шекспир отразил в своих произведениях те противоречия этого общества, которые в его время только намечались и развернулись во всей силе лишь впоследствии. Он видел не только прошлое и современность, но пророческим взором проникал в будущее.

В буржуазной критике распространено мнение об объективности Шекспира, которая понимается как незаинтересованность автора, одинаково терпимо относящегося ко всему. На самом деле подход Шекспира к жизненным вопросам и явлениям не имел ничего общего с подобным объективизмом. Еще Белинский, говоря об объективности Шекспира, справедливо указывал, что «эта объективность совсем не есть бесстрашие: бесстрашие разрушает поэзию, а Шекспир великий поэт. Он только не жертвует действительностию своим любимым идеям, но его грустный, иногда болезненный взгляд на жизнь доказывает, что он дорогою ценою искупил истину своих изображений»<sup>1</sup>.

Шекспир принадлежал к лагерю передовых людей своего времени. Его искусство было не только отражением действительности, но и выражением определенного отношения к ней. Шекспир был гуманистом и своими произведениями участвовал в борьбе против феодализма и всех его порождений в общественной и духовной жизни. Как и другие передовые деятели той эпохи, борясь против феодализма, Шекспир содействовал тому историческому процессу, который увенчался утверждением буржуазного строя. Однако к Шекспиру в полной мере приложимо то, что Энгельс говорил о титанах эпохи Возрождения: «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»<sup>2</sup>. Именно это

---

<sup>1</sup> В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 303.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, стр. 52.

позволило Шекспиру показать не только бесчеловечность отмиравшего феодального строя, но и пороки нарождающегося нового буржуазного общества.

Шекспир отвергал сословные предрассудки средневековья, делавшего людей на «белую» и «черную» кость. «Кровь людей различных, если вместе смешать ее, не разнится между собой ни теплотой, ни весом, ни окраской» («Конец — делу венец»). Он утверждал активное, созидательное отношение к жизни:

Что человек, когда он занят только  
Едой и сном? Животное, не больше.  
Тот, кто создал нас с мыслью столь обширной,  
Глядящей и вперед и вспять, вложил в нас  
Не для того богоподобный разум,  
Чтоб праздно плеснел он.

(«Гамлет», перевод М. Лозинского)

Шекспир отвергал религиозное мракобесие и отрицал влияние потусторонних сил на жизнь:

Мы часто небесам приписываем то,  
Что кроме нас самих не создает никто.

(«Конец — делу венец», перевод П. Веймберга)

Осуждая в своих хрониках феодальное общество, Шекспир вместе с тем в таких произведениях, как «Венецианский купец» и «Тимон Афинский», выступил с критикой складывающихся буржуазных отношений и показал разлагающее влияние денег на отдельных людей и общество в целом.

Творчество Шекспира проникнуто любовью к человеку, верой в него. «Какое образцовое создание человек! Как благороден разумом! Как безграничен способностями! Как значителен и чудесен в образе и движениях!.. Краса мира, венец всего живого!» («Гамлет»).

Вместе с тем Шекспира глубоко возмущало извращение человеческого характера, возникавшее под влиянием собственнических отношений. Он знал и показал могущество человеческих страстей. «Человек рожден со страстями, насилье их не усмирят» («Бесплодные усилия любви»). Для него — «Знание — сила, поднимаящая к небесам нас» («Генрих VI», часть 2). «Цена вещам дается не названьем, а сущностью» («Конец — делу венец»), — говорит один из его персонажей, и все творчество Шекспира проникнуто стремлением к постижению сущности человеческой природы.

Гуманизм Шекспира не следует понимать как проявление человеколюбия вообще. Это определенная система мировоззрения, выражавшая наиболее передовую для эпохи Возрождения идеологию. И если верно, что одним из величайших достижений

искусства Шекспира было глубокое раскрытие личности, то все же не она, не отдельный индивид, а общество является в глазах Шекспира той силой, которая определяет развитие жизни. В основе гигантской панорамы мира, созданной Шекспиром, был человек, связанный с обществом; мерой оценки личности являлось для него не просто развитие индивидуальных способностей, но то направление, которое человек им придавал.

В произведениях Шекспира представлены два вида противоположных отношений личности к обществу. Ричард III, Макбет, Эдмунд, Яго, Кориолан — такие характеры, для которых утверждение своей личности означает подавление жизненных прав других людей. Они носители крайнего индивидуализма, себялюбцы, эгоисты, которые не останавливаются перед самым чудовищным попранием человечности.

Этим образам противостоят Ромео, Джульетта, Брут, Гамлет, Отелло, Корделия, Тимон — герои, наделенные гуманностью, человеколюбием, идеалом которых являются гармонические взаимоотношения между людьми, основанные на любви, дружбе, согласии и уважении.

Антиобщественный человек и бесчеловечное общество — вот два врага, борьбой против которых одушевлена драматургия Шекспира. Человек, обладающий внутренней гармонией и живущий в согласии с другими, общество, открывающее равные возможности для всех и не попирающее ничьи естественные права, — таков идеал Шекспира. Идейная основа всей драматургии Шекспира — конфликт между подлинной человечностью и теми порождениями собственнического общества, которые сковывают человека, подавляют его свободу и извращают его природу.

Народность составляет самое существо искусства Шекспира. «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная... Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки»<sup>1</sup>. В этих словах Пушкина определено самое существо народности Шекспира.

Пьесы Шекспира были посвящены темам и вопросам, глубоко волновавшим народ. Современники высоко ценили и отмечали это качество Шекспира. Уже в 1604 году писатель Антони Склокер отмечал, что искусство Шекспира «трогает сердце простонародной стихии». Бен Джонсон назвал Шекспира «душой века». А автор анонимного стихотворения, приложенного к первому собранию пьес Шекспира, вышедшему в 1632 году, так воспевал великого драматурга:

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VII, изд. Академии наук, М., 1951, стр. 632—633.



Плебей сын создал, взойдя на трон,  
Мир целый, им и правит; знает он  
Пружины тайные людского рода,  
Как тронуть жалостью сердца народа,  
Как вызвать радость или гнев в душе;  
Умеет он в божественном огне  
Нас сделать заново из нас самих...

Шекспир выразил страстную мечту народа о лучшей жизни, его негодование на несправедливость существующего строя, его жажду действия, активную любовь к жизни, непримиримость ко всем видам социального зла. Именно поэтому его пьесы находили такой горячий отклик и полюбились народу.

Искусство Шекспира является искусством высокой художественной правды о жизни. Гёте писал, что «великой основой его (т. е. Шекспира) произведений служит правда и сама жизнь; потому-то всё им написанное и кажется столь подлинным и сильным»<sup>1</sup>. Белинский, определяя Шекспира как «поэта действительности», подчеркивал жизненную правдивость драматургии Шекспира: «В драме Шекспира нет вымысла, в обыкновенном и пошлом значении этого слова; каждая драма его есть самое верное, самое точное описание события, случившегося в действительном мире, но известного только одному Шекспиру, как будто он сам присутствовал при его развитии и ходе. Ни одно лицо его драмы не скажет ни одного слова, которого бы оно не должно было сказать, то есть которое не выходило бы из его характера, из всей полноты его природы»<sup>2</sup>.

Важнейшим вкладом Шекспира в художественную сокровищницу человечества было искусство, с каким он изображал характеры людей.

Критикуя драму Лассаля «Франц фон Зикинген», Энгельс писал: «Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу. Характеристика, как она давалась у древних авторов, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы не плохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы»<sup>3</sup>.

Пушкин, высоко ценивший «вольное и широкое изображение характеров» у Шекспира, дал следующее определение метода сочетания типичного и индивидуального в образах, созданных

<sup>1</sup> Гёте, Собр. соч., т. X, М., 1937, стр. 585.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. Венгерова, т. III, стр. 351.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стр. 259.

Шекспиром: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен...»<sup>1</sup>

Образы людей у Шекспира типичны, но вместе с тем и индивидуализированы. Каждый наделен своими чертами, и невозможно спутать одного с другим. У Шекспира «каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой лад...»<sup>2</sup> — писал Пушкин.

Уделяя главное внимание раскрытию характеров центральных персонажей, Шекспир вместе с тем с достаточной полнотой и четкостью рисовал образы второстепенных действующих лиц. Как ни мала подчас та или иная роль в пьесе Шекспира, каждый его образ конкретен в своем воплощении, наделен чертами, позволяющими отличить его от других, активно участвует в действии, имеет свое отношение к происходящим событиям и к другим персонажам.

Каждая пьеса Шекспира изображает широкий круг жизненных отношений: драматург рисует различные слои общества, от его верхов до самых низов. Почти в каждой из них есть и правители государства, и знать, и люди среднего звания, и простой народ. У зрителя и читателя создается впечатление, что он как бы видит перед собой в разрезе всю страну, все общество и вместе с тем каждого человека в отдельности.

Пьесы Шекспира не подчиняются правилам строгого деления на жанры. Широта шекспировской композиции драмы такова, что она включает в одно произведение и трагические и комические элементы. Естественно, что одно из этих начал в каждой пьесе является преобладающим, но не исключает другого. В пьесах Шекспира от великого до смешного действительно один только шаг.

Мастерство Шекспира проявляется в удивительном драматизме, с каким развивается действие в его пьесах. Развитие событий в его драмах отличается необыкновенным динамизмом. Шекспир любил изображать сложное развитие действия, содержащее несколько параллельных, перекрещивающихся линий, создавая тем впечатление совершенной жизненности всего происходящего. По мере развития событий драматическое напряжение растет как в произведениях трагических, так и в комических.

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VII, стр. 516.

<sup>2</sup> «Пушкин-критик», Гослитиздат, 1950, стр. 100.

Шекспир — мастер построения драматического действия и вместе с тем поэт-художник, в совершенстве владевший поэтической речью. Как справедливо указывал Гёте, «Шекспир воздействует живым словом»<sup>1</sup>. Язык Шекспира столь же богат, как и остальные элементы его творчества. Мы встречаем в его пьесах возвышенную поэзию и самую грубую прозу, глубокие философские рассуждения и площадные остроты, яркие чувства и деловую речь. Каждое эмоциональное состояние, каждая мысль обретают наиболее соответствующую им форму. Речь шекспировских героев, особенно когда они находятся под влиянием страсти, приобретает возвышенно-поэтический характер, но никогда не становится напыщенной. Если отдельные персонажи говорят чопорным языком, то это соответствует их характеру. Отмечая отличие языка Шекспира от языка классицистов, Пушкин подчеркивал, что у Шекспира нет напыщенности, и «если герои выражаются в трагедиях Шекспира, как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди»<sup>2</sup>.

Язык Шекспира богат сравнениями, метафорами, он использует слова и понятия из всех сфер жизни. Смелость поэтических образов, острота каламбуров и шуток всегда находятся в соответствии с действием и с изображением характеров.

Язык действующих лиц вводит нас в их внутренний мир. Очень хорошо писал о роли языка в драмах Шекспира Гёте: «Правда, мы создаем себе по очертаниям характеров известные образы, но о сокровенном мы все же можем узнать лишь из последовательности слов и речей; и здесь, как кажется, все действующие лица точно сговорились не оставить нас в неизвестности и сомнениях. В этом заговоре участвуют герои и простые ратники, господа и рабы, короли и вестники; и в этом смысле второстепенные фигуры подчас проявляют себя даже деятельнее, чем основные персонажи. Всё, что веет в воздухе, когда совершаются великие мировые события, всё, что в страшные минуты таится в людских сердцах, всё, что боязливо замыкается и прячется в душе, — здесь выходит на свет, свободно и непринужденно; мы узнаем правду жизни и сами не знаем, каким образом»<sup>3</sup>.

Будучи реалистом, Шекспир тем не менее вводит в действие ряда пьес и фантастический элемент (эльфы в «Сне в летнюю ночь», призрак Цезаря в «Юлии Цезаре», призрак отца Гамлета в «Гамлете», ведьмы в «Макбете» и т. д.). Следует, однако, иметь в виду, что для современников Шекспира это не было фантазией.

<sup>1</sup> Гёте, Собр. соч., т. X, М., 1937, стр. 583.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VII, стр. 215.

<sup>3</sup> Гёте, Собр. соч., т. X, стр. 583.

Тогда верили в духов, привидения и всякую чертовщину. По этому вопросу Лессинг высказал суждение, которое сохраняет свое значение и для нас: «Вся древность верила в привидения. Поэтому драматические поэты древности имели право пользоваться этой верой; если у кого-нибудь из них являются пришельцы с того света, то не следует вооружаться против этого на основании наших более просвещенных взглядов»<sup>1</sup>. В частности, в отношении Шекспира Лессинг отмечал: «При появлении его привидения в «Гамлете» волосы встают дыбом на голове, все равно, прикрывают ли они мозг, верующий в духов или неверующий»<sup>2</sup>. Лессинг же отмечал, что Шекспир «мыслил в духе поэзии»<sup>3</sup>, и этого не следует забывать при знакомстве с его произведениями, в которых встречаются фантастические элементы.

Следует указать, наконец, что не все в произведениях Шекспира одинаково хорошо отделано в художественном отношении. Поэтому Пушкин при всем его преклонении перед величием художественного гения Шекспира с полным правом отмечал, что иногда мы сталкиваемся в произведениях английского драматурга с тем, что нельзя определить иначе, как «неравенство, небрежность, уродливость отделки». В какой-то степени это следует отнести за счет несовершенства дошедших до нас текстов произведений Шекспира. Ряд несообразностей объясняется тем, что перед нами тексты, предназначавшиеся не столько для чтения, сколько для постановки на сцене. Гёте писал по этому поводу: «Вообще Шекспир в своих пьесах едва ли думал о том, что они будут лежать перед читателем, как ряды напечатанных букв, которые можно перечитать и сопоставить между собой; скорее, он видел перед собой сцену, когда писал. Он видел в своих пьесах нечто подвижное и живое, что быстро изливается с подмостков перед зрителями и слушателями, что нельзя удержать и подвергнуть мелочной детальной критике; поэтому его единственной задачей было дать самое яркое и действенное в данный момент»<sup>4</sup>.

## ПЕРИОДЫ ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА

На протяжении четверти века мировоззрение и творчество Шекспира развивались. Неизменной была вера Шекспира в человека, любовь к жизни, но в человеке и в жизни Шекспир в разные периоды творчества подчеркивал разные черты. Менялась

<sup>1</sup> Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, «Academia», М.—Л., 1936, стр. 45.

<sup>2</sup> Там же, стр. 47.

<sup>3</sup> Там же, стр. 48.

<sup>4</sup> Эккерман, Разговоры с Гёте, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 706.

сама действительность, менялся и угол зрения поэта. А отсюда его творчество в определенные периоды приобретало своеобразный колорит, характеризовалось преобладанием того или иного мироощущения, тех или иных художественных форм.

В драматургическом творчестве Шекспира четко различаются три периода. В первый период (1590—1600) преобладает жизне-радостный, оптимистический взгляд, вера в разрешимость жизненных и общественных противоречий наилучшим для человека образом. Над всеми произведениями этого периода веет атмосфера гуманистического оптимизма, они проникнуты стремлением к гармоническому разрешению противоречий и верой в достижимость этой гармонии.

Шекспир не утрачивает своих гуманистических идеалов и в следующий период творчества (1601—1608). Но его мировосприятие становится другим. Именно с точки зрения своих идеалов Шекспир приходит к сознанию того, что общественные противоречия оказываются глубже, острее, антагонистичнее, чем он полагал. Теперь изображение антагонистических противоречий получает преобладание в его драмах. Острота этих противоречий не допускает гармонического примирения их, она требует борьбы до конца, борьбы, в ходе которой обнажается вся сила зла в жизни. Трагическое мироощущение преобладает в творчестве Шекспира этого периода, но оно никогда не доходит до пессимизма. Шекспир страстно искал выхода из трагических противоречий жизни. Даже в этот период наиболее мрачного восприятия жизни он сохранял веру в человека, в конечное торжество лучших начал жизни.

Именно это позволило Шекспиру в следующий, третий период (1609—1613) вернуться к поискам оптимистического решения жизненных конфликтов. Но так как в современной Шекспиру действительности не было непосредственных предпосылок для победы добра и справедливости, то это решение могло в то время быть только утопическим. Отсюда проистекает то, что в этот период трезвый и беспощадный реализм нередко уступает у Шекспира место идеализации жизненных явлений.

Эволюция мировоззрения Шекспира, очерченная здесь в самом общем виде, обуславливалась общественной обстановкой. В первый период творчества Шекспир живет настроениями, которые определились национальным подъемом, временным единством основных общественных сил, отстаивавших независимость страны; победа Англии над Испанией воспринималась им, как и другими гуманистами, как победа нового жизненного уклада над старым, как свидетельство неизбежного торжества прогрессивных начал общественной жизни. Но уже очень скоро становится заметной внутренняя противоречивость складывающихся общест-

венных отношений, обнаруживается столько зла, что прежняя оптимистическая точка зрения требует пересмотра. Феодално-монархическая реакция, устанавливающаяся с воцарением Стюартов, ощущается во всех сферах жизни. Зло неумеренного старого мира переплетается со злом нарождающегося нового, буржуазного уклада жизни, создавая все предпосылки для трагического восприятия жизни, проявившегося в произведениях второго периода творчества Шекспира.

Но в обществе зрели силы, стремившиеся ниспровергнуть зло, в каких бы формах оно ни проявлялось. Народное недовольство, дававшее знать о себе в крестьянских восстаниях и бунтах, оппозиция буржуазии, идейные искания передовых людей эпохи — всего этого Шекспир не мог не ощущать. Чуткость гения помогала ему улавливать подводные, еще неясные для многих течения, предвещавшие неизбежность каких-то общественных перемен. До английской буржуазной революции было еще далеко. Должно было пройти целое тридцатилетие, прежде чем накопившиеся силы привели к взрыву в обществе. Но это накопление революционных сил и получило первое, еще смутное отражение в творчестве Шекспира, как в трагических конфликтах драм второго периода, так и в оптимизме пьес третьего периода, отражавших веру писателя в конечное торжество лучших начал жизни. Следует при этом отметить, что сам Шекспир отнюдь не выдвигал задач революционного взрыва существовавшей структуры общества; наоборот, он исходил из возможности мирного установления социальной гармонии. Но самая идея необходимости найти решение общественных противоречий была глубоко прогрессивной. Шекспир верил в поступательное движение человечества, верил в то, что через страдания и борьбу оно придет к уничтожению зла.

## ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА

(1590—1600)

### Пьесы-хроники из истории Англии

С самого начала творчество Шекспира характеризуется широтой изображения действительности. На протяжении первого десятилетия своей драматургической деятельности он создает большую серию исторических хроник, в которых охватывает прошлое страны за три столетия. В пьесе «Король Джон» изображаются события, имевшие место в начале XIII века. «Ричард III» заканчивается установлением монархии Тюдоров в 1485 году. В «Генрихе VIII» изображаются события начала XVI века.

Пользуясь в качестве источника преимущественно «Хрониками Англии и Шотландии» Голиншеда (1577), Шекспир воспроизводит в своих пьесах-хрониках некоторые наиболее драматические моменты английской истории в период феодализма. «...Гибель прежних классов, например, рыцарства, — писал Маркс, — могла давать содержание для грандиозных трагических произведений искусства»<sup>1</sup>. Эта тема составляет основу всего цикла исторических драм Шекспира в первый период творчества. Хроники рисуют междоусобную борьбу, которую феодалы вели как между собой, так и против королевской власти. Во второй и третьей частях «Генриха VI», а также в «Ричарде III» изображен период войн Алой и Белой розы (вторая половина XV в.). В «Ричарде II» и обеих частях «Генриха IV» показана борьба между монархией и феодальными баронами в начале XV века. В «Короле Джоне» борьба происходит между королем, с одной стороны, и римско-католической церковью и феодалами — с другой. Первая часть «Генриха VI» и «Генрих V» изображают два кульминационных момента Столетней войны между Англией и Францией — период, отмеченный деятельностью Жанны д'Арк, и битву при Азинкуре.

Все хроники Шекспира проникнуты идеей необходимости государственного единства; они отражают процесс формирования английской нации и становления английской абсолютной монархии. Шекспир показывает губительный характер феодальных междоусобий, их вред для народа.

О бедственное зрелище! О время  
Кровавых бедствий! Царственные львы  
Дерутся за логовища свои,  
А бедные запуганные овцы  
Несут все бремя распри...

(«Генрих VI», часть 3. Перевод А. Соколовского)

Весь цикл исторических хроник проникнут идеей неизбежности победы централизованной государственной власти над феодальной анархией.

Цикл хроник распадается как бы на две тетралогии, каждая из которых охватывает значительный период английской истории. Первая из них — три части «Генриха VI» и «Ричард III» — показывает феодальную анархию, достигающую своего апогея, пока, наконец, не появляется монарх, кладущий конец всем распрям и устанавливающий крепкую власть. Сходную картину рисует и вторая тетралогия, включающая пьесы «Ричард II», «Генрих IV» (две части) и «Генрих V». Здесь также борьба между

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 270.

феодалными баронами и абсолютной монархией увенчивается победой последней.

Шекспир проявлял большой интерес к вопросу о личности монарха. Его пьесы дают портреты различных королей. Политическая проблема власти приобретала у Шекспира, как и у других гуманистов, моральную окраску.

Шекспир осуждает слабоволие Генриха VI, который не в состоянии уберечь страну от анархии. Другой слабовольный король, Ричард II, плох тем, что он смотрит на Англию, как на свою вотчину, и использует власть, как средство удовлетворения своих частных интересов. Ричард III — другая крайность. Он сильный король, но чрезмерно жесток, и жестокость его не имеет своим оправданием государственную целесообразность; он видит в своей власти лишь средство удовлетворения личных стремлений. Король Джон имеет перед ним то преимущество, что ставит своей целью уничтожение двоевластия и стремится избавиться от участия церкви в делах управления. Но и он не соответствует идеалу монарха, ибо власть свою он поддерживает жестокими расправами и убийствами возможных соперников. Генрих IV уже приближается к гуманистическому идеалу. Но над ним тяготеет вина за совершенное им убийство своего предшественника, Ричарда II. Поэтому, хотя он и выступает как носитель принципа централизации и национального единства, он не отвечает в полной мере моральному идеалу гуманистов.

Идеальным монархом у Шекспира представлен Генрих V. Его цель — единение всех сословий в борьбе за общие интересы страны. В хронике о Генрихе V в уста архиепископа Шекспиром вложено описание пчелиного улья, являющегося прообразом идеальной сословной монархии.

Идеальная сословная монархия была, конечно, иллюзией гуманистов. Шекспир верил в нее только до поры до времени. Да и в его хрониках существенны не эти иллюзии, а та реальная картина, которую он рисует. А картина эта противоречит идеалу. И объяснялось это не только тем историческим материалом, которым Шекспир пользовался при создании своих хроник, но и той современной действительностью, которую он видел вокруг.

Существенной особенностью исторических хроник Шекспира является то, что воспроизведение исторического прошлого сочеталось в них с отражением современной действительности. Шекспир был в общем верен фактам, почерпнутым из истории. Он в целом правильно передавал суть политических конфликтов изображаемой эпохи. Но и в феодальных костюмах его герои разыгрывали драмы, вполне современные для XVI века. На это, в сущности, указывал Энгельс, когда писал: «Нельзя не считать искусственной попытку найти у Корнеля романтически-средневе-



ковые корни или же подходить с аналогичным масштабом к Шекспиру (за исключением сырого материала, который он заимствовал у средних веков)<sup>1</sup>.

Шекспир выбирал такой исторический материал, который позволял ему сочетать изображение конфликтов, имевших место в феодальную эпоху, с раскрытием психологии людей Возрождения. Поэтому герои хроник являются носителями феодального своеволия в такой же мере, как и буржуазного индивидуализма.

Примером этого является Ричард III, один из наиболее ярких образов всей ранней драматургии Шекспира. Ричард, герцог Йоркский,— уродливый горбун; он полон жгучей ненависти к людям за то, что лишен доступных всем наслаждений жизни.

И ростом я и стройностью обижен,  
Обезображен лживою природой,  
Не кончен, искривлен и раньше срока  
Я выброшен в волнующийся мир..  
...Вот почему, надежды не имея  
В любовниках дни эти коротать,  
Я проклял наши праздные забавы  
И бросился в злодейские дела<sup>2</sup>.

Ричард — сын того века, когда, отринув средневековый аскетизм, одни бросались в гущу жизни, чтобы срывать плоды удачи, богатства, власти, другие посвящали себя творчеству, науке, созиданию. Ричард одержим стремлением утвердить свою личность, доказать, что он, несмотря на все свое уродство, не только не хуже остальных людей, но даже выше их. Власть должна помочь ему добиться того, чтобы люди склонились перед ним, признали его превосходство. Безграничное честолюбие Ричарда не сдерживается никакими моральными принципами. Все люди для него враги, и он не останавливается ни перед каким преступлением. Он усеивает свой путь к трону трупами убитых им соперников и возможных претендентов на корону. Ричард обладает огромным умом, но все его помыслы направлены к одной цели. Обманом, хитростью он добивается того, что становится королем. Но не только цель увлекает его. Его радует самый процесс борьбы, когда он изощряет свой ум коварными выдумками, смелыми планами. Он любит ставить себе труднейшие задачи и наслаждается своим успехом. Так, он добивается, что леди Анна, отца и мужа которой он убил, соглашается стать его женой. Не любя никого и не доверяя никому, он убивает даже своего фаворита Бекингема — верного помощника в его кровавых делах.

Как политик Ричард понимает необходимость поддержки народа. Когда он уже устранил всех своих соперников, и корона

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 86.

<sup>2</sup> Перевод А. Дружинина.

фактически находится в его руках, он хочет, чтобы ее вручили ему по желанию народа. Притворяясь, что мирские заботы ему чужды, он делает вид, будто собирается стать монахом, но и нему является депутация, им самим посланная, которая упрощивает его стать королем. Но Ричарду этого мало, он хочет, чтобы народ приветствовал его восшествие на престол. По его приказу горожан Лондона выгоняют из домов, но, когда Ричард III проезжает по улицам, из толпы раздаются редкие голоса подсланных лиц, кричащих: «Да здравствует король!» Народ же безмолвствует.

Злодейства Ричарда вызывают всеобщее возмущение. Против него поднимается восстание, возглавляемое графом Ричмондом.

Ночью накануне решающей битвы против мятежников Ричарду являются во сне призраки всех убитых и замученных им людей. Но раскаяние чуждо жестокой душе Ричарда. Никакие силы неба и ада не могут остановить его. И только одно удручает его — ощущение своего одиночества.

Отчаянье грызет меня. Никто  
Из всех людей любить меня не может.  
Умру я... Кто заплачет обо мне?

Даже тогда, когда Ричард видит, что все ополчились против него, он не намерен сдаваться. Он пытается воодушевить свою войска воинственной речью. С яростным мужеством сражается Ричард против врагов и, потеряв коня, мечется по полю битвы, восклицая:

Коня! Коня! Все царство за коня!

Не примиренный с миром, до последнего дыхания верный своему жестокому честолюбию, он погибает, и пьеса заканчивается тем, что Ричмонд становится королем под именем Генриха VII.

Хроники Шекспира входят в общую систему его творчества как первые эскизы тех картин жизни, которые в дальнейшем с наивысшим совершенством будут запечатлены в трагических произведениях второго периода. Мы ощущаем в хрониках веяние авантюрного духа эпохи Возрождения, видим в их героях людей, не скованных старой феодальной моралью. Сквозь феодальное обличье здесь всюду проглядывает новое, современное Шекспиру. Уже здесь впервые намечены те конфликты, которые потом в более полном виде развернутся в «Гамлете», «Лире» и «Макбете». Но между хрониками и трагедиями есть существенные качественные различия. Прежде всего характеры в трагедиях раскрыты глубже, многостороннее. Глубже и понимание Шекспиром общественных противоречий. Борьба интересов отдельных личностей, столкновение благородства и эгоизма, чести и веролом-

ства — эти и другие конфликты получают в хрониках разрешение в торжестве принципа абсолютной монархии. Государство выступает здесь как обуздывающая сила по отношению к произволу не только отдельных лиц, но и целых общественных групп. Поэтому идеальная монархия Шекспира — это справедливо организованная власть, удовлетворяющая и примиряющая противоречивые частные интересы. В период создания хроник Шекспир питал иллюзии относительно возможности для абсолютистского государства стать такой властью. Впоследствии он понял, что государство его времени не могло быть ни организацией, объединяющей всех людей, ни моральной силой, обуздывающей эгоизм.

Действие хроник охватывает как индивидуальные конфликты, так и конфликты, в которых действуют большие социальные силы — сословия, классы, даже целые государства, борющиеся друг с другом. Монархия, церковь, феодальная знать, дворянство, горожане, крестьяне — все эти силы общества того времени представлены в хрониках во всей своей широте. На сцене действуют не одиночки, а целые группы людей с разнообразными личными интересами, в целом представляющие определенное сословие или класс общества. Реализм Шекспира с большой силой проявляется в том, что он изображает не только «официальные элементы тогдашнего движения», как называет их Энгельс, но и «неофициальные плебейские и крестьянские элементы»<sup>1</sup>, участвовавшие в классовой борьбе. Народные массы составляют у Шекспира активный фон разыгрывающегося на авансцене конфликта между монархией и дворянством. В ряде случаев Шекспир дает рельефное изображение борьбы народных масс. Так, во второй части «Генриха VI» им показано восстание ремесленников и крестьян, требующих уничтожения феодального государства и установления такого строя, когда «государство станет общим достоянием».

Шекспир не сочувствовал попыткам крестьян и ремесленников самостоятельно решать вопросы общественного устройства. Однако в отличие от Грина, рисовавшего отношения между королевской властью и народом в идиллическом виде, Шекспир видел особые интересы народа и показал в своих исторических пьесах, что сам народ сознает эти интересы, ставящие его в оппозицию к господствующим силам феодально-дворянского общества.

В переписке с Лассалем по поводу его трагедии «Франц фон Зикинген» Энгельс, характеризуя общественную ситуацию эпохи Возрождения, указывал на наличие «тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественности». «Какие только поразительно характерные образы не дает эта эпоха разложения феодальных

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стр. 260.

связей в лице странствующих королей-нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов,— поистине фальстафовский фон...»<sup>1</sup>

«Фальстафовский фон» составляет существенную часть картины, нарисованной Шекспиром в его хрониках. Особенно выразителен он в хронике «Генрих IV» (две части). В то время, как на авансцене исторического действия разыгрывается драматическая борьба между королем Генрихом IV и его непокорными феодалами, в трактате «Кабанья голова» частенько собирается компания весьма разношерстного состава. В нее входят и беспутный наследный принц Генрих, бегущий от чопорности двора, и обедневший рыцарь сэра Джон Фальстаф, и простолюдины Ним и Бардольф. Они грабят купцов на больших дорогах, а деньги, добытые таким способом, прокучивают в тавернах. Душой этой компании является Фальстаф. Яркую характеристику этого образа дал Пушкин: «...Нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии. Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою. Во-вторых, он трус, но, проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой. Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, нередко видавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the sack), жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность»<sup>2</sup>.

Многосторонность образа Фальстафа сказывается и в его социальной характеристике. Он осколок класса, уже сметаемого историей. Но до рыцарских добродетелей ему нет никакого дела, понятие чести для него не существует. От прежнего образа жизни он сохранил разве только паразитические привычки. Но вместе с тем он озарен солнцем Ренессанса. Он жизнерадостен так, как если бы все, что происходит, было ему на руку. Он стремится приспособиться к новым условиям, стараясь найти возможность продолжать свое паразитическое существование. Жизнерадостный циник, он хочет урвать от жизни все доступные

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стр. 260—261.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VII, стр. 517.

ему удовольствия. В обстановке всеобщего брожения, больших социальных сдвигов он равнодушен и к судьбе своего класса и к судьбе государства. Чем сильнее общественный хаос, тем лучше для него, ибо только в такой обстановке он и может устраивать свои дела. Типичное порождение переходной эпохи, времени ломки старых устоев и формирования новых, он не принадлежит ни уходящему жизненному укладу, ни тому строю, который идет на смену. Уже не феодал и еще не буржуа, он не прочь попользоваться тем, что ему перепадет и от того и от другого. Он тоже человек Ренессанса. Особенно интересны в нем две черты. Первая из них — это свойственное Фальстафу чувство полной свободы. Оно у него имеет двойственный характер. С одной стороны, — это свобода от всех общественных связей, проявляющаяся в отрицании морали; с другой стороны, — это свободное проявление человеческой натуры. Именно в свободной естественности и заключается одна из привлекательных черт Фальстафа. Мы ощущаем в нем как бы самую природу — чувственную природу человека, действующую со всей непосредственностью и непринужденностью. И в этом-то важнейшее качество Фальстафа, которое при всех его пороках не делает его отталкивающим. Вторая черта, не только привлекающая к Фальстафу, но даже делающая его по-своему обаятельным, — его юмор. Юмор Фальстафа — выражение его жизнерадостности, его умения извлекать из всего удовольствие для себя. Он по праву гордится тем, что не только сам остроумен, но и дает повод для остроумия других. Он охотно шутит над собой, и даже собственные недостатки служат ему источником веселья.

Такие типы рождаются в переломные моменты истории. Два века спустя, в канун французской буржуазной революции, Дидро покажет нам потомка Фальстафа — племянника Рамо.

Таков Фальстаф в «Генрихе IV». Он еще раз встретится в «Виндзорских кумушках», однако в комедии он окажется несколько иным. Здесь он представлен стремящимся приспособиться к жизни горожан. Но ничего не выходит ни из его попытки жениться на дочери состоятельного бюргера, ни из его расчетливого флирта с проказницами-горожанками.

Для поведения Фальстафа в «Генрихе IV» характерно противопоставление себя «официальному» обществу, заботы и интересы которого он не желает разделять. В «Виндзорских кумушках» он надевает на себя личину человека, принадлежащего к придворным кругам, и козыряет своим дворянством. Это ему нужно для того, чтобы быть принятым с почетом в среде горожан. И тут со всей очевидностью обнаруживается, что Фальстаф не в состоянии ни жить по-дворянски, ибо для этого у него нет средств, ни приспособиться к буржуазной среде. И уже самая попытка приспособиться

собраться к этому миру ведет к утрате им той внутренней свободы, которая была ему ранее свойственна. Поэтому если раньше он в силу этой своей свободы мог смеяться над всем и всеми, то теперь другие смеются над ним. Утратив свободу и посрамленный, Фальстаф утрачивает свой юмор; неоднократно обманутый, он не может смеяться над своим смешным положением, и только в конце комедии, поняв бесплодность своих попыток, он снова обретает дар юмора и участвует в общем веселье. Образ Фальстафа связывает хроники Шекспира с комедиями.

### Комедии

К произведениям первого периода относятся также комедии, являющиеся наиболее полным выражением шекспировского оптимизма и жизнерадостности. Все в них озарено ярким солнечным светом. Недаром Шекспир так часто переносит действие их в южные страны. Однако, как справедливо отмечал Энгельс, «где бы ни происходило в его пьесах действие — в Италии, Франции или в Наварре, — по существу перед нами всегда merry England, родина его чудачьих простолюдинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом. Только в некоторых комедиях, — как, например, «Сон в летнюю ночь», — в характерах действующих лиц чувствуется влияние юга с его климатом так же сильно, как в «Ромео и Джульетте»<sup>1</sup>.

В комедиях Шекспира царит любовь, одерживающая победы над всеми препятствиями; они проникнуты духом реабилитации земной жизни, ее радостей и наслаждений. Героями этих комедий являются смелые, прямодушные юноши, способные на большие, глубокие чувства, девушки, сочетающие нежную женственность с мужественной силой воли, со способностью на подвиги во имя своей любви. Жизнерадостные, веселые, остроумные герои и героини комедий сталкиваются с враждебными обстоятельствами, с злыми и испорченными людьми, но любовь и дружба, верность и ум в этих комедиях всегда побеждают зло.

Рядом с героями действуют собственно комические персонажи, шутки и остроумие которых полны народного юмора, чудачки, которые смешат своими забавными странностями и нелепостями, хотя они смотрят на себя серьезно, не подозревая того, что они смешны. Сознательное шутковство и неосознанный самими персонажами комизм их действий одинаково содействуют созданию общего комического эффекта этих произведений.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 60.

В шекспировских комедиях отсутствуют плутовские мотивы, столь обычные в буржуазной литературе того времени. Целью комедийного обмана у Шекспира является не достижение эгоистических материальных интересов, а победа в любви или шутка ради шутки, ради веселья. Встречаются в комедиях и сатирические образы (например, Мальволио в «Двенадцатой ночи»), но сатирическое обличение не занимает в них доминирующего положения. Главное в комедиях — жизнеутверждающее начало.

В комедиях Шекспира изображаются новые отношения в любви и в браке, основанные на принципах гуманистической морали.

До самого конца средних веков заключение брака оставалось делом, которое решалось без участия непосредственно заинтересованных сторон. Положение изменилось в эпоху Возрождения. Энгельс пишет, что «развивающаяся буржуазия, в особенности протестантских стран, где больше всего был поколеблен существующий порядок, все более и более признавала свободу при заключении договора также и в области брака... Брак оставался классовым браком, но в пределах класса за сторонами была признана известная степень свободы выбора. И на бумаге, в нравственной теории и в поэтических описаниях, ничто не признавалось столь незыблемо прочным, как безнравственность всякого брака, не покоящегося на взаимной половой любви и действительном согласии супругов. Одним словом, брак по любви был провозглашен правом человека и притом не только *droit de l'homme* (правом мужчины) в данном случае, но также и *droit de la femme* (правом женщины)»<sup>1</sup>.

Право свободного выбора спутника жизни, равенство полов, красота любви, сочетающей физическое влечение с родством духовных интересов, — таковы некоторые из важнейших тем комедий Шекспира. В «Комедии ошибок» показана борьба жены за равное с мужем положение в браке. В «Укрощении строптивой» «строптивая» Катарина, по существу, борется за признание своего человеческого достоинства. Однако в обеих этих ранних комедиях «право женщины» еще не одерживает полной победы. Зато во всех остальных комедиях первого периода новые отношения в любви и браке торжествуют. Так обстоит дело и в «Двух веронцах», и в «Бесплодных усилиях любви», и в «Сне в летнюю ночь», и в «Много шума из ничего», и в «Как вам это понравится», и в «Двенадцатой ночи», и в «Виндзорских кумушках».

Во всех этих комедиях женщина выступает как существо, равное мужчине, утверждающее свое право на свободу выбора в любви и добивающееся осуществления этого права. Недаром так значительны героини шекспировских комедий, эти «милые,

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. 1, стр. 62.

странные женщины», как называл их Энгельс. Виола, Джулия, Розалинда, Оливия, Гермия, Елена, Беатриче и другие героини комедий не только наделены высокими чувствами, но и большой волей, энергией, которую они проявляют, отстаивая свое право на счастье. Показательно, что в большинстве комедий Шекспира, если не во всех, именно женщины являются особенно активными в борьбе за утверждение новых принципов морали.

Шекспир борется в своих комедиях против ханжески пуританского отношения к жизни. Воплощением такого ханжества является Мальволио в «Двенадцатой ночи». «Ты думаешь, что если ты добродетелен, то на свете не должно быть ни пирогов, ни вина», — говорят ему жизнерадостные герои комедии, и в этих словах звучит веселая насмешка над ханжеской моралью пуританской буржуазии.

«Комедия ошибок» и «Укрощение строптивой» имеют, в сущности, фарсовую основу, но Шекспир поднимается над уровнем фарса, вводя ряд ярких реалистических черт и сложных психологических мотивов. В «Комедии ошибок» Шекспир заимствовал сюжет из «Менехмов» Плавта, усложнив комическую путаницу, происходящую из-за сходства близнецов, Антифола Эфесского и Антифола Сиракузского, введением второй пары близнецов, являющихся их слугами. Будучи в основе своей комедией положений, это произведение содержит яркую картину нравов эпохи Возрождения.

«Укрощение строптивой» — комедия характеров. Действие построено на столкновении двух сильных характеров: строптивой Катарины и ее «укротителя» — мужественного Петруччо. В них воплощены типично ренессансные черты: энергия, воля, стремление к независимости, острый ум, жизнелюбие. Они как бы соревнуются, стремясь добиться превосходства друг над другом. Показывая друг перед другом свою силу, свои преимущества, они обнаруживают незаурядность своей натуры. За кажущейся внешней враждебностью скрывается их любование друг другом. И хотя Катарина по видимости оказывается «укрощенной», на самом деле она не терпит поражения в этом поединке: чтобы заставить Петруччо уважать ее, она отныне будет пользоваться своей слабостью как самой большой силой, которой она обладает. После всех перебранок и взаимных испытаний они выходят с сознанием большой и глубокой любви, соединяющей их на всю дальнейшую жизнь.

В «Двух веронцах» Шекспир создал первый образец так называемой «романтической» комедии. Основное действие комедии, посвященной теме верности в любви и дружбе, сочетается с комической линией слуг Лаунса и Спида, разработанной с большим юмором. Недаром Энгельс считал, что, «один только Лаунс



со своей собакой Крабом больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые»<sup>1</sup>. Сцены в лесу, образы разбойников связывают эту комедию с мотивами народных баллад о Робин Гуде.

В комедии «Бесплодные усилия любви» король Наваррский и его приближенные решают вести затворнический образ жизни, занимаясь отвлеченными науками. Но не успели молодые люди принять решение отказаться от общества женщин, как появляется французская принцесса со своими придворными дамами, и любовь оказывается сильнее аскетической морали. Шекспир ратует здесь за полноценную жизнь, отвергает аскетический отказ от любви и показывает, что неправомерно отрывать духовные интересы человека от его реального земного бытия. В этой комедии он борется и против ложной аффектации чувств, создавая пародию на эвфуистический стиль.

Многообразие комедийного дарования Шекспира ярко проявилось в «Сне в летнюю ночь». Здесь сочетаются высокая романтическая комедия, фарс и фантастика. История любовных отношений юных героев комедии — Гермия, Елены, Деметрия и Лизандра — переплетается с происшествиями в волшебном царстве эльфов Оберона и Титании; наряду с этим разыгрываются комические сцены репетиций театра ремесленников, готовящих постановку «Прежалостной комедии и весьма жестокой кончины Пирама и Фисбы». Не случайно действие «Сна в летнюю ночь» происходит по преимуществу в лесу. Романическим чувствам, смелой фантазии автора вольнее на лоне природы.

В лес уходят и герои комедии «Как вам это понравится». Здесь живут изгнанный своим коварным братом герцог со свитой, Орlando и Розалинда, пастухи и пастушки, философ-меланхолик Жак и шут Оселок. Арденский лес оглашается меланхолическими стенаниями Жака, скорбящего о бренности мира, и шутками Оселка, любовными сетованиями пастуха Сильвио и мадригалями Орlando. Здесь, на лоне природы, разрешаются все жизненные трудности героев, восстанавливается право на трон изгнанного герцога, устраивается брак Орlando и Розалинды; все действующие лица комедии находят благополучное решение своей судьбы, кроме меланхолика Жака, который не верит ни в счастье, ни в удачу, ни в дружбу, ни в любовь. Но все действие пьесы опровергает мрачный взгляд Жака на жизнь. Воцаряются мир и справедливость, согласие и любовь.

В «Много шума из ничего» также следует отметить разнообразие драматических мотивов. История Клавдио и Геро граничит с трагедией; Бенедикт и Беатриче — персонажи высокой комедии, а сцены с ночными стражами Клюквой и Киселем вносят

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 429—430.

в пьесе элементы фарса. Любовь в этой комедии побеждает и коварство Дон Жуана, оклеветавшего Геро, и упрямство Бенедикта и Беатриче, не желающих сознаться в своем чувстве друг к другу. Как и в «Укрощении строптивой», поединок между Бенедиктом и Беатриче имеет глубокий смысл, выражая стремление каждого из них утвердить свою личность. Но их состязание в остроумии отходит на второй план, когда они видят несправедливость, совершенную по отношению к Геро. Они объединяются для того, чтобы бороться за восстановление чести несправедливо оклеветанной Геро. Любовь и дружба одерживают и в этой комедии победу над силами зла.

«Двенадцатая ночь, или Что угодно» гармонически сочетает сложную основную романтическую линию сюжета (Орсино, Виола, Оливия, Себастьян) с фарсовыми ситуациями и острой сатирой на пуританство (образ Мальволио). Образ сэра Тоби Бэлча сродни Фальстафу, подобно которому он проводит жизнь в попойках и веселых «розыгрышах», добывая деньги не всегда честным путем.

Осуждая в лице Мальволио пуританское ханжество и лицемерие, Шекспир утверждает в этой комедии высокий гуманистический идеал любви, носителем которого выступает юная Виола. Ее духовная красота и самоотверженность обнаруживаются в той самозабвенности, с какой она борется за то, чтобы Оливия ответила взаимностью Орсино, в которого сама Виола так горячо влюблена. И здесь, как и в других комедиях Шекспира, верность и постоянство героини оказываются вознагражденными.

Комедии Шекспира представляют собой синтез разнородных элементов. Высокая гуманистическая идейность сочетается в них с элементами фарсовой игры, реалистическая правдивость в изображении чувств и характеров со смелой фантастикой. В них звучат галантные изречения в придворном духе и грубые площадные шутки. Философские и моральные истины облекаются подчас в буффонную форму, а тривиальности приукрашиваются изысканными эвфуистическими красотами.

Но при всем этом многообразии ясно ощущается народно-гуманистическая основа комедий Шекспира. Английская природа и фольклор наложили неизгладимую печать на эти комедии, в которых мы встречаем народные песни, поговорки, прибаутки, сказки и легенды о лесных духах, о справедливом разбойнике Робин Гуде.

Наряду с замечательными образами героев и героинь, воплощающих гуманистический идеал, особого внимания заслуживает целая галерея шекспировских шутов, появляющихся перед нами в комедиях. Это близнецы Дромио Эфесский и Дромио Сиракузский («Комедия ошибок»), Лаунс и Спид («Два веронца»),

Оселок («Как вам это понравится»), Фест («Двенадцатая ночь»). Шуты в ранних комедиях имели чисто комическую функцию; в зрелых же комедиях они все больше становятся выразителями определенного взгляда на жизнь, отражая не только народный юмор, но и народную мудрость.

Реалистическое мастерство Шекспира возрастало от комедии к комедии. Начав с произведений, в которых преобладал внешний комизм ситуаций, Шекспир постепенно пришел к более глубокому раскрытию характеров своих героев. Это сказалось как в изображении отрицательных персонажей (от Протея в «Двух веронцах» до Мальволио в «Двенадцатой ночи»), так и в обрисовке героев. Вершинами реалистического комедийного творчества Шекспира были «Много шума из ничего», «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь».

Если хроники первого периода выражали победу гуманистических принципов в государственной и общественной жизни, то комедии выражают победу этих же начал в жизни частной, личной. Таким образом, в обоих жанрах раннего творчества Шекспира последовательно проводилось утверждение гуманистического отношения к жизни.

### **«Ромео и Джульетта», «Венецианский купец», «Юлий Цезарь»**

Два произведения стоят особняком, выделяясь по своему значению из общей массы пьес, созданных Шекспиром в первое десятилетие его творчества. Их можно назвать узловыми для первого периода, ибо в них с наибольшей силой прозвучали основные идеи всего творчества Шекспира в эту пору.

Первое из них — трагедия «Ромео и Джульетта». В этой пьесе Шекспир как бы синтезировал проблематику всего первого периода своего творчества. Мир феодальной вражды, столь многообразно изображенный в хрониках, предстает здесь в борьбе двух враждующих дворянских семейств — Монтекки и Капулетти. Мир новых людей, живущих согласно гуманистической морали любви и дружбы, олицетворен в трагедии в образах Ромео, Джульетты, Меркуцио и других.

Пушкин особенно подчеркивал ренессансный дух, веющий в этой трагедии, в которой «отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti... После Джульетты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий Шекспировской грации, Меркуцио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркуцио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его

в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века»<sup>1</sup>.

Основным конфликтом трагедии является не просто вражда двух семейств, а столкновение средневековой и гуманистической морали. «Пафос Шекспировской драмы «Ромео и Джульетта», — писал Белинский, — составляет идея любви...»<sup>2</sup> Пьеса полна глубокого оптимизма, ибо гибель Ромео и Джульетты является вместе с тем их моральной победой. Торжество гуманистических начал жизни над бесчеловечностью средневековой феодальной морали выражено в финале трагедии, где показано примирение враждующих Монтекки и Капулетти.

Сама по себе любовь двух юных героев несколько не трагична, ибо в их отношении друг к другу царят полная гармония и взаимопонимание. Трагичной делает их судьбу дисгармония окружающего мира, вражда их родителей. Следовательно, для торжества гуманистического начала любви, да и вообще для победы новой морали необходимо преодоление внешней дисгармонии, устройство нового жизненного уклада — такова мысль Шекспира. И он верил в достижимость этого, хотя сознавал, что торжество новых начал жизни не может обойтись без искупительных жертв. В этом смысле «Ромео и Джульетта» является оптимистической трагедией эпохи Возрождения.

Второе узловое произведение первого периода творчества Шекспира — «Венецианский купец», в котором Шекспир выразил свое отношение к буржуазии. Уже в «Ричарде II» Шекспир дал эпиграмматическую острую характеристику этого класса:

У них любовь ведь скрыта в кошельке.  
Кто деньги с них берет, того, конечно,  
Они терпеть не могут всей душой<sup>3</sup>.

В «Ромео и Джульетте» Шекспир вкладывает в уста героя трагедии резкое осуждение золота как силы, враждебной человечности. Покупая у аптекаря яд, Ромео говорит:

Вот золото — яд худший для души.  
Убийца худший в этом гнусном мире,  
Чем жалкий, запрещенный тот состав.  
Я продал яд, не ты его мне продал<sup>4</sup>.

В «Венецианском купце» ростовщик Шейлок является воплощением худших черт, рождаемых в человеке властью золота. В Шейлоке Шекспиром представлен типичный буржуа-стяжатель,

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VII, стр. 93—94.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. III, М., 1948, стр. 379.

<sup>3</sup> Перевод И. Холодковского.

<sup>4</sup> Перевод А. Радловой.

стремящийся к накоплению богатств. Он скопидом, фетишизирующий золото, типичный, по словам К. Маркса, «созидатель сокровища», который «приносит потребности своей плоти в жертву золотому фетишу». Ростовщик Шейлок, владея большим богатством, отказывает себе во всем, держит взаперти свою дочь Джессику, не разрешая ей никаких развлечений, морит голодом своего слугу Ланселота.

Ростовщику Шейлоку противопоставлен венецианский купец Антонио. Хотя по своему положению Антонио купец, но его недаром называют «царственным купцом». Он принадлежит к патрицианской верхушке общества и больше похож на аристократа, чем на буржуа.

Для Антонио богатство — путь к удовлетворению его человеческих потребностей, и он не копит деньги, а тратит их на себя и друзей. Для Шейлока богатство, как и для Барабаса у Марло, — самоцель. Антонио щедр, Шейлок скуп. Антонио ненавидит ростовщичество, Шейлок видит в нем «честный барыш». Именно это различие и является главной причиной вражды между Антонио и Шейлоком, о чем Шейлок сам очень ясно говорит:

Он мне противен, как христианин,  
Но больше<sup>1</sup> тем, что в низкой простоте  
Бесплатно деньги в долг дает, снижая  
В Венеции учетный наш процент...  
... Он ненавидит наш святой народ  
И перед всем купечеством поносит  
Мой промысел и честный мой барыш,  
Как лихоимство<sup>2</sup>.

Параллельно истории вражды Шейлока и Антонио в пьесе развивается вторая, романическая линия — сватовство Бассанио к Порции и любовь дочери Шейлока Джессики к Лоренцо. Эти линии сюжета тесно переплетаются. Ход событий приводит к тому, что все герои пьесы оказываются против Шейлока, желающего воспользоваться правом, которое ему дает полученный от Антонио вексель, и вырезать у венецианского купца кусок мяса. Шейлок хочет отомстить Антонио и за то, что он поносил его как ростовщика, и за то, что он обижал его, как еврея, и за то, что Джессика сбежала от него с другом Антонио, похитив при этом его богатства. Здесь в действие вступает второй важный мотив пьесы: противоречие между формальным пониманием закона и требованиями гуманности. Требуя фунт мяса Антонио, Шейлок опирается на букву закона, и, как ни взывают к его человечности, он не согласен отказаться от своего требования. Тогда Порция, выступающая на суде переодетой в мужское платье, формальным

<sup>1</sup> Курсив мой. — А. А.

<sup>2</sup> Перевод И. Мандельштама.

же толкованием закона лишает Шейлока возможности осуществить свое намерение: он может вырезать фунт мяса, но не должен при этом пролить ни капли крови, иначе будет казнен.

Изображая конфликт между Антонио и Шейлоком, Шекспир выступает против средневековых религиозных и национальных предрассудков. Как подлинный гуманист, Шекспир был противником национальной розни и вражды, утверждая идею равенства людей независимо от их религиозной и национальной принадлежности. Он осуждает Шейлока не за то, что тот еврей, а за то, что он ростовщик и стяжатель, доходящий в своей жажде мести до чудовищной жестокости. Иначе он относится к дочери Шейлока, ибо видит в ней человека, строящего свою жизнь на принципах любви и дружбы. Джессике чужда пуританская суровость Шейлока. Она хочет жить полной жизнью и потому бежит от отца, сковывающего ее стремления.

Антонио, Бассанио, Порция, Джессика и другие, для которых дружба и любовь являются высшим нравственным законом, одерживают победу над злобой, жадностью и мстительностью ростовщика Шейлока. Оптимистический финал пьесы выражал иллюзию Шекспира относительно торжества гуманистических начал жизни над буржуазными. Понадобилось немного времени, чтобы Шекспир увидел, что в действительности дело происходило не так. Тогда он снова взялся за эту тему и решил ее совсем в ином духе в трагедии «Тимон Афинский».

Одним из последних произведений первого периода была трагедия «Юлий Цезарь», в которой обозначилось начало перелома в миропонимании Шекспира. Реализм Шекспира обретает суровый оттенок, возникающий в результате сознания, что действительность расходится с идеалами гуманизма.

«Юлий Цезарь» — политическая трагедия. Все действие пьесы развивается вокруг борьбы, происходящей между двумя политическими партиями древнего Рима. Полководец Юлий Цезарь, поддерживаемый своими сторонниками Марком Антонием и Октавианом, стремится к установлению единоличной власти и к уничтожению республиканских порядков. Ему противостоит лагерь республиканцев, возглавляемый Брутом и Кассием. Республиканцы организуют заговор против Цезаря и убивают его, чтобы помешать ему захватить власть.

После убийства Цезаря Брут обращается к римскому народу, объясняя, что устранение Цезаря имело целью воспрепятствовать установлению монархии. Народ сначала одобряет действия республиканцев. Но цезарианец Марк Антоний произносит над трупом Цезаря демагогическую речь, которая меняет настроение

толпы. Он изображает Цезаря народолюбом и сообщает, что Цезарь завещал свое состояние народу. Возбужденная речью Марка Антония толпа изгоняет Брута и других республиканцев из Рима, а цезарианцы устанавливают диктатуру триумvirата. Борьба между цезарианцами и республиканцами принимает вооруженный характер. Потерпев военное поражение от Антония и Октавиана, Брут и Кассий кончают самоубийством.

Симпатии Шекспира явно на стороне республиканца Брута; именно Брут, а не Цезарь является подлинным героем трагедии. Если на протяжении всего первого периода своего творчества Шекспир выступал в качестве поборника единой, централизованной монархической власти, то здесь он отдает предпочтение более демократической форме государственного устройства. Вера Шекспира в абсолютную монархию в период создания «Юлия Цезаря» уже была подорвана. Трагичным для Шекспира является не то, что убивают Цезаря, а то, что погибает Брут. На протяжении всей пьесы подчеркивается нравственное превосходство Брута и защищаемого им республиканского принципа.

Главная причина поражения и гибели Брута в том, что он теряет поддержку народа, который оказывается введенным в обман и следует за цезарианцем Антонием. Народ также является активной силой в событиях, и его положение рисуется Шекспиром в трагическом свете. Подавленная материальной нуждой, народная масса в слепоте своей не видит, что жалкие подачки цезарианцев не могут искупить потерю свободы. Трагична не только судьба Брута, но и судьба народа, сознание которого не созрело до понимания своих истинных интересов и который оказывает поддержку своим угнетателям в борьбе против того, кто желал избавить Рим от деспотизма.

Уже в этой пьесе гуманистическое мировоззрение Шекспира окрашивается в мрачные, трагические тона. Перед взором поэта начинает открываться вся бездна зла, существовавшего в жизни, жестокое торжество сил, враждебных человечности. Глубокое и многостороннее раскрытие всего этого составит содержание трагедий Шекспира во второй период его творчества.

## ВТОРОЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА

(1601—1608)

Подавляющее большинство произведений, созданных Шекспиром во второй период его творчества, принадлежит к жанру трагедии. За эти годы он написал только две комедии — «Конец — делу венец» и «Мера за меру», из которых вторую следует скорее отнести к жанру драмы.

Новое отношение Шекспира к действительности получило выражение в его знаменитом 66-м сонете:

Я смерть зову, глядеть не в силах боле,  
Как гибнет в нищете достойный муж,  
А негодяй живет в красе и холе;  
Как топчется доверье чистых душ, —  
Как целомудрию грозят позором,  
Как почести мерзавцам воздают,  
Как сила никнет перед наглым взором,  
Как всюду в жизни торжествует плут,  
Как над искусством произвол глумится,  
Как правит недомыслие умом,  
Как в лапах Зла мучительно томится  
Все то, что называем мы Добром...<sup>1</sup>

Здесь в одном стихотворении Шекспир выразил в концентрированной форме все то, что составило содержание великих трагедий, созданных им в этот период. Основу трагизма пьес этих лет составляет осознание Шекспиром того факта, что во всех сферах жизни господствует несправедливость, что достоинство человека, истина, добро и красота попораны.

Беды жизни, удручавшие Шекспира, были проявлениями той социальной несправедливости, от которой страдал народ. В произведениях Шекспира нашли отражение негодование широчайших демократических слоев общества, их глубокая неудовлетворенность существовавшими условиями и вместе с тем мечта об ином строе жизни, при котором все эти бедствия исчезнут, уступив место свободе и общему благополучию.

В напряженных трагических конфликтах пьес Шекспира с огромной художественной силой отражены социальные противоречия эпохи. В них изображена борьба между людьми, выражающими передовые идеалы эпохи, и носителями зла и несправедливости. Хотя в этой борьбе герои погибают, но справедливость как бы восстанавливается тем, что представители бесчеловечной морали собственного общества получают заслуженное возмездие. Моральная победа остается за благородными героями. Поэтому при всей своей суровости и мрачности трагедии Шекспира не являются пессимистическими. Они проникнуты верой в то, что в конечном счете лучшие начала жизни восторжествуют.

В великих трагических произведениях Шекспира запечатлены не только критические моменты социальной жизни, но и не менее грандиозные духовные кризисы, переживаемые героями. В титанических образах героев перед нами раскрывается огромное богатство идей, чувств, страстей, владеющих людьми. Шекспир создал характеры обобщающего значения, и недаром

---

<sup>1</sup> Перевод О. Румера.



имена героев трагедий стали нарицательными для обозначения определенных человеческих качеств, склонностей, страстей.

Трагическое проявляется в произведениях Шекспира не только как столкновение антагонистических общественных сил, но и как борьба внутренних противоречий в душе героя. Шекспиру чуждо схематическое понимание характеров, прямолинейное деление на хороших и дурных. Для него существует человек, свойства которого он раскрывает со всей глубиной и многосторонностью. Шекспир показывает внутренние противоречия характеров, борьбу добрых и злых склонностей в человеке, столкновение противоречивых стремлений. Поэтому благородные герои его также не свободны от недостатков, как злодеи не лишены некоторых достоинств. Характеры предстают в развитии, проходя сложный путь внутренней борьбы: У одних лучшие начала берут верх над слабостями, и тогда духовный кризис, через который проходят герои, преодолевается (Гамлет, Лир) и гибель их увенчивается моральной победой. У других (Макбет, Кориолан) развитие дурных склонностей приводит к моральной катастрофе, и нравственное падение завершается физической гибелью.

Важнейшая черта, присущая героям Шекспира, — их целеустремленность, одержимость одним стремлением или страстью. Именно это преобладание одной господствующей черты при всех внутренних противоречиях придает характерам Шекспира цельность, определенность. Эта же черта, какой бы она ни была — положительной или отрицательной, ведет героя к гибели. Так, например, если Макбета губит его честолюбие, то Отелло является жертвой доверчивости. Но гибель героя обусловлена не столько субъективными, сколько объективными причинами.

Идеалистическая критика создала для объяснения этого теорию «трагической вины» героя, обуславливающей его гибель. Как показал Н. Г. Чернышевский в своей работе «Эстетические отношения искусства к действительности», понятие трагического в идеалистической эстетике соединяется с понятием судьбы как следствия вмешательства мистических, потусторонних сил. «Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая»<sup>1</sup>, — писал Чернышевский. Гибель героев в трагедиях Шекспира происходит не в результате действия каких-либо божественных сил, предопределяющих судьбу человека, а как следствие стечения определенных жизненных обстоятельств. При этом нельзя считать, что причина во всех случаях одна и та же. Есть большое принципиальное различие между тем, как погибает, скажем, Гамлет или Макбет. Гамлет борется за справед-

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, 1949, стр. 29.

дивость против мира зла. Макбет борется за свои несправедливые цели против людей, для которых общее благо является высшим законом. Гамлет погибает, ибо еще не созрели условия для победы тех начал, во имя которых он борется. Макбет гибнет потому, что столкнулся с сопротивлением лучших людей общества своему деспотизму. Поэтому гибель Макбета обусловлена его собственной виной, тогда как в случае с Гамлетом вина лежит на обществе, в условиях которого этот благородный человек оказался обреченным на гибель. Но нельзя не видеть и субъективных качеств Гамлета, также играющих определенную роль в его судьбе. Однако при всем этом неверно отождествлять причину гибели с трагической виной героя. Причина коренится в том или ином сочетании социальных условий; в одном случае виновен будет герой, в другом — общество, но действительной причиной того или иного исхода трагического конфликта всегда является взаимодействие индивидуальных и социальных факторов.

### «Гамлет»

История принца датского, мстящего за злодейское убийство отца, инсценированная еще до Шекспира, была переработана им в таком духе, что кровавая драма мести превратилась в трагедию, содержащую высокое социально-философское обобщение противоречий эпохи.

Герой трагедии Гамлет — гуманист; «он пылок, как все благородные души: все злое возбуждает в нем энергическое негодование, все доброе делает его счастливым»<sup>1</sup>. В спокойное, гармоническое существование этого человека одно за другим врываются потрясшие его события — трагическая смерть отца и поспешный вторичный брак его матери. Оглядываясь вокруг, он видит то, чего не замечал раньше, — что всюду зло, пороки, жестокость. Гамлет, по словам Белинского, увидел, «что мечты о жизни и самая жизнь совсем не одно и то же... Вера была жизнью Гамлета, и эта вера убита, или, по крайней мере, сильно поколеблена в нем — и от чего же? — от того, что он увидел мир и человека не такими, какими он хотел их видеть, но увидел их такими, каковы они суть в самом деле»<sup>2</sup>. В этом отношении трагедия Гамлета была не только его личной трагедией, но трагедией целого поколения гуманистов, к которому принадлежал и сам Шекспир.

Перед Гамлетом встает вопрос о том, что же он должен делать со злом, окружающим его. Узнав причину гибели отца, Гамлет

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 302.

<sup>2</sup> Там же, стр. 303.

сразу же делает обобщающий вывод: «Век расшатался...» Задача мести, возложенная на него призраком, воспринимается им как задача борьбы против зла вообще. А это-то его и смущает:

Век расшатался — и скверней всего,  
Что я рожден восстановить его.

Вместо того чтобы действовать, Гамлет начинает размышлять, и внешний конфликт героя с окружающей средой усугубляется глубочайшим внутренним конфликтом, который Белинский разъясняет так: «Ужасное открытие тайны отцовской смерти, вместо того, чтобы исполнить Гамлета одним чувством, одним помышлением — чувством и мыслью мщения, каждую минуту готовыми осуществиться в действии, — это ужасное открытие заставило его не выйти из самого себя, а уйти в самого себя и сосредоточиться во внутренности своего духа, возбудило в нем вопросы жизни и смерти, времени и вечности, долга и слабости воли, обратило его внимание на свою собственную личность, ее ничтожность и позорное бессилие, родило в нем ненависть и презрение к самому себе. Ясно, что натура Гамлета чисто внутренняя, созерцательная, субъективная, рожденная для чувства и мысли; а ужасное событие требует от него не чувства и мысли, но дела, из идеального мира вызывает его в мир практический, в чуждый его духовной настроенности мир действия. Естественно, что из этого положения возникает внутри Гамлета страшная борьба, которая и составляет сущность всей драмы»<sup>1</sup>.

Медлительность Гамлета нередко пытаются объяснить его слабостью. Но это противоречит всем поступкам героя в трагедии. Он сам ощущает в себе «силу льва немейского», и поэтому Белинский имел все основания считать, что «от природы Гамлет человек сильный»<sup>2</sup>. Гамлет медлит потому, что слишком сложна задача, стоящая перед ним, — уничтожить зло в мире. Для него не только Дания, а «весь мир — тюрьма». Разрешить стоящую перед ним задачу нельзя простым ударом кинжала. Отсюда протекают сомнения и колебания героя.

«Гамлет, — писал Белинский, — выражает собою слабость духа — правда; но надо знать, что значит эта слабость. Она есть распадение, переход из младенческой бессознательной гармонии и самонаслаждения духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимые условия для перехода в мужественную и сознательную гармонию и самонаслаждение духа... Он велик и силен в своей слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека в самом его восстании»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 303.

<sup>2</sup> Там же, стр. 335.

<sup>3</sup> Там же.

Убийство отца — одно из проявлений того насилия, которое ненавистно Гамлету, ибо насилие — одна из форм царящего в мире зла. А Гамлет для совершения своей задачи также должен применить насилие, на что он сразу решиться не может. Он долго колеблется, но эти колебания вовсе не означают отказа от борьбы. Как правильно писал Гегель, «Гамлет нерешителен в себе; он, однако, сомневается не в том, что ему нужно делать, а в том, как это ему выполнить»<sup>1</sup>. Долг мести за отца, возложенный на Гамлета призраком, перерастает в задачу возмездия за поправленную справедливость. Гамлет — борец против зла, царящего в мире. Зло, которое он видел перед собой, было порождением той переходной эпохи, когда трудно было отделить, какие пороки принадлежат отживающему феодальному миру и какие — нарождающемуся буржуазному строю.

Гамлет борется в одиночку. Это следует со всей силой подчеркнуть, ибо в этом отношении он не столько антипод Дон Кихота, как полагал Тургенев<sup>2</sup>, сколько скорее его единомышленник. Оба они посредством личного подвига хотят изгнать мир от зла, однако от Дон Кихота Гамлета отличает то, что он обладает пониманием действительности и представляет себе трудности борьбы против нее. Об этом свидетельствуют его постоянные колебания, его знаменитое «быть или не быть», выражающие главную трудность, перед которой стоит Гамлет, знающий, что ему надо сделать, и не знающий, как осуществить свой замысел наиболее справедливым и действенным образом. Поэтому и разрешение задачи происходит случайно, тогда как гибель самого Гамлета оказывается закономерной. Он гибнет в силу своего одиночества, из-за своей нерешительности, гибнет потому, что, будучи человеком духовно сильным, готовым к борьбе, вместе с тем не умеет бороться, да не очень и уверен в том, сумеет ли он, осуществив частную задачу мести, выполнить и ту большую общую задачу, которую он себе поставил, — вправить вывихнутые суставы времени, уничтожить зло.

Следует указать, что попытки некоторых критиков и режиссеров превратить Гамлета в человека, не знающего сомнений, в человека, уже разрешившего все терзающие его мучительные сомнения, противоречат самому существу этого образа. Подобная трактовка напоминает, говоря словами Маркса, «ту обработку шекспировского Гамлета, в которой не хватало не только меланхолии датского принца, но и самого принца»<sup>3</sup>. И такой же край-

<sup>1</sup> Гегель, Соч., т. XII, стр. 248.

<sup>2</sup> См. «Гамлет и Дон Кихот», И. С. Тургенев, Собр. соч., т. XI, М., 1949.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 461.

ностью было бы возведение слабости героя в абсолют, ибо она есть не свойство Гамлета, а его состояние, и все развитие характера Гамлета состоит в стремлении героя преодолеть мучительный для него внутренний разлад. Отсюда и глубокая человечность этого образа и то чувство симпатии, которое он вызывает у публики.

Борьба между Гамлетом и Клавдием не есть борьба между людьми двух разных эпох и укладов. Они оба — люди эпохи Возрождения. Гамлет — воплощение того расцвета личности, интеллектуальной культуры, новой гуманистической морали, которым ознаменовалось Возрождение; Клавдий — носитель эгоизма, своекорыстия, жестокого властолюбия, морального нигилизма — всех тех пороков, которые были и в средние века, но особенно пышно распустились в эпоху Возрождения на почве буржуазного индивидуализма.

Трагедия Шекспира пронизана боевым духом, страстным негодованием против зла и насилия, утверждением высоких гуманистических идеалов и горестным сознанием того, что время для их победы еще не наступило. Умирая, Гамлет просит своего друга Горацио поведать миру обо всем, что произошло, и это является как бы завещанием героя — продолжать начатую им борьбу.

### «Отелло», «Король Лир», «Макбет»

У итальянского писателя Джиральди Чинтио, автора новеллы о венецианском мавре, в основе сюжета «Отелло» лежит семейная драма. Шекспир переработал сюжет в таком духе, что трагедия «Отелло» явилась отражением общественных противоречий эпохи Возрождения.

Отелло обладает чертами титанизма, свойственного выдающимся людям эпохи; как и они, он овеян авантюрным духом своего времени, что явственно ощущается в его рассказе о своей бурной жизни. «Отелло потому и совершил страшное убийство невинной жены и пал под тяжестью своего проступка, — писал Белинский, — что он был могуч и глубок: только в таких душах кроется возможность трагической коллизии, только из такой любви могла выйти такая ревность»<sup>1</sup>.

Ревность составляет лишь одну сторону трагедии. Еще Пушкин указывал: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»<sup>2</sup>. Трагедия Отелло есть и трагедия ревности и трагедия обманутого доверия. Как писал Белинский, основу трагедии

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. V, Спб., 1901, стр. 48.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VII, стр. 515.

составляет «идея обманутой любви и оскорбленной веры в любовь и достоинство женщины»<sup>1</sup>.

Отелло, воплощающему лучшие черты человека эпохи Возрождения, противостоит Яго. Он тоже человек этого времени, тоже овеян его авантюрным духом и по-своему титаничен. Но это — титан зла. Циник, не верящий в людей, не знающий возвышенных чувств, он полон самой низкой злобы и зависти. Стремясь к осуществлению своих эгоистических целей, он безжалостно топчет чужие жизни.

Не веря в людей, он строит свою коварную интригу против Отелло на самом дорогом, что есть у мавра, — на его доверии к людям. Нося всю жизнь личину честности, он заставляет Отелло поверить в то, что Дездемона неверна. В душе Отелло поднимается вихрь ревности. Однако не ревность побуждает Отелло убить Дездемону. Он видит в ней нарушительницу основ жизни, разрушающую доверие между людьми, тем более опасную, что она прѣкрасна. Он творит над ней суд и решает, что она должна умереть, «иначе и других она еще обманет в этом мире».

Убивая Дездемону, Отелло считает, что он очищает мир от скверны, на деле же оказывается, что он сам попал под власть зла и обмана. «Ничего я не совершил из ненависти, всё — из чести лишь», — говорит Отелло, объясняя, почему он убил Дездемону. Когда же выясняется, что она была невинна, Отелло, потрясенный своей роковой ошибкой, решает с той же беспристрастностью совершить суд над самим собой и убивает себя. Самоубийство Отелло не есть жест отчаяния, а справедливое возмездие, которое он сам налагает на себя за совершенную им страшную ошибку. Он умирает просветленным, узнав, что Дездемона была ему верна, и это возрождает его веру в человека: значит, можно верить любви, верить человеку, — нужно только уметь отличать подлинную честность от мнимой. В глазах самого Отелло нравственный порядок мира восстановлен установлением невинности Дездемоны. Но остается страшная вина его самого, и он казнит себя во имя торжества справедливости.

Образ Дездемоны, стоящей в центре борьбы между Отелло и Яго, воплощает в себе гуманистический идеал женщины. Наделенная способностью глубоко и сильно любить, Дездемона при всей своей мягкости, женственности обладает твердым характером, смелостью и решительностью, что особенно сказывается в том, как она, пренебрегая предрассудками своей среды, отдает свою любовь Отелло. Она не только любящая женщина, но и женщина, готовая разделить с любимым человеком все трудности и опасности его боевой жизни. Будучи существом чистым, она бес-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 468.

сильна против клеветы, сетями которой ее опутал Яго. Видя безуспешность попыток уверить Отелло в своей невинности, она с глубокой печалью отдается на волю судьбы, надеясь, что разум Отелло прояснится и он поймет ее невинность. И, хотя Отелло приходит к пониманию своей роковой ошибки слишком поздно, светлый облик Дездемоны до конца остается чистым и незапятнанным, ибо зритель видит, что из всех персонажей трагедии она в наибольшей степени приближается к тому идеалу человечности, который утверждался Шекспиром в его трагедии.

Яго терпит, таким образом, двойное поражение: он разоблачен, и ему не удалось осуществить своих низменных желаний, не удалось построить свое благополучие на несчастье других,— главное же в том, что он терпит моральное поражение, ибо, как ни трагична ошибка доверившегося ему и обманутого им Отелло, истина восторжествовала.

Смысл трагедии «Король Лир» выходит далеко за пределы темы неблагодарности детей, составляющей основу фабулы. Уже в первом акте трагедии Глостер говорит о том, что все общество, изображаемое в пьесе, переживает полнейший разброд: «...любовь охладевает, дружба гибнет, братья восстают один на другого, в городах, деревнях — раздоры, во дворцах — измены, раторгаются узы между детьми и родителями... Сын восстает на отца; король нарушает законы природы; отец восстает на своего ребенка».

Такого рода конфликтами и заполнено все действие трагедии. Лир отвергает и проклинает любимую дочь Корделию. Лицемерные дочери короля, Гонерилья и Регана, прогоняют отца, отдавшего им свое царство; Эдмунд добивается изгнания своего брата, а затем предает отца; сестры Регана и Гонерилья соперничают из-за любви Эдмунда — такова вырисовывающаяся в трагедии картина всеобщего разрыва естественных связей между людьми.

Общество предстает здесь распадающимся на отдельные атомы. Каждый стремится утвердить себя, борется за свои цели, противопоставляет свою волю и понятия воле и понятиям других. Однако постепенно, в ходе развития действия, персонажи концентрируются в две противостоящие друг другу группы, объединяющиеся общностью моральных принципов. Одну группу составляют те, кто руководствуется в жизни исключительно эгоистическими интересами, — это Регана, Гонерилья, Эдмунд, Корнуол, Освальд. Между людьми этого лагеря нет и не может быть длительного единства. Их союз с самого начала непрочен, ибо каждый хочет воспользоваться помощью других только в своих целях; когда же их интересы приходят во взаимное столкновение,

они не останавливаются перед физическим уничтожением друг друга: Гонерилья вместе с Эдмундом замышляет убийство своего мужа, Альбани. Гонерилья же отравляет свою сестру, Регану. Эгоизм людей этой среды сочетается с полной аморальностью.

Другую группу составляют персонажи, для которых собственное достоинство неотделимо от понятий истины, чести, справедливости. Это — Корделия, Кент, Эдгар, шут. Они смело говорят правду даже тогда, когда знают, что это может принести им несчастье. Им свойственны отзывчивость, бескорыстие, способность к самопожертвованию.

Конфликт двух моральных принципов — эгоизма и альтруизма — имеет глубокие социальные основы. Гонерилья, Регана, Эдмунд и люди, подобные им, воплощают психологию собственного общества, корыстолюбивые стяжательские стремления. Корделия, Эдгар, Кент, шут — носители народно-гуманистического идеала.

Какое же место занимает в этом конфликте главный герой трагедии?

Король Лир, человек, обладающий многими прекрасными задатками, явился, по определению Добролюбова, «жертвой уродливого развития»<sup>1</sup>. Могущество, которым он обладал, как неограниченный повелитель над жизнью и смертью своих подданных, лесть и всеобщее раболепство до чрезвычайности развили его самомнение и самолюбие. Все помыслы Лира получили одностороннее устремление: «Не на великие дела любви и общей пользы, а единственно на удовлетворение собственных, личных прихотей»<sup>2</sup>.

При всем своем деспотизме и себялюбию Лир даже в начале трагедии не принадлежит к людям, для которых власть и богатство составляют цель жизни. Прежде всего и больше всего ему хотелось быть человеком. Однако его понятие о своем личном достоинстве получило извращенное выражение, оно переросло в самообожание, которое достигло крайнего предела.

Отказ от владений, раздел королевства между дочерьми — этот поступок Лира, кажущийся на первый взгляд безрассудным, имел свою внутреннюю логику. Лир считал, что все любят его как человека, он не умел отличить тех, кто действительно питал к нему любовь, от тех, кто склонялся перед ним, как перед монархом.

Он решил отдать свои владения, чтобы, сбросив королевское величие, насладиться в полной мере величием человеческим. Он был уверен, что и без своих владений будет пользоваться тем же почетом, уважением, любовью; даже больше того — ему каза-

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, т. 2, М., 1952, стр. 197.

<sup>2</sup> Там же, стр. 198.



лось, что в своем новом положении он испытает еще большее моральное удовлетворение от того, что в нем будут ценить Лира-человека. Уверенный в своем превосходстве, он наивно думает, что останется королем в моральном смысле даже тогда, когда фактически перестанет им быть.

Поэтому, производя раздел королевства, он требует от дочерей выражения любви к нему. Но, в сущности, он требует не столько любви, сколько покорности его воле, ибо с чувствами и понятиями других людей он не привык считаться. Потому он изгоняет Корделию и отдает все свои владения двум старшим дочерям, проявившим должную покорность.

И вот из своего «варварски бессмысленного положения» он переходит в «простое звание человека» (Добролюбов). Надменное обращение старших дочерей, которым он все отдал, пренебрежительное отношение бывших подданных и слуг возмущает Лиру: ведь он остался тем же человеком, каким был раньше, почему же теперь к нему относятся иначе и почему с его волей и желаниями теперь не считаются? Постепенно для Лиры проясняется горькая истина, что те, кто преклонялся перед Лиром-королем, жестоки к Лире-человеку.

Познание действительных отношений, существующих в обществе, протекает в душе Лиры столь мучительно потому, что рушатся убеждения всей его жизни, и он приходит к пониманию иллюзорности своих представлений о себе и своем положении в мире. И прежде всего Лир оказывается вынужденным расстаться с представлением о своей исключительности. Он приходит к пониманию того, что он такой же человек, как и остальные. А человек, если у него нет власти, богатства, положения, оказывается всего лишь «бедным, голым, двуногим существом».

Сознание общности своей судьбы с судьбой всех обездоленных составляет один из высших моментов прозрения Лиры. Необыкновенная на первый взгляд судьба Лиры оказывается в итоге сходной с повседневной судьбой тысяч и тысяч бедняков. Лир упрекает теперь себя за то, что раньше мало или совсем не думал о бесчисленных страдальцах, населяющих его королевство.

Трагедия отдельной личности — Лиры — сливается, таким образом, с трагедией народа, огромных масс людей, насильственно вырванных из привычного уклада жизни, лишенных средств существования и предоставленных самим себе.

Пройдя через горнило страданий, Лир становится другим человеком. Как отмечал Добролюбов, «сила его характера выражается не только в проклятии дочерям, но и в сознании своей вины перед Корделией, и в сожалении о своем крутом нраве, и в раскаянии, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил искреннюю честность. Оттого-то Лир и имеет такое

глубокое значение. Смотря на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примиряемся с ним, как с человеком, и оканчиваем тем, что исполняем негодованием и жгучей злобой уже не к нему, а за него и за целый мир — к тому дикому нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лире»<sup>1</sup>.

Параллельно трагедии Лира развивается история другого отца, Глостера. Введенный в заблуждение наговором своего незаконного сына, Эдмунда, он изгоняет старшего сына, Эдгара. Устранив законного наследника, Эдмунд затем предает своего отца, которому Корнуол вырывает глаза. Подобно тому как Лир, проходя через помрачение рассудка, обретает разум, так Глостер, будучи ослепленным, как бы прозревает, приходя к пониманию действительных качеств своих сыновей.

Героиней трагедии, воплощающей гуманистический идеал истины и любви, является Корделия, прекрасный образ которой служит как бы маяком человечности в трагедии. Шут короля Лира под маской балагурства скрывает незаурядный ум; этот простой человек отлично понимает людей и смело говорит им правду в глаза. В поговорках, прибаутках и песенках шута звучит народная мудрость.

К числу вершинных произведений Шекспира принадлежит и трагедия «Макбет». Герой трагедии не подходит под определение «положительного» или «отрицательного» персонажа. Он, так же как и Лир, «жертва уродливого развития», жертва тех противоречий, которые выростали на почве классового общества. Как справедливо указал Белинский, «Макбет Шекспира — злодей, но злодей с душой глубокою и могучею, отчего он вместо отвращения возбуждает участие; вы видите в нем человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который при другом направлении мог бы быть другим человеком»<sup>2</sup>.

Макбет — человек того общества, где одним из способов утверждения личности является ее господство над другими. Наделенный качествами мужественного воина и талантливого полководца, он полагает, что человеком в полном смысле слова он может быть, лишь став королем, в отличие от Лира, который решил отказаться от власти для того, чтобы в полной мере ощутить свое человеческое достоинство. В этом корень честолюбия Макбета. Но путь к трону лежит через преступление. Макбет

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, т. 2, стр. 198.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 479.

не сразу решается на это. Хитрой софистикой леди Макбет уверяет мужа, что его стремление, в сущности, будто бы глубоко человечно; сказав «хочу», он должен отбросить «не смею»:

Задумал ты, как человек; исполни,  
И будешь выше ты; не зверь, а муж<sup>1</sup>, —

говорит она, побуждая Макбета убить короля Дункана и завладеть его короной. Макбет решается. Как указывает Белинский, он думал впоследствии «снять с себя вину цареубийства, мудро управляя народом и даровав ему внешнюю безопасность и внутреннее благоденствие; но ошибся в своих расчетах: не внешний случай был его карой, но сам он наказал себя; во всех он видел своих врагов, даже в собственной тени, и скоро сам сознал это, увидев логическую необходимость новых злодейств и сказав: «Кто зло посеял — злом и поливай!»

Макбет возбуждает участие, так как он сам сознает, что исковеркал свою жизнь, самого себя. В нем постоянно проявляется сознание того, что можно было быть другим человеком. На протяжении трагедии он все время стремится обрести эту утраченную им человечность. Вот почему он встречает смерть как освобождение от того тяжелого бремени, которое он сам возложил на свою душу.

Образ леди Макбет выделяется среди шекспировских героинь своей предельной мужеподобностью. Недаром Макбет говорит ей:

Рожай лишь сыновей.  
С таким закалом должно создавать  
Одних мужчин<sup>2</sup>.

Леди Макбет одержима неукротимым честолюбием, жаждой власти и могущества. Если Макбету присущи колебания, то она с самого начала непреклонна и побуждает мужа к быстрым и решительным действиям, презирая его за медлительность и отвергая все моральные соображения, останавливающие его. Леди Макбет — цельный характер, она тверда, как скалы ее родной Шотландии, обладает бешеной энергией, огромной волей, не знает удержу в своих честолюбивых стремлениях.

Идея трагедии в том, что нормальный человек, совершив преступление, сам обрекает себя на духовные муки.

Мы не смутились бы грядущей жизнью,  
Но суд вершится здесь же...

Правосудье  
Подносит нам же чашу с нашим ядом<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Перевод А. Кронеберга.

<sup>2</sup> Перевод М. Лозинского.

<sup>3</sup> Перевод М. Лозинского.

Макбет убивает короля, но отныне его всегда будет преследовать сознание своей вины, и он не обретет покоя:

Не будет спать, Макбет не будет спать!

Макбет знает ужасное ощущение —

...быть простертым на душевной плахе  
В безвыходной тоске<sup>1</sup>.

Леди Макбет, сердце которой, казалось бы, заковано в броню, не выдерживает бремени преступлений, совершенных ею вместе с мужем, и сходит с ума.

Этическая проблематика сочетается в трагедии с политической. В «Макбете», как в «Гамлете» и в «Короле Лире», Шекспир осуждает пороки самовластья и выступает с критикой монархического деспотизма.

Трагедия безоговорочно утверждает право на тираноубийство, на восстание против короля-узурпатора и свержение его. Восстание против Макбета является законной защитой человеческих прав. Показательно и то, что эта борьба против тирана ведется не в одиночку, как в «Гамлете», а как народная война, которую возглавляют Малькольм и Макдуфф.

### Трагедии на сюжеты из античной истории

Интерес к античности, свойственный гуманистам, сказывался на протяжении всего творчества Шекспира. В первый период Шекспир создал на материале античности комедии «Комедия ошибок» и «Сон в летнюю ночь», трагедии «Тит Андроник» и «Юлий Цезарь». Следует, однако, иметь в виду, что на театре эпохи Шекспира античность изображалась в современных костюмах, и это было одним из обстоятельств, приближавших события древнего мира к уровню понятий и представлений тогдашних зрителей. Драматурги, включая Шекспира, выбирали такие темы и сюжеты, которые перекликались с злободневными вопросами общественной жизни и морали. Конфликты в пьесах на античные сюжеты не воспринимались публикой как нечто чуждое.

Вместе с тем самый материал этих пьес придавал произведениям на античные сюжеты своеобразную стилизовую окраску. При создании «Юлия Цезаря» и последующих античных трагедий главным источником Шекспира были «Сравнительные жизнеописания» Плутарха (в переводе Томаса Нортона), что наложило свою печать на эти драмы. В речах шекспировских героев ощущается влияние античной риторики и ораторского искусства. Характеристики персонажей близки Плутарху. В целом, однако, антич-

<sup>1</sup> Перевод М. Лозинского.

ные трагедии Шекспира были в полном соответствии с общим ренессансным духом творчества Шекспира.

В трагедии «Антоний и Клеопатра» римский полководец Антоний переживает глубокий внутренний конфликт. Один из вершителей судеб мира, подвластного Риму, увлеченный «нильской змейкой» Клеопатрой, он забывает о всех своих обязанностях, семейных и политических связях, и предается любовной неге в объятиях Клеопатры, в то время как дело требует его участия в той борьбе, которую Рим ведет за мировое господство.

Государственный деятель и любящий человек — такое раздвоение испытывает Антоний, который не может примирить своих личных стремлений с обязанностями главы государства. Чтобы быть любимым Клеопатрой, он должен быть владыкой Рима и всего мира, но связанная с этим деятельность лишает его возможности быть с Клеопатрой.

Двойственность отличает и Клеопатру. Ее любовь к Антонию основана и на политическом расчете и на искреннем влечении к нему. Подобно тому как в нем происходит борьба между полководцем и человеком, так и в ней наблюдаются колебания между политической хитростью и страстью к Антонию.

В конце концов оказывается, что и свою любовь Антоний может сохранить, лишь отстояв себя как полководец в борьбе против Октавиана. И как раз в решающий момент битвы Клеопатра бежит, покидая Антония. Но, как ни расчетлива была Клеопатра, она просчиталась. Когда после смерти Антония она пробует свои чары на Октавиане, то убеждается, что этот политик не поддастся ее обаянию и заставит шагать как рабыню в числе своих «трофеев». Клеопатра добровольно уходит из жизни, в которой самым большим и мучительным счастьем для Антония и для нее была их страсть.

«Кориолан» часто неправильно трактовался как выражение антидемократических взглядов Шекспира. Реакционная буржуазная критика хотела видеть в антинародных речах героя выражение точки зрения самого Шекспира, что совершенно неверно.

«Кориолан» — политическая трагедия, в которой с исключительной остротой представлен конфликт между героем-патрицием и плебейской массой. Кориолан — выдающийся полководец, но он индивидуалист, считающий, что его личные достоинства дают ему право презирать народ, не считаться с ним. Чрезмерное самообожание приводит его к разрыву с народом. Больше того, Кориолан становится предателем, который во имя своего ложного честолюбия предает родину, свой народ, свое государство. Кориолан пытается подчинить государство, общество своим интере-

сам. Трагедия раскрывает антиобщественный характер индивидуализма, ибо герой не мыслит утверждения своей личности иначе, как через отрицание и попрание человеческого достоинства и прав народа. Вся его энергия и личная одаренность не могут искупить его вины перед народом; они, наоборот, усугубляют ее.

Народ является коллективным героем трагедии, противостоящим герою-одиночке. Плебеи представлены сознающими противоположность своих интересов интересам патрициев. «Худоба, которой мы страдаем вследствие нищеты, — говорит один из горожан, — служит как бы подробной описью роскоши патрициев, а наше бедственное положение для них выгодно».

Презрение Кориолана к народу не знает пределов, и в этом его благородство ему изменяет, тогда как народ, даже враждуя с Кориоланом, отдает ему должное. «Будь он более расположен к народу, — говорит один из плебеев, — во всем свете не нашлось бы человека достойнее его».

Если Кориолан не желает поступиться своими личными интересами для народа, то и народ не может отказаться от своих интересов и прав ради Кориолана. Из этого и возникает основная трагическая коллизия пьесы.

«Кориолан» — трагедия выдающейся личности, оторвавшейся от народа, и трагедия народа, лишенного выдающихся личностей, которые могли бы руководить им.

Глубже, чем все его современники, Шекспир раскрыл антинародный характер индивидуализма. Со всей наглядностью и убедительностью Шекспир показал в своих трагедиях, что общественное развитие, с одной стороны, приводило к развитию человеческой индивидуальности, а с другой — калечило, уродовало ее, лишало ее человечности. Глубже своих современников понял Шекспир и то, что было причиной этого извращения человеческой природы и превращения человеческих качеств в свою противоположность. Это выражено им в последнем произведении второго периода — «Тимоне Афинском», — как бы подводившем итог всем прежним наблюдениям писателя над жизнью современного общества.

На собственном горьком опыте герой трагедии убеждается в том, что ценность человека в обществе, в котором он живет, определяется его состоянием, деньгами, золотом.

Тимон был уважаем и любим, пока он был богат. Дом его постоянно был полон гостей, заискивавших перед ним. Афинские власти относились к нему с почтением. Но, как только Тимон потерял свое богатство, отношение к нему изменилось. Все отвер-

нулись от него. Исчезли любовь друзей, уважение знакомых, почет, которым он пользовался в обществе.

Глубокое значение трагедии состоит в том, что Шекспир здесь коснулся самых основ зла, царящего в собственническом обществе, в том строе жизни, где материальные ценности подавляют человека. «Тимон Афинский» — гневный обвинительный акт, брошенный гениальным художником в лицо всему нарождающемуся буржуазному обществу.

Монологи Тимона Афинского, осуждающего враждебную человечности власть золота, были высоко оценены Марксом, который писал: «Шекспир превосходно изображает сущность денег»<sup>1</sup>.

Золото превращает человеческие, природные качества в их противоположность, оно, как говорит Тимон, делает

...Все чернейшее — белейшим,  
Все гнусное — прекрасным, всякий грех —  
Правдивостью, все низкое — высоким,  
Трусливого — отважным храбрецом,  
А старика — и молодым и свежим!

Маркс следующим образом раскрывает эту мысль Тимона об извращающей силе денег: «То, чего я как человек не в состоянии сделать, т. е. чего не могут обеспечить все мои индивидуальные силы, то я могу сделать при помощи денег»<sup>2</sup>.

Деньги разрушают все естественные связи между людьми, они приводят к тому, что в обществе, где царит власть золота, человек оценивается не по своим действительным физическим и моральным качествам, а по тому, каким количеством денег он владеет.

Да, этот плут сверкающий начнет  
И связывать и расторгать обеты.  
Благословлять проклятое, людей  
Ниц повергать пред застарелой язвой,  
Разбойников почетом окружать,  
Отличьями, коленопреклоненьем,  
Сажая их высоко на скамьи  
Сенаторов...

Комментируя речи Тимона, Маркс пишет, что деньги «превращают верность в измену, любовь в ненависть, ненависть в любовь, добродетель в порок, порок в добродетель, раба в господина, господина в раба, глупость в ум, ум в глупость»<sup>3</sup>. Маркс называет это «извращением индивидуальностей»<sup>4</sup>, он указывает,

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Госполитиздат, 1956, стр. 618.

<sup>2</sup> Там же, стр. 619.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

что деньги не только извращают природу человека, но и выступают против индивида. Они разобщают близких, сеют вражду, злобу, зависть; недаром Тимон Афинский у Шекспира говорит о золоте:

Разлучник кроткий  
Отцов с детьми! Блестящий, оскверняешь  
Ты чистоту супружеского ложа.

Встретив в лесу разбойников, Тимон отдает им найденное золото. Для него разбойники — не отщепенцы общества, а люди, которые честны хоть тем, что, грабя других, они не лицемерят, как это делают «почтенные» граждане Афин.

Везде  
Я вам найду грабительства примеры...  
... Всё в мире — вор. Закон — узда и бич  
Подобных вам — без наказания грабит  
В могуществе насильственном своем.  
Самих себя вы не любите; грабьте  
Друг друга. Вот вам золото еще.  
Пидите глотки: все, кого вы только  
Встречаете, — грабители <sup>1</sup>.

Бесчеловечность, царящая в обществе, делает Тимона мизантропом. Проклиная весь род людской, он уходит из жизни, полный непримиримости ко всем ее несправедливостям.

### «Троил и Крессида», «Конец — делу венец», «Мера за меру»

Трагическое мировосприятие Шекспира наложило свою печать и на те произведения второго периода, которые не принадлежат непосредственно к жанру трагедии. Пьеса «Троил и Крессида» может быть названа трагикомедией. Сюжет из истории Троянской войны обработан здесь Шекспиром в такой форме, что некоторые критики усматривали в этой драме пародию на «Илиаду» Гомера. Это, однако, не так. На материале античного предания, дошедшего до Шекспира в обработке английского поэта XIV века Чосера, драматург создал произведение, в котором история несчастной любви Троила к неверной Крессиде обретает мрачную реалистическую окраску, отражающую взгляд Шекспира на современность. Всеобщий разлад, нравственная испорченность и вероломство характеризуют общество, в котором живет благородный Троил. И, хотя история его страданий не заканчивается гибелью героя, трагический мотив несовершенства жизни преобладает в произведении, определяя его общее звучание.

<sup>1</sup> Перевод П. Вейнберга.



Безрадостна судьба героини комедии «Конец — делу венец». Впервые у Шекспира тема любви сочетается здесь с проблемой социального неравенства. Любовь Елены наталкивается на аристократическое чванство графа Бертрама, не желающего «унизить» себя союзом с простолюдинкой. Хотя его и принуждают вступить с ней в брак, но он сразу после венчания покидает ее, и лишь впоследствии ей удается путем обмана добиться того, чтобы Бертрам признал ее.

- **Мрачный взгляд Шекспира на жизнь отразился и в пьесе «Мера за меру».** Перед зрителем возникает картина города, страны, где царит всеобщая испорченность нравов. Герцог, ранее снисходительно смотревший на безнравственность граждан, решает принять меры. Он на время передает власть наместнику Анджело, поручая ему со всей строгостью применять закон, карающий нарушителей нравственности казнью. Первой жертвой нового правителя становится Клавдио, повинный в том, что его возлюбленная родила ребенка вне брака. Как совратитель, Клавдио осужден на смерть. Сестра Клавдио, добродетельная Изабелла, является к Анджело просить о помиловании своего брата. Крота девушка воспламеняет сурового блюстителя законов, и он обещает ей помиловать брата, если она разделит его страсть.

Образ Анджело принадлежит к числу глубоких реалистических типов, созданных Шекспиром. Внезапно вспыхнувшая страсть делает Анджело лицемером. Шекспир создает не односторонний тип лицемера, наподобие Тартюфа, а многосторонний образ человека, которого страсть побуждает отказаться от своих принципов и стать лицемерным. Сохраняя видимость нравственного человека, Анджело прикрывает ею свое нарушение долга и принципов морали. Как отмечал Пушкин, «у Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»<sup>1</sup>

- **Осуждая лицемерие, Шекспир отнюдь не проповедует аморализм.** Нравственная распущенность, безудержный эпикуреизм, представленный в образе Люцио, осуждаются Шекспиром с не меньшей силой. Обои крайностям Шекспир противопоставляет гуманистическую мораль, в особенности альтруизм и самопожертвование, — качества, носителями которых являются героиня пьесы Изабелла и добрый герцог. Хотя гуманность и одерживает

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VII, стр. 516.

в драме победу, но чувствуется, что благополучная концовка наступает не столько по логике событий, сколько по воле автора.

Существенное место занимает в «Мере за меру» проблема справедливости и законности. Как показывает Шекспир, существующие в обществе законы суровы и бесчеловечны, но и многие люди настолько далеки от подлинной нравственности, что трудно найти мерило справедливости.

\* \* \*

Второй период творчества Шекспира — период высшего расцвета реалистического мастерства великого драматурга. Произведения этих лет отражают глубочайшие противоречия всей общественной жизни, когда феодальный строй сменялся новым, буржуазным строем.

Величие Шекспира проявилось в том, что на заре капиталистического развития он в глубоко реалистической форме показал в своих произведениях бесчеловечность этих новых отношений, разрушительное действие, оказываемое ими на развитие человеческой личности.

И все же при всей трагичности жизни, которую изображал Шекспир, он не терял веры в человека. Вот почему трагизм Шекспира никогда не доходил до пессимизма. Даже тогда, когда он видит человека заблуждающимся, оказавшимся во власти роковых жизненных обстоятельств, он не может не восхищаться огромной мощью, титаническим величием разума, энергии, страстей своих героев. Драмы Шекспира рисуют трагедию человечества, высвободившегося из-под оков феодального средневекового гнета, только успевшего распрямиться и стать во весь свой гигантский рост, но тут же надломленного, исковерканного миром корысти, властолюбия и новых форм социального неравенства. Но это не убило в Шекспире мечты о свободном, полноценном, всесторонне развитом человеке — мечты, воплощавшей лучшие чаяния народа. И эта широта гуманизма Шекспира, выходявшего за пределы буржуазной ограниченности, обусловила глубокую народность всего его творчества. Поэтому произведения его являются жизнеутверждающими даже тогда, когда они рисуют трагические судьбы его героев.

Важнейшей особенностью реализма Шекспира было отрицание «рока» как основы трагизма жизни. Зло у него всегда имеет своих конкретных, человеческих носителей, которые могут быть устранены и побеждены при благоприятных условиях. Отрицание фатализма, вера в то, что все зависит от самих людей, заставляли Шекспира страстно искать возможности иных решений жизненных противоречий.

## ТРЕТИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА

(1609—1613)

Именно это стремление и составило идейную основу творчества Шекспира в третий период. Нельзя сказать, что в произведениях этих лет Шекспир отказался от изображения противоречий действительности. Как сюжеты пьес, так и речи действующих лиц содержат достаточное количество указаний на то, что Шекспир попережнему видит различные формы проявления социальной несправедливости и столь же непримирим по отношению к ним. Поэтому неверна концепция буржуазных критиков, которые утверждают, будто третий период характеризуется примирением Шекспира с современной ему действительностью.

Однако если Шекспир и не стал на эту позицию, то все же несомненно, что теперь его внимание привлекает не столько задача социальной критики, сколько поиски положительного разрешения противоречий жизни. В этом смысле небезинтересен тот факт, что Шекспир как бы возвращается к темам и сюжетным мотивам, уже получившим у него драматическую разработку, но теперь разрешаемым иначе.

Особенно наглядный пример этого дает история Постума и Имоджены в «Цимбелине», по-новому трактующая центральную тему «Отелло». Иоахимо посредством обмана убеждает Постума в неверности его жены Имоджены. Постум приказывает убить Имоджену, но слуга, верящий в невинность Имоджены, дает ей возможность спастись. В конце концов обнаруживается, что Иоахимо оклеветал Имоджену, и муж с женой счастливо соединяются вновь.

История Постума и Имоджены, повторяющая темы ревности и обманутого доверия, развивается параллельно со сложной интригой, происходящей при дворе короля древней Британии Цимбелина. Вторая жена Цимбелина одержима властолюбием, подобно леди Макбет. Борьба британцев против вторгшихся в страну римских легионов вводит в пьесу тему патриотизма. Борьба добрых и злых сил завершается победой первых, все конфликты разрешаются наименее справедливым образом, злодеи несут заслуженную кару.

Манера, в какой написан «Цимбелин», характерна и для остальных пьес этого периода. Действие в них развивается сначала в сторону нарастания напряженных драматических мотивов, граничащих с трагизмом, но затем происходит неожиданный поворот судьбы, приводящий благородных героев к счастливой развязке. Происходит это не в силу логики событий, не как результат закономерного развития их, а вследствие случайности.

То же самое наблюдается и в «Зимней сказке». Воспылав без действительных оснований ревностью, Леонт, король Сицилии, предает свою жену Гермionу суду. Мы узнаем затем, что Гермiona умерла, и видим Леонта, раскаивающегося в своей необоснованной ревности. Между тем дочь Леонта и Гермiony, выброшенная по приказу отца из дому, была подобрана и воспитана пастухами в Богемии, где в нее влюбился наследный принц. Вторая часть пьесы, действие которой происходит через шестнадцать лет после ее начала, изображает постепенное распутывание драматических узлов и завершается появлением Гермiony, которая, оказывается, не умерла, ее примирением с Леонтом, свадьбой их дочери и богемского принца.

Большой интерес представляют в этой пьесе сцены, изображающие жизнь юной героини среди богемских пастухов. Демократизм Шекспира проявляется в любовном изображении простых людей. Чувство богемского принца оказывается сильнее сословных предрассудков, и он готов жениться на девушке простого звания, и лишь впоследствии выясняется, что она равна ему по положению.

Наиболее значительное произведение третьего периода — «Буря». Подобно комедии «Сон в летнюю ночь», в этой пьесе также очень сильны элементы фантастики, наряду с реальными людьми в ней действуют духи, совершается колдовство и т. п. Сочетание реальности и фантастики придает всему произведению символический характер. При этом следует вспомнить справедливое замечание Белинского, отмечавшего, что фантастика у Шекспира «не улетучивается в какую-то форму без содержания или в какое-то содержание без формы, а является в резко очерченных, в строго определенных формах и образах»<sup>1</sup>.

В критике давно уже установилось мнение, что «Буря» является как бы поэтическим завещанием Шекспира, подведшего в этом произведении итог своим наблюдениям над жизнью.

Миланский герцог Просперо, человек гуманный и ученый, был свергнут своим честолюбивым и коварным братом Антонио, захватившим престол. Изгнанный Просперо с дочерью Мирандой был посажен своим братом в лодку, которую прибило волнами к некоему острову, населенному фантастическими существами. Он столкнулся здесь со злым духом Калибаном и добрым духом Ариэлем. При помощи тайн магии, которыми владел Просперо, он подчинил себе духов. Много лет спустя посредством магии Просперо узнает, что его брат со своими приближенными находится в море. Волшебник Просперо вызывает

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. V, стр. 277.

бурю, судно Антонио разбивается у берегов острова, на котором и находят убежище спасшиеся от кораблекрушения. Попав на остров, эти люди ведут себя, как обычно. Между ними устраиваются заговоры, они борются друг с другом, и только юный сын неаполитанского короля Фердинанд стоит в стороне от интриг. Встретив дочь Просперо, Миранду, он влюбляется в нее, завоевывает ее взаимность и благосклонность Просперо. При помощи магии Просперо разрушает все заговоры, заставляет брата вернуть ему престол. Как благородные герои, так и раскаявшиеся злодеи собираются затем покинуть остров и вернуться в Италию.

Философская идея пьесы заключается в том, что волшебник Просперо, олицетворяющий разум и науку, подчиняет Калибана — символ грубого животного начала, и освобождает Ариэля — символ духовного начала. Просперо, побеждающий зло и силой своей магии устраивающий судьбы всех окружающих людей, обращает злых в добрых, уничтожает вражду и злобу, утверждает любовь, дружбу и согласие между людьми.

Подводя итоги третьего периода драматургической деятельности Шекспира, следует отметить, что произведения этих лет менее реалистичны, чем большинство драм двух предыдущих периодов. Недаром в критике пьесы последних лет творчества Шекспира часто называют «романтическими драмами». Желая утвердить свои положительные идеалы и не находя для этого почвы в современной ему действительности, Шекспир в конце своего творчества стал склоняться от реализма к романтике. В сущности, все его пьесы последнего периода характеризуются своеобразным утопизмом, особенно сильно сказавшимся в «Буре». В критике было справедливо отмечено, что в произведениях последнего периода отчетливо выражена надежда Шекспира на то, что молодое поколение будет жить иначе, чем старшее поколение. Недаром в пьесах этих лет вопрос о судьбах детей играет такую значительную роль (Марина — в «Перикле», Пердита — в «Зимней сказке», сыновья Цимбелина, Фердинанд и Миранда в «Буре»).

Произведения третьего периода — заключительный аккорд могучей симфонии шекспировского творчества.

\* \* \*

В трагедиях, комедиях, хрониках и драмах Шекспира перед зрителем и читателем предстает все богатство и многообразие действительности, величайшие подъемы и глубокие падения человеческой личности, благородные чувства и низменные вожделения, героизм и жестокость. И, как ни мрачны подчас картины.

нарисованные могучим пером Шекспира, на всем его творчестве лежит печать подлинной жизненности и человечности. Гуманизм был для Шекспира не абстрактной системой теоретических взглядов, а животворной идеей, одушевлявшей художника. Он радовался красоте человека и жизни, страдал и терзался муками при виде зла и несправедливости. Искусство Шекспира было объективным, но не пассивно-созерцательным. Оно вторгалось в жизнь, будя мысль, воспитывая чувства, утверждая благороднейшие идеалы. В брызгах веселья и всплесках смеха комедий, в грозовой атмосфере и бурях трагических страстей, в грандиозных битвах его исторических драм перед нами предстает мир, находящийся в вечном брожении, борьбе и развитии, мир людей-титанов, могучих и прекрасных своей человечностью.

Искусство Шекспира было и осталось одним из величайших образцов всеобъемлющей широты, необыкновенной глубины постижения жизни и человека. Оно является образцом художественной правды, высокой поэтической одушевленности и всепобеждающей творческой смелости. Это — искусство богатое и прекрасное, как сама жизнь.

## АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА ВО ВРЕМЯ И ПОСЛЕ ШЕКСПИРА, ДО ЗАКРЫТИЯ ТЕАТРОВ

Вскоре после того, как сошло со сцены поколение так называемых елизаветинцев (Марло, Кид и другие), появился ряд новых писателей, создававших пьесы для театров. Их деятельность приходится в основном на годы царствования Иакова I. Это был второй этап расцвета английского театра эпохи Возрождения. Наиболее значительной фигурой этих лет был Шекспир, создавший именно в эту пору «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира», «Макбета» и другие произведения. В пору своей высшей творческой зрелости Шекспир был окружен большой группой талантливых драматургов. Одни из них писали в сходной с ним манере, другие искали иных путей в искусстве.

Развитие драмы в начальные десятилетия XVII века характеризовалось разнородностью идей и форм. Общественные противоречия отражались как в борьбе различных социальных тенденций в драме, так и в спорах о художественном методе и принципах драматического искусства.

При этом сложное сплетение различных тенденций подчас было таково, что драматурги, стоявшие на одних социально-политических позициях, расходились в вопросах творчества, тогда как политические противники создавали произведения сходные по своей манере. При всем этом возможно с достаточной четкостью

определить основные тенденции драматургии, современной Шекспиру.

Основным течением в театре этого периода попрежнему остается народно-гуманистическое.

Одним из плодovitейших драматургов народного театра был Томас Гейвуд (1570—1641), похвалявшийся тем, что участвовал в создании двухсот двадцати пьес; часть из них была написана его собственной рукой, тогда как к остальным он, по его словам, «приложил большой палец». Но до нас дошло только около двух десятков его пьес.

Аристократ по происхождению, окончивший Кембриджский университет, Гейвуд на протяжении своей деятельности писал пьесы для труппы, именовавшейся сначала слугами лорда Вустера, а затем, при Иакове I, — «слугами королевы». Несмотря на свое аристократическое наименование, труппа ориентировалась по преимуществу на лондонское простонародье, для которого и создавал свои произведения Гейвуд.

Подобно Шекспиру, он инсценировал легенды и сюжеты из истории античности. К этой группе его произведений принадлежала серия из пяти пьес, представлявшая собой драматическую обработку мотивов античной мифологии и Гомера: «Золотой век», «Серебряный век», «Медный век» и «Железный век» (в двух частях). По рассказу римского историка Тита Ливия Гейвуд написал пьесу «Лукреция» (1608), в которой изображена судьба добродетельной римлянки, воспетой также Шекспиром в его поэме «Лукреция». Гейвуд был автором исторической хроники в двух частях «Эдуард IV» (1599) и после смерти королевы Елизаветы написал пьесу «Если вы не знаете меня, то не знаете никого» (в двух частях). В ней изображаются эпизоды из молодости Елизаветы. Романтически авантюрными мотивами изобиловали его драма «Красотка с Запада» (в двух частях) и поздние пьесы «Вызов красоте», «Царственный король и верный подданный», созданные им уже в 30-е годы XVII века.

Наиболее значительное произведение Гейвуда — «Четыре лондонских подмастерья» (поставлена ок. 1600 г., напечатана в 1615 г.). Четыре брата — портной, шерстобит, сапожник и приказчик — совершают необыкновенные подвиги, подражая героям рыцарских романов. Гордые своей принадлежностью к народу, они отличаются честностью, смелостью, бойкостью. Подчеркивая свои демократические симпатии, автор посвятил свою пьесу «честным и доблестным подмастерьям».

Изображение простых людей встречается и в других пьесах Гейвуда. В «Эдуарде IV» в сочувственном духе изображено восстание лондонских горожан. В пьесе «Если вы не знаете меня, то не знаете никого» значительное место занимает изображение

простонародья и горожан. Героиня пьесы «Красотка с Запада» — девушка из таверны. В «Красавице с биржи» (1602) изображена история любви девушки-продащицы.

Одним из популярнейших произведений Гейвуда была пьеса «Женщина, убитая добротой» (1603), посвященная семейно-бытовой тематике. В противовес всем кровавым трагедиям ревности Гейвуд изобразил, как его герой, добродетельный дворянин Френкфорд, отказывается от мщения жене, изменившей ему, которая сама умирает, раскаиваясь в своем поступке. В творчестве Гейвуда были первые черты зарождающейся буржуазной бытовой драмы и некоторые элементы пуританского морализаторства, особенно заметные в последней из названных пьес. В целом же его творчество принадлежало к демократическому течению в английской драме того времени.

К этому же направлению относится и творчество Томаса Деккера (1572? — 1632), испытавшего влияние Грина, Марло и Шекспира. Его «Приятная комедия о старике Фортунате» (ок. 1594) была драматической обработкой народной легенды. Фантастическая история о нищем Фортунате, получившем от Судьбы неисчерпаемый волшебный кошелек, служит автору для осуждения корыстолюбия.

Любовное изображение быта простого народа дано Деккером в комедии «Праздник башмачника» (1599), перекликающейся с мотивами народных баллад. Молодой дворянин Роулэнд Леси влюбляется в Розу, дочь купца, ставшего лорд-мэром Лондона. Дядя Роулэнда, граф Линкольн, против его брака с горожанкой, да и отец Розы не согласен на это, так как считает дворян легкомысленными. Роулэнд переодевается подмастерьем и поступает к Симону Эйру, старшине цеха башмачников. Симон и его веселые подмастерья помогают устроить брак молодых людей, с которым впоследствии примиряются и дядя Роулэнда и отец Розы. Демократическая идея лежит в основе сюжета комедии, утверждающей, что

Любовь не знает разницы в крови,  
Ей званье и рожденье безразличны.

Подлинно народным духом овеваны сцены пьес, изображающие мастерскую Симона Эйра.

Против дворянской распущенности, с одной стороны, и против пуританского ханжества — с другой, направлена пьеса Деккера в двух частях «Добродетельная шляха» (1604—1605). Героиня пьесы куртизанка Беллафронт под влиянием любви к графу Ипполито отказывается от своего позорного ремесла, но Ипполито предпочитает ей прекрасную Инфеличе. Беллафронт ничего не остается, как выйти замуж за своего первого соблазнителя. Так кончается первая часть. Во второй части действие происхо-



дит много лет спустя. Муж Беллафронт Матео — кутила, трагичный деньги на свои развлечения, — держит ее впроголодь. Ипполито, пресытившись любовью Инфеличе, теперь обращает свое внимание на Беллафронт, которая, однако, остается стойкой в своей вновь обретенной добродетели. Из всех возникающих на этой почве осложнений героиню выручает ее отец, который следил за ней все время и, убедившись в ее добродетели, прощает ей прегрешения юности. Обе части пьесы содержат интересные бытовые сцены, в которых действуют лондонские купцы и ремесленники.

Наиболее значительным представителем народно-гуманистической драмы после Шекспира был Бен Джонсон (1573—1637). Талантливый выходец из народа; выросший в семье каменщика, Бен Джонсон получил основы классического образования в Вестминстерской школе под руководством крупнейшего филолога того времени Вильяма Кемдена. По окончании школы Бен Джонсон недолгое время работал каменщиком, затем вступил в армию и сражался против испанцев в Нидерландах. Но уже около 1592 года он вернулся в Лондон, стал актером и в самые последние годы XVI века начал писать пьесы. Человек очень бурного темперамента, он постоянно оказывался замешанным в разного рода истории. Он сидел в тюрьме то за убийство на дуэли, то за написание пьесы, в которой содержались намеки, предосудительные, с точки зрения правительства Иакова I; за переход в католичество, от которого он впоследствии отрекся, ему поставили клеймо на большой палец. Джонсон постоянно затевал споры с драматургами и актерами и был одним из главных участников самого большого из таких споров, известного под названием «войны театров» (1600—1601).

Этот эпизод, еще недостаточно изученный наукой, представляет интерес для характеристики театральных нравов того времени. В это время принципиальные споры и даже личные недоразумения между драматургами довольно часто получали отголосок в их произведениях. «Война театров» вспыхнула из-за ссоры между Бен Джонсоном и драматургом Джоном Марстоном (1575—1634). Последний считал себя последователем Джонсона, но был обижен им, усмотрев в комедии его «Всяк вне своего права» насмешки над собой. Марстон ответил тем, что вывел в комедии «Что вам угодно» сатирический портрет Бен Джонсона. Тогда Джонсон поставил пьесу «Стихоплет», изобразив себя в образе древнеримского поэта Горация, а Марстона в образе бездарного Криспина. В пылу полемики Джонсон задел также и драматурга Деккера, который не замедлил в свою очередь отве-

гить на это пьесой «Бичевание сатирика». Он упрекает Джонсона в чванстве, заносчивости, неуживчивости и ворчливости.

Спор драматургов крайне обострил соперничество театров. Если в обычное время театры прибегали к услугам всех драматургов, не делая между ними различий, то в период «войны театров» труппы поддерживали одну из враждующих сторон, закрывая доступ пьесам писателей противоположного лагеря. Труппа, к которой принадлежал Шекспир, «слуги лорда Камергера», в этот период поддерживала противников Бен Джонсона.

Заключительным событием «войны театров» была постановка в Кембридже пьесы «Возвращение с Парнаса» (две части), в которой студенты университета, интересовавшиеся театром и литературой, изобразили в сатирическом виде нравы писательской и актерской среды. Здесь, между прочим, говорится, что хотя Бен Джонсон и «прописал поэтам пилюлю», но «наш друг Шекспир хорошенько прочистил его». К сожалению, шекспироведам до сих пор не удалось установить, в чем именно проявилось участие Шекспира в «войне театров» и что подразумевается под «чистой», которую Шекспир устроил Бен Джонсону.

Вражда драматургов закончилась примирением, и вскоре главные противники возобновили дружбу: уже в 1604 году Марстон свою пьесу «Недовольный» посвятил Бен Джонсону с трогательной надписью.

Все это свидетельствует о том, что в период, когда театр играл столь значительную роль в обществе, конфликты между драматургами получали непосредственное отражение в форме сценической полемики.

В последующие годы Бен Джонсон завоевывает признание публики, пользуется благосклонностью двора и считается в кругах литераторов и драматургов одним из самых авторитетных ценителей искусства. В 1616 году король Иаков I пожаловал ему звание поэта-лауреата, денежную пенсию и приказал выдавать ему из своих подвалов ежегодно бочку вина.

В 1625 году он был избран хроникером Лондона. Два года спустя ссора с художником-декоратором Иниго Джонсом привела к потере Бен Джонсоном королевской пенсии. Он умер в нищете, но был похоронен с почетом в уголке поэтов в Вестминстерском аббатстве.

С самого начала своей драматургической деятельности Бен Джонсон занял особую позицию в вопросах художественного метода. Он выступил с критикой «неправильностей» народной драмы, не останавливаясь перед критикой Шекспира. Сохранилось предание о том, что в таверне «Сирена», где собирались актеры и драматурги, Бен Джонсон вел ожесточенные споры с Шекспиром.



Бен Джонсон

Свои творческие позиции Бен Джонсон сформулировал в прологах к пьесам. В прологе к комедии «Всяк в своем нраве» Бен Джонсон повторял нападки Уэтстона и Сиднея на отсутствие единства времени и места в народной английской драме и потешался над условностями театра, изображавшего войну Алой и Белой розы посредством «трех ржавых мечей». Бен Джонсон выдвигал принцип бытового реализма, противопоставляя его тому широкому методу, который характеризовал искусство Шекспира, допустившего сочетание реального и романтического, изображение быта и фантастики.

Бен Джонсон возражал против шекспировского метода изображения многосторонних характеров, считая, что это будто бы лишает их определенности, и потому препятствует, по его мнению, использованию драмы в целях непосредственного нравоучения. Он разработал свою теорию характеров в комедии. Это — теория «юмором». От средних веков Возрождение унаследовало представление о том, что человеческий организм содержит определенные жидкости, жизненные соки, так называемые «гуморы» (humours). Различное сочетание этих «гумором» или «юмором» определяет будто бы тот или иной психический склад человека. Равновесие «юмором» — явление редкое. Большинству людей свойственно то или иное нарушение этого равновесия, придающее каждому человеку свой психический склад. Отсюда будто бы и возникает своеобразие поведения индивидов, независимое от окружающих обстоятельств. «Юмор» может выражаться либо как страсть, либо как причуда. Все характеры в пьесах Бен Джонсона построены как иллюстрация и подтверждение этой теории. Ее прямым результатом был отказ от шекспировской многосторонности характеров и утверждение узко понимаемой типизации, когда персонаж наделяется только одной страстью или склонностью, определяющей все его поведение.

Такое понимание характера приводило Бен Джонсона к отчетливому делению действующих лиц на положительные и отрицательные. Заранее данная определенность характера еще подчеркивалась его именем, которое сразу подсказывало публике оценку персонажа. Наконец, следует указать, что теория «юмором» предопределила также статичность характеров у Бен Джонсона.

Однако было бы неверно судить о творчестве Бен Джонсона исключительно на основании его теории, которая была уже его драматургической практики и не покрывала всех особенностей последней.

Драматургия Бен Джонсона — крупнейшее после Шекспира явление реализма в английском театре эпохи Возрождения. Проникнутое народностью и гуманистической идейностью, его творчество было насыщено значительными социальными мотивами.

Бен Джонсон — создатель бытового реализма в английской ренессансной драме. Он основоположник комедии нравов. Его произведения содержат интересные и правдивые зарисовки быта и социальных типов различных слоев английского общества того времени. Особенно большое значение имеет содержащаяся в его драматургии критика пороков буржуазии.

Сатирик по преимуществу, Бен Джонсон продолжал ту линию критики складывающегося буржуазного общества, начало которой положили Марло и Шекспир. В этом отношении он явился продолжателем народно-гуманистической традиции в английской драме эпохи Возрождения.

Критический дух, пронизывающий всю драматургию Бен Джонсона, обусловил то обстоятельство, что из созданных им образов наиболее значительны в художественном отношении фигуры отрицательных персонажей. Положительные образы занимают мало места в его комедиях — не они привлекали внимание Бен Джонсона; потому в его пьесах не встречаются такие яркие и глубокие характеры людей, воплощающих гуманистические идеалы, какие создал Шекспир. Хотя большинство пьес Бен Джонсона написано в стихотворной форме, они лишены той поэтичности, которая была органически присуща драматургии Шекспира.

Один из наиболее образованных людей своего времени, Бен Джонсон был большим знатоком античности, что оставило заметный след в его творчестве. Он использовал отдельные сюжетные мотивы древнеримской комедии, включая в свои пьесы сентенции из античных авторов. Бен Джонсон, так же как и другие гуманисты, отдал дань уважения культуре итальянского Возрождения, что запечатлелось как в его драматических произведениях, так и в его теоретических высказываниях.

Но, хотя Бен Джонсон использовал в своем творчестве идеи, темы, мотивы и приемы, заимствованные у античных и итальянских авторов, драматургия его была вполне оригинальна. Он особенно выделялся среди современных ему английских драматургов тем, что никогда не использовал готовых сюжетов, как Шекспир, а, напротив, сам изобретал их.

Первым значительным произведением Бен Джонсона была комедия «Всяк в своем нраве» (1598), название которой, если его перевести дословно, связано с утверждавшейся им теорией юмор — «Всяк в своем юморе». В первом варианте действие пьесы происходило во Флоренции и персонажи носили итальянские имена. Впоследствии Бен Джонсон переписал комедию, перенеся ее действие в Англию. Сложная комическая интрига строится вокруг купца Кайтли и его красивой молодой жены. В ходе действия обнаруживаются «юморы» персонажей. Кайтли — ревни-

вец. Его жена хотя и не ревнива по натуре, но обстоятельства заставляют ее быть подозрительной по отношению к мужу. «Юмор» старика Нувела проявляется в попечениях о нравственности его сына Эдуарда. В лице Стивена представлен деревенский простофиля, тогда как Метью — городской простак. Наиболее яркий из всех характеров, капитан Бобадил является вариантом типа «хвастливого воина». Большую роль в создании интриги пьесы играет хитроумный слуга Брейнворм.

Если в этой комедии объектом сатиры Бен Джонсона была по преимуществу буржуазная среда, то в пьесе «Всяк вне своего нрава» (1599) изображаются в комическом свете аристократы и горожане, подражающие дворянским нравам. Перед зрителем предстает целая галерея таких образов: аристократ-щеголь Фастидус Бриск; студент Фунгосо, мечтающий стать модным кавалером и всегда отстающий от моды; его отец Сордидо, читатель альманахов предсказаний, вечно озабоченный состоянием погоды и встревоженный за судьбу своих полных амбаров; брат Сордидо Сольярдо, выдающий себя за знатного джентльмена, и другие подобные персонажи. Сатира на аристократию сочетается в комедии с осуждением «мещан во дворянстве» английского типа, ибо, несмотря на итальянские имена персонажей, Бен Джонсон изображал в комедии английские нравы.

Более значительной по теме была сатирическая комедия «Вольпоне, или Лис» (1606), являющаяся шедевром комедийного творчества Бен Джонсона.

Темой комедии «Вольпоне» является обличение корыстолюбия и стяжательства. Как и другие гуманисты, Бен Джонсон показывал разлагающее влияние золота на человека, ту порчу нравов, которая имела своим источником утверждение буржуазных порядков.

Богатый венецианец Вольпоне придумывает хитроумный план для умножения своих богатств: он притворяется смертельно больным. А так как у него нет детей, его знакомые наперебой стремятся завоевать его расположение в надежде получить его наследство. Вольпоне помогает в его махинациях пройдоха Моска, распространяющий слухи о близкой смерти своего патрона. Никто не может устоять перед соблазном обогащения. Законник Вольторе становится нарушителем законов и играет роль сводника. Купец Корвино не останавливается перед тем, чтобы предоставить Вольпоне свою жену Селию в качестве любовницы. Вольпоне обманывает все их расчеты, завещая все свое имущество Моске. Но тут оба жулика ссорятся, ибо Моска не желает делиться с Вольпоне богатствами, которые формально отошли к нему. Вольторе, раздосадованный тем, что его богатые подарки не принесли ему ожидаемого наследства, доносит сенату о проделке Вольпоне,

которого вместе с Москвой и Корвино присуждают к позорному столбу.

Хорошо построенная интрига и занимательность сочетаются в «Вольпоне» с сатирой и подчеркнутым дидактизмом. Хотя характеристика каждого персонажа четко вырисовывается в действии, Бен Джонсон считал нужным подчеркнуть свое отношение к ним, наделив их именами, которые сразу определяют облик персонажа: по-итальянски Вольпоне значит лис, Моска — муха, Вольторе — коршун, Корвино — вороненок, Корбаччо — злой ворон.

В комедии «Эписин, или Молчаливая женщина» (1609) нет такой социальной остроты, как в «Вольпоне». На фоне современного английского быта Бен Джонсон создает забавную интригу, сущность которой состоит в том, что угрюмого старика Мороуза, больше всего боящегося шума, женят на молчаливой женщине, которая после венчания оказывается очень говорливой и шумной. Пришедшего в отчаяние Мороуза берется избавить от несносной жены его племянник сэр Дофин, который и подстроил все это дело. Получив от скупца дяди обещание платить ему ежегодно пятьсот фунтов стерлингов, сэр Дофин открывает ему, что Эписин — мальчик, переодетый женщиной.

Комедия «Алхимик» (1610) посвящена осмеянию средневековых предрассудков, еще сохранявшихся в эпоху Возрождения. Алхимик Сатл, спекулируя на невежестве и корыстолюбии, обирает целую группу людей, которым он обещает «философский камень», и наживается на жадности и легковерии людей до тех пор, пока не оказывается вынужденным бежать. Комедия, направленная против пережитков средневекового невежества, содержала также сатирическое обличение пороков дворянства и буржуазии. Особенно интересна в этом отношении фигура сэра Эпикура Маммона, сочетающего дворянский паразитизм и расточительность с присущей буржуазии жадной накоплением. В комедии выведены также типы игрока, пуритан, лондонских мещан.

Широко представлены различные социальные типы в «Варфоломеевской ярмарке» (1614). Показывая яркие картины быта и нравов эпохи, комедия, однако, лишена фабулы и распадается на ряд эпизодов, в которых перед зрителем проходят представители различных слоев английского общества: судья Оверду, поверенный Литтлвит, провинциальный дворянин Варфоломей Кук, лондонские шеголи — Винвайф и Кварелиус, проповедник-пуританин Ребби Бизи, барышник Нокем, полицейские, трактирщики, балаганные фигляры и т. д.

Ни один из драматургов, включая и Шекспира, не создал в ту эпоху столь богатые картины быта и нравов, как Бен Джонсон.

Две пьесы были созданы Бен Джонсоном в жанре исторической драмы. Это — трагедии из истории Рима «Падение Сеяна»

(1603) и «Катилина» (1611). Воспроизведение эпизодов из истории древнего Рима служило Бен Джонсону, как и Шекспиру, для выражения его политических взглядов. Бен Джонсон выступает в этих пьесах с критикой монархического произвола, осуждая использование власти в корыстных целях.

Несмотря на это, Бен Джонсон был связан на протяжении всей своей деятельности с придворно-аристократическим театром, для которого он создал около тридцати пьес, принадлежащих к жанру «масок». Так назывались пьесы аллегорического содержания, почти лишенные фабулы, состоявшие из поэтических монологов и диалогов, песен и танцев. Они ставились при дворе короля и в особняках знатных лиц; исполнителями их обычно являлись не актеры, а знатные любители. Действующими лицами «масок» были античные боги и герои, а также легендарные фольклорные персонажи; все они выступали в богатых, красочных костюмах. Это были на английской сцене первые спектакли, которые шли в писанных декорациях. Художественно-декоративная часть этих постановок осуществлялась архитектором Иакова I Иниго Джонсом (1573—1652), применявшим также всякого рода машины для создания различных сценических эффектов.

Хотя значительная часть «масок» разрабатывала пасторальные сюжеты (самая известная из них — «Погоня за Купидоном», 1608), Бен Джонсон вводил в этот жанр помимо пасторальных также сатирические мотивы, включая в спектакль «антимаску» — изображение гротескных фигур, воплощавших отрицательные качества и пороки.

Рядом с Бен Джонсоном стоит фигура Джорджа Чапмена (1559? — 1634), одного из образованнейших поэтов-гуманистов, сделавшего первый полный перевод «Илиады» Гомера на английский язык. Чапмен принадлежал к кругам наиболее вольнодумной гуманистической интеллигенции. Вместе с Бен Джонсоном и Марстоном Чапмен написал комедию «Эй, на восток!», содержащую нападки на шотландское окружение нового короля — Иакова I, за что все три автора были подвергнуты тюремному заключению.

Различные нити связывают творчество Чапмена с драматургией других мастеров английского Ренессанса. Его ранняя комедия «Слепый нищий из Александрии» (1596) перекликается с некоторыми мотивами пьес Марло. В комедиях «День веселого юмора» (ок. 1599) и «Все в дураках» (1605) он обнаруживает близость своего художественного метода к принципам теории «юмор» Бен Джонсона.

В жанре трагедии Чапмен продолжил традиции «кровавой драмы» Марло и Кида. Встречаются у него и отголоски мотивов Шекспира, но он значительно уступал ему в глубине изображения





Эскиз костюма Иниго Джонса для представления «маски»  
в придворном театре

характеров, в степени социально-философского обобщения действительности. Чапмен был чуть ли не единственным автором трагедий на современные темы. Правда, Чапмен разрабатывал не английские, а французские сюжеты, но современники отлично понимали, что он изображал нравы и освещал проблемы, вполне злободневные для своих соотечественников.

В трагедиях «Бюсси д'Амбуа» (1607) и «Месть за Бюсси д'Амбуа» (1613) Чапмен изобразил действительные события, имевшие место при французском дворе в конце XVI века. Первая пьеса изображает коварное убийство дворянина д'Амбуа придворными Генриха III; вторая пьеса показывает месть, осуществляемую братом убитого, Клермоном д'Амбуа. Обе пьесы рисуют картину растленного придворного мира. Клермон д'Амбуа выступает носителем справедливого возмездия; в его речах звучат отголоски мыслей Гамлета. Не желая жить среди «всех ужасов порочного века», герой кончает самоубийством.

«Заговор и трагедия Шарля, герцога Бирона» (две части, 1608) изображает судьбу герцога Бирона, который был сначала соратником французского короля Генриха IV, а затем восстал против него и был казнен в 1602 году. Как история Бюсси д'Амбуа, так и трагедия Бирона близки по темам к трагедиям Шекспира. В них содержится критика пороков современного общества и осуждается антиобщественный характер индивидуализма.

Разгул индивидуального своеволия, анархического проявления личности составляет основную проблему творчества и таких драматургов, как Вебстер и Тёрнер. Если Шекспир считал людей типа Ричарда III, Яго, Макбета отклонением от нормы, то для драматургов позднего Возрождения зло в человеке представляется естественным выражением самой его сущности. Им свойствен глубоко пессимистический взгляд на природу человека.

Произведения их отражают идейный кризис гуманистической идеологии и характеризуются утратой веры в возможность торжества принципов гуманизма. Глубокий пессимизм пронизывает их драмы. В их отражении жизнь изображается царством зла, из которого нет выхода, а сам человек — воплощением самых диких и разнузданных инстинктов.

Мрачной безнадежностью проникнута драматургия Кирилла Тёрнера (1575? — 1626). В «Трагедии мстителя» (1607) он рисует картину полного разложения дворянского общества, в котором царят разврат, продажность, жестокость. Герой трагедии, мститель Вендиче, невеста которого была отравлена за то, что отказалась стать герцогской наложницей, чувствует, что всеобщая порочность в какой-то мере влияет и на него самого. «Мы сами стали своими врагами», — говорит он, имея в виду, что

порочность окружающего общества заставляет и его встать на путь жестокостей и преступлений.

Еще более мрачный характер носит «Трагедия атеиста» (1611), центральный персонаж которой, д'Амвиль, — воплощение крайностей индивидуализма. Его «атеизм» является не чем иным, как оправданием самого откровенного эгоизма. Живя в обстановке всеобщей испорченности, царящей в обществе, положительные герои Тернера видят желанный исход из всех бедствий жизни в смерти.

Полной зла и пороков предстает жизнь также в трагедиях Джона Вебстера (1580—1625?). «Белый дьявол, или Виттория Корамбона» (1612) и «Герцогиня Мальфи» (1623) — кровавые драмы, полные бурных страстей, роковых стечений обстоятельств, изобилующие картинами прелюбодеяний и злодейств, сопровождающих кровавую месть враждующих между собой героев.

Наиболее значительными представителями аристократического крыла в драматургии начала XVII века были Френсис Бомонт (1584—1616) и Джон Флетчер (1579—1625). Оба они в отличие от большинства английских драматургов эпохи Возрождения, происходивших из демократических слоев общества, были выходцами из дворянства. Их совместная литературная деятельность длилась с 1607 по 1616 год. После смерти Бомонта Флетчер выступал в соавторстве с другими драматургами. Еще раньше совместно с Шекспиром он написал историческую хронику «Генрих VIII». После 1616 года Флетчер часто работал в сотрудничестве с Мессинджером.

Трагедии Бомонта и Флетчера лишены глубоких социальных мотивов. В формальном отношении они представляли собой некоторый возврат к традициям «кровавой драмы». Типичными образцами трагедийного творчества Бомонта и Флетчера были «Филастер» (1609), «Трагедия девушки» (1609—1611), «Валентиниан» (1614), изобилующие кровавыми событиями и неизменно утверждавшие одну и ту же идею: право монарха распоряжаться жизнью и смертью подданных. В отличие от драматургов буржуазно-демократического направления, утверждавших право на свержение дурных монархов, Бомонт и Флетчер отказываются от моральной оценки носителей королевской власти, которые у них вольны делать что угодно. Всякий бунт и протест против королевской власти решительно осуждается ими.

Аристократизм Бомонта и Флетчера проявлялся и в их комедиях. «Укрощение укротителя» (1606, полемическое продолжение «Укрощения строптивой» Шекспира), «Испанский священник» (1622) и другие их комедии характеризуются прежде всего ярко выраженным гедонизмом, не считающимся ни с какими моральными принципами. Внешняя живость комедий Бомонта и Флет-

вчера совсем не то, что жизнерадостность Шекспира, утверждавшего в своих комедиях победу гуманных начал. Герои Бомонта и Флетчера борются не за подлинное счастье, а за наслаждение чувственными радостями, их отличает грубость и моральная беспринципность.

В комедии «Рыцарь пламенеющего пестика» (1607) Бомонт и Флетчер выступили с осмеянием буржуазной драматургии, пародируя, в частности, «Четыре лондонских подмастерья» Гейвуда. Пьеса, действие которой происходит то в зрительном зале, то на сцене, представляет значительный интерес, как документ о театральном быте той эпохи.

Творчество Бомонта и Флетчера характеризуется внешним блеском композиционного мастерства. Их пьесы, как правило, отличаются сложностью фабулы и многоплановостью действия. Одна из них так и называлась — «Четыре пьесы в одной» (1613). Нагромождение мелодраматических ужасов в трагедии и смешных совпадений в комедии придавало их произведениям внешнюю занимательность. Главное внимание они уделяли не изображению характеров, а созданию занимательных положений.

Упадок английской драмы, начавшийся после смерти Шекспира и усугублявшийся на протяжении остальных лет царствования Иакова I, завершился после вступления на престол Карла I, в обстановке, предшествовавшей английской буржуазной революции XVII века. Крайнее обострение социально-политических противоречий привело к резкой поляризации общественных сил. В этот период уже не гуманизм, а пуританство оказывается ведущей идеологической силой буржуазно-демократического движения в обществе. Причиной этого было то, что в период назревания буржуазной революции классу, осуществлявшему этот переворот, нужны были идеалы, иллюзии, необходимые для того, чтобы скрыть от самого себя «буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»<sup>1</sup>. И, как указывал К. Маркс, «Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета»<sup>2</sup>. Вот почему уже в период, предшествующий буржуазной революции, не театр, а кафедра пуританского проповедника становится трибуной передовых взглядов. В театре решительное преобладание получает аристократическое течение, заметно окрепшее уже при Иакове I.

И все же в произведениях лучших авторов сохраняются отдельные черты ренессансной драматургии. Предзакатные лучи

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 324.

<sup>2</sup> Там же.

Возрождения освещают творчество последних представителей английской ренессансной драмы Мессинджера и Форда.

Филипп Мессинджер (1583—1640) был соавтором Флетчера и некоторых других писателей. Самостоятельно он создал пятнадцать трагедий и комедий. Его наиболее значительное произведение — комедия «Новый способ платить старые долги» (1626). В духе реалистических сатирических традиций драматургии Возрождения обрисован в этой комедии богатый ростовщик сэр Чарльз Оверрич (его имя означает — «сверхбогатый»). Посредством нечестных махинаций он присвоил наследство своего легкомысленного племянника Франка Велборна. Попавший в нужду племянник находит выход. Одна богатая вдова говорит, что она решила стать женой Велборна. Оверрич сразу же меняет обращение с племянником. Рассчитывая в будущем прибрать к рукам имущество богатой вдовы, он теперь уплачивает долги Велборна. Тем временем лорд Ловель ухаживает за дочерью Оверрича Маргарет, на что последний взирает благосклонно, рассчитывая породниться со знатным лицом. На самом же деле Ловель помогает своему пажу Тому встречаться с Маргарет. В конце концов Оверрич обнаруживает, что его обманули трижды: вдова выходит за Ловеля, дочь вступает в брак с Томом, а сам Оверрич теряет права на присвоенное им имущество племянника. Обманутый ростовщик сходит с ума.

Критика стяжательства буржуазии достигает в этой пьесе большой силы. В группе положительных персонажей находятся как аристократы, так и люди простого звания. Комедия Мессинджера как бы завершает цикл пьес, критикующих пороки буржуазии, представленных «Мальтийским евреем» Марло, «Венецианским купцом» Шекспира и комедиями Бен Джонсона.

Трагедии Мессинджера «Герцог Миланский» (напечатана в 1623 г.), «Великий герцог флорентийский» (поставлена в 1627 г.) и «Роковое приданое» (напечатана в 1623 г.) изображают картины безнравственности и жестокости придворной среды. Они отличаются богатством действия, напряженностью драматических ситуаций, но обрисовка характеров несколько поверхностна. Следует отметить, что в своих трагедиях Мессинджер смело выступал против дворянско-монархического произвола и был одним из тех драматургов, которые отразили рост антимонархических настроений в период назревания английской буржуазной революции XVII века.

Джон Форд (1586—1639?) в начале своей драматургической деятельности выступал в качестве соавтора Вебстера, а также Деккера. Собственные произведения Форда обнаруживают близость к пьесам Вебстера. Такова, в частности, трагедия «Разбитое сердце» (1633) — кровавая драма любви, ревности и мести,

героиня которой умирает от разрыва сердца, когда узнает о гибели своего возлюбленного. В пьесе «Как жаль ее развратницей назвать» (1633) Аннабелла выходит замуж за Соранцо, чтобы скрыть свой грех. Но муж узнает страшную тайну Аннабеллы, имевшей ребенка от брата. Последний, желая спасти сестру от мести мужа, закалывает ее, затем убивает Соранцо, а сам погибает от руки слуги Васкеса.

Эти две трагедии завершают линию той драматургии XVII века, которая отражала кризис гуманизма. Пьесы Форда рисуют общество, дошедшее до последней степени нравственного разложения.

Особняком в творчестве Форда стоит его историческая пьеса «Перкин Варбек» (1634) — лучшая драматическая хроника после Шекспира. Форд инсценировал здесь историю самозванца Перкина Варбека, выдававшего себя за Ричарда, сына Эдуарда IV, и в качестве такового претендовавшего на английский престол. Сначала шотландский король Иаков IV поддерживал его, но затем предал, и Перкин Варбек был разбит, захвачен в плен и казнен английским королем Генрихом VII. Хотя и в этой пьесе Форда есть черты болезненной психологии, она дает более широкое изображение действительности, чем его остальные драмы.

Театр 30-х годов XVII века был уже совершенно непохож на театр времен Марло, Шекспира и Бен Джонсона. Аристократические тенденции, упадочные мотивы преобладали в новой драматургии. Театр утратил связь с народом, перестал быть трибуной передовой идеологии. Памфлет пуританского публициста Вильяма Принна «Бич актеров» (1633) встретил поддержку широких слоев общества. Конечно, в этом выступлении было достаточно пуританского ханжества, но теперь для обвинения театра в безнравственности имелись веские доказательства. Аристократизация театра заставила пуританскую буржуазию повести против театра еще более решительную борьбу. Утвердившись у власти, пуритане в 1642 году парламентским актом запретили все публичные театральные представления. Однако, закрыв театр, пуританская буржуазия не только воспрепятствовала пропаганде аристократических и монархических взглядов со сцены, но уничтожила и жизнеспособные элементы, которые имелись в английском театре, ибо она не без основания опасалась той критики новых буржуазных отношений, которую давали писатели-гуманисты.

На протяжении всей дальнейшей истории английского театра драматическое искусство уже никогда больше не поднималось на ту высоту, которой оно достигло в самый блестящий период Возрождения, отмеченный творчеством Марло, Грина, Шекспира и Бен Джонсона.

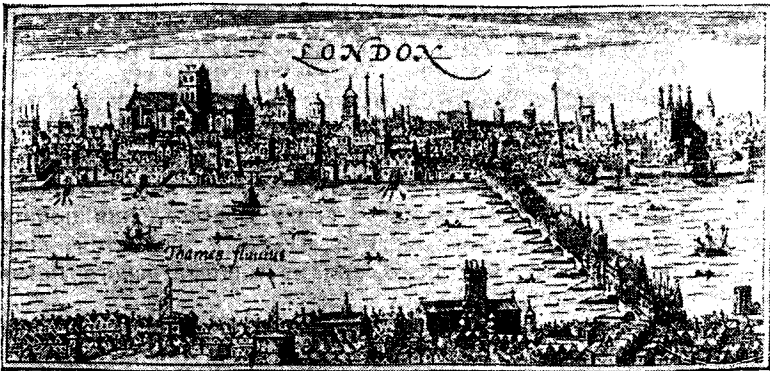
## УСТРОЙСТВО ТЕАТРОВ, СЦЕНА И АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

В средние века театральное искусство органически входило в быт, оно составляло часть жизненного распорядка средневекового города. В создании и развитии средневекового театра принимали активнейшее участие городские цехи ремесленников, которые не были актерами-профессионалами. В эпоху Возрождения происходит обособление театра, превращение его в самостоятельную организацию. Сценическое искусство из любительского превращается в профессиональное.

Возникают труппы актеров, ведущих сначала бродячее существование. Они переезжают из города в город, давая представления на ярмарках и в гостиничных дворах. Профессионализация актеров сначала обернулась для них отрицательной стороной. Их занятие не было признано достойным стать в ряду цеховых ремесел. Буржуа уже тогда считал лицедейство позорной профессией. А между тем актерам нужно было получить признанное общественное положение, иначе им грозила опасность подпасть под действие грозных законов, направленных против бродяжничества. Лишенные покровительства бюргерских корпораций, актеры вынуждены были искать его в других местах. Их спасло меценатство высшей знати. Представители аристократии соглашались принимать актеров в состав своей челяди. Это дало актерам официальное положение. Они считались слугами какого-нибудь вельможи. За это они должны были играть перед ним и его гостями в торжественных случаях. Такой ценой они получили признанное положение в обществе и покровительство закона. Они должны были носить ливрею своего господина и получали жалованье слуги — несколько пенсов в год. Положение актеров было зафиксировано в названии трупп. Они назывались «слуги лорда Камергера», «слуги лорда Адмирала» или просто по имени покровителя — «слуги лорда Хендсона». Когда на престол вступил Иаков I, право покровительствовать труппам было предоставлено только членам королевской семьи. Соответственно труппы были переименованы в «слуг его величества Короля», «слуг ее величества Королевы», «слуг его высочества Наследного принца» и т. д. Труппа, к которой принадлежал Шекспир, в царствование Елизаветы называлась «слугами лорда Камергера»; при Иакове I она стала труппой Короля.

Однако покровительство знатного лица давало только юридическое положение, но не обеспечивало материальной основы театральной организации. В это дело меценаты не вмешивались.

Театр Возрождения в Англии с самого начала формируется как частное предприятие в отличие от того общественного пред-



Общий вид Лондона в начале XVII в.

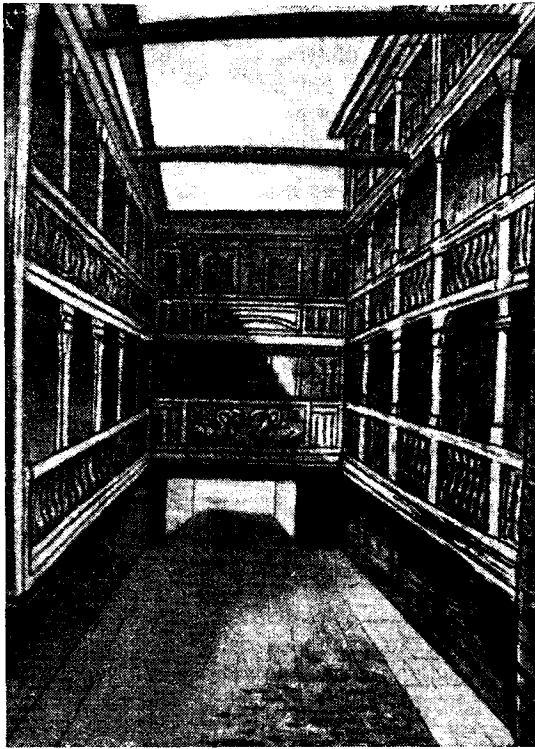
приятия, каким он был в средневековом городе. При самом зарождении профессионального театра появляются предприниматели, сразу же ставящие дело на капиталистическую основу. Имена некоторых из них дошли до нас. Мы знаем имена Френсиса Ленгли и Филиппа Генсло.

Предприниматель строил театральное здание, которое он сдавал в наем актерским труппам. За это владелец помещения получал крупную долю сбора со спектаклей. Так повелось еще с тех пор, когда представления давались в гостиничных дворах. Но чаще всего труппы не имели денег даже на приобретение костюмов, реквизита, пьес. Предприниматель финансировал их. Благодаря этим авансам актеры попадали в кабалу к предпринимателю. Они вечно были у него в долгу и поэтому зависели от него.

Материальную сторону театральной организации мы знаем из сохранившихся счетных книг Филиппа Генсло, крупнейшего театрального предпринимателя Лондона времен Шекспира. В кабалу к владельцу театра попадали не только актеры, но и драматурги. У Генсло с самого начала повелось, что он нанимал труппу для представлений и драматургов для писания пьес. Об этом свидетельствуют его записи, в которых встречаются имена Марло, Грина и других драматургов, среди которых, однако, нет Шекспира. По счетам о выплате денег мы знаем также, что Генсло в особо спешных случаях, когда театр нуждался в обновлении репертуара, нанимал для написания пьесы сразу трех-четырех драматургов, каждый из которых писал по акту или по два.

В противовес театральным предпринимателям существовали актерские товарищества на паях. На таких началах строилась





Двор старинной английской гостиницы

труппа, в которой состоял Шекспир. Необходимые средства вносились актерами-пайщиками. Они же делили между собой доходы соответственно размеру своего пая. Не все актеры труппы состояли пайщиками. Актеры победнее были на жалованье и в дележе доходов не участвовали. Таково было положение актеров на второстепенных ролях и подростков, игравших женские роли. Эта организация имела то преимущество, что все дела в ней определялись лицами, компетентными в профессиональном отношении, что не могло не сказаться на результатах работы. Не случайно именно труппа, организованная на таких началах, стала лучшей театральной труппой эпохи, — мы имеем в виду труппу, в которой работал Шекспир.

Каждая труппа имела своих драматургов, писавших для нее пьесы. Связь авторов с театром была весьма тесной. Именно

автор разъяснял актерам, как следует представить пьесу. По этому в известной мере драматурги выступали в роли режиссеров. Советы, которые Гамлет дает актерам, повидимому, соответствуют тому, как сам Шекспир наставлял актеров труппы, исполнявших его произведения.

Грин, Марло и некоторые другие драматурги, работавшие на предпринимателей, постоянно находились в тисках нужды. Гонорар за пьесы был невелик. Авторы, жившие только на литературный заработок, должны были много писать, чтобы обеспечить себя. Не удивительно поэтому, что они создавали по три-четыре пьесы в год, брали работу поактно и т. п. Актер-пайщик Шекспир смог добиться более благоприятных условий для творчества. Материально он ни от кого не зависел. Драматургам перепали иногда подачки от знатных покровителей. Известно, что Шекспир получил однажды значительную сумму от графа Саутгемптона. Бен Джонсон получал одно время пенсию от Иакова I. Но это были отдельные случаи. Как правило, труд драматурга ценился низко и оплачивался плохо.

Местом для театральных представлений служили банкетные залы во дворцах короля и знати, дворы гостиниц, а также площадки для травли медведей и петушиных боев. Специальные театральные помещения впервые появились в последней четверти XVI столетия. Начало строительству постоянных театров положил Джемс Бербедж, соорудивший в 1576 году помещение для театральных представлений, которое он назвал «Театр».

В Лондоне конца XVI и начала XVII века было три вида театров: 1) придворный, 2) частный и 3) публичный; они различались по составу зрителей, по устройству, по репертуару и по стилю игры.

Спектакли при королевском дворе давались в банкетном зале. Для королевской семьи строился невысокий помост в центре зала, напротив сцены. Сзади сооружался помост повыше для менее почетных гостей. Сценическая площадка строилась на другом конце зала, против мест для зрителей. Она украшалась писаными декорациями. Богатое декоративное убранство придворных спектаклей отличало их от более бедного оформления сцены в частных и публичных театрах.

В царствование Елизаветы знать не гнушалась посещать публичные театры. При Стюартах аристократическая публика обособилась. В связи с этим строятся специальные придворные театральные помещения. В 1622 году архитектор Иниго Джонс выстроил «Банкетный дом» для придворных представлений. Впоследствии, в 1632 году, тот же Иниго Джонс выстроил специальный придворный театр, странным образом сохранивший название места для петушиных боев — «Кокпит при дворе». Это здание



Театр «Глобус». Внешний вид

уже напоминало новейшие театральные здания. Театральный зал имел форму восьмиугольника. Пять сторон его были заняты амфитеатром, три стороны — сценой. Вокруг стен шла галерея для публики, в середине которой находилась королевская ложа. Просцениум в форме полукруга упирался в двухъярусную стену с пятью дверями. В целом театральная архитектура Иниго Джонса находилась в соответствии с принципами постройки театров, характерными для позднего Возрождения в Италии.

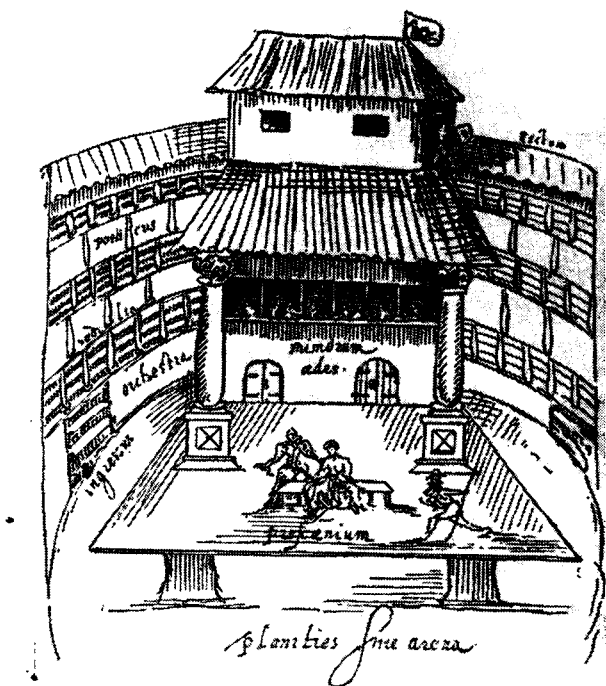
Придворные театры и спектакли занимают в театральном искусстве эпохи Возрождения в Англии второстепенное место. Не они были центром театральной жизни. Они светили отраженным светом публичных театров, в которых происходило развитие как драматургии, так и сценического искусства.

Театры для широкой публики строились в Лондоне по преимуществу за пределами Сити, то есть за пределами юрисдикции лондонского муниципалитета, ибо городская буржуазия, проникнутая пуританским духом, враждебно относилась к театрам.

Городские театры были двух типов. Первоначально возникли публичные (иначе говоря, общедоступные) театры. Эти театры не имели крыши. В большинстве случаев они были круглой формы. Но театр «Глобус» был восьмигранным. Зрительный зал был круглым или овальным. Вдоль стен шли две или три галереи, на которых помещались более дорогие места для публики. Есть основания полагать, что сбоку галерей, ближе к сцене, находились одна или две ложи для знатных зрителей. Основная масса публики стояла в партере. Знатные лица, не желавшие смешиваться с толпой горожан, ремесленников, моряков и солдат, наполнивших партер, устраивались либо на галереях, либо даже на сцене, где им ставились низенькие трехногие табуретки. Плата со всех взималась при входе. Желавшие занять места на галереях платили за это дополнительно, так же как и зрители, сидевшие на сцене. Последние платили больше всех.

Сценическая площадка вдавалась в зрительный зал, публика окружала ее с трех сторон. Позади сцены находились артистические уборные, склады костюмов и реквизита. Сцена представляла собой помост высотой примерно в один метр над полом зрительного зала. Из артистического помещения был ход под сцену, где имелся люк, через который появлялись «привидения», например тень отца Гамлета, и куда проваливались грешники, предназначавшиеся для ада, например Фауст в трагедии Марло.

Просцениум был пустым. По мере надобности сюда выносились столы, стулья и прочее, но по большей части сцена английского театра была свободна от реквизита. Сцена делилась на три части: переднюю, заднюю и верхнюю. На задней сцене было две-три двери — две по бокам и одна посередине. Через них

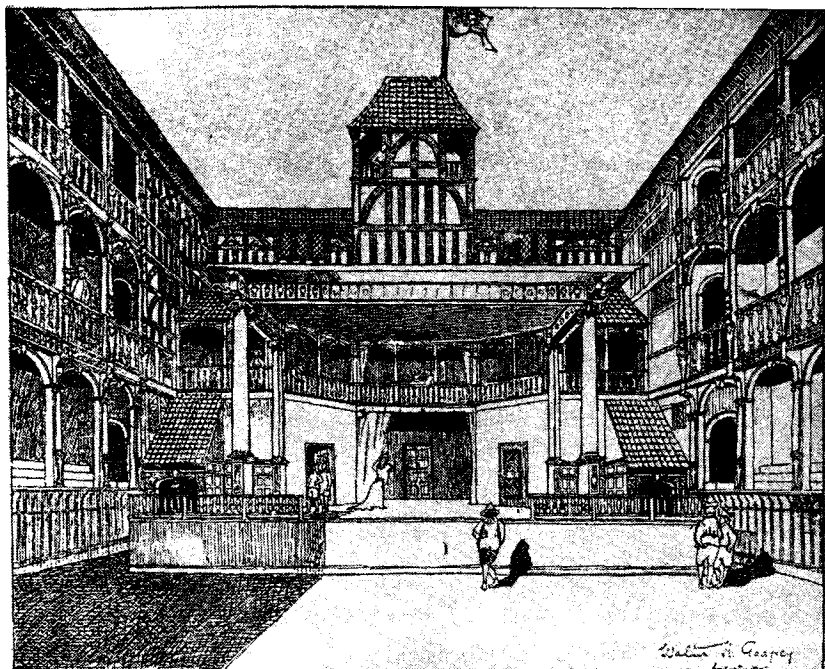


Внутренний вид театра «Лебедь»

актеры входили на сцену. Как правило, входили в одну, выходили в другую дверь. Средняя дверь была закрыта занавесом, образывавшим нечто вроде ниши. Здесь ставился трон — и тогда сцена изображала дворец. Если ставили кровать, то сцена изображала спальню. В нише пряталась Гермiona в виде статуи (в «Зимней сказке» Шекспира). За занавесом прятался Полоний, которого закалывал Гамлет; отсюда же Клавдий с Полонием подслушивали беседу датского принца с Офелией.

Над задней сценой находился балкон, составлявший верхнюю сцену. В хрониках Шекспира на балконе появлялись персонажи, и предполагалось, что они находятся на стене замка. Верхняя же сцена была трибуной форума в «Юлии Цезаре» и «Кориолане». Она же изображала спальню Джульетты.

Выше верхней сцены помещалось строение, называвшееся «хижиной». Оно и напоминало ее по форме. Здесь было одно или



Театр «Фортуна» (реконструкция)

два окна, которые служили для тех сцен, где по ходу действия персонажи вели разговор из окна, как Джульетта во втором акте трагедии. Когда в театре шло представление, на крыше «хижины» вывешивался флаг, который был далеко виден и служил как бы оповещением, что в театре давался спектакль.

Ниже «хижины» находился навес, прикрывавший сверху заднюю сцену. Он был укреплен на двух колоннах. Известно, что в некоторых случаях навес драпировался черной материей, что должно было служить обозначением мрачно-трагического характера действия. Предполагают, но документально это не подтверждено, что при представлении комедий навес драпировался голубой материей. Во всяком случае, навес считался как бы небом над сценой. Известно, что при одной из постановок здесь было устроено приспособление для того, чтобы посредством блоков спускать с «небес» на землю трон. Это техническое приспособление, видимо, запомнилось. На него намекает Бен Джонсон в прологе к комедии «Всяк в своем нраве»: «У меня не будет...



Внутренний вид лондонского  
частного театра. 1672 г.

скрипучего трона, спускающегося вниз на потеху мальчишкам». Кстати, Джонсон перечисляет и другие сценические эффекты, применявшиеся в театрах того времени: «ядро, которое катают, чтобы вы представили себе гром», «буйно грохочущий барабан, возвещающий наступление бури». Инвентарь театрального реквизита труппы лорда Адмирала, работавшей на предпринимателя Генсло, содержит перечисление следующих предметов: кровати, дерева, скамьи, столы, троны, виселица, котел (в который падает Барabas в «Мальтийском еврее» Марло), троянский конь,

адская пасть, дерево с золотыми яблоками, «холст с Солнцем и Луной», холст с изображением Рима.

Писаных декораций было очень мало, и они были еще довольно примитивны. Использовалось только то, что нужно было непосредственно для действия. О многом зрителям приходилось догадываться. Театр старался помочь им всеми доступными тогда средствами. Над сценой вывешивался плакат с названием пьесы. В некоторых случаях к колонне, поддерживающей навес, или к дереву, вынесенному на сцену в кадке, прикреплялась дощечка с обозначением места действия. Но надписи помогали мало, так как большая часть публики была неграмотной. Поэтому главным средством ознакомления зрителя относительно места, времени и других обстоятельств действия были речи персонажей. Пролог знакомил действующих лиц с общим содержанием пьесы (см. пролог к «Ромео и Джульетте») или даже с событиями, которые показываются в каждом из актов (см. прологи к отдельным актам «Генриха V» Шекспира). Действующие лица называли друг друга по имени, репликами давали знать о появлении нового действующего лица, например:

Шейлок. Кто это идет?

Бассанио. Вот и синьор Антонио.

(«Венецианский купец», действие I, сцена 3)

Так же давали знать и о том, где происходит действие.

Виола. Друзья мои, что это за страна?

Капитан. Иллирия, синьора.

(«Двенадцатая ночь», действие I, сцена 2)

Обстановка действия следующим образом обрисована в речи Лоренцо, открывающей последний акт комедии «Венецианский купец»:

Как ярк лунный свет... В такую ночь,  
Когда лобзал деревья нежный ветер,  
Не шелестя листвою...<sup>1</sup>

Или в «Юлии Цезаре» в словах Брута:

С такую силой молнии сверкают,  
Что я могу при свете их читать.

(Действие II, сцена 1. Перевод И. Мандельштама)

Многое в театре того времени было условным. Одно и то же место изображало то одну часть поля, то другую, то площадь перед зданием, то помещение внутри его. Перемены места действия обозначались приходом и уходом действующих лиц, из речей

<sup>1</sup> Перевод Т. Щепкиной-Куперник.



которых зрителю должно было становиться ясным, где находятся в данный момент персонажи.

Повидимому, первоначально спектакли шли без антрактов. Впоследствии в некоторых текстах пьес появляются ремарки, позволяющие предположить, что были введены антракты, заполненные музыкой. Спектакли происходили днем, при естественном освещении. Они начинались сразу же после полудня и длились два — два с половиной часа. О предстоящих спектаклях публика извещалась посредством плакатов на столбах и стенах домов, а также герольдами, которые с барабаном или трубой обходили улицы, выкрикивая сообщение о готовящемся представлении. По окончании спектакля исполнялся танец джиги; иногда актерам и публике предлагалось помолиться за здоровье монарха:

Э п и л о г. ...Я пожелаю вам доброй ночи. И затем я преклоняю колени — для того, чтобы помолиться за королеву.

(«Генрих IV, часть II»)

Театр шекспировской эпохи давал богатую духовную пищу народному зрителю и требовал активного восприятия спектакля. Многие в театре того времени строилось в расчете на воображение публики. Показательна в этом отношении пьеса Шекспира «Генрих V». Сцена театра не могла дать зрителю наглядного изображения дворцов английского и французского королей, не могла показать поля сражений и самые битвы двух больших армий. Зная ограниченные возможности театра, Шекспир в прологе призывает публику представить себе ясно подлинный облик происходящих событий. Обращаясь к зрителям, хор говорит:

Простите, господа, коль слабый ум  
Решился на таких подмостках жалких  
Изобразить высокий столь предмет!  
Как здесь, где петухам лишь впору биться,  
Вместить равнины Франции? Иль`скупить  
Здесь в деревянном «О»<sup>1</sup> одни хоть шлемы,  
Наведшие грозу под Азинкуром?  
Простите же! Но если рядом цифр  
На крохотном пространстве миллионы  
Изобразить возможно, то позвольте  
И нам, нулям ничтожным в общей сумме,  
Воображенья силу в вас умножить!<sup>2</sup>

И далее Шекспир прямо требует от зрителя, чтобы он представил все то, что сцена того времени не могла изобразить:

Себе представьте вы, что в этих стенах  
Заключены два мощных государства...  
Пополните все недочеты наши

<sup>1</sup> Намек на то, что само здание театра было овальной формы.

<sup>2</sup> Перевод А. Ганзен.

Фантазией своей и, единицы  
На тысячи умножив, воссоздайте  
Воображаемую мощь и силу!  
Речь о конях зайдет, а вы представьте,  
Что слышите могучий конский топот;  
Прикрасьте в мыслях наших королей  
И мчитесь им вослед; переноситесь  
Чрез тьму времен; события годов  
В единый час соединяйте смело!

В приведенных цитатах нужно заметить не только ссылки на убогость сцены, но и то доверие, которое Шекспир и его современники питали к своему зрителю, рассчитывая на его заинтересованность, на активность его восприятия. Театр воспитывал свою публику в этом направлении. Напомним, что в комедии «Сон в летнюю ночь» Шекспир смеялся над спектаклем городских ремесленников, дававшим материализованное изображение всех деталей обстановки.

Для того чтобы изобразить лунный свет, ремесленники решают: «Кто-нибудь должен войти с кустом и с фонарем и объяснить, что он фигурирует, то есть изображает лунный свет». А для изображения стены «режиссер» этого спектакля придумывает следующий «трюк»: «Опять-таки кто-нибудь нам сыграет стену! Мы его подмажем штукатуркой, глиной и цементом; это и будет значить, что он — стена. А пальцы он пускай вот так растопырит, и сквозь эту щель Пирам и Фисба и будут шептаться».

Естественно, что Шекспир отвергал такую грубую и наивную предметность, разрушавшую поэтическую атмосферу спектакля, предпочитая апеллировать к воображению зрителя.

Таковы были публичные театры. Третий из названных видов театра обычно называют «частным», хотя английское слово «private» может быть в данном случае переведено и как «закрытый». Театральные помещения частных или закрытых театров напоминали помещения публичных театров, с тем лишь отличием, что они находились в помещениях с крышей. Спектакли происходили здесь при искусственном освещении (плоские, свечи, факелы). В закрытых театрах декоративное убранство было более богатым; здесь чаще применялись писаные декорации. Все это удорожало плату за посещение, и публика здесь была в общем побогаче, чем в открытых, публичных театрах. Труппа, к которой принадлежал Шекспир («слуги лорда Камергера»), помимо театра под открытым небом («Глобус») имела также с 1608 года «филиал» в закрытом помещении Блекфрайерс — бывшем монастыре доминиканских монахов.

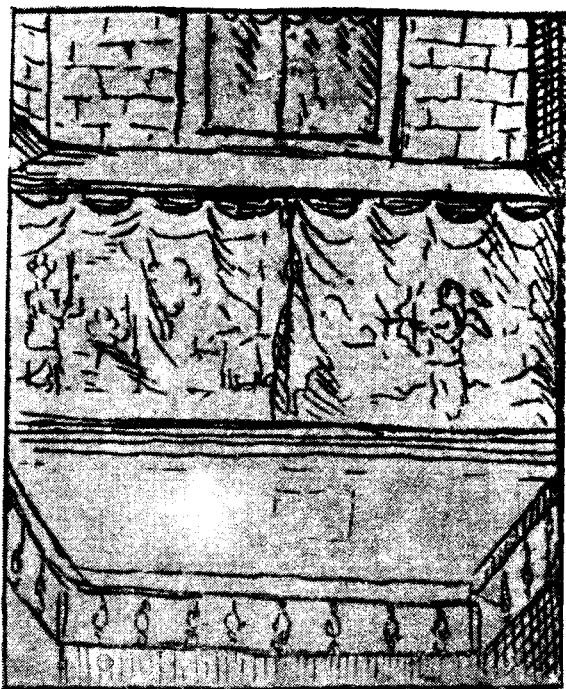
Вот краткий перечень основных стационарных театров Лондона с обозначением времени их функционирования: «Театр —



Сценическая площадка, изображенная на заглавном листе трагедии «Роксана». 1632 г.

1576—1598; «Куртина» — 1576—1627; «Роза» — 1587—1625; «Блекфрайарс» (первоначальный) — 1576—1584; «Лебедь» — 1595—1632; «Блекфрайарс» (возобновленный и перестроенный) — 1596—1655; «Глобус» (до пожара) — 1598—1613; «Глобус» (новое здание, построенное после пожара) — 1614—1645; «Фортуна» — 1599—1621; «Красный бык» — около 1605—1683; «Надежда» — 1613—1682; «Феникс» («Кокпит») — 1617—1684; «Сольсбери Корт» — 1629—1666.

Театральные труппы не были устойчивыми. Менялся их состав, менялось помещение, в котором они играли, наконец, менялись и их наименования.



Сценическая площадка, изображенная на заглавном листе трагедии «Мессалина». 1640 г.

Особую группу составляли труппы мальчиков-актеров. Они возникли из певческих капелл. Одна из первых таких трупп мальчиков в 1576 году давала представления в театре «Блек-фрайарс». Антрепренером ее был Ричард Феррант, руководителем труппы — Вильям Геннис. В 1584 году появляется другая труппа мальчиков — из капеллы собора св. Павла. Они давали представления в театре, специально для них построенном и просуществовавшем до 1590 года. Для этой труппы писал свои комедии Джон Лили. Около 1600 года возродилась труппа «Детей капеллы», просуществовавшая (с постоянно обновляемым составом) до 1619 года и называвшаяся впоследствии «Дети устроителя развлечений королевы». Этих маленьких актеров снабжали пьесами Бен Джонсон, Марстон, Чапмен. Детские труппы одно время пользовались большим успехом и с выгодой для антрепренеров конкурировали с театрами взрослых актеров.

Театр пользовался большой популярностью. В годы расцвета английской драмы Возрождения в Лондоне работало одновременно до шести театров. Вместимость их точно не установлена, и по этому вопросу между исследователями английской сцены существуют разногласия. Одни считают, что театры вмещали пятьсот человек, другие полагают, что число зрителей доходило до тысячи пятисот.

Мы обладаем достаточным количеством данных, чтобы утверждать, что актерское искусство эпохи стояло на большой высоте. Вся блестящая драматургия Шекспира и его современников осталась бы неоцененной, если бы актеры не сумели донести ее до зрителей.

Правда, в пьесах самих драматургов эпохи встречается немало насмешек над плохими актерами. Их осуждает Шекспир в «Гамлете» и «Сне в летнюю ночь», над ними смеются Бомонт и Флетчер в «Рыцаре пламенеющего пестика». Но эти и подобные им высказывания никак не могут служить доказательством низкого уровня актерской игры. Следует иметь в виду, что насмешки и осуждения направлены не против актерского искусства вообще, а против непрофессионального театра или против примитивизма актерского исполнения. Такой именно смысл имеют выпады авторов названных пьес. В самом деле, нужно было иметь высокое представление о сценическом мастерстве и видеть его хорошие образцы, чтобы отвергать образцы дурного вкуса, как это делали Шекспир и другие драматурги эпохи. В «Сне в летнюю ночь» и в «Рыцаре пламенеющего пестика» в смешном виде выведены ремесленники, пытающиеся играть на сцене. Совершенно очевидно, что, во-первых, само пародирование неумелых актеров требовало искусства, во-вторых, чтобы оценить соль шуток, зрители и актеры должны были иметь понятие о подлинном мастерстве актерского исполнения; наконец, сценический эффект подобных эпизодов был возможен только при наличии реального контраста между искусным исполнением одних актеров и неумелостью других.

В «Гамлете» Шекспиром были даны основы эстетики реалистического театра того времени. Советы Гамлета актерам — это глубоко продуманная, основанная на богатом опыте программа жизненно правдивого сценического искусства.

Общая основа реализма в театральном искусстве сформулирована Шекспиром так: цель театра «как прежде, так и теперь, была и есть — держать как бы зеркало перед природой; являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток».

Театральная эстетика Шекспира развивалась в борьбе против примитивных приемов актерской игры в английском театре



Представление «Тита Андроника» Шекспира

конца XVI — начала XVII века, против грубых внешних эффектов, против крайних преувеличений как в декламации, так и в жесте. Такие исполнительские приемы Шекспир осуждает в следующих словах Гамлета: «Произносите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком; а если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, как если бы мои строки читал бирюч. И не слишком пилите воздух руками, вот этак... О, мне возмущает душу, когда я слышу, как здоровенный, лохматый детина рвет страсть в клочки, прямо-таки в лохмотья, и раздирает уши партеру... Они готовы Ирода переизродить. Ах, есть актеры... которые, если не грех так выразиться, и голосом не обладая христианским, и поступью не похожие ни на христиан, ни на язычников, ни вообще на людей, так ломались и завывали, что мне думалось, не сделал ли их какой-нибудь поденщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человечеству».

Есть основание полагать, что эта характеристика имела в виду не только второстепенных ремесленников сцены, но и одного из ее корифеев — Эдуарда Аллейна, главного актера труппы лорда Адмирала, работавшей в театре Генсло. В репертуар этого театра входили трагедии Марло, Кида и другие пьесы, стиль которых подсказывал именно такую манеру игры. Пьесы Марло написаны приподнятым поэтическим языком, рассчитанным на декламацию. Длинные речи и монологи со все возрастающим пафосом требовали от актеров постоянного нарастания голоса,

переходящего в конце концов в крик. Достаточно посмотреть с этой точки зрения текст «Тамерлана» Марло, чтобы убедиться, что именно этот стиль драматической речи мог породить тот стиль исполнения, который столь справедливо осуждался Шекспиром. Что именно Аллейн был типичным представителем этой школы, можно видеть по характеру исполнявшихся им ролей. Стиль игры Аллейна характерен для английской сцены, когда на ней господствовали предшественники Шекспира. Драматургия Шекспира требовала иного стиля актерской игры, и она положила начало новому, высшему этапу в развитии сценического искусства эпохи Возрождения.

Напыщенной патетике, внешнему мелодраматизму исполнения Шекспир противопоставлял требование естественности: «Произнесите монолог, прошу вас,

как я вам его прочел, легким языком... будьте во всем ровны; ибо в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти мы должны стяжать и усвоить меру, которая придавала бы ей мягкость... Не будьте также и слишком вялы, но пусть ваше собственное разумение будет вашим наставником. Сообразуйте действие с речью, речь с действием, причем особенно наблюдайте, чтобы не преступать простоты природы, ибо все, что так преувеличено, противно назначению игры...»

Осуществлялась ли эта программа? Есть все основания полагать, что да. Ведь сам актер, исполнявший роль Гамлета, должен был продемонстрировать эти принципы в действии. Он, повидимому, это и делал. Недаром он говорит актеру: «Произнесите монолог... как я вам его прочел...» Рассматри-



Ромео в костюме пилигрима  
Эскиз костюма Иниго Джонса

ваемый с точки зрения сценического искусства, «Гамлет» Шекспира вообще дает материал для ряда интересных наблюдений и заключений.

Спектакль, который разыгрывают актеры по заказу принца датского, отличается от стиля самой трагедии. Достаточно сравнить условный, поэтически приподнятый, во многом искусственный язык пьесы об убийстве Гонзаго, исполняемый актерами в третьем акте, с речами Гамлета, короля, Полония и других персонажей, чтобы увидеть, что исполнение основного текста трагедии должно было быть жизненно правдивым и естественным, тогда как при игре актеров, исполнявших названную пьесу о Гонзаго, зритель должен был ощущать ее театральность. То же относится и к «Сну в летнюю ночь», где ремесленники играют перед герцогом афинским пьесу о Пираме и Тисбе. Театральная условность игры ткача Основы и его сотоварищей должна была контрастировать с жизненной естественностью речей, движений, жестов актеров, исполнявших роли герцога, Елены, Гермии, Деметрия и других.

Шекспир, как известно, писал для определенной труппы, возможности которой он постоянно учитывал. Создавая эти сцены, Шекспир мог быть уверен в том, что желательный ему эффект будет достигнут. Иначе эти сцены были бы бессмысленными. Надо отметить, что Бомонт и Флетчер в «Рыцаре пламенеющего пестика» также рассчитывали на подобный контраст между реалистичностью основных персонажей и условностью исполнения тех, кто играл роли актеров. Частота использования этого контраста в драматургии эпохи Возрождения позволяет с уверенностью говорить о том, что высокий уровень актерского мастерства не составлял исключения в театре той эпохи. Да иначе и быть не могло. Сцена того времени была бедна внешними эффектами. Воплощая замысел драматурга, театр производил впечатление прежде всего актерским исполнением, а не какими-либо другими элементами спектакля. Драматургия эпохи была такова, что требовала в первую очередь изображения характеров людей.

Английские актеры нередко гастролировали за границей — в Голландии, Германии, Дании. Их игра вызывала восхищение, и сохранились документы, свидетельствующие о том, что актерское искусство шекспировской эпохи стояло на большой высоте. Один немецкий ученый писал в 1605 году: «Англия производит много отличных музыкантов, комических и трагических актеров, которые очень опытни в сценическом искусстве; некоторые из них иногда оставляют на время родину, предпринимают путешествия по другим странам и показывают свое искусство при княжеских дворах».





Эдуард Аллейн

Иностранцы, посещавшие Англию, также отмечали мастерство актеров. Профессор Марбургского университета Ренанус оставил интересное свидетельство, раскрывающее нам один из элементов работы театра: репетиции и воспитание актеров. Ренанус писал в 1613 году: «Я заметил в Англии, что актеры ежедневно как бы поучаются в школе; самые знаменитые из них обращаются за наставлениями к поэтам; это и придает хорошо написанным комедиям жизнь и красоту. Поэтому нет ничего удивительного, что английские комедианты (я говорю об искусных) имеют преимущество перед другими».

Наиболее выдающимся актером эпохи был Ричард Бербедж (1567—1619), сын Джемса Бербеджа, глава труппы, для которой писал свои пьесы Шекспир. Таким образом, театр «Глобус» строился на союзе лучшего драматурга с лучшим актером эпохи. Бербедж был неизменным исполнителем главных ролей в пьесах Шекспира. В «Кратком очерке английской сцены» (1660), составленном Ричардом Флекно, дается следующая характеристика Бербеджа: «Он был восхитительный Протей, так совершенно перевоплощавшийся в своей роли и как бы сбрасывавший свое тело вместе со своим платьем; он никогда не становился самим собой, пока не кончалась пьеса... Он имел все данные превосходного оратора, оживлявшего каждое слово при его произношении, а свою речь — движением. Слушавшие его зачаровывались им, пока он говорил, и сожалели, когда он смолкал. Но и в последнем случае он все-таки оставался превосходным актером и никогда не выходил из своей роли, даже если кончал говорить, но всеми своими взглядами и жестами все время держался на высоте исполнения роли».

Труппа того времени обычно включала от восьми до четырнадцати человек. Все роли, включая женские, исполнялись мужчинами. Для ролей девушек театры воспитывали мальчиков. Это, между прочим, было одной из причин того, что драматурги часто создавали пьесы, где по ходу действия девушки должны были выступать переодетыми в мужское платье (см. комедии Шекспира «Два веронца», «Двенадцатая ночь», «Как вам это понравится»).

Пьесы того времени включали такое количество действующих лиц, которое намного превышало состав труппы. Поэтому одному и тому же актеру обычно приходилось исполнять в спектакле две, а то и три роли. Во многих исторических драмах битвы изображались посредством выступления на сцене четырех актеров, из которых два представляли одну армию, а два — другую. В массовых сценах толпа также изображалась четырьмя актерами, например в трагедии «Юлий Цезарь» Шекспира.

Если еще и нельзя говорить в это время о полном форми-



Ричард Бербедж



Ричард Тарльтон

ровании актерских амплуа, то все же несомненно, что среди актеров труппы намечалась некоторая специализация, состоявшая в том, что роли раздавались соответственно данным того или иного актера. Так, о самом Шекспире известно, что он играл роли королей, благородных стариков, например роли Тени отца Гамлета в «Гамлете» и старого Адама в комедии «Как вам это понравится».

Четко определилось лишь амплуа комика — шута. Оно было унаследовано театром Возрождения от средневекового театра. Шуты сначала не были связаны с текстом пьесы, и их функция заключалась в том, чтобы развлекать публику между действиями. Постепенно, однако, для них нашлось место в самой пьесе. Драматурги стали вводить их в качестве участников основного действия драмы. Лили и Грин первые ввели это, Шекспир последовал их

примеру. Образы шутов фигурируют не только в комедиях, но и в трагедиях. Однако шутов нелегко было удержать в границах текста, написанного драматургом, ибо, чтобы смешить публику, они позволяли себе много отсебятины. Шекспир в «Гамлете» специально подчеркивал: «Тем, кто у вас играет шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается, потому что среди них бывают такие, которые начинают смеяться, чтобы рассмешить известное количество пустейших зрителей, хотя в это время требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы; это пошло и доказывает весьма прискорбное тщеславие у того шута, который так делает».

Крупнейшими комиками того времени были Кемп и Ричард Тарльтон. О Тарльтоне современники говорили, что «одни и те же слова, произнесенные другими актерами, едва вызывали улыбку у самого веселого человека, произнесенные же им — заставляли хохотать самых грустных людей».

Комики, шуты сыпали прибаутками, пели веселые песни, плясали. Они должны были быть мастерами в исполнении джиги — финального танца, который следовал за окончанием

песы. Вильям Кемп славился тем, что он мог плясать джигу много часов подряд. Кемп был шутом-балагуром, любившим всякого рода буффонаду. Вероятно, именно его имел в виду Шекспир, когда вкладывал в уста Гамлета осуждение отсебятин, которые позволяли себе шуты. Он не ужился в труппе лорда Камергера и покинул ее. Его место занял Роберт Армин, актер, обладавший литературными наклонностями и написавший книгу «Дурак о дураках». Комедийное мастерство Армина было более тонким, чем у Кемпа. Он был первым исполнителем роли шута Оселка в «Как вам это понравится», и для него была написана роль шута в «Короле Лире».

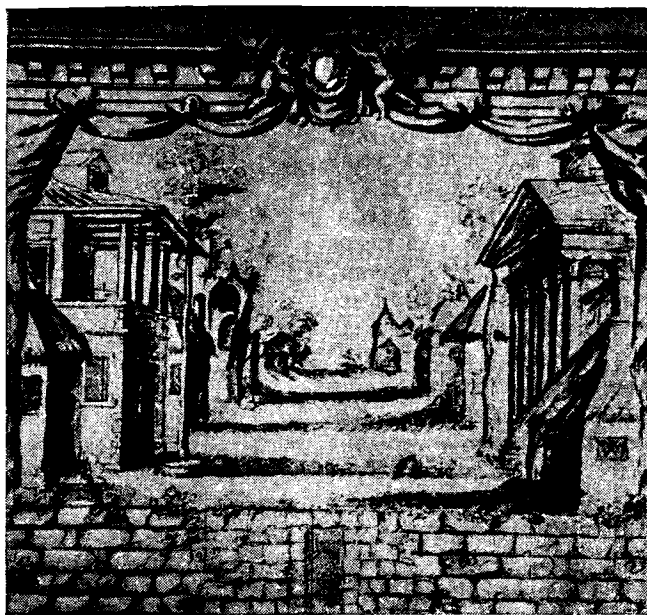


Роберт Армин

От актера того времени требовалось не только умение исполнять роли, но умение плясать, фехтовать, петь. Сцены поединков, которыми изобилуют пьесы Шекспира и его современников, представляли собой настоящие демонстрации фехтовального искусства.

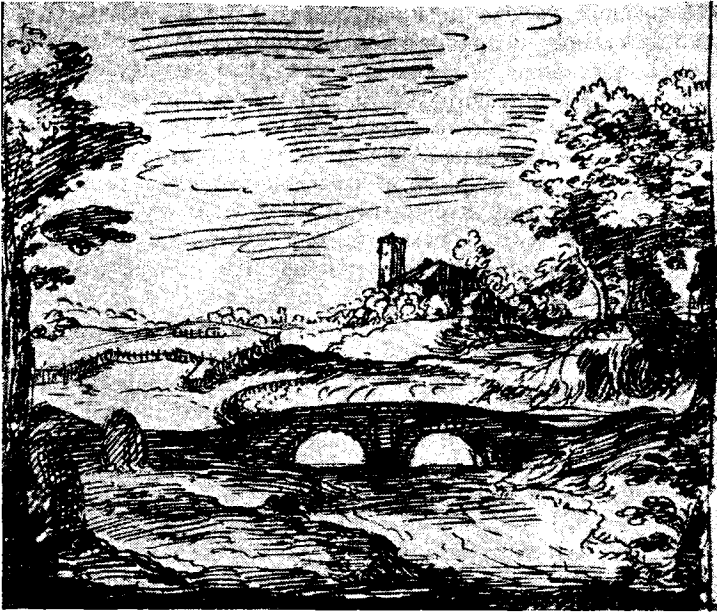
Изучение текста пьес Шекспира и его современников показывает, что спектакль той эпохи характеризовался большим динамизмом. Эпизоды сменяли один другой с необыкновенной быстротой. На сцене происходило непрерывное движение. Одни персонажи входили, другие уходили, почти каждая встреча их представляла собой драматическое столкновение — столкновение характеров, страстей, мнений, интересов и, наконец, прямую борьбу — поединки и битвы.

На зрителя обрушивался поток событий, то значительных и трагических, то повседневных и смешных. С самого начала публика была захвачена динамикой спектакля, ни на миг не прерывавшегося. Актеры не давали зрителям ни минуты скучества. Каждое действие, каждая сцена, каждый эпизод должен был возбуждать внимание, будоражить чувства, увлекать, вызывать сочувствие или негодование, развлекать, печалить, забавлять или смешить.



Эскиз декорации Иниго Джонса  
к «Французской пасторали». 1626 г.

При всем динамизме действия в спектакле были значительные эпические элементы, так как многое зрителю рассказывалось: описывалось место действия, сообщалась предистория героев, давалась характеристика персонажей, пояснялись различные обстоятельства, сопровождавшие события, наконец, в речах же раскрывался и внутренний мир героев. Отсюда вытекала важнейшая особенность актерской игры того времени. Так как действующие лица многое рассказывали, то актеры должны были обладать мастерством декламации. Однако им была чужда неподвижная статуарность, возобладавшая впоследствии, в период господства классицизма. Актерское искусство Возрождения характеризовалось пластичностью игры. Актеры не только говорили, но и действовали, двигались, жестикулировали. Так, Ричард III мечется по сцене, Ромео катается по полу, Шейлок точит нож, Гамлет прыгает в могилу Офелии, Отелло душит Дездемону, Лир безумствует, Глостеру выкалывают глаза, и он бродит слепой по сцене, леди Макбет смотрит на свои руки, запятнанные кровью, — можно привести сотни сценических поло-



Эскиз декорации Иниго Джонса  
к «Флоримене». 1635 г.

жений из пьес Шекспира, требовавших от актера пластического выражения внутренних эмоций.

Все в этом театре было грандиозно. Если злодейство — то без меры, если смех — то гомерический. Если трагедия — то с бесчисленным количеством жертв, если комедия — то шуткам и веселым розыгрышам не было конца. Этот театр не знал средних тонов повседневности. Все в нем было ярким, доводилось до крайностей. Ни авторы, ни актеры, ни публика не боялись сочетания этих крайностей. Высокая трагедия и буффонада, полувоздушное царство эльфов и грубые ремесленники, старый мавр и юная белолицая красавица, уродливый сладострастный горбун и добродетельная скорбная вдова, светлый дух Ариэль и чудовище Калибан, король и разбойник, мудрец и безумец, грузный толстяк и крошка паж, храбрец и трус, — какие только контрасты не предстают перед зрителем! Все выпукло, ярко, броско, и всего так много, что только поспевай все заметить.

Вопросы жизни и смерти, государство и политика, война и мир, добро и зло, шутка и горе, драки и любовь — все это бур-

лящим потоком кипело на сцене, окруженной с трех сторон шумливой толпой, которую надо было увлечь необыкновенным зрелищем, заставить замолчать, а если это оказывалось невозможным, то перекричать!

В этом театре не было резкой грани между сценой и зрительным залом. Актеры разговаривали со зрителями, злодеи поверяли им свои коварные замыслы, герои — свои высокие помыслы, шуты бросали свои остроты в публику, а та отвечала на все это возгласами негодования, ободряющими криками, раскатистым смехом. Сцена и жизнь сливались, ибо страсти героев бурлили и кипели в этой разношерстной толпе купцов, дворян, ремесленников, матросов, солдат, крестьян и бродяг, окружавших подмостки театра.

Однако театр давал не только насыщенное действием зрелище. Он учил так, как может учить только подлинное искусство, убеждая своей жизненной правдой и человечностью. Он оформлял мысли и чувства зрителей, бросал в их разнородную толпу плодотворные идеи, учил правильной оценке жизненных явлений.

Идейность этого театра была глубоко народной. Народ находил здесь выражение своих помыслов и стремлений. Именно эта идейность скрепляла воедино все разнообразные компоненты театра. Пьеса, спектакль, игра актеров — все служило определенной цели, а цель была — воспитать новое, гуманистическое отношение к жизни.

Так же как и драматическое искусство, театр в это знаменательное время пережил недолгую, но замечательную пору расцвета. Главное было в народности этого театра. Победа аристократической реакции Стюартов, а затем мрачное господство пуританской буржуазии отняли у народа театр, а у театра — народность. Когда после периода Реставрации театр возродился, то искусство его уже было иным, чуждым народу и далеким от него.

## АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА И ТЕАТР ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ

В годы английской буржуазной революции (1642—1660) театральная жизнь совершенно прекратилась. Лондонские театры не работали, труппы распались. Актер Джорд Джоли собрал труппу, состоящую из актеров разных театров, и отправился с ней гастролировать в Германию.

Однако даже пуритане не смогли заглушить любовь народа к театру. Полицейские протоколы времен республики Кромвеля свидетельствуют о том, что небольшие группы актеров время от



времени устраивали спектакли на ярмарках, в гостиничных дворах. Ставили они преимущественно небольшие фарсы. Нередко их пьески представляли собой одноактные комические эпизоды из пьес эпохи Возрождения. Так, известно, что из шекспировского «Сна в летнюю ночь» были скомпонованы сцены под названием «Ткач Основа», игрались также «Беседа могильщиков» из «Гамлета» и фальстафовские сцены из «Генриха IV». Сохранилось два собрания таких фарсов времен республики. Но так как полиция и пуританские общины преследовали эти развлечения, то они не получили большого распространения.

В последние годы республики лорд-протектор Кромвель разрешил постановку пьес при своем дворе. Ставил эти спектакли Вильям Давенант (1606—1668), актер и драматург, крестник Шекспира. Постановки Давенанта, осуществленные в последние годы буржуазно-пуританской республики, были чем-то средним между драмой, оперой и пьесой-«маской». Все они — «Осада Родоса» (1656), «Жестокость испанцев в Перу» (1658) и «История сэра Френсиса Дрека» (1659) — были проникнуты тенденциями, отражавшими стремление английской буржуазии к приобретению колоний. Что касается их сценического воплощения, то пьесы эти давали повод для создания весьма пышных обстановочных спектаклей. Отметим, что «Осада Родоса» была, по существу, первой английской оперой.

Театр, возродившийся с восстановлением монархии Стюартов, существенно отличался от театра предшествующей эпохи. Если в эпоху Шекспира театр был подлинно народным искусством, то в период Реставрации он становится чисто аристократическим развлечением.

В первые годы после Реставрации театры стали вырастать, как грибы после дождя, однако власти решили воспрепятствовать этому. Карл II выдал всего лишь два патента на устройство театров, установив, таким образом, начало театральной монополии, просуществовавшей около полутора столетий. Образовались две труппы. Одна, под руководством Томаса Киллигрью, именовалась «труппой Короля». Вторая — труппа Давенанта — называлась «труппой Герцога Йоркского». В 1682 году обе труппы были объединены в одну и работали вместе до 1695 года.

В период Реставрации окончательно утверждается закрытый театр. Однако устройство его еще долго сохраняет одну из особенностей театрального помещения эпохи Возрождения. Хотя сцена уже превращается в закрытую коробку с кулисами, но сохраняется просцениум, глубоко вдающийся в зрительный зал, как это было при Шекспире. В отличие от эпохи Возрождения теперь возникает сцена с декорациями. Поскольку спектакли

происходят в закрытом помещении, они проходят при искусственном освещении, которое давала большая люстра, висевшая над сценой.

Основной контингент театральной публики составляла аристократия. В партере сидели щеголи и записные критики. Ложки занимали дамы со своими казалерами. На галлерее теснились слуги.

Существенным нововведением было появление в составе труппы актрис. Если в шекспировских пьесах количество женских персонажей не превышало четырех, то теперь драматурги стараются ввести в действие как можно больше женских ролей. Возобновляя шекспировского «Макбета», Давенант дописал роли леди Макбет и леди Макдуфф, он же вместе с Драйденом, переделывая «Бурю» Шекспира, наделил Миранду сестрой, а Ариэля — возлюбленной. Известные актрисы того времени — Нелль Гвин, Молль Девис, Барри, Брейсгёрдел, Олдфилд и другие — славились не столько своей игрой, сколько женскими прелестями, и их положение в театре определялось высоким положением их покровителей. Первые две из названных актрис были фаворитками Карла II. Актрисам нередко поручали выступать с чтением прологов к пьесам, оснащенных эротическими каламбурами и всевозможными намеками на скандальную хронику того времени.

Драматургия Реставрации отличается ясно выраженным аристократизмом. Дворянско-аристократическая реакция сразу же воспользовалась сценой как средством политической борьбы против поверженного буржуазно-республиканского строя. Уже в 1660 году появляется пьеса Джона Тетема «Охвостье», высмеивающая деятелей пуританского парламента. Политическими сатирами против пуритан были также пьесы «Комитет» (1652) Роберта Говарда, «Старое войско» (1665) Джона Леси, «Политика Сити» (1682) Джона Крауна и «Круглоголовые» (1681) Афры Бен.

Английские роялисты, долго жившие в эмиграции во Франции, усвоили там весь комплекс идей и эстетических принципов классицизма. Они пытались утвердить классицизм и в английском театре, но в полной мере это им не удалось, хотя зачатки классицизма имелись в самой Англии уже в эпоху Возрождения.

Английский классицизм не создал драматического искусства, которое могло бы равняться с классицизмом французским. Причины этого коренились в социальных условиях развития драмы в этих двух странах в XVII веке.

Во Франции расцвет классицизма падает на период, когда абсолютная монархия была прогрессивной формой общественно-политического строя, отражавшей временное равновесие сил бур-



Томас Киллигрью

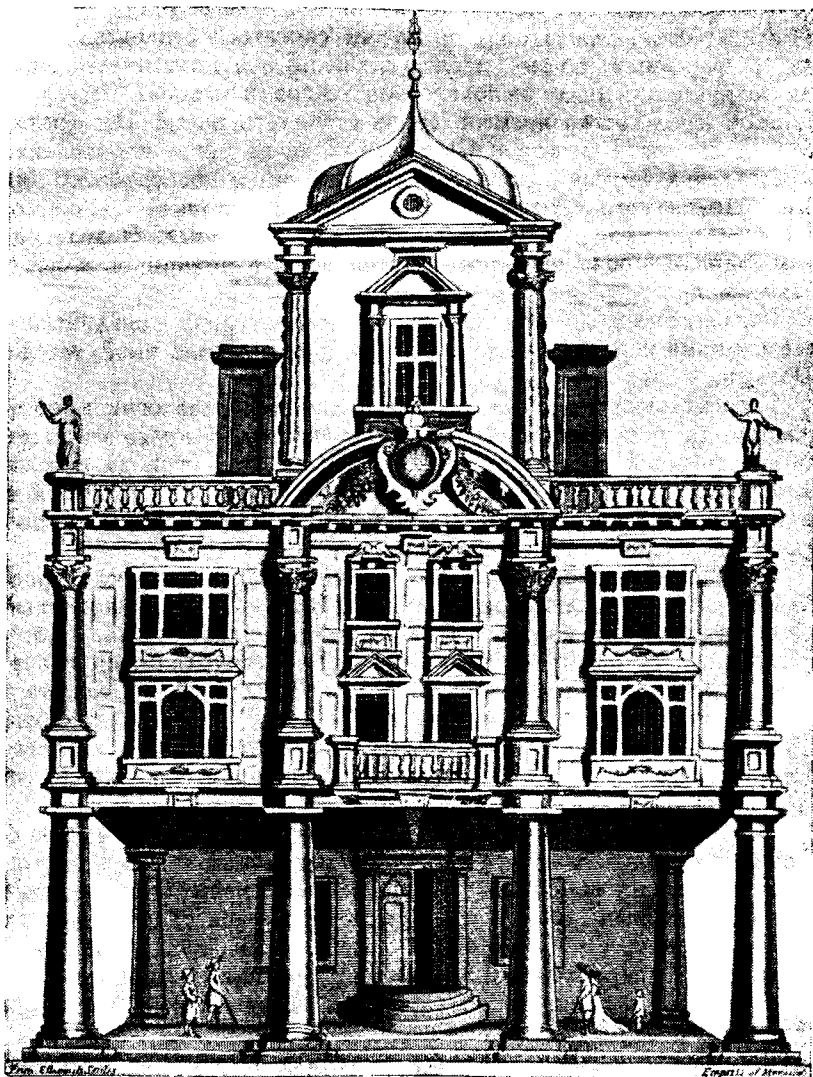
жуазии и дворянства. Французская буржуазия поддерживала абсолютизм Людовика XIV, видя в нем защиту от дворянского произвола и опору для своего социально-экономического развития. Монархический идеал, утверждавшийся во французском классицизме, соответствовал реальным интересам не только дворянства, но и поднимавшейся буржуазии.

В Англии второй половины XVII века восстановление монархии было обусловлено стремлением буржуазии иметь сильную власть для подавления народных масс. Политический кри-

зис буржуазной республики, наступивший после смерти Кромвеля, вынудил буржуазию восстановить трон и вернуть из эмиграции Стюартов; ожидалось, что реставрированная монархия будет соблюдать интересы нового господствующего класса. Этого, однако, не произошло. Восстановление монархии сопровождалось политической реакцией. Дворянство делало попытки восстановить не только политическую власть, но и свое экономическое могущество. Вся история Англии периода Реставрации заполнена острой политической борьбой между дворянством и буржуазией. Равновесия сил, которое обусловило прочность французского абсолютизма XVII века, в Англии не было. Английская буржуазная революция середины XVII века подорвала веру в божественную предопределенность монархического строя, в неизбежность королевской власти.

Если во Франции классицизм в годы своего расцвета отражал передовые для своего времени устремления прогрессивных сил нации, то английский классицизм односторонне выражал лишь интересы ограниченных кругов общества, заинтересованных в восстановлении старых порядков. Английский классицизм XVII века не мог поэтому стать выражением идеологии прогрессивных сил нации в той мере, в какой это удалось классицизму французскому. Драма английского классицизма в силу этого не могла обрести тех черт народности, которые составили одно из важнейших достоинств драматургии Корнеля, Расина и особенно Мольера.

Господство дворянско-монархических сил в период Реставрации обусловило преимущественное развитие драматургии дворянского классицизма. Однако аристократическому классицизму в Англии противостоял классицизм республиканский, крупнейшим представителем которого был поэт английской буржуазной революции Джон Мильтон (1608—1674). Свои главные произведения Мильтон, активно участвовавший в буржуазной революции, создал в период Реставрации. Наряду с эпическими поэмами «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» он написал также трагедию «Самсон-борец» (1671). Ее сюжет, основанный на библейской легенде, был, в сущности, весьма прозрачной аллегорией на тему о временном характере поражения буржуазной революции. Слепленный Самсон, преданный своей женой Далилой, осужден быть рабом своих врагов. Он жаждет возмездия и, когда сила его восстанавливается, обрушивает на головы своих победителей кровлю дворца. В предисловии к трагедии Мильтон прямо заявил о том, что он следовал образцам античной трагедии и трагедии итальянского Возрождения. При этом он подражал не римской драматургии, а древнегреческим трагикам, что, в частности, сказалось во введении им хора.



Театр Герцога (Дорсет-Гарден). Наружный вид. 1673 г.

Хотя трагедия Мильтона была единичным явлением, она имеет важное значение, ибо подчеркивает наличие двух резко противоположных тенденций в английском классицизме.

Английский классицизм не мог не считаться с национальными традициями в драме. Наследие английской драматургии эпохи Возрождения было использовано театрами периода Реставрации. На сцене этого времени снова ставились пьесы Шекспира, Бен Джонсона, Бомонта и Флетчера. Однако новое направление эстетических вкусов вызвало многочисленные переработки их пьес. Драматурги стремились к тому, чтобы примирить национальные традиции с канонами поэтики классицизма. В дальнейшем, однако, происходит полное утверждение принципов классицизма в драме.

Идеологическая направленность драматургии английского классицизма периода Реставрации была совершенно иной, чем во Франции.

Господствующая дворянско-монархическая идеология провозглашала не подчинение индивида государству, а право сильного на власть над остальными. Отсюда в трагедиях периода Реставрации культ выдающейся личности, прославление страстей и индивидуального своеволия. В комедии царил гедонистический культ наслаждения жизнью.

Крупнейшим представителем английской драматургии периода Реставрации был Джон Драйден (1631—1700), жизненный и творческий путь которого был весьма извилист. Начав литературную деятельность в последние годы Республики, он сначала прославлял Кромвеля; но стоило только вернуться Стюартам, как он стал писать оды в честь Карла II. В 1670 году он был награжден званием поэта-лауреата и назначен придворным историографом. Драйден усердно трудился, чтобы оправдать свое лауреатство.

Один из самых плодовитых драматургов своего времени, Драйден написал двадцать семь пьес различных жанров, в том числе трагедии, комедии, трагикомедии и оперы. Эстетические позиции Драйдена, как и его драматургическое творчество, не были последовательны. Драйден колебался между различными стилевыми направлениями, стремясь примирить подчас противоречивые тенденции, эклектически соединяемые им в его драмах.

Взгляды Драйдена на драму получили выражение в целой серии прологов, предисловий и критических опытов, в которых он стремился дать теоретическое обобщение основ своего творчества. Сначала Драйден искал компромисса между стилем английской драмы эпохи Возрождения и французским классицизмом («О драматической поэзии», 1668; «Опыт о героиче-



Сцена из комедии-пародии Бекингема  
«Репетиция». 1675 г.

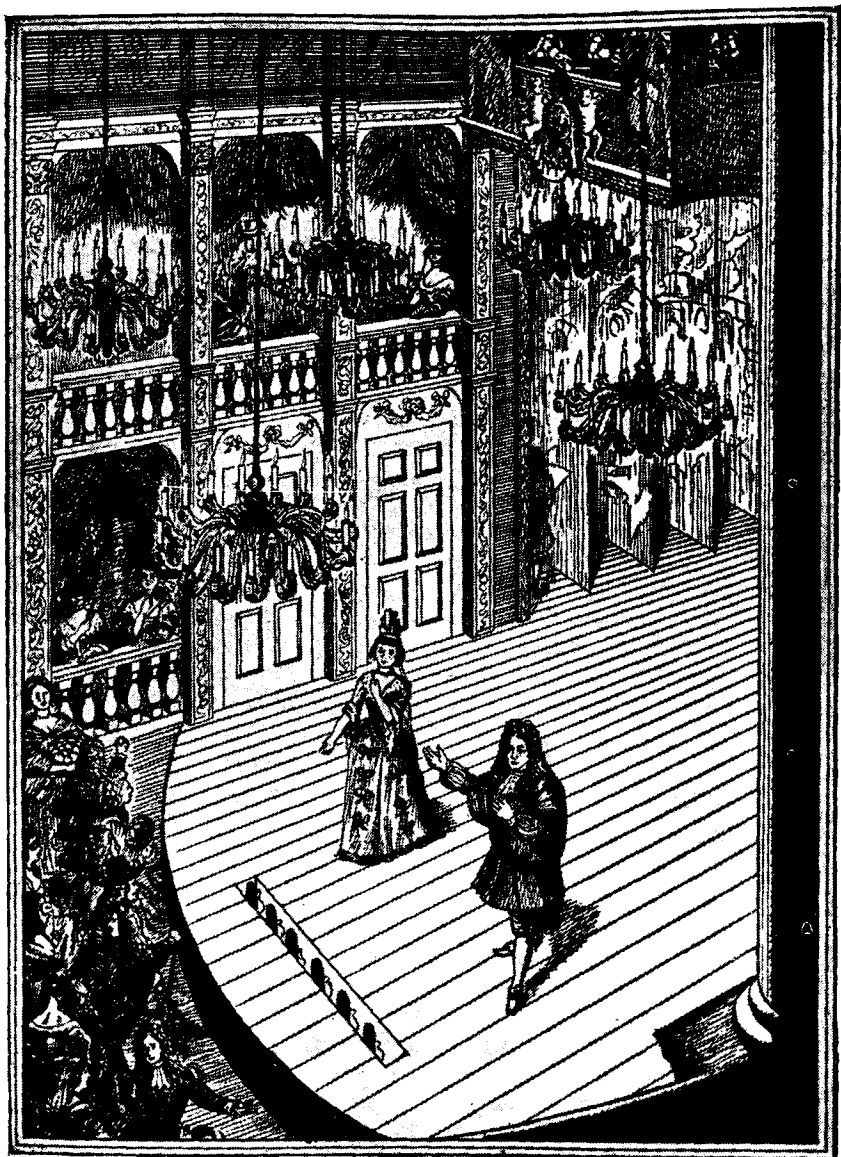
ских пьесах», 1672). Драйден отвергает «грубость» Шекспира и его современников, но признает за ними достоинства изображения больших страстей и создания ярких динамических сюжетов. У французов Драйден отвергает их «сухость» и рационализм, но признает за ними совершенство драматургической конструкции и изящество стиля.

То, что Драйдену казалось достоинством как тех, так и других, он стремился сочетать в созданном им жанре «героической пьесы». Таковы были его «Королева индейцев» (1662), «Император индейцев» (1665), «Завоевание Гранады испанцами» (1670), «Ауренгзеб» (1675). Героические пьесы Драйдена проникнуты дворянской идеологией, их неизменная тема — любовь и честь. Драйден идеализирует дворянскую монархию, осуждает народ за попытки вмешательства в дела правления. Он идеолог абсолютизма Стюартов, что ясно выражено в его пьесе «Завоевание Гранады», где говорится о том, «как доблестна великая душа, подчиняющая толпы своей единоличной власти!»

Герои пьес Драйдена наделены бурными страстями, они не признают никаких моральных ограничений; крайний аристократический индивидуализм сочетается у них с дворянской концепцией чести. «Испанские» страсти героев, их пышные тирады, экзотическая обстановка действия, наличие фантастики — все это вызвало критику со стороны приверженцев классицизма. В 1671 году на сцене королевского театра появилась анонимная пародия на героические пьесы Драйдена. Она называлась «Репетиция». Впоследствии было установлено, что авторами ее были несколько придворных во главе с герцогом Бекингемом.

Критика заставила Драйдена пойти на некоторые уступки. Правда, это произошло не сразу. Он и после «Репетиции» создавал еще пьесы в «героическом» жанре, но в целом направление его драматургии все же изменилось. Он стал приближаться к требованиям поэтики классицизма. Опера «Невинное состояние и падение человека» (1674) на сюжет о грехопадении Адама и Евы была его первым опытом в духе классицизма. Затем он подверг переработке «Антония и Клеопатру» Шекспира, назвав свою пьесу «Все для любви» (1678). Стремясь подчинить развитие сюжета правилу трех единств, Драйден сократил объем трагедии. У него изображены события, соответствующие второй половине пьесы Шекспира (начиная с III акта, 2-й сцены). Местом действия является Александрия, и по времени оно охватывает последние дни жизни Антония (у Шекспира — несколько лет). Количество действующих лиц сведено к одиннадцати (у Шекспира — 34). В классицистском духе переделал он и «Троила и Крессида» Шекспира (1679). Венцом драйденовского классицизма был «Дон Себастиан» (1690).





Сцена театра Герцога. 1673 г.

Новому направлению драматургической деятельности Драйдена соответствовал и пересмотр им своих теоретических позиций. Предисловия к «Все для любви» и к «Троилу и Крессиде» отмечены признанием принципов поэтики классицизма, что, впрочем, не помешало Драйдену еще раз выразить свое восхищение перед Шекспиром, которого он, по собственным словам, «исправил» и «усовершенствовал».

Среди других представителей трагического жанра в драматургии Реставрации заслуживают быть отмеченными два писателя — Ли и Отвей. Натаниель Ли (1653—1692) был автором трагедий «Царицы-соперницы, или Смерть Александра Великого» (1676), «Митридат» (1677), «Феодосий» (1680) и инсценировки романа французской писательницы г-жи де Лафайет «Принцесса Клевская» (1681). В предисловии к «Митридату» Ли писал, что стремился сочетать «возвышенность и истинно римское величие» Шекспира с «нежностью и страстностью» Флетчера.

Из пьес Томаса Отвея (1652—1685) «Дон Карлос» (1676), «Сирота» (1680) и «Спасенная Венеция» (1681) последняя имела особенно значительный успех. Сюжет о венецианском заговоре 1612 года был обработан Отвеем как прозрачная аналогия некоторым современным политическим событиям. Пьеса была полна выпадов против умеренной оппозиции, которую проявляла партия вигов по отношению к монархии Стюартов. Карл II и герцог Йоркский демонстративно посетили представление пьесы, одоблив ее политическую тенденцию.

Как «героическая», так и классицистская трагедия давали идеализированное отражение дворянского общества периода Реставрации.

Колоритное изображение этого общества со всеми его пороками дала комедия той эпохи. Как известно, Реставрация характеризовалась необычайной распущенностью нравов дворянской среды. Комедии, изображавшие быт этого общества, с циничной откровенностью рисовали испорченные аристократические нравы, и авторы нисколько не осуждали их, ибо сами принадлежали к этой среде. Верную характеристику этой комедиографии дал английский писатель-романтик Чарльз Лем. Герои этих комедий, писал Лем, «не нарушают никаких законов или велений совести, ибо они им неведомы. Они удалились из христианского мира в страну адюльтера, в Утопию галантности, где долг заключается в наслаждении, а нравственность — в полной свободе...» Персонажи этих комедий — «развратницы и распутницы, а безраздельное стремление к незаконному наслаждению — единственное дело их краткого существования... Эти люди живут в состоянии хаоса... Они не нарушают семейного покоя, ибо у них нет семейных уз. Они не оскверняют чистоты брачного ложа, ибо у них

ее не существует... Глубокое чувство и брачная верность не растут на этой почве. Здесь нет ни добра, ни зла, ни благодарности, ни ее противоположности; ни прав, ни долга, ни отцовской, ни сыновней любви».

В таком духе написаны комедии Драйдена «Дикий волокита» (1663), «Мартин Невпопад, или Притворная невинность» (1667), «Любовь на один вечер, или Мнимый астролог» (1668), «Модный брак» (1672), «Свидание, или Любовь в монастыре» (1672), «Амфитрион» (1690) и др.

Хотя Драйден был зачинателем этого жанра, однако не он стяжал в нем самые большие лавры. С ним соперничал Томас Шедуэлл (1642?—1692), стремившийся продолжать традиции теории «юмор» Бен Джонсона. Его комедии «Сердитые любовники» (1668), «Источник Ипсума» (1672), «Сквайр из Эльзаса» (1688), «Ярмарка в Бери» (1689) содержат любопытные картинки нравов и выразительно очерченные образы чудаков в духе Бен Джонсона. В его комедиях имеются еще некоторые элементы критики нравов.

Своего апогея безнравственность комедии Реставрации достигла в творчестве Этериджа, Уичерли и Конгрива.

Джордж Этеридж (1635?—1691) написал трагикомедию «Смешная месть» (1664), комедии «Она хотела бы, если б могла» (1668) и «Поклонник моды, или Сэр Фоплинг Флаттер» (1676). В комедиях Этериджа появляются типичные персонажи того времени — светские остряки, галантные кавалеры, легкомысленные дамы, ведущие жизнь, полную удовольствий.

По стопам Этериджа пошел Вильям Уичерли (1640—1716), автор четырех наиболее типичных комедий этого жанра. «Любовь в лесу, или Сент-Джемский парк» (1671) представляет собой серию любовных интриг между людьми высшего света. «Джентльмен — учитель танцев» (1672) рассказывает о галантных похождениях кавалера, который выдает себя за учителя танцев своей возлюбленной и в результате ловко проведенной интриги отбивает ее у своего соперника. В «Деревенской жене» (1675) Уичерли модернизировал сюжет «Евнуха» Теренция. Главный герой пьесы выдает себя за кастрата и пользуется этим, чтобы обманывать бдительность отцов и мужей. Наиболее популярной из его комедий была комедия «Прямодушный» (1676). Если экспозиция и завязка комедии вначале напоминают мольеровского «Мизантропа», то развитие действия совершенно отходит от этого образца. Уичерли создает комедию, целиком построенную на изображении грубых нравов эпохи, несколько не осуждая порочность своих современников. Сатирическому осмеянию подвергались здесь не пороки и распущенность, а лишь отсутствие лоска и галантности.


Продолжателем Этериджа и Уичерли выступил Вильям Конгрив (1670—1729). Он писал уже после «славной революции» 1688 года, когда Стюарты были свергнуты и на их место был посажен конституционный монарх Вильгельм III. Поэтому Конгрив изображал распущенные дворянские нравы уже с некоторым налетом морального осуждения. Он, правда, не ставил перед собой задачу осуждения порока, но так как на словах он декларировал принципы нравственности, то это делало его комедии приемлемыми и для буржуазной публики.

Как и Уичерли, Конгрив написал всего четыре комедии: «Старый холостяк» (1692), «Двоедушный» (1693), «Любовь за любовь» (1695) и «Светские обычаи» (1699). Последняя из названных вещей была шедевром Конгрива. Тривиальный сюжет о двух влюбленных — Мирабель и Милламант, преодолевающих всевозможные препятствия на пути к своему соединению, Конгрив использовал для создания яркой и занимательной картины светской жизни. Живость действия, остроумные диалоги, комизм ситуаций сделали эту комедию весьма популярной.

В 1698 году аристократической комедии был нанесен сокрушительный удар. Пуританский проповедник Джереми Колльер опубликовал памфлет «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены», в котором выразил отрицательное отношение буржуазии к этим комедиям. Попытки отстоять этот жанр не удались. Буржуазия, по словам Энгельса, ставшая «скромной, но признанной частью господствующего класса», обладала уже влиянием, чтобы заставить театр изменить ориентацию.

Это получило отражение в творчестве двух последних предшественников комедиографии Реставрации. Как Джон Ванбру (1664—1726), автор «Неисправимого» (1696), «Оскорбленной супруги» (1696), «Вероломного друга» (1701), так и Джордж Фаркер (1678—1707), написавший комедии «Любовь и бутылка» (1699), «Верная чета» (1699), «Братья-соперники» (1702), должны были посчитаться с новыми требованиями. В их пьесы начинает проникать морализующая тенденция, изображению пороков противопоставляется прославление добродетелей. В этом смысле творчество Ванбру и Фаркера было уже переходной ступенью к морализующей буржуазной драме XVIII века.





ФРАНЦУЗСКИЙ  
ТЕАТР





## ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Строительство национального театра началось во Франции позже и протекало медленнее, чем в большинстве других европейских стран.

Основной причиной этого являлась исключительная стойкость феодальных отношений и крепость традиций средневековой культуры. Энгельс говорил, что Франция была «средоточием феодализма в средние века»<sup>1</sup>. Все это тормозило развитие и формирование буржуазных отношений в стране и, естественно, сказывалось на всех участках художественной практики, в том числе и в области театра.

Представления мистерий продолжались во Франции до середины XVI века и прекратились только после официального запрещения их властями. Первые ростки ренессансной драмы с трудом пробивались во Франции сквозь толщу средневековых традиций и сперва не находили отклика в широких кругах. Искусство французского Возрождения в основном отвечало запросам формирующегося абсолютизма и придворного общества. Исключение представляет творчество великого писателя-гуманиста Франсуа Рабле.

Первые попытки обновления драмы во Франции падают на середину XVI века, когда в других католических странах Западной Европы начинается период контрреформации и феодальной реакции. Образованные круги дворянства, игравшие уже в

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. 1, стр. 189.

первой половине XVI века преобладающую роль в созидании культуры французского Возрождения, захватывают во второй половине века почти полностью в свои руки культурную жизнь страны. И только с 30-х годов XVII века, в период расцвета французского абсолютизма, сумевшего привлечь буржуазию к строительству новой культуры, создается искусство классицизма, ставшее общенациональным. Только тогда во Франции был нанесен решительный удар по пережиткам средневекового театра.

Этот своеобразный путь развития французского театра был обусловлен особым экономическим и политическим развитием страны в XVI и XVII веках. Королевская власть во Франции к концу XV века при содействии горожан закончила объединение страны, сломив мощь крупных феодальных сеньоров. Франция стала самым большим государством тогдашней Западной Европы. Это была крупная земледельческая страна, большинство населения которой сосредоточено было в деревнях. Города Франции были невелики (кроме Парижа, в котором было свыше трехсот тысяч населения); их промышленность носила главным образом ремесленный характер. В деревнях лично свободные земледельцы вели мелкое крестьянское хозяйство на помещичьей земле. Развитие денежных отношений привело к повсеместному переходу от натуральной ренты к денежной. Это повлекло за собой проникновение в деревню ростовщического капитала.

Французская буржуазия мало интересовалась торговлей, занимаясь больше скупкой дворянских поместий и выдачей ссуд под залог земли. Буржуазия являлась основным источником, из которого монархия черпала кадры своих чиновников, продавая за деньги большую часть государственных должностей. Роль буржуазии возрастала по мере того, как французская монархия превращалась из сословной в абсолютную. В XVI веке короли перестали созывать Генеральные Штаты, этот старинный орган сословного представительства. Все управление страной сосредоточилось в королевском совете. Единственным препятствием на пути неограниченной власти короля был парижский парламент (верховный суд), в котором заседала верхушка чиновничьей буржуазии, пользовавшаяся правом делать королю «ремонтрации» (замечания) по поводу издаваемых им указов. Чиновничья буржуазия была очень влиятельной и наиболее культурной; именно из нее вышло большинство крупнейших писателей XVII века — Корнель, Расин, Буало, Лафонтен и другие.

Помимо системы продажи должностей во Франции существовала система сдачи на откуп налогов, которые затем выколачивались из населения в увеличенном размере. Уже в XVI веке французская буржуазия начинала играть роль ростовщика, связанного со всей системой управления абсолютной монархии, в

которой методы феодального насилия сочетались с методами насилия капиталистического.

По мере укрепления буржуазии слабело дворянство, паразитически существовавшее на свою феодальную ренту, на королевские пенсии и подачки. Однако дворянство все еще оставалось господствующим сословием, привилегии которого являлись нерушимыми до французской буржуазной революции XVIII века. Хотя некоторые слои и группы дворянства периодически восставали против абсолютизма — и в годы так называемых «религиозных» войн (1562—1594), и в годы правления кардинала Ришелье (1624—1643), и в период Фронды (1648—1653), — все же дворянство в целом по мере укрепления буржуазии цеплялось за королевскую власть, дававшую устойчивую гарантию сохранения его привилегий.

Классики марксизма раскрыли природу абсолютной монархии и особенности ее тактики. О возникновении абсолютизма К. Маркс писал: «...абсолютная монархия возникает в переходные эпохи, когда старые феодальные сословия разлагаются, а средневековое сословие горожан складывается в современный класс буржуазии, и ни одна из спорящих сторон не взяла еще перевеса над другой»<sup>1</sup>. Ф. Энгельс, подчеркивая, что обычно государство является органом власти самого могущественного, экономически и политически господствующего класса, замечал: «В виде исключения встречаются, однако, периоды, когда борющиеся классы достигают такого равновесия сил, что государственная власть на время получает известную самостоятельность по отношению к обоим классам как кажущаяся посредница между ними. Такова абсолютная монархия XVII и XVIII веков, которая уравнивает друг против друга дворянство и буржуазию»<sup>2</sup>. Развивая эту мысль, Энгельс писал, что в интересующий нас период «королевская власть употребляла буржуазию против дворянства с намерением ослабить одно сословие посредством другого»<sup>3</sup>.

Противоречия между дворянством и буржуазией — двумя эксплуататорскими классами, существование которых было необходимо для господства абсолютной монархии, — заставляли монархию прибегать к характерной для данного строя тактике *лавирирования* между обоими классами. При этом монархия, стремившаяся выдать себя за общенациональную власть, возвышающуюся над интересами отдельных сословий, являлась, по существу, дворянским государством. Французское общество XVI и

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стр. 212.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 147.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 167.



XVII веков было еще феодальным обществом, правда, находящимся уже в начальной стадии разложения, когда капиталистические отношения существовали в качестве уклада, развивающегося внутри феодального массива.

Создание французской абсолютной монархии имело большое прогрессивно-историческое значение. Именно к Франции относятся в первую очередь известные слова К. Маркса и Ф. Энгельса о передовых странах, в которых «абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства»<sup>1</sup>.

Уже в XVI веке Франция являлась наиболее централизованной и национально объединенной страной в Западной Европе. Своими корнями французский абсолютизм восходит еще к концу XV века, к царствованию Людовика XI (1461—1483), при котором был завершен процесс территориального объединения Франции путем включения в ее состав Бургундии и Прованса, а также разработаны методы абсолютистского управления страной. Абсолютизм крепнет при преемниках Людовика XI — Карле VIII (1483—1498) и Людовике XII (1498—1515), достигая высшей точки своего развития в XVI веке при Франциске I (1515—1547). Внешним признаком торжества абсолютной монархии во Франции является отмирание средневековых сословных учреждений (в первую очередь Генеральных Штатов) и сосредоточение всех нитей управления страной в руках короля и его чиновников. Именно при Франциске I создается тот бюрократический аппарат, который будет управлять Францией вплоть до самой революции.

Процесс централизации Франции в XVI веке не достиг еще своего завершения. Ему противились крупная феодальная знать и отдельные французские города (особенно южнофранцузские, незадолго до того присоединенные), имевшие сепаратистские тенденции. Столкновения этих городов и крупной феодальной знати с монархией подчас принимали характер настоящих восстаний (например, восстание в Бордо, подавленное Франциском I).

Царствование Франциска I было отмечено большими событиями во внешней, военной истории Франции (войны Франциска I с императором Карлом V), а также значительными явлениями в культурно-идеологической сфере: при Франциске I началось во Франции как ренессансное, так и реформационное движение.

Начало французского Возрождения принято связывать с периодом завоевательных походов в Италию, предпринятых королями Карлом VIII, Людовиком XII и Франциском I. Эти

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 721.

походы открыли французскому дворянству новый мир ренессансного искусства и культуры. Французские рыцари были ослеплены богатством итальянских городов, роскошью жилищ, изяществом костюмов, красотой картин и статуй, блеском придворных спектаклей. Ознакомление с итальянской литературой и философией, насыщенными новым мировоззрением, культом гуманистических идей, породило увлечение Италией и вызвало стремление перенести во Францию достижения итальянской ренессансной культуры. Франциск I пригласил к себе на службу Леонардо да Винчи, Андреа дель Сарто, Бенвенуто Челлини и ряд других итальянских писателей, художников и музыкантов. Он заказал переводы произведений ряда античных и итальянских авторов «для поучения французского дворянства», основал в Париже гуманистическую высшую школу — «Коллегию трех языков» (1530) в противовес старинной Сорбонне, этому центру церковно-схоластической лженауки. Наиболее видным из переселившихся во Францию итальянских филологов-гуманистов был Юлий Цезарь Скалигер (1484—1558), автор знаменитой «Поэтики», изданной в Лионе уже после его смерти (1561).

Французское Возрождение не было, однако, простой копией итальянского. Под воздействием итальянских художников и мыслителей во Франции началось широкое культурное движение, получившее свой национальный отпечаток. Характерной особенностью французской гуманистической культуры по сравнению с итальянской являлось значительное преобладание в ней морально-этического течения над эстетическим. Другой особенностью французского гуманистического движения было сравнительно слабое участие в нем французской буржуазии, которая являлась еще в отличие от итальянской бесправным податным сословием. Сторонники гуманизма во Франции вербовались главным образом среди передовой, образованной дворянской молодежи, хорошо знакомой с итальянской культурой.

Вольнодумство гуманистов отталкивало французскую буржуазию, сохранявшую преданность религии. Для Франции характерно расхождение путей гуманизма и реформации, то есть светского и религиозного вольнодумства.

История французского протестантизма распадается на два периода, границей между которыми является середина 1530-х годов. На первом этапе протестантизм развивался во Франции в идейном контакте с гуманизмом. Первым французским протестантом был Лефевр д'Этапль (1455—1537) — видный математик и филолог-эллинист, побывавший в Италии и прослушавший там лекции крупнейших гуманистов. По возвращении во Францию он изучает Аристотеля, отказываясь от весьма распространенной в то время схоластической трактовки его эстетики. Так

же подошел он и к «священному писанию», настаивая на возвращении к первоначальной чистоте евангельского учения. В 1512 году (за пять лет до Лютера!) Лефевр выдвигает важные для всех протестантов положения — идею оправдания верой, отрицание безбрачия духовенства и символического значения таинств. У Лефевра появилось множество последователей в буржуазно-демократических кругах. Сорбонна объявила Лефевра еретиком, но Франциск I реабилитировал его и даже назначил воспитателем своего сына. В это время Франциск еще благоволил к протестантам и даже подумывал о введении во Франции протестантизма.

Такое благосклонное отношение короля к протестантам резко изменилось в 1534 году после ряда их выступлений против религиозной политики Франциска I. Главной причиной изменения отношения Франциска к протестантам является его страх перед восстаниями крестьян, выступавших с лозунгами реформации. Реформационное движение вступает в это время в новую фазу — кальвинизма, сурового, воинственного буржуазно-демократического учения, решительно порывающего с созерцательным, утопическим евангелизмом Лефевра.

Основоположник этой доктрины Жан Кальвин (1509—1564) переселяется в 1536 году из Франции в Женеву, которая отныне становится главным центром кальвинизма, управляющим всем этим движением во Франции. Основой доктрины Кальвина является положение о «предопределении», то есть о том, что бог предопределил судьбу каждого человека. Энгельс писал о Кальвине: «Его учение о предопределении было религиозным выражением того факта, что в мире торговли и конкуренции удача или банкротство зависит не от деятельности или искусства отдельных лиц, а от обстоятельств, от них не зависящих»<sup>1</sup>. Кальвин отчетливо подчеркнул чисто буржуазную сущность протестантизма. Он проповедовал бережливость и накопление богатств, оправдывал ростовщичество и даже рабство.

Несмотря на ярко выраженную буржуазную природу своего учения, Кальвин нашел многочисленных сторонников и среди дворянства. Особенно это наблюдалось на юге Франции, где дворянство не могло примириться с утерей своих феодальных вольностей и пользовалось знаменем кальвинизма для восстания против королевской власти.

Когда во второй половине XVI века во Франции разгорелись религиозные войны между католиками и протестантами, дворяне-кальвинисты, называемые во Франции гугенотами, выступили организаторами восстания против монархии; правда,

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. II, стр. 297.

после окончания религиозных войн многие из них вернулись к католицизму.

Гуманисты имели отношение и к католикам и к протестантам, но чаще вследствие фанатизма этих партий расходились с ними. Самые свободолюбивые гуманисты, величайшие писатели французского Возрождения — Бонавентура Деперье, Франсуа Рабле, Мишель Монтень — сторонились религиозных распрей, склоняясь к религиозному скептицизму и свободомыслию.

Период религиозных войн был периодом глубочайшего социально-политического кризиса всей феодальной системы и абсолютной монархии, поставивший под угрозу все завоевания французского абсолютизма. В эти бурные годы, когда страна была залита кровью и доведена до крайнего разорения, социально-политическая борьба принимала весьма пестрый и противоречивый характер. Ни католики, ни гугеноты не являлись подлинно национальными партиями и не имели опоры в народе. Подлинно прогрессивными являлись в эту эпоху только крестьянско-плебейские движения, направленные против дворян-помещиков любого вероисповедания. Но эти восстания носили более или менее изолированный характер и потому терпели неудачу. «Религиозные» войны закончились компромиссом борющихся партий и восстановлением абсолютизма.

Король Генрих IV (1594—1610), бывший вождь гугенотской партии, начал свое царствование с перехода в католицизм, являвшийся государственной религией. Он восстановил государственное единство Франции, пошатнувшееся в годы религиозных войн, проводя принцип строжайшей централизации. Изданием Нантского эдикта (1598) он успокоил гугенотов, получивших свободу вероисповедания, пытался также привлечь на свою сторону и крестьян, снижая налоги и освобождая их от уплаты недоимок, стремился повысить доходы государства путем развития торговли и промышленности и учреждения заморских торговых компаний.

Генриха IV сменил его малолетний сын Людовик XIII (1610—1643), при котором правление Францией находилось в руках кардинала Ришелье. Этот знаменитый министр довел до апогея присущую французскому абсолютизму централизацию и монархическую дисциплину. Он покончил с политической независимостью гугенотов, подавил ряд крестьянских восстаний и феодальных заговоров, создал крепкую систему центрального и местного управления, завел бюрократический аппарат из людей незнатного происхождения. В своей экономической политике Ришелье поддерживал буржуазию, предоставлял привилегии купцам и мануфактуристам, облагая пошлинами иностранные товары. Он основал Французскую Академию, окружил себя по-

этами, художниками и критиками, стремясь поставить литературу и искусство на службу своей политике. Он содействовал формированию классицизма как общегосударственного стиля.

После смерти Ришелье и Людовика XIII на престол вступил пятилетний Людовик XIV (1643—1715). Регентшей стала его мать Анна Австрийская, а фактическим правителем государства — кардинал Мазарини. Феодалная знать сделала попытку вернуть свое былое могущество. Одновременно поднялся утесненный политикой Ришелье парижский парламент. Началась гражданская война, называемая Фрондой (1648—1653). Это было широкое антимонархическое движение, в которое были втянуты представители разных сословий. Сложность движения определялась разнородностью интересов его участников. Фронда была последней попыткой феодалов остановить развитие абсолютизма; одновременно она являлась также своеобразным французским откликом на происходившую в это время в Англии буржуазную революцию. Как феодальный мятеж, Фронда была движением реакционным и обреченным на поражение. Как попытка осуществить во Франции некоторое подобие буржуазной революции, Фронда была обречена на провал вследствие предательства парламентской буржуазии, которая испугалась народного движения и сблизилась с фрондировавшими феодалами, заведя народное движение в тупик.

После подавления Фронды началась полоса высшего расцвета французского абсолютизма. В это время ведущей фигурой на политическом горизонте Франции был Кольбер, руководивший всей внутренней политикой Франции с 1666 по 1683 год. Кольбер покровительствовал буржуазии и применял систему так называемого *меркантилизма*, ставившего задачей добиться того, чтобы вывоз из страны продуктов значительно превышал ввоз. Годы правления Кольбера отмечены большим ростом мануфактурной промышленности и успехами колониальной политики. Монархия Людовика XIV пользовалась в это время симпатиями широких кругов буржуазии.

Абсолютизм Людовика XIV был явлением исторически прогрессивным, но нельзя забывать, что он был связан с жесточайшим гнетом и эксплуатацией народных масс, и в особенности французского крестьянства, стонавшего под бременем непосильных поборов. Народные массы отвечали на этот гнет восстаниями, подчас достигавшими очень больших размеров.

При Людовике XIV после подавления Фронды начинается полоса относительно мирного развития абсолютной монархии, ее высший расцвет. И как раз на годы этого расцвета падает новая волна крестьянско-плебейских волнений 1653—1676 годов, вызванных усилением налогового бремени, голодом, безработицей

«Прогрессивная» монархия расправлялась с восставшим народом жесточайшими мерами: вешала и колесовала повстанцев, сносила с лица земли целые кварталы в мятежных городах.

Людовик XIV поставил в центре страны свой двор, где работали крупнейшие поэты, художники, музыканты, актеры. Здесь происходили великолепные празднества и спектакли, на которые тратились огромные суммы денег. Блеск двора Людовика XIV вызывал восторги и попытки подражания в других странах. На содержание этого пышного двора правительство также выкачивало деньги у народа.

Французская придворная культура создавалась за счет голода, страданий, нищеты народных масс.

После смерти Кольбера (1683) произошел реакционный поворот во французской политической и общественной жизни. Абсолютизм начал открыто выявлять свою реакционно-феодальную установку. Людовик XIV заключает союз с католической реакцией и ведет антинациональные захватнические войны, влекущие за собой экономический упадок Франции. За экономическим упадком последовала политическая реакция: был отменен Нантский эдикт (1685), являвшийся для буржуазии символом всеяческих гражданских свобод, начались гонения на протестантов, янсенистов и вольнодумцев. Монархия стареющего Людовика XIV превратилась в душительницу свободной мысли, в орудие феодальной реакции и оплот религиозного мракобесия. Она стала объектом суровой критики со стороны нарождающейся в конце XVII века буржуазно-демократической оппозиции (Лабрюйер, Фенелон, Бейль), прокладывающей путь просветительству XVIII века.

Так была полностью исчерпана к концу XVII века исторически прогрессивная роль французского абсолютизма.

## ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ XVI ВЕКА

Своими корнями французская драматургия XVI века уходит в период раннего французского Возрождения, характерной чертой которого была связь гуманистов с королевским двором. Франциск I стремился лично возглавить науку и литературу. Но, не обладая достаточным образованием, он мог только идти за гуманистами, опираясь на таких советников, как Гильом Бюде, своего секретаря, одного из ученейших людей Франции.

Немалая роль в развитии культуры раннего Возрождения принадлежит талантливой писательнице Маргарите Наваррской (1492—1549), сестре Франциска I. Она собирала вокруг себя поэтов, ученых и мыслителей. В ее салоне царил жизнен-

радостное свободомыслие, напоминавшее атмосферу дворов итальянского Ренессанса. Творчество Маргариты (особенно ее известный сборник новелл — «Гептамерон») насыщено гуманистическими идеями, стремлением освободиться от гнета схоластики и аскетизма. Но сама она не смогла полностью отрешиться от религиозной дидактики. Религиозно-моральные мотивы встречаются в ее лирике и в ее «комедиях», связанных с традициями средневековой драмы и приближающихся то к мистериям, то к моралите. «Комедии» эти, рассчитанные не на чтение, а на сценическое воспроизведение, исполнялись актерами, которых Маргарита содержала у себя во дворце.

Драматургические опыты Маргариты Наваррской были еще лишены характерной для ранней ренессансной драматургии разных стран ориентации на античные образцы. Такая ориентация появляется у преемников Маргариты, ставящих своей задачей ознакомление французской публики с античными драматургами, усвоение через их произведения этических и эстетических идей античности. Французские гуманисты видели в театре могучее средство общественного воспитания. Так, Лазар де Баиф, впервые переведший на французский язык «Электру» Софокла (1537) и «Гекубу» Эврипида (1544), считал, что задача трагедии — «показывать королям и власть имущим непостоянство и непостоянство преходящих вещей, дабы они питали веру в одну лишь добродетель». Пример Баифа вызвал ряд подражаний: Сибиле перевел «Ифигению в Авлиде» Эврипида (1549), Меллен де Сен-Желе — «Софонисбу» Триссино (1554), Баиф-младший — «Медею» Эврипида (напечатана в 1573 г.).

Занимаясь переводами античных и итальянских трагедий, гуманисты создавали и оригинальные произведения. Наиболее ранние из этих пьес, как и комедии Маргариты Наваррской, были написаны на библейские темы. Таковы появившиеся в начале 1540-х годов трагедии «Иоанн Креститель» и «Иевфай» Жоржа Бюканана (1506—1582). Он был протестантом, и его трагедии служили орудием антикатолической пропаганды в южных городах Франции, являвшихся очагом гугенотского движения. Однако не все французские протестанты писали трагедии на библейские темы. Так, например, гуманист-протестант Марк-Антуан Мюре (1526—1585) написал «Юлия Цезаря» — первую трагедию с сюжетом из истории древнего Рима. Все названные пьесы были написаны по-латыни и представлены в школьных театрах.

В тех же академических кругах родилась и поэтика ранней ренессансной драмы, сформулированная Скалигером. В основе ее лежала теория драмы Аристотеля, но имелся и ряд добавлений. Скалигер определял трагедию как «воспроизведение с помощью

действия выдающейся человеческой судьбы, с несчастливой развязкой, в высоком стиле и в стихах». Он запрещает смешивать в одной пьесе трагическое с комическим, рекомендует изображать действие трагедии в момент, наиболее близкий к развязке, советует использовать в трагедии наперсников, выслушивающих излияния героев и вестников, рассказывающих о событиях, совершившихся за сценой. Скалигер вслед за итальянцем Кастельветро формулирует *правило трех единств* (времени, места и действия), которого не было у Аристотеля и которое прочно укоренилось в классицистской драматургии. Считая в принципе «Поэтику» Аристотеля образцом, по которому нужно создавать трагедии, Скалигер фактически отходит в своем трактате от принципов греческой драматургии — ему был ближе опыт риторической трагедии Сенеки. Драматурги XVI века стремились к показу кровавых сцен и мелодраматических ужасов, именно в этом люди того времени видели истинно трагическое. Скалигер рекомендовал изображать в трагедиях «гибель царств, свержение королей с трона, убийства, насилия над женщинами, появление духов, речи мертвецов» и т. п.

Увлечение Сенекой сыграло огромную роль в истории французской трагедии не только XVI, но и XVII века; даже Корнель (в «Медее») и Расин (в «Федре») отдали дань этому увлечению.

Пьесы Сенеки интересовали драматургов Возрождения своей эмоциональностью и патетикой, яркостью драматических положений, некоторым психологизмом в обрисовке характеров. Его трагедии, пропагандирующие идеи стоицизма, привлекали людей XVI—XVII веков прежде всего стоической философией, легко поддающейся интерпретации в духе той абстрактной гражданственности, которая была присуща многим представителям французского дворянства этой эпохи. Даже то, что, на наш взгляд, является недостатком в пьесах Сенеки — риторичность, бездейственность, — воспринималось тогда как достоинство: риторический стиль Сенеки пленял своей логической ясностью, а бездейственность казалась необходимым условием величественности.

В развитии французской ренессансной драмы решающее значение имело появление в конце 40-х годов XVI века *Плеяды* — литературного кружка, состоявшего из семи поэтов-гуманистов, мечтавших об обновлении французской поэзии. Вожди Плеяды — поэты Пьер де Ронсар (1524—1585) и Иоахим дю Белле (1522—1560) — выпустили в 1549 году манифест, озаглавленный «Защита и возвеличение французского языка». Они решительно порывали со средневековой традицией в области поэзии, одновременно отмежевываясь от ученых гуманистов, писавших по-латыни. Поэты Плеяды писали на французском языке, стремились расширить рамки поэзии, поднять ее общественное значение. Но



всем им была присуща аристократическая ограниченность, презрение к вкусам «толпы», и потому им не удалось создать поэзию с большой национальной тематикой. Наиболее значительным достижением этой школы является интимная лирика Ронсара и дю Белле, отличающаяся ренессансной полнокровностью, свежестью образов, изяществом формы.

Менее значительны были достижения Плеяды в области драмы, хотя в своем манифесте вожди Плеяды высоко оценивали античную драматургию и призывали возродить ее в современных условиях. Они демонстративно противопоставляли новое направление в драме старому, представленному жанрами средневекового театра — мистериями, моралите и фарсами,— в которых видели отсутствие «хорошего вкуса». Манифест Плеяды, призывая к непримиримой борьбе с этими жанрами, узурпировавшими «стародавнее величие» трагедий и комедий, обращался за содействием в деле театральной реформы к государственной власти, «королям и республикам», как они сами писали. Без подобной поддержки вожди Плеяды не мыслили себе осуществления задуманной ими реформы театра. Но так как вся вторая половина XVI века была заполнена во Франции гражданскими войнами, во время которых королевской власти было не до организации спектаклей, то создаваемые в эту пору пьесы ставились почти исключительно в школах, что и определило их несравненно меньшую значимость по сравнению с ренессансной драмой Италии, Испании и Англии.

Создателем французской ренессансной драмы в ее двух основных жанрах — трагедии и комедии — был младший из поэтов Плеяды — Этьен Жодель (1532—1573). В 1552 году он поставил в Реймском отеле (Париж) свою трагедию «Пленная Клеопатра» и комедию «Евгений». Спектакль, на котором присутствовал король Генрих II и его двор, имел огромный успех, что побудило Жоделя повторить постановку в Бонкурской коллегии перед множеством знатных зрителей. Исполнителями обеих пьес были школяры-любители. Сам двадцатилетний Жодель сыграл роль царицы Клеопатры. Жодель получил от короля денежный подарок, а от своих товарищей-гуманистов, отпраздновавших его победу пышным пиром,— козла, увитого плющом, который должен был символизировать возрожденную им во Франции античную трагедию.

Все эти восторги были сильно преувеличены. Прежде всего пьеса Жоделя не имеет никакого отношения к традициям греческой драматургии и написана под влиянием Сенеки. Содержание ее сводится к тому, что взятая в плен Октавианом царица Клеопатра умоляет победителя извинить ее от позора украшать собой его триумфальный въезд в Рим. Получив отказ Октавиана, Клео-

патра кончает жизнь самоубийством. Этот несложный сюжет развернут в ряде длинных монологов, чередующихся с короткими диалогами и песнями хора. Они заключены в пять актов, в которых только рассказывается о событиях, происшедших за сценой. Рассказ наперсника Октавиана о смерти Клеопатры заполняет весь пятый акт трагедии.

Соблюдение Жоделем трех единств, деление трагедии на пять актов, небольшое количество действующих лиц, введение наперсников, стихотворная форма — все это предвосхищает структуру французской классицистской трагедии. Но «Пленную Клеопатру» еще нельзя назвать настоящей классицистской трагедией. В ней явно преобладает эпический, повествовательный элемент, временами преподносимый в форме диалога. Однако эти диалогические сцены почти совершенно бездейственны, разделение пьесы на акты имеет чисто внешний характер, а переживания персонажей лишены драматизма. Таким образом, хотя отказ от зрелишной пестроты, присущей мистериальному театру, был исторически прогрессивным, так как давал возможность сосредоточить внимание на психологии героев, однако этот момент получил у Жоделя еще очень примитивное выражение.

Теми же чертами, что и «Клеопатра», отличается вторая трагедия Жоделя — «Дидона, приносящая себя в жертву». Сюжет ее заимствован из четвертой песни «Энеиды», повествующей о переживаниях покинутой Энеем Дидоны и о ее страшной смерти. Эта пьеса почти целиком состоит из монологов покинутой Дидоны, которая до середины пятого акта жалуется на свою судьбу, а затем бросается в пылающий костер. Время постановки этой трагедии неизвестно.

Жодель имел многочисленных последователей, писавших трагедии как на исторические, так и на мифологические темы. Последние не получили во Франции широкого распространения, потому что не обладали общественно-политическим содержанием. Трагедии на исторические и библейские темы, в которых звучали тираноборческие мотивы, создавались главным образом протестантскими авторами с целью борьбы против католиков.

Из трагедий протестантов следует назвать прежде всего переводы на французский язык написанных по латыни трагедий «Юлий Цезарь» Мюре и «Иевфай» Бюканана, в которые переводчики внесли новые, актуальные мотивы. Так, Жак Гревен в своем «Юлии Цезаре» (1558) проводит тираноборческую, антимонархическую тенденцию, получающую выражение в монологах Брута и Кассия. Гревен сделал попытку ввести в свою трагедию «народный фон» — римских солдат, которые заменяют выступления хора в антрактах, а в последнем акте даже активно действуют.

Флоран Кретьен наполнил свой перевод «Иевфая» (1567) намеками на происходившие в то время религиозные войны, в ходе которых гражданские распри осложнялись вмешательством в дела Франции иностранных государств и бесчинствами наемных армий. Гугеноты, выведенные в пьесе в образах правоверных иудеев, были изображены чрезвычайно положительно, а католики представляли как угнетатели-иноземцы.

Наиболее интересные протестантские пьесы, написанные на французском языке, были связаны с Женевой — резиденцией Кальвина. Здесь появилась трагедия Теодора де Беза «Авраам, приносящий жертву» (1550) — боевая протестантская пьеса, пронизанная атмосферой борьбы. История библейского патриарха Авраама, подвергаемого богом испытанию с целью выяснить его стойкость и силу веры, представлялась гугенотам символическим изображением их исторических судеб. Ненависть протестантов к католикам нашла выражение в сатирическом эпизоде трагедии, когда Сатана с целью искушения Авраама появляется на сцене в монашеской рясе и называет католиков свиньями и слугами дьявола. Трагедия Беза имела успех у гугенотов.

Кальвинисты в отличие от своих английских собратьев — пуритан, отрицавших театр, широко использовали его для своей борьбы с католиками.

Наиболее одаренным драматургом протестантского лагеря был Жан де Ла Тайль. Приняв активное участие в религиозных войнах, он проникся отвращением к убийствам, грабежам и насилиям, возненавидел коварную правительницу Екатерину Медичи и мечтал о ликвидации религиозных разногласий под властью мудрого и справедливого короля. Свою политическую программу Ла Тайль изложил в двух своих трагедиях.

Первая из них — «Неистовый Саул» (1562) — изображает израильского царя Саула, которого бог наказывает безумием за его непослушание. Ла Тайль проявляет большое психологическое мастерство в изображении омраченного сознания Саула, его душевных колебаний, его борьбы против высших сил. Саул — первый яркий трагический характер в драматургии французского Возрождения.

Во второй трагедии — «Голод, или Габееониты» (1573) — Ла Тайль показывает, как божий гнев, не удовлетворенный гибелью Саула и его сыновей, поражает последних представителей его рода, двух маленьких детей, которых распинают на кресте по требованию Габееонитов, чьи родители были умерщвлены Саулом. Мрачный, трагический колорит этой пьесы ярко отражает период религиозных войн, который отмечен такой же бессмысленно жестокой резней «во славу божью», как и изображенная в данной трагедии.

В своем трактате «Искусство трагедии» (1572) Ла Тайль требует, чтобы трагедия изображала жалостные и необычайные события, «непостоянства фортуны», войну, голод, тиранию. Он требует соблюдения единства времени и места, запрещает показ на сцене кровавых деяний, осуждает выведение на сцене аллегорических лиц. В конце своего трактата Ла Тайль выражает сожаление, что во Франции мало хороших пьес и что даже эти пьесы не ставятся в настоящем театре вследствие невежества дворян и придворных.

Именно такая судьба постигла произведения двух самых крупных трагических поэтов Франции XVI века — Гарнье и Монкретьена.

Робер Гарнье (1534—1590) был судейским чиновником из Тулузы, принадлежавшим к католическому лагерю. Он написал семь трагедий и одну трагикомедию. По своему содержанию трагедии Гарнье могут быть разбиты на три группы.

К первой группе относятся трагедии из римской истории, навеянные чтением Плутарха: «Порция» (1568), «Корнелия» (1574), «Марк-Антоний» (1578). Содержание этих трагедий почерпнуто из римской истории переходной поры от республики к империи. В каждой из них изображены сильные, героические характеры, наделенные республиканскими доблестями. Такова Порция, жена Брута, стойчески переносящая невзгоды, постигшие ее после гибели мужа. Такова Корнелия, жена Помпея, оплакивающая его гибель. В трагедии «Марк-Антоний» Гарнье возвращается к сюжету, разработанному в трагедии Жоделя «Клеопатра», вводя в нее отсутствовавший у Жоделя образ Марка-Антония. Он выразительно рисует образ великого триумвира, проклинающего женщину, которая явилась виновницей его падения. Характеры трех основных персонажей трагедии (Антония, Клеопатры, Октавиана) обрисованы гораздо обстоятельнее, чем у Жоделя. Однако композиция трагедий Гарнье осталась попрежнему примитивной. Действие не развито, преобладают длинные монологи, нет настоящих действенных конфликтов.

Теми же качествами отличаются и трагедии Гарнье на мифологические темы — «Ипполит» (1573), «Троада» (1578) и «Антигона» (1579).

Особняком стоит в наследии Гарнье трагедия «Седекия, или Еврейки» (1580). Эта пьеса относится к жанру «библейской трагедии», который до Гарнье разрабатывался только протестантскими авторами. В «Еврейках» изображаются бедствия Иудей, завоеванной ассирийцами, бесчеловечность тирана Навуходоносора, бегство еврейских женщин из Иерусалима и гибель последнего иудейского царя, Седекии. Подобно протестантским траге-

дням, «Еврейки» представляют прямой отклик на бедствия Франции, охваченной гражданской войной, изнывающей от разрухи, голода и эпидемий. Пьеса отличается большими поэтическими достоинствами.

Трагикомедия «Брадаманта» (1580) занимает особое место среди произведений Гарнье. В основу ее взят один из эпизодов «Неистового Роланда» Ариосто. Столкновения людей, их характеры и чувства, драматические и трогательные эпизоды переплетаются в пьесе с комическими, и действие завершается счастливым концом. Это побудило Гарнье назвать свою пьесу «трагикомедией» — названием, которое с его легкой руки утвердилось во французском театре XVII века.

Высокая поэтичность пьес Гарнье была отмечена Ронсаром, который был пленен его «мужественным голосом» и «благородным стихом». Поэтическая культура Гарнье, блестящая ораторская форма его трагедий, создание им сжатого, напряженного диалога позволяют в нем видеть одного из талантливых предшественников Корнеля.

Из преемников Гарнье наиболее интересным был Антуан де Монкретьен (1575—1621) — вожак гугенотского отряда и одновременно мануфактурист, автор «Трактата о политической экономии» (1615), поэт и драматург. Вынужденный после дуэли бежать в Англию, он ухитрился войти в доверие к королю Иакову I, которому посвятил свою трагедию «Шотландка» (1605), рассказывающую о трагической судьбе его матери — Марии Стюарт.

Монкретьен написал еще пять трагедий: три на античные темы («Софонисба», «Лакедемонянки», «Гектор») и две на библейские («Давид», «Аман»). Герои его пьес имеют четко обрисованные характеры, являясь тем самым предтечами французской классицистской трагедии XVII века.

Монкретьену чуждо жизнерадостное мироощущение, присущее людям Ренессанса. По его мнению, жизнь полна бедствий и тяжелых испытаний. Подобно своим современникам (Монтеню, Шаррону, дю Веру), Монкретьен приходит к утверждению стоического мировоззрения, к проповеди отречения от земных благ. Образцом такого стоического характера в его драматургии и является Мария Стюарт, героиня трагедии «Шотландка».

Развитие французской трагедии XVI века не принесло больших успехов. Драматурги не сумели воплотить такие большие проблемы, какие были свойственны произведениям крупнейших писателей-гуманистов — Рабле, Монтеню и другим. Причиной отставания театра XVI века являлось то, что французские трагические поэты часто подчиняли свое творчество религиозной идеологии и не смогли показать человека со всеми его

переживаниями и страстями, как делали драматурги английского и испанского Ренессанса.

Такая ограниченность присуща была и комедиям французского Возрождения. Еще до появления комедии Жоделя «Евгений» во Франции были напечатаны переводы ряда античных комедий: «Плутос» Аристофана, «Андросская девушка» и «Евнух» Теренция, «Хвастливый воин» Плавта. Все эти переводы, как правило, носили вольный характер, переводчики стремились приблизить античную комедию к старофранцузскому фарсу.

Помимо античных комедий переводились также итальянские. Так, были дважды переведены на французский язык «Подмененные» Ариосто, после чего появилась еще их вольная переделка Ж. Годара. Переведены были также «Чернокнижник» Ариосто, «Довольные» Парабоско и ряд комедий второстепенных авторов.

К переводам итальянских комедий примыкает ряд французских комедий, одной из особенностей которых является преобладание итальянского влияния над античным. Эти комедии представляют собой монтаж заимствованных у итальянцев интриг, положений, типов, комических приемов. Такова, например, комедия Жана де Ла Тайля «Соперники» (1562), написанная, подобно итальянским комедиям, прозой.

Второй чрезвычайно плодотворной особенностью французской ренессансной комедии является ее связь с традициями средневекового фарса. Из этого живительного источника комедиографы Возрождения черпали присущие народному фарсу насмешливое отношение к высшим сословиям, юмор, острую оценку происходящих событий.

Фарсовые ситуации, комизм, сочный, хотя и грубоватый реализм присущи всем ранним комедиям французского Возрождения, написанным в 50-х и 60-х годах XVI века. Уже «Евгений» Жоделя по содержанию и по форме является типичным фарсом, разбитым на пять актов. Центральная фигура этой комедии — развратный священник, состоящий в любовной связи с женой своего прихожанина, является ходовым фарсовым персонажем. Фарсовые типы фигурируют и в комедиях Гревена («Казначейша», «Измученные»), Реми Белло («Узнанная») и других. Купцы, чиновники, попы, капитаны, горожанки, сводницы, распутники, прихлебатели, слуги — таковы персонажи этих комедий.

Главной чертой, отличающей французские комедии XVI века от фарса, является введенная в них любовная интрига, завершающаяся браком влюбленных. Такого сюжетного мотива не знал старый фарс; он унаследован от итальянской комедии.

Итальянское влияние особенно усиливается в комедии французского Возрождения с начала 70-х годов, когда появляются

произведения комедиографа Пьера де Лариве (ок. 1540 — ок. 1612) — итальянца по происхождению, состоявшего каноником собора св. Стефана в Труа. Он опубликовал два сборника комедий. Первый сборник (1579) состоял из шести комедий («Лакей», «Вдова», «Духи», «Продрогший», «Ревнивцы», «Школяры»), второй (1611) — из трех («Констанция», «Верный», «Обманы»). Все пьесы Лариве представляют вольные переработки комедий различных итальянских авторов.

Переход к прозе, осуществленный Лариве под влиянием итальянской комедии, явился шагом вперед в сторону реализма. Прозаическая форма сообщала диалогу живость и естественность, помогая индивидуализировать речь персонажей комедии. Лариве более последовательно, чем его предшественники, усваивал драматургическую технику итальянской комедии, особенно приемы построения комедийной интриги.

Наряду с положительной стороной в следовании итальянским образам была и отрицательная сторона: во французскую комедию был введен ряд условно-традиционных персонажей, приближающихся к театральным маскам. Эти трафаретные персонажи порой вытесняли унаследованные от фарса живые, реальные комические типы, иногда сливались с ними. Лариве зачастую превращал реальные образы в карикатуры, буффонно заостряя комические положения. В его комедиях можно найти немало сцен, выхваченных из живой французской действительности, ярких бытовых типов. Наиболее интересен из них образ старого скряги Северена из комедии «Духи». Монолог Северена, произносимый им, когда он обнаружил пропажу золота из спрятанной тяжелой мошны, несколько напоминает монолог мольеровского Гарпагона после обнаружения им пропажи шкатулки.

В предисловии к своему первому сборнику Лариве писал, что образцами для него являлись Плавт, Теренций и подражавшие им итальянские драматурги. Однако влияние античных драматургов на его творчество было значительно слабее, чем влияние итальянцев. Это сказалось прежде всего в стремлении к сюжетной занимательности, которая преобладала в комедиях Лариве.

Вопрос о постановке комедий Лариве до сих пор неясен. Мнение о том, что они были написаны только для чтения, мало убедительно, потому что пьесы Лариве не менее действенны и выигрышны в сценическом отношении, чем современные им итальянские комедии. Структура комедий и прологи к ним показывают, что они предназначались для сцены.

Относительно постановок французских трагедий XVI века, имевших более «книжный» характер, чем комедии, долго держалось мнение, что после двадцатилетнего пребывания в недрах школьного театра они не появлялись на сцене. Более новые

исследования установили, что помимо исполнения трагедий в школьном и придворном театре они ставились также профессиональными актерами для широкой публики. Однако из-за отсутствия сценичности актеры играли эти пьесы менее охотно, предпочитая средневековый репертуар.

Так создался разрыв между литературной драмой французских гуманистов и живым народным театром. Этот разрыв был ликвидирован во Франции только Мольером в середине XVII века.

## ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Одной из существенных особенностей театральной культуры эпохи Возрождения было появление сословия профессиональных актеров. Первые дошедшие до нас актерские контракты, заключенные в Италии и во Франции, относятся к одному и тому же 1545 году. К этому времени профессиональное актерство успело даже выработать правовые нормы своего существования.

Истоки профессионального актерства находятся в недрах средневекового театра. Первыми профессионалами в театре феодальной эпохи были гистрионы-жонглеры; их традиции существовали в течение всего средневековья. По мере развития драматургии и актерского искусства гистрионы-жонглеры теряют прежнее значение в театре, становясь только клоунами, акробатами и фокусниками. Однако они продолжали оказывать известное воздействие на развитие сценического искусства.

Наряду с жонглерами появляется во Франции в XIV веке новая категория исполнителей, которые называются по-французски «*joueurs de personnages*», что можно перевести на русский язык словом «лицедеи». Это были профессиональные исполнители, находившиеся на содержании у феодалов или городских коммун. Они специализировались преимущественно на комическом, фарсовом репертуаре и потому часто именовались «фарсёрами».

В XV веке возникает еще одна группа исполнителей — любительские труппы, разъезжающие из города в город с серьезным и комическим репертуаром. От бродячих комедиантов XVI—XVII веков они отличаются тем, что имеют какую-либо основную профессию и актерским делом занимаются только попутно. Толчком для образования такой труппы обычно являлось приглашение в другой город любителей, отличившихся при исполнении мистериального спектакля. Иногда такое приглашение способных любителей в другой город являлось предпосылкой для их дальнейшей профессионализации. Тот же процесс наблю-



дался среди членов самодеятельных шутовских обществ, тоже разъезжавших по разным городам Франции. Так поступал, например, знаменитый Понтале.

Известную роль в возникновении профессионального актерства сыграли и школяры. Школьные спектакли, ставившиеся по всей Франции, пользовались большой популярностью. Они часто бывали публичными, происходили на площадях и субсидировались муниципалитетами. Играли школяры обычно на площадке, лишенной декораций и окаймленной занавесками или коврами.

Сословие профессиональных актеров образовалось во Франции путем объединения лицедеев-фарсёров, профессионализировавшихся исполнителей мистерий и фарсов, а также школяров, увлекшихся актерским делом. При своем возникновении профессиональные актеры были лишены оседлости ввиду отсутствия во Франции середины XVI века стационарных театров и большой узости тогдашнего театрального рынка. Они колесили по разным городам и селениям страны, устраивая такое количество спектаклей, какое могло привлечь зрителей данной местности.

Бродячие комедианты были объединены в труппы, которые либо представляли собой актерские артели, делившие выручку на соответствующее число частей, либо возглавлялись хозяином-предпринимателем, нанимавшим каждого актера в отдельности и заключавшим с ним контракт. С самого возникновения трупп профессиональных актеров в них появляются женщины-актрисы, участвовавшие в представлениях мистерий и моралите лишь в исключительных случаях. Первый дошедший до нас актерский контракт 1545 года как раз и был заключен актером-предпринимателем Л'Эпероньером с актрисой Мари Фере.

Согласно этому контракту, Мари Фере обязывалась в течение года «помогать ему, Л'Эпероньеру, исполнять каждый день в течение указанного времени и столько раз, сколько ему будет угодно, римские древности или другие истории, фарсы и прыжки, в присутствии публики и всюду, где пожелает Л'Эпероньер». Таким образом, репертуар первой известной нам французской актрисы был весьма разнообразен, включая и серьезные пьесы исторического содержания («римские древности»), и фарсы, и танцевальные номера («прыжки»). Помимо выполнения актерских обязанностей Мари Фере должна была собирать деньги со зрителей. В свою очередь Л'Эпероньер принимал на себя обязательство «кормить, содержать и давать кров Мари Фере, а также платить ей двенадцать турецких ливров в год за эту службу». Размер денежного оклада Мари Фере был невелик, но он восполнялся получаемой ею от антрепренера квартирой и столом.

Отношения в этой первой труппе были патриархальные. Это видно из того, что в контракте специально оговаривалась дележка тех подарков, которые Мари Фере будет получать от зрителей, с женой антрепренера Гальярдой. Впрочем, это условие распространялось только на подарки, получаемые Мари Фере в помещении театра, и не распространялось на подарки, которые она будет получать за выступления в частных домах. Контракт заключается любопытной фразой: «Если настоящий договор не будет утвержден мужем Мари Фере, он объявляется недействительным». Эта фраза еще раз подчеркивает патриархальные отношения, господствовавшие в актерском сословии в пору его возникновения, которые исчезали по мере дальнейшего роста денежных отношений. Возрастание роли и значения актеров в театре сопровождалось усилением эксплуатации их антрепренерами и увеличением зависимости их от денежного мешка богатых покровителей.

Возникновение профессионального актерства сопровождалось значительным расширением его репертуара по сравнению со средневековыми «лицедеями». Если последние играли главным образом фарсы, то профессиональные актеры исполняли пьесы разных жанров как старого, так и нового репертуара.

Спектакль бродячих комедиантов обычно начинался с пролога, оснащенного шутками и прибаутками, по окончании которого собирали со зрителей деньги. После этого давали серьезную пьесу, а вслед за ней — фарс, завершавшийся песенкой, обычно непристойного содержания. Такая структура спектакля устанавливается в стационарном парижском театре — Бургундском отеле — после утверждения в нем профессиональных актеров.

С самого начала своей истории бродячие комедианты натолкнулись на недоброжелательное отношение к ним городских властей, считавших актеров проходимцами, бездельниками, не занятыми полезным трудом, отвлекающими от дел и горожан. Выступления актеров обставлялись рядом ограничений: им запрещали давать спектакли в часы церковных служб, запрещали играть при свечах во избежание пожара, устанавливали размер взимаемой ими входной платы, разрешали оставаться в каждой местности не более шести дней. Иногда местные власти совершенно запрещали спектакли по причине недорода, эпидемии или гражданской войны. Последнее бывало особенно часто во время религиозных войн XVI века. На заключительном этапе религиозных войн католическая Лига запретила спектакли даже в Париже, и этот запрет оставался в силе в течение шести лет (1588—1594).

Несмотря на очень трудные условия работы, число бродячих трупп во второй половине XVI века все возрастало. Формиро-

вались они в Париже и отсюда растекались по провинции. В столице им было запрещено выступать вследствие монополии Братства страстей господних, специальностью которого являлось исполнение духовных мистерий.

В 1548 году парижский парламент издал постановление, запрещающее Братству исполнение «священных мистерий», но в то же время разрешил ему исполнение «светских мистерий, пристойных и законных», и подтвердил его монополию на организацию театральных представлений в Париже. А так как в том же 1548 году Братство открыло новый театр на территории, принадлежавшей раньше герцогам Бургундским — *Бургундский отель*, — то оно стало владельцем единственного в Париже монопольного театра.

Вся вторая половина XVI века заполнена в театральных летописях Парижа борьбой, которую вели труппы профессиональных актеров с Братством страстей за право выступать в Париже, несмотря на монополию. В конце концов Братство вынуждено было вступить в соглашение с самостоятельными комическими обществами — Базошью и Беззаботными Ребятами, — чтобы иметь возможность показывать в своем театре фарсы, привлекавшие зрителей. В спектаклях Бургундского отеля стал преобладать комический элемент.

До начала 70-х годов XVI века дела Братства шли неплохо, потому что оно, опираясь на свою привилегию, беспощадно изгоняло из Парижа всех актеров. Но вот в 1571 году прибыла в Париж по приглашению Екатерины Медичи труппа итальянских комедиантов во главе с Альберто Ганасса. Их выступления имели успех при дворе, но публичные спектакли были запрещены парламентом, защищавшим привилегию Братства страстей. За первой итальянской труппой последовали другие, и их гастроли пробивали брешь в той стене, которой Братство пыталось отгородиться от театрального мира. В 1577 году огромный успех спектаклей знаменитой итальянской труппы «Джелози» во главе с Фламинио Скала и Изабеллой Андреини подорвал престиж Братства. После блестящего мастерства итальянцев парижская публика не хотела смотреть низкопробные постановки ремесленников-любителей.

Плохие сборы в Бургундском отеле заставили Братство пойти в 1578 году на крайне опасный для него шаг — пустить в свой театр труппу провинциальных актеров. Это была первая французская актерская труппа, выступавшая в Бургундском отеле. Возглавлявший ее актер Аньян Сарат отличался в ролях серьезных и комических. Он то выступал в роскошном костюме, изображая Троянского царя или рыцарей Амадиса, то появлялся с обсыпанным мукой лицом, принимая облик типичного персонажа



Представление фарса во Франции. XVI в.

Французского фарса. Память об Аньяне долго сохранялась в Париже; его комический образ был запечатлен на нескольких старинных гравюрах наряду с прославленными итальянскими комедиантами.

После выступлений Аньяна Братству стало еще труднее бороться с натиском провинциальных актеров. Мало-помалу эти актеры нашли хорошую лазейку: они проникли в 1595 году на Сен-Жерменскую ярмарку, которая обладала старинной королевской привилегией на организацию различных увеселений для привлечения покупателей. Против этой привилегии Братство было бессильно. В результате начиная с 1596 года в Париже на двух ярмарках — Сен-Жерменской и Сен-Лоранской — стали ежегодно выступать провинциальные труппы. Так театральная монополия Братства страстей фактически была сведена на нет, по крайней мере весной и осенью, когда происходили ярмарки. Это заставило членов Братства совсем отказаться от актерских выступлений. В 1599 году они сдали Бургундский отель в аренду труппе Валлерана Леконта, которая здесь утвердилась и вскоре получила наименование «королевской» труппы. Таким образом, полувековая борьба актеров с Братством страстей закончилась победой профессиональных актеров.

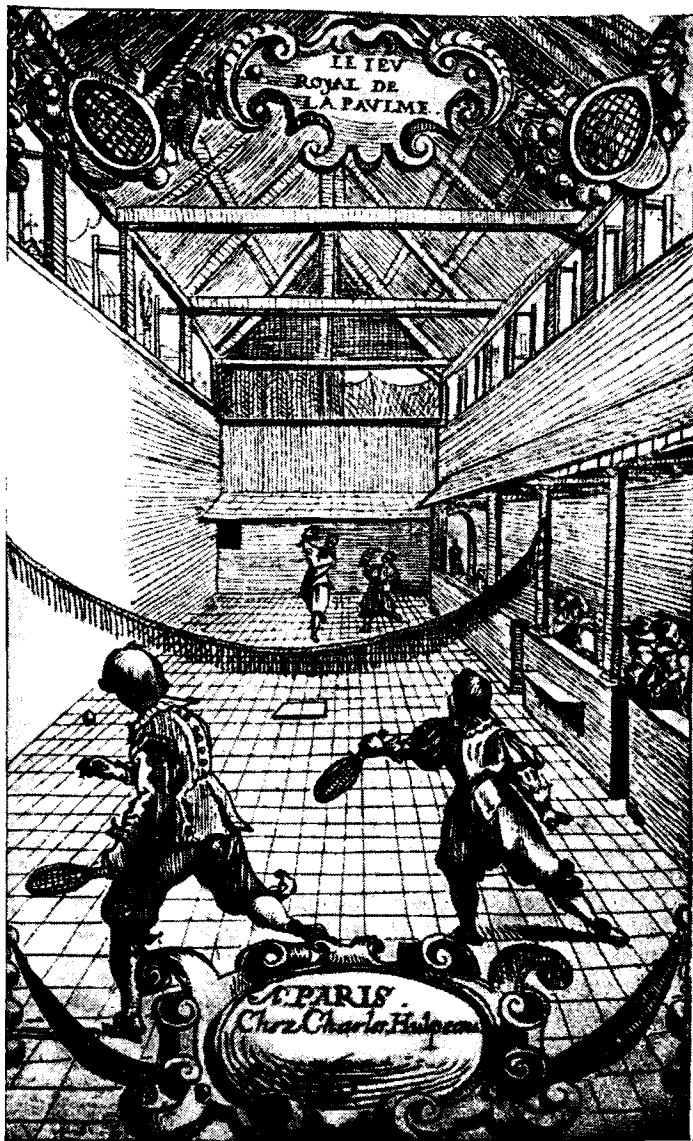
## БУРГУНДСКИЙ ОТЕЛЬ В НАЧАЛЕ XVII ВЕКА

Создание в Париже постоянного профессионального театра было первым крупным театральным событием Франции после окончания религиозных войн. С воцарением Генриха IV во Франции начался период экономического и культурного строительства. Органической частью этого строительства стал и театр, на который возлагалась задача идеологического оправдания и возвеличения абсолютизма. Но далеко не сразу удалось создать такой стиль, который выражал бы основные идеи абсолютистской государственности.

Первой задачей, вставшей в этот период перед Бургундским отелем, было создание нового репертуара, который отличался бы не только от пьес средневековых жанров, исполнявшихся Братством страстей, но и от ренессансных трагедий и комедий, крайне редко появлявшихся на сцене вследствие своей нецензурности. Необходимо было найти способ сочетания народных традиций средневекового театра и ренессансной культуры гуманистов XVI века. Этот синтез, блестяще осуществленный Шекспиром в Англии и Лопе де Вега в Испании, во Франции в полной мере осуществить не удалось. Александр Арди (ок. 1570 — ок. 1632), плодотворнейший драматург французского театра на всем протяжении его истории, сделал попытку пойти по этому пути. Однако творческие возможности Арди были ограничены, и он достиг в своей драматургии только механического сочетания этих традиций, не создав полноценных в идейном и художественном отношении произведений.

Личность и жизнь Арди мало известны. Уроженец Парижа, он принадлежал к третьему сословию и получил некоторое гуманитарное образование. С юных лет он работал в театре, разъезжая по провинции с труппой Леконта, которая в 1599 году водворилась в Бургундском отеле. Труппа Леконта отличалась тем, что она чаще других появлялась в Бургундском отеле и дольше других трупп задерживалась в нем. Этим она была обязана Арди, который в течение тридцати лет поставлял ей почти весь серьезный репертуар.

Из огромного драматургического наследия Арди (им было написано около 700 пьес) опубликована была лишь ничтожная часть. Первым напечатанным произведением Арди была восьмидневная пьеса «Чистая и верная любовь Феагена и Хариклии» (1623), представляющая драматизацию греческого романа «Эфиопика» Гелиодора. После этого Арди выпустил в 1624—1628 годах пять томов своих произведений, в которых напечатано тридцать три пьесы, в том числе одиннадцать трагедий, двенадцать трагикомедий, пять пасторалей и пять «мифологиче-



Зал для игры в мяч. Начало XVII в.

ских пьес». Остальные пьесы Арди погибли. Сохранились еще монтировочные записи декоратора Бургундского отеля Маэло к двенадцати утерянным пьесам Арди, из которых «Пандоста» и «Партения» шли по два дня. Это показывает зависимость Арди от традиции средневекового театра.

В то же время Арди тяготел к жанру ренессансной трагедии и сочинил ряд трагедий на античные сюжеты («Лукреция», «Дидона», «Кориолан», «Смерть Ахилла», «Смерть Александра» и др.). Он стремился приблизить трагедию к живому театру и с этой целью вел борьбу с длинными монологами и тормозящими действие песнями хора, добивался ярких сценических ситуаций, внешних эффектов. Он уравнивал протяжение отдельных актов трагедии, стал делить каждый акт на несколько сцен, увеличил число действующих лиц, развертывая все действие трагедии на глазах у зрителей, не останавливаясь перед изображением на сцене убийств и казней. Создавая драму динамичную, насыщенную внешним действием, он стремился выводить характеры из действия, рисовать постепенное развитие страстей, изображать в душе героя конфликт между чувством и долгом. Этим он готовила классицистскую трагедию XVII века. Но трагедии Арди не имели большого успеха, и он вынужден был постоянно возвращаться к излюбленной публикой трагикомедии, а после 1610 года целиком сосредоточил свое внимание на этом жанре.

Хотя трагикомедия была создана Гарнье, но временем ее высшего расцвета была первая треть XVII века — период, предшествующий появлению трагедии Корнеля. Характерными особенностями жанра трагикомедии являлись: романтический сюжет, взятый из жизни аристократии; преобладание внешнего действия над внутренним; сочетание трагического и комического элементов с обязательной благополучной развязкой; несоблюдение «единств».

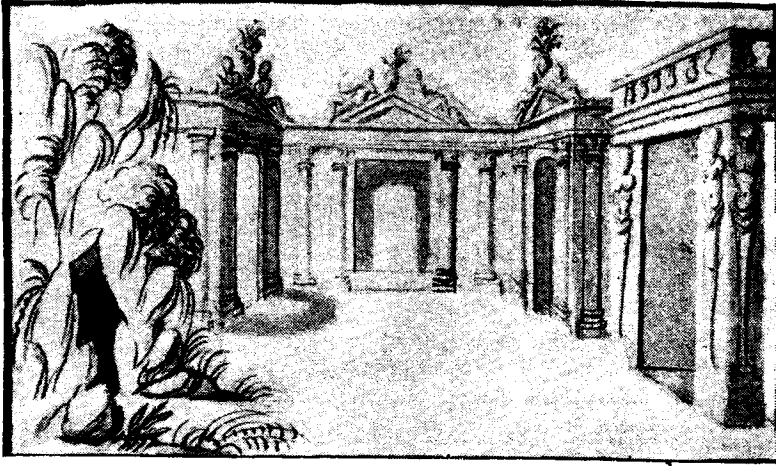
Арди разрабатывал в своих трагикомедиях чаще всего романтические сюжеты итальянского или испанского происхождения. Наиболее удачными трагикомедиями Арди являются «Фелисмена», «Эльмира», «Корнелия», «Прекрасная цыганка», «Сила крови». По своему построению трагикомедии Арди мало отличаются от его трагедий; если в последних Арди делает попытку сосредоточить внимание на обрисовке характеров, то в трагикомедиях преобладает сложная, запутанная интрига.

Для ознакомления с трагикомедиями Арди возьмем пьесу «Фелисмена». Доблестный испанский рыцарь дон Антуан имеет сына Феликса, который влюблен в прекрасную, но небогатую девушку Фелисмену. Отец Феликса возмущен увлечением сына и отправляет его в Германию. Фелисмена в отчаянии. В Германии



Вход в Бургундский отель. Начало XVII в.





Декорация Л. Маэло к трагикомедии Арди «Фелисмена». Бургундский отель. 1633—1634 гг.

Феликс забыл Фелисмену и влюбился в Селию. Между тем Фелисмена переделалась в мужское платье и нанялась к Феликсу в качестве оруженосца. Феликс поражен сходством своего оруженосца с девушкой, которую некогда любил. Он делает его поверенным в своих любовных делах и посылает с письмом к Селии. Селия влюбляется в мнимого оруженосца и объясняется ему в любви. Фелисмена отвергает ее, после чего Селия в отчаянии принимает яд. В смерти Селии обвиняют Феликса, ее неудачливого поклонника. Тогда Фелисмена, считая себя виновницей таких несчастий, решает скрыться в пустыне. Она находит приют у пастухов, которые пленены ее красотой и избирают своей царицей. В разгар празднества у пастухов они слышат звон оружия и крики. Выясняется, что на Феликса напали три дворянина во главе с Адольфом, поклонником покойной Селии. Фелисмена мужественно защищает Феликса, убивает Адольфа и обращает в бегство остальных нападавших. Только теперь Феликс узнает Фелисмену и просит у нее прощения. Пастухи, скрывшиеся во время сражения, приветствуют Феликса, избирая его своим королем. Пьеса завершается пасторальной идиллией.

Основной сюжетный мотив «Фелисмены» напоминает «Двенадцатую ночь» Шекспира. Но если у Шекспира отношения Орсино, Виолы и Оливии раскрыты с большой психологической

тонкостью, то Арди делает упор на внешнюю занимательность интриги, нагромождая ситуации, психологически мало мотивированные. Довольно курьезен пасторальный финал пьесы, в котором, однако, находит выражение ее своеобразная демократическая тенденция, поскольку в пьесе изображается победа простой бедной девушки.

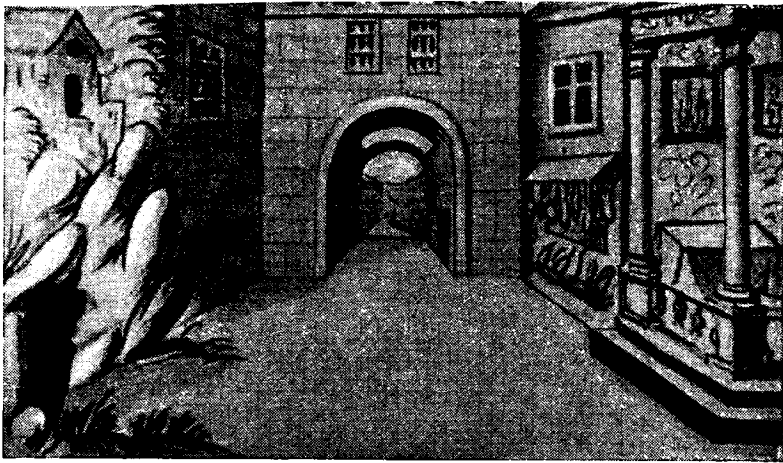
Арди разрабатывал также жанр пасторали, появившийся на французской сцене в конце XVI века. При этом он черпал вдохновение непосредственно у итальянских мастеров — Тассо и Гуарини. Пасторали Арди построены по традиционной схеме пасторали, изображают всевозможные столкновения на почве любви или ревности. Иногда Арди усложняет сюжетную схему, увеличивая число влюбленных пар, как, например, в пасторали «Альцея, или Любовное правосудие». Пастушка Альцея любима пастухом Дафнисом. Дафниса любит волшебница Коринна, которой он пренебрегает. Коринну любит сатир, над которым она насмехается. Сатира любит дриада, к которой он равнодушен. Дриаду любит прекрасный Эвриал, к которому она безразлична. Прекрасного Эвриала любит Мелания. Эта цепь увлечений и равнодуший приводит в конце пьесы к трем бракам. Сюжет разворачивается при помощи различных случайностей, предсказаний, узнаваний. Как и в итальянских пасторалях, у Арди фигурируют хоры пастухов и сатиров, эхо, сообщающее предсказания, всевозможные превращения.

Главным отличием пасторалей Арди от позднейших произведений этого жанра является отсутствие в них светской манерности. Эта манерность проникла на французскую сцену в 20-х годах XVII века под влиянием знаменитого пасторального романа Оноре д'Юрфе «Астрея» (1610—1619). Грандиозный успех «Астреи» породил инсценировки многочисленных эпизодов романа, заполнившие французскую сцену в 20-х и 30-х годах.

Пасторальным драматургом второго поколения был Ракан, усердный посетитель отеля Рамбулье. Этот отель явился цитаделью «прециозной»<sup>1</sup>, то есть жеманной, изысканно-аристократической поэзии, несколько напоминающей английский эвфуизм, итальянский маринизм и испанский гонгоризм. Прециозная поэзия возникла в первой половине XVII века в кругах французской феодальной знати, сторонившейся двора. Ракан был автором «Пастушеских сцен», поставленных под названием «Артениса» (1618). За Раканом последовали Гомбо с «Амарантой» (1624), Мере с «Сильвией» (1626) и «Сильвани-

---

<sup>1</sup> От французского слова «grésieux» — драгоценный, в расширенном смысле — «изысканный».

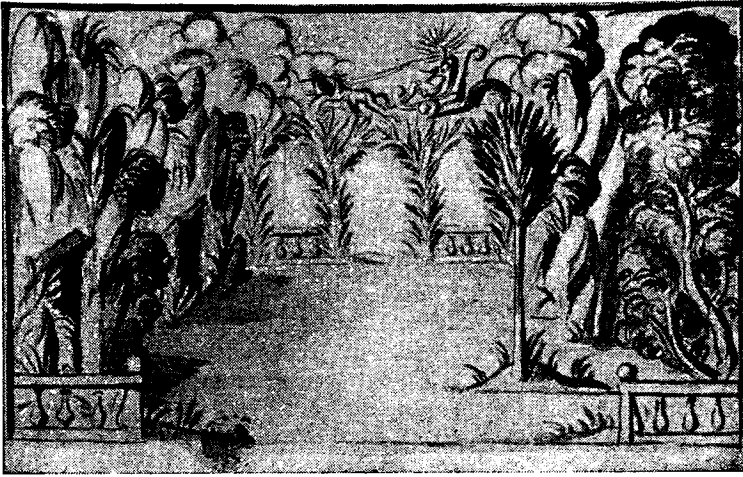


Декорация Л. Маэло к трагикомедии дю Рийе «Лизандр и Калиста». Бургундский отель. 1633—1634 гг.

рой» (1629) и другие. Аристократическое общество потянулось за своими поэтами в Бургундский отель, который до тех пор почти не посещало. Старика Арди затмила во второй половине 20-х годов целая плеяда драматургов, которые считаются представителями его школы, но в отличие от него были связаны с прециозной аристократией и отражали в своих произведениях ее идеологию.

Драматургами школы Арди были Шеландр, Теофиль, Скудери, дю Рийе и Ротру. Жан де Шеландр (1585—1635) был автором двухдневной трагедии «Тир и Сидон» (1608), несколько напоминающей «Ромео и Джульетту» изображением чистой и смелой любви двух молодых людей, разделенных враждой двух городов. Шеландр долгое время жил в Англии и, повидимому, был знаком с произведениями Шекспира.

Теофиль де Вио (1590—1626), талантливый французский поэт-либертин (вольнодумец), в дни своей молодости состоял некоторое время на службе у актеров Бургундского отеля и написал для них ряд пьес, из которых сохранилась только «Пирам и Фисба» (1617) — мрачная трагедия, выделяющаяся среди современных французских пьес своим взволнованным лиризмом. При всей непосредственности своего поэтического дарования Теофиль не избежал воздействия прециозности и пересыпал свою трагедию вычурными тирадами.



Декорация Л. Маэло к пасторали Гомбо «Амаранта».  
Бургундский отель. 1633—1634 гг.

Более строгим стилем отличались трагикомедии Жана де Ротру (1609—1650). Он был преемником Арди в должности постоянного драматурга Бургундского отеля, чем и объясняется его плодовитость; к 1634 году Ротру уже сочинил, по его собственным словам, до тридцати пьес. Юношеские пьесы Ротру принадлежали главным образом к жанру трагикомедии. Он чисто внешне подражал в них испанским драматургам XVII века, заимствуя у них увлечение любовной романтикой, запутанной интригой, всевозможными переодеваниями и недоразумениями. В дальнейшем под влиянием успехов классицизма Ротру усваивает античную тематику и подражает в своих трагедиях Софоклу, Эврипиду и Сенеке, а в своих комедиях — Плавту. В 40-х годах Ротру окончательно переходит на позиции классицизма и становится последователем Корнеля. Лучшими произведениями периода его творческой зрелости являются трагедии «Истинный святой Генезий» (1645) и «Венцеслав» (1647). Он трактует в них в корнелевском стиле сюжеты, заимствованные у Лопе де Вега.

Так, в трагедии «Венцеслав», написанной на сюжет из польской истории, Ротру ставит в центре образ мудрого и справедливого старого короля Венцеслава, который судит родного сына за совершенное им на романической почве убийство брата. Душевный конфликт между чувством отца и долгом монар-

ха разрешается у Венцеслава победой долга: в IV акте трагедии Венцеслав мужественно посылает сына на казнь. Но в V акте трагедии Ротру заставляет отца помиловать сына — опять-таки во имя интересов государства. «Венцеслав» имел большой успех при первой постановке на сцене и является единственной пьесой Ротру, до сих пор сохранившейся во французском классическом репертуаре.

При всем жанровом разнообразии драматургия докорнелевского периода не умела глубоко поставить ни исторических, ни современных тем, не умела глубоко раскрыть противоречий действительности, не умела показать психологическую глубину изображаемых ею чувств. Пьесы Арди и драматургов его школы давали только отдаленные намеки на реальную жизнь и действительные переживания. Значение их в смысле накопления элементов реализма было совершенно ничтожно.

Репертуар Бургундского отеля начала XVII века не исчерпывался серьезными жанрами. Наряду с трагикомедией и пасторалью здесь был и фарс, без которого не обходился ни один спектакль Бургундского отеля. Он был главной приманкой для зрителей. Все любимейшие зрителями актеры того времени были актерами фарса. Они приходили в театр с площади, где продолжал свое существование народно-комический театр, средневековые традиции которого обнаруживали во Франции редкостную устойчивость.

Фарс начала XVII века отличался от фарса XV и XVI веков. Прежде всего он отказался от стихотворной формы, которая затрудняла актерам возможность обновлять пьесы злободневными вставками. Под влиянием итальянских комедиантов, много гастролировавших во Франции, укрепляется мода на импровизацию, усваиваются комические приемы, трюки и типаж итальянской комедии масок. Многие французские фарсовые актеры первой трети XVII века носили итальянские имена, костюмы и маски. Театральную культуру итальянской комедии масок французские авторы осваивали органически, подчиняя ее национальным традициям французского фарса. В дальнейшем развитие основных принципов французского комического театра и освоение лучших традиций театра итальянского нашло совершенное воплощение в драматургической и актерской деятельности Мольера.

До нас не дошло ни одного текста фарсов, исполнявшихся в Бургундском отеле. Даже в тех случаях, когда фарсы сочинялись профессиональными драматургами (Арди), их не принято было печатать, чтобы не мешать актерам обновлять текст импровизацией, которая подчас отличалась злободневностью. Особенно доставалось чиновникам, душащим народ поборами. В одном таком фарсе, представленном в 1607 году, три чиновника пришли



Представление фарса в Бургундском отеле при участии Готье-Гаргиля, Гро-Гильома и Тюрлюпена. Первая треть XVII в.

Гравюра А. Бюсса

описывать у бедняков за недоимки сундук, но из него выскакивали три черта, и каждый из них уносил в охапку по чиновнику. Эта выходка против администрации едва не кончилась плохо — полиция посадила актеров в тюрьму, — но Генрих IV велел их выпустить и «назвал чиновников дураками, сказав, что если говорить о том, кому досталось, то ему досталось более, чем им всем, но что он простил всех от всего сердца, потому что его заставили смеяться до слез»<sup>1</sup>. При преемниках Генриха IV фарсу пришлось избирать менее серьезные объекты для своей критики.

В 1622 году в Бургундском отеле образовалось знаменитое трио фарсовых актеров — Готье-Гаргиль (настоящее имя — Гюг Герю, ум. 1633), Гро-Гильом (настоящее имя — Робер Герен, ум. 1634) и Тюрлюпен (настоящее имя — Анри Легран, 1587—1637). Все три фарсёра выступали также в серьезных пьесах, но публика ценила их только как фарсовых актеров.

Готье-Гаргиль исполнял роли то влюбленного старика, то учителя-педанта. Долговязый, тощий, скуластый, он носил маску с остроконечной бородкой. Костюм его состоял из черной куртки

---

<sup>1</sup> Дневник Пьера Л'Этуаля, январь, 1607. Цитировано в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» под редакцией С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, М., 1953, стр. 599.

с красными рукавами, черных панталон, чулок, туфель и круглой шапочки. Готье-Гаргиль был актером с великолепно натренированным телом. Он отличался большой гибкостью и подвижностью. Его коронным номером было исполнение непристойной песенки, заключавшей каждый спектакль. «Он пел эту песенку с таким смешным видом и интонациями, что многие ходили в Бургундский отель специально для того, чтобы его послушать»<sup>1</sup>, — пишет современник.

Гро-Гильом (толстый Гильом) представлял в трио традицию старофранцузского фарса. Он был очень толст, малоподвижен, носил белый балахон, перетянутый веревками выше и ниже живота. Лицо его, согласно старинной французской традиции, было густо обсыпано мукой. Обычное амплуа Гро-Гильома — неповоротливый слуга гасконец. Иногда он изображал толстую жену Тюрлюпена, с которой тот ссорился и дрался. Исполнение Гро-Гильомом женской роли приближало выступления трио к стилю старинного фарса, в котором женщины не участвовали. Но полностью сохранить этот стиль не удавалось, и мы видим на известной гравюре Абраама Босса, изображающей представление фарса в Бургундском отеле, Гро-Гильома рядом с красивой молодой женщиной (см. рисунок на стр. 569). Видимо, фарсовым актерам теперь приходилось отступать от своих традиций.

Тюрлюпен был красивым, хорошо сложенным мужчиной с рыжеватыми волосами. Он легко двигался, носил костюм и маску первого Дзанни, воспроизводя все его комические шутки и острооты. Как и итальянские актеры на эти роли, он отличался большой изобретательностью. «Никто никогда не сочинял, не играл и не вел фарса лучше, чем Тюрлюпен. Его выходки на сцене были полны ума, огня и находчивости»<sup>2</sup>.

Превосходно сыгравшись, знаменитые фарсёры демонстрировали на французской сцене образец невиданного на ней ансамбля. При этом они постепенно расширяли свой тесный круг, давая доступ актерам других амплуа. Это показано на упомянутой гравюре Босса, где кроме молодой женщины присутствуют еще два любовника; один из них одет во французский, а другой — в испанский костюм. В данном случае комическое трио играет комедию с любовной интригой, которая постепенно вытесняет старый примитивный фарс.

Не только в Бургундском отеле играли площадный фарс. Он исполнялся в Париже помимо двух ежегодных ярмарок на пло-

---

<sup>1</sup> С о в а л ь, Парижские древности, т. III, 1724. См. «Хрестоматию по истории западноевропейского театра», т. 1, изд. 2, М., 1953, стр. 599.

<sup>2</sup> Там же, стр. 600.



Фарсовый актер Гильо-Горжю. Бургундский отель



щади Дофина у Нового моста, где располагались подмостки странствующих аптекарей и медиков-шарлатанов, рекламировавших при помощи площадных фигляров свои лекарства и свое врачебное искусство. Такой медик-шарлатан обычно выступал в паре с фарсёром, разыгрывая комические сценки. Так обстояло дело в Париже с 1618 по 1630 год, когда у Нового моста выступал «король шарлатанов» Мондор вместе с замечательным фарсёром Табареном (настоящее имя — Жан Саломон, ум. ок. 1633), имя которого стало во Франции нарицательным. Хотя Табарен носил имя итальянской маски (Табарино — вариант Арлекина), искусство его носило национальные черты.

Выступления Табарена и Мондора были разнообразны. Они включали монологи Мондора, прерываемые остротами и шутками Табарена, комические диалоги приятелей, строившиеся по схеме: вопрос Табарена, «ученый» ответ Мондора, комическая реплика Табарена; комические сценки, фарсы и парады, в которых участвовали и другие площадные комедианты. «Табаринические фарсы» были богаты всевозможными комическими положениями, выдумками и остротами, которыми впоследствии не брезгал даже Мольер. Таков знаменитый «мешок Табарена», комически обыгранный Мольером в «Плутнях Скапена». Фарсы и парады Табарена отличались исключительной живостью, остроумием, подлинно народным юмором.

Табарен был превосходным актером буффонного плана. Его характерным атрибутом была знаменитая остроконечная серая фетровая шляпа, которой он придавал самые разнообразные формы, изображая то солдата, то придворного, то слугу, то угольщика, то носильщика, то жоака медведей. Табарен всю жизнь играл только на площадях, в Париже и провинции (начиная с 1625 г.). В 1630 году он покинул подмостки в полном расцвете творческих сил. Его дочь, актриса, была замужем за Готье-Гаргилем и играла в Бургундском отеле.

В 1633 году Готье-Гаргиль скончался, и прославленное трио распалось. Сначала Бургундский отель пытался найти ему замену и привлек на место Готье-Гаргиля врача-шарлатана, оставившего медицину ради актерской работы и выступавшего под именем Гильо-Горжю (настоящее имя — Бертран Гардуэн де Сен-Жак, ум. 1648). Он выступал в костюме Готье-Гаргиля и даже исполнял его песенки. Но в 1634 году умер Гро-Гильом, после чего совершенно отпала возможность восстановления трио. Вступившие в труппу новые комики — доктор Бонифас и капитан Фракасс, — следуя комическим типам Доктора и Капитана итальянской комедии масок, обогащают эти маски новым материалом, почерпнутым из французской действительности, и создают оригинальные французские образы.



Фарсовый актер Брюскабмиль.  
Бургундский отель

Особое место среди комиков Бургундского отеля занимал Брюскамбиль, на обязанности которого лежало произнесение пролога к спектаклю. В отличие от Испании, где пролог подчас вырастал в целую пьеску (лоа), во Франции он почти всегда имел форму монолога-конферанса. Будучи образованным человеком, Брюскамбиль уснащал свои прологи цитатами из Библии, античных авторов, философских и научных трудов. После смерти Брюскамбиля созданный им жанр комического пролога перестал существовать во французском театре и был заменен серьезной речью к публике, произносимой одним из ответственных актеров труппы, который назывался ее оратором. В обязанности оратора труппы Бургундского отеля входило не только заменять афишу, но и отвечать на вопросы, реплики и всевозможные замечания публики, для чего ему необходимо было обладать остроумием и находчивостью.

Гораздо меньше, чем о комических актерам, известно об исполнителях серьезных ролей. Главными актерами Бургундского отеля на эти роли были директор труппы Валлеран Леконт и его ближайшие товарищи Франсуа Вотре и Матъё Лефевр, по сцене Лапорт.

В начале XVII века в Бургундском отеле была только одна актриса — Мари Венье, жена Лапорта, — которую современный мемуарист называл «знаменитой актрисой», отмечая, что в 1616 году «она вызывала всеобщее восхищение, выступая с Валлераном». Хотя актрисы существовали во французском театре уже с середины XVI века, исполнение в театре ролей женщинами прививалось медленно и первое время распространялось только на молодые роли. Роли же субреток, кормилиц и старух еще долго играли мужчины, носившие женские имена (Перрин, Жигонь, Ализон).

Решительный перелом в стиле актерского исполнения Бургундского отеля произошел в 1628 году, когда в нем появился актер Бельроз (настоящее имя — Пьер Лемесье, ум. ок. 1670) вместе со своей женой, которая исполняла роли молодых героинь. Вскоре Бельроз стал не только премьером Бургундского отеля, но также директором и оратором труппы. В речах Бельроза не было веселья и остроумия Брюскамбиля, зато он восхищал зрителей торжественностью тона и изяществом манер. Бельроз создал ампула галантного любовника с изысканными, салонными манерами, картинными позами и жестами. Он перенес на сцену Бургундского отеля образ героя аристократических салонов, у которого показная мишура и красивость прикрывали душевную пустоту, отсутствие искреннего чувства. Именно в этом смысле надо понимать слова мемуариста Таллемана де Рео, говорившего, что хотя Бельрозу «удавались те или иные нежные тирады, но



Фарсовый актер на женские роли Ализон.  
Бургундский отель

он не понимал того, что говорил»<sup>1</sup>. Бельроз, исполняя трагикомедии, пасторали и комедии, не делал между ними существенного различия. Впоследствии он исполнял в том же слащавом, манерном стиле роли героев классицистских трагедий.

С момента появления Бельроза Бургундский отель начал превращаться в аристократический театр, ориентирующийся на прециозные вкусы. Великосветская знать большое значение стала придавать искусству актрис. Новые актрисы (м-ль Бельроз, Бопре, Вилье, Лафлёр) исполняют роли героинь и любовниц в трагикомедиях и пасторалях, причем копируют манеры и интонации парижских дам-аристократок.

То, что элегантный Бельроз и его изысканные партнерши уживались в одной труппе с грубоватыми фарсовыми актерами, свидетельствует о глубокой противоречивости художественного направления Бургундского отеля, пытавшегося механически соединить народное начало с аристократическим.

Столь же компромиссное, механическое сочетание средневековых и ренессансных принципов наблюдалось и в декоративном оформлении спектаклей Бургундского отеля.

От средневекового театра Бургундский отель унаследовал две различные постановочные системы: фарсы ставились на голой площадке, окаймленной занавесками, коврами или ширмами; мистерии — на сцене, уставленной симультанными декорациями. Первую постановочную систему труппа Валлерана Леконта привезла с собой из провинции, вторая система сохранилась в Бургундском отеле со времен мистерии. Но так как мистерии были запрещены, то эта система к моменту появления труппы Леконта в Бургундском отеле почти не применялась. В постановках пьес Арди присутствовал только основной принцип театра мистерий — симультанные декорации, — который сочетался с противоположным ему принципом итальянской перспективной декорации, превращавшей сцену в единую картину.

Спектакли итальянских комедиантов выгодно отличались от спектаклей французских актеров не только более высоким уровнем актерской техники, но и более высокой культурой оформления спектаклей. Итальянские декораторы приглашались к французскому двору уже при Франциске I. В 1541 году во Францию приехал знаменитый Себастиано Серлио, который выпустил в Париже часть своего труда «Об архитектуре», посвященную театральной архитектуре (1545). Здесь же вышел и французский перевод книги Серлио, сделанный Жаном Мартеном (1547). Вслед за теоретическим ознакомлением французов с итальянским декора-

---

<sup>1</sup> См. «Хрестоматию по истории западноевропейского театра», т. 1, изд. 2, М., 1953, стр. 604.



Декорация Д. Торелли к комедии на музыку «Притворная сумасшедшая» Строщи. Париж. 1645 г.

ционным искусством последовало практическое ознакомление: в Лионе в 1548 году по случаю бракосочетания короля Генриха II с Екатериной Медичи итальянскими актерами была представлена комедия Бибьены «Каландро» в роскошной перспективной декорации итальянского художника Нануччо. После этого французские зрители видели итальянские перспективные декорации в гастрольных спектаклях итальянских трупп, начиная с 70-х годов XVI века, а также во французских придворных балетных спектаклях, оформляемых итальянскими художниками (Бальтазарини, Руджери, Франчини). Естественно, что художники Бургундского отеля начали усваивать итальянский принцип оформления спектаклей, причем в первую очередь применили его в наиболее близком к итальянской драматургии жанре пасторали, обладавшем единством места. Пасторальные декорации Бургундского отеля всегда изображали сельские пейзажи с деревьями, кустами, скалами, гротами и источниками.

Иной характер имели декорации к трагикомедиям, лишенным единства места. Они тоже строились по принципу перспективы, но имели только формальное единство, ибо состояли из нескольких частей, изображавших удаленные друг от друга места действия, условно замыкаемые перспективным задником. По существу, это была симультанная декорация средневекового типа, изображавшая несколько мест действия сразу; живописная перспектива создавала лишь чисто внешнее единство.

Сохранившиеся записи монтировки спектаклей Бургундского отеля 1633—1634 годов, составленные декоратором Лораном Маэло, и сопровождающие часть этих записей рисунки показывают самое причудливое переплетение элементов средневекового мистерияльного театра с постановочными принципами итальянского Возрождения. Здесь и наивная символика отдельных частей декорации, вроде черной занавески с нарисованными на ней «слезами», позади которой стоит гроб; изображение на переднем плане сцены моря «высотой в два фута восемь дюймов», по которому плавает маленький кораблик; здесь и спальня, обозначенная одной кроватью; трон, символизирующий собой дворец; решетчатое окно, означающее тюрьму. Одновременно с этим были задники, разграфленные согласно законам линейной перспективы. По всем правилам постановочной техники итальянской сцены здесь можно было менять задники, затемнять сцену, устраивать «ночь» и разные превращения. Использование техники итальянской сцены-коробки с ее установкой на иллюзорное зрелище находилось в противоречии с условной планировкой актерских мизансцен и унаследованным от театра мистерий наивным натурализмом в изображении пыток и казней (среди реквизита упоминаются орудия пытки, обезглавленные туловища, «искусственные головы»).

Оформление спектаклей Бургундского отеля в начале 30-х годов XVII века и актерское исполнение в этом театре носило переходный, эклектический характер. Сочетание отдельных элементов средневекового и ренессансного театра было механическим, не связанным единым художественным принципом.

## ФОРМИРОВАНИЕ КЛАССИЦИЗМА В ТЕАТРЕ

При всей пестроте и противоречивости французского театра первой трети XVII века в нем уже намечалась линия ведущего художественного направления абсолютистской Франции — *классицизма*.

Классицизм был художественным стилем, воплотившим в сфере художественного творчества, на языке художественных

образов основные социальные и идейные принципы, являвшиеся руководящими в жизни французского дворянского общества XVI—XVII веков. Процесс развития классицистского искусства тесно связан со становлением во Франции абсолютистской идеологии. Он зародился в середине XVI века, в период формирования абсолютной монархии, достиг своей высшей точки в первой половине царствования Людовика XIV и начал клониться к упадку во второй половине его царствования, когда французский абсолютизм начинает открыто выявлять свою реакционную сущность. За сравнительно небольшой исторический отрезок времени французский классицизм XVII века проделал вместе с абсолютизмом эволюцию, заключавшую в себе симптомы его кризиса и разложения.

Классицистское искусство носило глубоко противоречивый характер. По сравнению с искусством Ренессанса классицизм был регрессивен, потому что утерял начала органической народности, демократизма и полнокровного реализма, утратил воспринятый от античности идеал гармоничного человека, у которого в совершенстве уравновешены физическая и духовная стороны. Классицисты пытались обрести эту гармонию в сфере политической жизни, выдвигая идею служения монархии, стоического подавления личных склонностей во имя интересов абсолютистского государства. Идейный комплекс, которым оперировали классицисты, заключал в себе и ряд прогрессивных тенденций: идею государственного и национального единства, идею подчинения личности государству, идею общественного служения человека как его высшей жизненной цели, идею высокой воспитательной функции искусства. Все эти идеи были прогрессивными, несмотря на то, что облекались в XVII веке в ограниченную сословно-монархическую форму.

Не менее противоречивый характер имел классицизм с точки зрения своего художественного метода. В своей основе классицизм был стилем идеалистическим. Он исходил из глубоко формального понимания законов прекрасного, которые не извлекались из изучения живой действительности, а являлись результатом абстрактных представлений об идеале. Поэтика классицизма призывала при изображении действительности отвлекаться от индивидуального своеобразия, растворять единичное во всеобщем, выдвигать логическую сторону вещей за счет эмоциональной. Несмотря на это, в классицизме проявлялись и реалистические тенденции, потому что классицисты, абстрагируя действительность, все же стремились познать и отразить типичные стороны жизни своего времени. В области изучения характеров и страстей классицисты имели большие достижения, проявляя интерес к внутренней жизни человека. Они способство-



вали преодолению вульгарного понимания правдивости, присущего фарсу и плутовскому роману, которые ограничивались только показом внешнего, материального существования людей.

Рационалистический метод, свойственный искусству классицизма, сближал классицизм с философией Рене Декарта (1596—1650), великого французского философа и ученого. Философия Декарта представляла своеобразное сочетание материалистических и идеалистических элементов. Декарт был дуалистом, признававшим наличие двух противоположных субстанций — материи и духа. Его учение о телесной субстанции основывалось на материалистическом истолковании явлений внешнего мира. Напротив, его учение о духовной субстанции было идеалистично, потому что Декарт выводил существование человека и всего внешнего мира из мышления (он утверждал в знаменитом тезисе: «Я мыслю,— следовательно, я существую»).

Хотя для Декарта критерием знания был не опыт человека, не его общественная практика, а абстрактно понятый разум, все же его рационалистический метод имел для того времени безусловно прогрессивный характер. Прогрессивная роль рационализма Декарта была обусловлена также его борьбой за строгую дисциплину в области мышления, вытекавшую из признания истинным только того мышления, которое ясно и отчетливо. Книга Декарта «Рассуждение о методе» (1637) явилась сигналом к борьбе против всякого рода вольностей в области мышления. Декарт сформулировал здесь основные идейные устремления Франции периода абсолютизма, развив и углубив рационалистическое мышление, появившееся в предыдущем веке и являвшееся характерным признаком ранней буржуазной культуры эпохи Возрождения.

Противопоставление разума и чувства в дуалистической философии Декарта нашло свое отражение и в классицистской эстетике с присущим ей противопоставлением категорий высокого и низменного.

Подобно Декарту, французские классицисты исходили из понятия универсального разума, являющегося верховным судьей истины и красоты. Они считали, что в каждой области творчества существуют свои незыблемые правила, которым обязаны подчиняться все художники. Таково в области драматургии правило «трех единств», принцип отделения трагического от комического, требование обязательной стихотворной формы и т. д. Художник должен воевать со всякого рода «своеволием», индивидуализмом, субъективизмом, подчиняться авторитетам, и в первую очередь авторитету выдающихся писателей древности. Но высшим авторитетом, воплощением самого универсального разума считался король, чья воля устанавливала законы. Борьба со своеволием

в искусстве отражала борьбу со своеволием в политике, которую настойчиво проводила абсолютная монархия. Естественно, что абсолютизм использовал искусство в своих целях и покровительствовал классицистской доктрине. Будучи стилем абсолютной монархии, классицизм получил широкое распространение не только во Франции, но и в других странах, прошедших через абсолютистскую стадию развития.

Первым выдающимся поэтом французского классицизма был Франсуа де Малерб (1555—1628), являвшийся не только видным практиком, но и авторитетнейшим теоретиком нового художественного направления во французской литературе.

Малерб был лирическим поэтом, преемником Ронсара, во многом продолжавшим дело этого поэтического вождя Франции XVI века. Подобно Ронсару, он предпочитал высокие поэтические жанры, был сторонником «ученой поэзии», подражал античным авторам, был новатором в вопросах языка и метрики. Однако содержание поэзии Ронсара и Малерба было глубоко различно. Малербу была чужда ранессансная полнокровность поэзии Ронсара, ее яркий индивидуализм, ее жизнерадостная языческая мораль. Эти черты поэтического искусства Ронсара и Плеяды казались Малербу проявлениями того «своеволия», которое повергло Францию в омут политической анархии и гражданских войн.

Малерб был идеологом восстановленного Генрихом IV абсолютизма и ставил свою поэзию на службу этому политическому режиму, воспевая абсолютную монархию, несущую Франции блага мира и порядка, и церковь, в которой он видел идейную опору монархии. В своих стихах он не давал воли личным чувствам, считая, что подлинная поэзия должна быть лишенной субъективной окраски. Во имя борьбы со «своеволием», бравшей под подозрение все проявления индивидуального вкуса и субъективных переживаний поэта, Малерб преклонялся перед разумом, объявляя его верховным судьей в вопросах истины и красоты. Законы поэтического творчества, по его мнению, должны подчиняться принципам рассудочной ясности, правильности, простоты и порядка.

Хотя сам Малерб не был драматургом, однако разработанные им эстетические принципы нашли полное выражение в драматургической системе французского классицизма, которая сложилась во Франции в годы правления кардинала Ришелье (1624—1643), обращавшего очень большое внимание на вопросы культуры, литературы и театра. Сразу же после прихода к власти он мобилизовал целую армию литераторов для пропаганды идеи дворянско-монархической власти нового типа. С этой целью он поддержал первое французское периодическое издание — «Фран-

цузскую газету» Теофраста Рендо (основана в 1631 г.). С той же целью он основал Французскую Академию — официальную государственную организацию, ведавшую вопросами языка и литературы (1634). Академия должна была бороться за создание общеобязательного речевого и литературного кодекса, за освобождение образованных людей Франции от влияния феодально-аристократических салонов, фрондировавших против политики абсолютизма в вопросах культуры. Ришелье отрицательно относился к насаждаемой салонами «прециозности», как к попытке создания кастовой феодальной эстетики, добиваясь формирования единого общегосударственного художественного стиля, в котором законы «разума» были бы отождествлены с интересами абсолютной монархии и ее политикой. Пропаганда классицизма становится не делом личного вкуса того или иного поэта или кружка, но выражением политики абсолютизма в области искусства. Особенно отчетливо она должна была проявиться в области драматургии, потому что Ришелье, хорошо понимая пропагандистскую роль театра, стремился превратить его в идеологическое орудие абсолютной монархии. Годы правления Ришелье были годами интенсивных, горячих споров по вопросам драматургии и театра.

В драматургической теории виднейшим авторитетом среди членов Французской Академии был Жан Шаплен (1595 — 1674). Он был одним из первых теоретиков французского классицизма, доверенным лицом Ришелье по вопросам литературы, в течение тридцати лет влиявшим на литературно-театральную жизнь. Именно он возродил во Франции XVII века сформулированные Скалигером догматические правила, и в особенности правило трех единств, способствуя закреплению канонической формы французской классицистской трагедии. Шаплен был одним из ранних и главных представителей эстетического педантизма, механически понимавшего правила классицизма и превращавшего их в непререкаемую догму. В дальнейшем этот педантизм был свойственен многим французским критикам. В 1635 году Шаплен обратил в свою веру кардинала Ришелье, и вопрос о «правилах» получил почти правительственную санкцию.

Другим поборником догматической поэтики классицизма был аббат Франсуа д'Обиньяк (1604—1676), стяжавший печальную известность своими чрезмерными придирками к трагедиям Корнеля. Несмотря на это, книгу д'Обиньяка «Практика театра» (1657) следует признать одним из серьезнейших французских трудов по вопросам теории драмы. Именно д'Обиньяку принадлежит попытка обосновать правило трех единств не авторитетом Аристотеля, а требованиями рационалистической эстетики классицизма.

Первоначально вопрос о «правилах» был во Франции чисто теоретическим, далеким от театральной практики. Корнель рассказывает, что, сочиняя свою первую пьесу, «Мелита», он ничего не слышал о правилах и, следовательно, не мог думать об их применении. Первым драматургом, применившим правила, был Жан де Мере (1604—1686). Он сначала практически применил правило трех единств в своей пасторальной трагикомедии «Сильванира» (1629), а затем теоретически обосновал это правило в предисловии к печатному изданию трагикомедии (1631). Три года спустя Мере сочинил свою первую трагедию — «Софонисба» (1634). В трогательной истории карфагенской царицы Софонисбы и отвергнутого ею Массиниссы, предающего Карфаген римлянам, Мере выдвинул на первое место конфликт между личным чувством и долгом, заложив этим фундамент французской классицистской трагедии.

Инициатива Мере была враждебно встречена в Бургундском отеле, приверженном старым принципам средневекового спектакля. Эти принципы имели своих сторонников. Наиболее сильным из них был ученый каноник Франсуа Ожье, написавший в 1628 году предисловие к переизданию трагикомедии «Тир и Сидон» Шеландра, которое принято считать манифестом «неправильной» драмы. Ожье защищает смешение трагического с комическим и рассеяние действия в пространстве и во времени, считая, что это требование художественной правды и что «неправильная драма» доставляет зрителю больше удовольствия. Некоторые аргументы Ожье напоминают те доводы, которые будет приводить против классицистской драмы два века спустя Гюго в своем предисловии к «Кромвелю» (1827).

До тех пор, пока в Париже существовал один театр, позиции драматургов-классицистов были непрочными, потому что им приходилось приспособлять свои пьесы к существующей в Бургундском отеле старой, средневековой системе постановки спектаклей. Так, Скюдери, приверженный в теории к «единствам», на практике писал «неправильные» пьесы, чтобы удовлетворить публику Бургундского отеля.

Но вот в 1629 году в Париже открылся новый театр, не имевший сначала определенного помещения. В 1634 году он обосновался в квартале Маре и получил наименование театра Маре. Открытие этого театра явилось нарушением театральной монополии Бургундского отеля. Нарушение монополии объяснялось покровительством театру кардинала Ришелье, стремившегося создать в Париже театр новаторского типа. Театр Маре с самого своего возникновения широко распахнул двери новому репертуару. Первой постановкой его была «Мелита» (1629—1630), комедия молодого руанского адвоката Корнеля, с которым дирек-

тор театра Мондори (настоящее имя — Гильом Дежильбер, 1594—1651) познакомился во время своих разъездов по провинции. Огромный успех «Мелиты» заставил Ришелье обратить внимание на автора комедии и привлечь его в состав группы поэтов, писавших пьесы под руководством кардинала.

Став цитаделью нарождающегося классицизма, театр Маре принял участие в начале 1630-х годов в дискуссии о «правилах». Если актеры и драматурги Бургундского отеля были против правил и отстаивали старые постановочные принципы, то Мондори поставил первую «правильную» трагедию — «Софонисбу» Мере. Вместе с тем он поставил подряд все юношеские пьесы Корнеля, подчас еще далекие от классицизма и созданные под влиянием испанской литературы.

В 1636 году был поставлен «Сид» Корнеля. Этот спектакль с Мондори в роли Родриго и г-жой Вилье в роли Химены имел феноменальный успех, возраставший с каждым представлением. Весь Париж бредил «Сидом», повторяя наизусть целые сцены из этой трагедии. Восторги относились в первую очередь к пьесе, ее новаторскому содержанию и блестящей форме; вместе с тем они относились также и к ее исполнению в театре Маре, и прежде всего к игре самого Мондори.

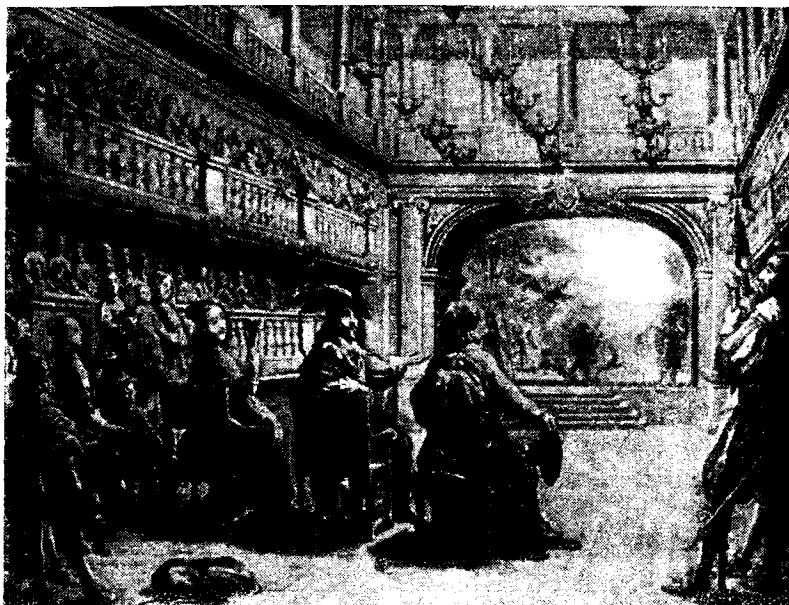
Мондори был яркий, горячий, темпераментный актер, несколько склонный к эффектной декламации, но в то же время умевший трогать публику искренностью своей игры. Современник так описывает его наружность: «Он был среднего роста, но хорошо сложен, обладал горделивой осанкой, приятным и выразительным лицом. У него были короткие вьющиеся волосы, и он играл в них все роли героев, отказываясь надевать парик». Мондори всегда оставался самим собой и в то же время умел находить в своих ролях всё новые краски. Он хорошо передавал красноречие трагических героев, раскрывал их благородство, их возвышенные добродетели. У него не было ничего общего с жеманством Бельроза; он играл всегда с огромным самозабвением. В «Сиде» он создал незабываемый образ Родриго, идеального рыцаря и пламенного любовника.

Мондори был превосходным руководителем театра, который своим быстрым возвышением был обязан его энергии и предприимчивости. Мондори приходилось отражать натиск недоброжелателей театра, в числе которых был сам Людовик XIII. В 1634 году король отдал распоряжение о переводе в Бургундский отель четырех актеров театра Маре, в том числе прекрасного комика Жодле. Это очень тяжелое испытание молодой театр вынес только благодаря энергии Мондори.

В 1637 году в театре Маре с большим успехом прошла трагедия нового драматурга, Тристана л'Эрмита, «Мариамна». Мон-



Фарсовый актер Жодле. Театр Марс



Внутренний вид театра Пале-Кардиналь

дори играл в ней роль Ирода, и во время представления его хватил удар, отнявший у него дар речи. Оправившись, Мондори выступил на карнавале 1638 года в пьесе «Слепец из Смирны», написанной по заказу Ришелье. После второго акта у него вторично произошел удар, заставивший Мондори покинуть сцену.

Деятельность Мондори, несмотря на ее кратковременность, имела большое значение в истории французского театра. Мондори впервые вынес классицистскую трагедию на сцену и пытался выработать манеру актерского исполнения, соответствующую ее литературному стилю. Благодаря ему публика стала охладевать к фарсу, получила вкус к серьезному репертуару.

После ухода Мондори его роли перешли к талантливому актеру Флоридору (настоящее имя — Жюзиас де Сулас, 1608 — 1671), создавшему главные роли во всех трагедиях Корнеля, начиная с «Горация» (1640). Но так как театр Маре после ухода Мондори начал приходить в упадок, то Флоридор перешел в 1643 году в Бургундский отель на место Бельроза, ушедшего в отставку. С этого времени Бургундский отель стал театром трагедии по преимуществу.

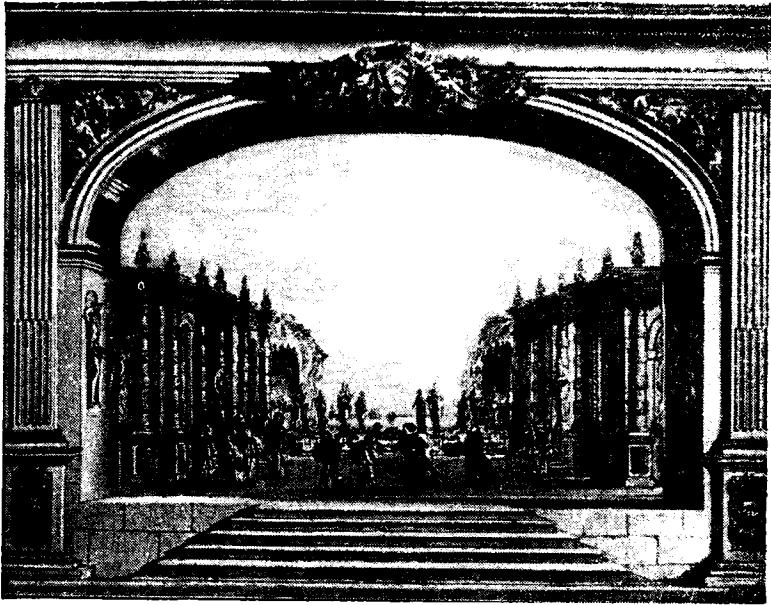
Флоридор принес в Бургундский отель новую манеру исполнения трагедии, которая заключалась в том, что он отказался от напевной читки трагических актеров и стремился просто «говорить» свою роль. Такое приближение декламации к обыкновенной речи было впоследствии подхвачено и развито Мольером, который пошел еще дальше Флоридора в борьбе за естественную манеру исполнения.

Громадное значение декламации в трагическом театре Франции XVII века было обусловлено особенностями классицистской трагедии: ее виртуозной стихотворной формой, раскрытием внутреннего мира героев, преобладанием диалога над внешним действием, концентрацией действия в пространстве и во времени («единства»). Все перечисленные особенности классицистской трагедии отражались в классицистском театре, который был театром мысли и слова, а не театром зрелища и внешнего действия.

Зрелищная сторона в классицистском театре была сведена до минимума. Принцип единства места обуславливал несменяемость декорации, которая имела обобщенную и обезличенную форму «дворца вообще (*palais à volonté*), потому что тематика классицистской трагедии ограничивалась изображением событий дворцовой жизни. Страна и эпоха, в которую происходило действие трагедии, не получали отражения в ее декорациях и костюмах. Но, подобно тому как в самой трагедии вневременность была только кажущейся и за обликом античных героев скрывались французские аристократы XVII века, так и оформление трагедии, архитектура «дворца вообще» получает формы, присущие французским дворцовым зданиям, а костюмы героев и героинь трагедии по своему виду мало отличались от костюмов вельмож и знатных дам французского двора.

Идеальный образец оформления классицистского спектакля был дан в постановке трагикомедии «Мирам» (1641), сочиненной кардиналом Ришелье, хотя и подписанной драматургом Демаре. Пьеса эта была поставлена на открытие театра Пале-Кардиналь, находившегося в самом дворце кардинала (впоследствии театр перешел по завещанию Ришелье в собственность короля и получил название Пале-Рояль). Театр этот был построен архитектором Мерсье под некоторым влиянием архитектурных форм «Олимпийского театра» Палладио. Зрительный зал его состоял из каменного амфитеатра, замыкавшегося портиком; от этого портика тянулись по боковым стенам зала два золоченых балкона. Сцена была окаймлена архитектурным порталом с двумя нишами; она соединялась со зрительным залом шестью ступенями, по которым спускались в зал танцовщики во время представления балетов.





Трагикомедия «Мирам»  
на сцене театра Пале-Кардиналь. 1641 г.

Сцена театра Пале-Кардиналь была оборудована по всем правилам итальянской техники. Однако в постановке «Мирам» вся техника, свойственная итальянской сцене, не была использована: пьеса, написанная по «правилам», шла в одной декорации, изображавшей террасу дворца в Гераклее. Эта декорация показывалась в каждом из пяти актов при разном освещении: в первом акте — при заходе солнца, во втором — ночью, при лунном свете, в третьем — при восходе солнца, в четвертом — в полдень, в пятом — при наступлении вечера. Так оформление «Мирам» подчеркнуло соблюдение в этой пьесе не только единства места, но и единства времени. Сохранившиеся гравюры к постановке «Мирам» показывают типичные для классицистской трагедии мизансцены: действие вынесено на передний план; все персонажи вытянуты в одну линию в строго ранговом порядке; более знатные персонажи стоят в середине, менее знатные — по бокам; мужчины стоят с левой стороны сцены (считая от зрителей), дамы — с правой. Все действующие лица одеты в роскошные придворные костюмы.



Зрители на сцене французского театра XVII в.

Постановка «Мирам» была недостижимым идеалом для рядовых трагедийных спектаклей, в которых никогда больше не делались попытки отмечать единство времени, переписывая пять раз одну и ту же декорацию при различном освещении. В остальном же принципы постановки «Мирам» сохранялись во всех трагедийных спектаклях середины XVII века.

Обычно декорация трагедии изображала внутреннее дворцовое помещение. Это придавало действию французской трагедии несколько большую интимность, чем в античной или итальянской трагедии. Дошедшие до нас монтировочные записи Мишеля Лорана, преемника декоратора-машиниста Маэло, указывают для всех трагедий стандартную декорацию «дворца вообще» с минимальным реквизитом — креслами или табуретами, выносимыми на сцену по мере надобности, так как в основном трагедию исполняли стоя. Из более мелкого реквизита в трагедии фигурировали письма, кинжалы, перстни, кубки.

Главной особенностью сцены французских публичных театров XVII века было появившееся, повидимому, на премьере

«Сида» обыкновенно отводили по бокам авансцены места для зрителей. Эти места занимались исключительно аристократами. Появление зрителей на сцене сделало спектакль еще более статичным, так как значительно сократило размер сценической площадки, ибо места для зрителей занимали около двух третей авансцены. Играв на таком крохотном пространстве, актер вынужден был экономить каждый шаг. Спектакль приобрел декламационный, разговорный, а не действенный характер. Весьма важное значение имели в нем костюмы. Костюмы эти были неисторичны, но роскошны: актерам приходилось заботиться о том, чтобы сидевшие на сцене разряженные аристократы не затемняли их блеском своих нарядов.

## КОРНЕЛЬ

Процесс формирования классицизма дал ощутимые результаты уже к концу 30-х годов XVII века. Основным жанром этого стиля стала трагедия, доведенная до высокого совершенства Пьером Корнелем (1606—1684). Он прошел долгий и противоречивый путь творческого развития, отдал в молодости большую дань трагикомедии школы Арди, испытал влияние испанской драматургии. Период творческой зрелости Корнеля, в течение которого он создал свои лучшие трагедии, падает на годы 1636—1651.

Корнель родился в нормандском городе Руане в зажиточной чиновничьей семье. Образование получил в местной иезуитской коллегии, по окончании которой занялся изучением права и стал адвокатом. В свободное от занятий время он сочинил свою первую пьесу — «Мелита» (1629), — комедию, в которой отсутствовали комические маски и буффонада. Она была написана простым слогом, который, по выражению самого Корнеля, «давал картину разговора порядочных людей».

Успех «Мелиты» в постановке Мондори побудил Корнеля продолжить свои драматургические опыты. Он написал пять пьес, занимающих промежуточное положение между трагикомедией и комедией нравов. Это были: «Клитандр, или Освобожденная невинность» (1630—1631), «Вдова, или Наказанный предатель» (1631—1632), «Галерея суда, или Подруга-соперница» (1632), «Компаньонка» (1633), «Королевская площадь, или Сумасбродный влюбленный» (1633—1634). Среди этих пьес особенно интересны те, в которых Корнель делает попытки изображения реального Парижа XVII века, его улиц, площадей, торговых заведений. Таковы комедии «Галерея суда» и «Королевская площадь».

В ранних пьесах Корнеля полностью еще не раскрылось дарование будущего мастера трагедии. Он показывал в них исключительно мир частных интересов и бытовых отношений парижского светского общества времен Людовика XIII. Тематика комедий была исключительно любовной, персонажи отличались большой рассудочностью. Сильной стороной комедии Корнеля являлся их диалог — живой, легкий, подвижный.

Корнель недолго занимался сочинением комедий. Его первый опыт в трагическом жанре — «Медея» (1635) — был написан на мифологическую тему. Подражая в своей трагедии Сенеке и Эврипиду, Корнель, однако, наделил своих героев новыми чертами. Он очеловечил Медею и в то же время сохранил ее сильный, героический характер. У Корнеля Медея полагается во всем только на себя, не склоняет голову перед судьбой, ведет борьбу одна против всех. В обрисовке Язона новшеством Корнеля явилось подчеркивание в его поведении узко личных, эгоистических мотивов. Сам Язон говорит о себе, что он «приспосабливает свою страсть к успеху своих дел». Недостатком трагедии является то, что действия ее героев не поднимаются над сферой борьбы частных интересов. Трагедия не имела успеха.

После «Медеи» Корнель обратился к испанской тематике, которая разработана им в двух пьесах, поставленных в 1636 году, — «Комическая иллюзия» и «Сид». Обе пьесы называются трагикомедиями. «Комическая иллюзия» является трагикомедией из частной жизни; в ней много комедийных сцен, ситуаций и персонажей (особенно интересен образ хвастливого испанского офицера Матамора, напоминающего комический тип Капитана из итальянской комедии масок). «Сид» хотя и называется трагикомедией, однако, по существу, является настоящей трагедией по своему конфликту, тематике и образам; только счастливая развязка позволяет сблизить прославленную пьесу Корнеля с жанром трагикомедии.

«Сид» был первым из драматургических шедевров Корнеля, первой знаменитой пьесой классицистского стиля, поставленной во французском театре. Корнель дал в ней идеализированное изображение испанского рыцарства. Героем пьесы является испанский народный герой Родриго Диас, прозванный маврами «Сидом». Непосредственным источником пьесы Корнеля была драма Гильена де Кастро «Юность Сиды». Корнель значительно упростил фабулу испанской драмы, перенес центр тяжести с внешних событий на внутренние переживания героев драмы, обусловленные борьбой между любовью и долгом.

В «Сиде» изображен такой конфликт: молодой доблестный испанский рыцарь Родриго, защищая честь своего рода, убивает на поединке отца своей возлюбленной Химены, графа Гормаса,

нанесшего жестокое оскорбление его старому отцу. Хотя Родриго выполнил свой долг, вступившись за честь отца, однако убийство графа вырывает пропасть между ним и Хименой. Брак между ними становится невозможным, ибо Химена не может выйти замуж за убийцу своего отца, более того — она обязана мстить ему. И, хотя, послушная дочернему долгу, она пытается добиться смерти Родриго, она не в силах заставить себя возненавидеть возлюбленного, даже наоборот, она любит его все сильнее за то, что он совершил свой подвиг чести.

Родриго и Химена руководствуются во всех своих поступках принципом чести, причем они понимают этот принцип совершенно по-новому. Для них честь является символом личной и общественной доблести человека. Такую гуманистически понятую честь человек обязан хранить и защищать: оберегая ее, он является «благородным»; забывая о ней, он становится бесчестным, «подлым». Гуманистическая мораль гласит: любовь без уважения невозможна; только благородного человека можно уважать, а следовательно, и любить; любовь — не сердечная слабость, а сила, добродетель, вытекающая из желания блага и управляемая мыслью о доблести любимого человека. Человек, потерявший честь, естественно, лишается и любви.

Такое гуманистическое понимание любви определяет поступки Родриго и Химены. Родриго, убивая оскорбителя своего отца, защищает свою честь и этим завоевывает право на уважение и любовь Химены. Химена хочет поступить таким же точно образом — она хочет отомстить возлюбленному за смерть отца для того, чтобы стать достойной его любви:

Хоть нежность за тебя еще восстать готова,  
Я быть должна, как ты, бесстрашна и сурова;  
Достойному меня долг повелел отмстить;  
Достойная тебя должна тебя убить.

*(Действие III, явление 4. Перевод М. Лозинского)*

Чем более Родриго и Химена подавляют свои сердечные слабости, тем более они становятся в глазах друг друга достойными любви. При этом любовь Химены подогревается не только сознанием того, что Родриго исполнил свой долг, но и его человеческими достоинствами — бесстрашием, искренностью, честностью, военной доблестью.

Драматический конфликт «Сиды» оказался неразрешим без вмешательства третьей силы. Такой третьей силой является король дон Фернандо, олицетворяющий идею разумной государственной власти. Король осуждает феодальное своеволие, осуждает разрешение вопросов чести посредством поединков и считает, что



Пьер Корнель

кровь должна проливаться только для защиты родины от врагов. В «Сиде» звучит патриотическая тема, которая еще непосредственно не связана со служением королю. Родриго, отразивший нападение мавров, признается спасителем отечества, которого король награждает рукой Химены. Так в трагедии Корнеля идея семейного долга противопоставляется идее долга перед государством, феодальная честь уступает место гражданской чести, служению родине, культу индивидуальных человеческих качеств.

Корнель сделал в «Сиде» попытку переоценить старую феодальную мораль на основе гуманистического понимания личности. Но феодальная аристократия с радостью усмотрела в трагедии романтизацию рыцарских нравов, потому что моральная доблесть Родриго не была подчинена государственной идее, а сам Родриго был мало похож на покорного слугу короля. Ришелье был именно за это недоволен пьесой, в которой Корнель к тому же прославил испанского национального героя в самый разгар войны Франции с Испанией. Зато королева Анна Австрийская, испанка по происхождению, вознаградила Корнеля, возведя его отца в дворянское звание.

Недовольство «Сидом» кардинала Ришелье нашло выражение в оживленных творческих спорах о трагедии. Против Корнеля выступили недавние соратники (Мере, Скудери, Клавере), упрекая его в неудачном выборе сюжета, в нарушении классицистских правил, в безнравственности образа Химены и даже в плагиате.

Индивидуальные критические выступления сменились коллективным разбором пьесы Французской Академией, которая приняла участие в споре о «Сиде» по прямому указанию Ришелье, внимательно следившего за ходом дискуссии. «Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», отредактированное Шапленом, было опубликовано в начале 1638 года. Воздав должное таланту Корнеля, Академия осудила его пьесу в целом, признала ее сюжет и развязку неудачными, повторила мнение о безнравственности Химены, указала на наличие в пьесе целого ряда отступлений от поэтики классицизма, привела множество «неудачных» стихов трагедии.

Критические замечания Академии были справедливы только с точки зрения узко педантического понимания эстетических принципов классицизма, его пресловутых «правил». Основное из этих правил — правило трех единств — вытекало из требования максимальной концентрации действия трагедии в пространстве и во времени. Корнель следует этому правилу не так педантично. Единство места он понимает как единство города, а не единство двorca. Единство времени он расширяет с двадцати

четыре до тридцати шести часов. Единство действия в его суженном понимании, как единство сюжетной линии трагедии, Корнель нарушает, вводя роль инфанты, которая любит Родриго стыдливой и безответной любовью. Таким образом, Корнель вольно обходится с правилом трех единств, подчиняя его определенным творческим задачам, а не ставя на первое место точное, буквальное выполнение этого правила, как требовали Шаплен, Мере, Сюдери и другие.

То же самое относится к метрике трагедии. Трагедия всегда писалась во Франции александрийским стихом. Корнель тоже пользуется этим стихом; он владеет им с исключительным мастерством, но позволяет себе отступать от него и прибегать к лирическим стансам, когда ему нужно передать душевное смятение героя, его горестные размышления о своей злой судьбе. Нарушением классицистского канона является также благополучный конец «Сида», который делает его трагикомедией, а не трагедией. Классицистская поэтика не признавала такого жанра. Осуждению Академии подверглись также переполняющие «Сида» яркие, образные выражения, неприемлемые с точки зрения литературных педантов и пуристов. Академия не стыдилась поучать великого драматурга такими перлами обывательской мудрости, как: «Морщины на челе означают не подвиги, а только преклонный возраст». Замечание это было сделано по поводу следующих стихов:

Изрыты славою бразды его чела,  
Вещая нашим дням минувшие дела.

(Действие I, явл. 1. Перевод М. Лозинского)

Можно смело сказать, что Академия осудила в корнелевском «Сиде» почти все, что нравилось в пьесе широким слоям французской театральной публики, заучившей наизусть чудесные стихи трагедии и созлавшей знаменитое крылатое выражение: «Прекрасно, как Сид». Впоследствии Буало произнес другую крылатую фразу: «Весь Париж смотрит на Химену глазами Родриго». Пламенная риторика «Сида» сразу завоевала Корнелю сердца всех людей, способных чувствовать красоту. Эти свои качества знаменитая пьеса Корнеля сохранила и поныне. Известны слова, написанные Пушкиным П. А. Катенину по случаю перевода им «Сида» на русский язык: «Ты перевел «Сида», поздравляю тебя и старого моего Корнеля. «Сид» кажется мне лучшею его трагедиею».

Осуждение корнелевского шедевра Французской Академией произошло по приказу Ришелье, требовавшего суровой оценки пьесы по причинам политического порядка. Академия выступила



против независимости Корнеля, против его нежелания быть подголоском Ришелье (известно, что Корнель входил одно время в состав пятерки поэтов, состоявших при кардинале, но не смог работать по указке Ришелье). Она стремилась повернуть творчество Корнеля в русло правоверного классицизма.

Осуждение «Сида» кардиналом и Академией побудило Корнеля пересмотреть свои творческие позиции. Он уехал на родину в Руан, где прожил около трех лет, работая над двумя трагедиями из римской жизни. Этот поворот к античной тематике произошел не без влияния спора о «Сиде». Корнель начал теперь придавать больше значения соблюдению классицистских «правил».

Первой трагедией Корнеля из истории древнего Рима был «Гораций» (1640). Пьеса очень сильно отличалась от «Сида»: в ней было точное соблюдение правила трех единств, строгий, мужественный слог без всяких примесей прециозности, продуманная рационалистическая конструкция, полное отсутствие элементов трагикомедии. Эти художественные особенности трагедии делали ее первым настоящим классицистским произведением Корнеля. Трагедия была посвящена кардиналу Ришелье.

В основе «Горация» — снова конфликт между личным чувством и долгом. Однако на этот раз речь идет уже не о личном, фамильном, а о гражданском долге, требующем подавления семейных привязанностей во имя спасения родины. Утверждая суровый гражданский идеал, Корнель поднимается в «Горации» до высот патриотического пафоса. Трагедия является апофеозом гражданского героизма, устремленного на служение родине. Действие трагедии происходит в царский период истории Рима, однако образ царя Туллы не связан с этой архаической эпохой и является образом идеального монарха, представляющего собой абстрактное воплощение римской государственности. Оба героя пьесы, отец и сын Горации, похожи не на подданных римского царя, а на истинных римских граждан — республиканцев, патриотов, жертвующих всеми своими родственными чувствами и связями во имя интересов государства.

Этой суровой, стоической морали, требующей самоотречения, отказа от личного блага, противопоставлена в трагедии индивидуалистическая мораль, оправдывающая личные чувства и влечения, даже если они противоречат интересу государства. Воплощением этой второй морали является сестра Горация, Камилла, ставящая свое личное чувство к Курицию выше гражданского долга и встречающая проклятиями брата, убившего ее жениха ради спасения родины. Между Горацием, безоговорочно принимающим гражданский долг, и Камиллой, столь же безоговорочно отвергающей его во имя своей любви, стоит образ Куриция,

который покоряется велению государства, в душе осуждая его жестокость.

Корнель ярко раскрыл в своей трагедии конфликт между личным интересом и интересом государственным. При этом он показал возможность двоякого истолкования этого конфликта, несмотря на финал трагедии, оправдывающий сестроубийство Горация как справедливое возмездие за измену Камиллы родине. Дуализм Корнеля, признавшего частичную правоту бунтующей против государства личности, видимо, был одной из причин холодного приема «Горация» кардиналом Ришелье, который остался недоволен независимостью персонажей этой трагедии, очень мало похожих на подданных французского короля. Но то, что не понравилось в «Горации» кардиналу, сделало впоследствии эту пьесу одной из любимейших в театре времен французской революции (где роль царя Тулла заменялась ролью консула).

Во второй римской трагедии, «Цинна, или Милосердие Августа», поставленной в том же 1640 году, Корнель пытался изобразить примирение личного и государственного начала. Это достигалось путем конкретизации понятия римской государственности в лице монарха, который выводится уже не только для развязывания конфликта, как это было в «Сиде» и в «Горации», а в качестве центрального персонажа трагедии. От абстрактной идеи государства, вмещающей все гражданские, республиканские добродетели, Корнель приходит к показу конкретного государя — императора Августа, строящего из республиканского Рима сильное монархическое государство. Корнеля интересуют пути и методы утверждения монархии в борьбе с республикой; именно поэтому он избирает своим героем Августа и показывает его борьбу против республиканских заговорщиков.

Свое название трагедия получила по имени главы заговора республиканцев против Августа. Однако не Цинна — слабый, нерешительный человек — является ее героем, а император Август. Он показан в трагедии в двух различных аспектах: как воплощение силы и мощи римского государства и как человек с известными влечениями, страстями и слабостями. Этот второй аспект страсти должны быть преодолены во имя высшей государственной мудрости. Таким актом государственной мудрости и дальновидной политики является «милосердие» Августа — прощение, даруемое им заговорщикам, которое должно принести ему любовь подданных и пресечь дальнейшие восстания против его власти. Если в «Горации» гуманность находилась в конфликте с государственным началом, то в «Цинне» гуманность становится надежной опорой государственности. Благополучная развязка

«Цинны» говорит о политическом оптимизме Корнеля, который дал здесь утопический образ идеального монарха, побеждающего врагов своим милосердием. В этом звучал своеобразный намек, обращенный в сторону кардинала Ришелье, никогда не руководившего тактикой милосердия и незадолго до написания «Цинны» учинившего жестокую расправу с большим народным восстанием Босоногих (1639) на родине Корнеля в Руане.

Возвеличение образа императора Августа сопровождается снижением в трагедии образов бунтующих против него аристократов-республиканцев, которых Корнель написал с реальных прототипов — фрондировавших против Ришелье французских феодалов. Они показаны в трагедии людьми беспринципными и аморальными. Таков Цинна — слабый и неустойчивый человек, втянутый в заговор Эмилией, одна любовь к которой заставляет его не отступить от задуманного предприятия. Этот мнимый республиканец охладевает к заговору под впечатлением милостивых речей Августа, пообещавшего ему руку Эмили. Еще ничтожнее Цинны второй заговорщик — Максим, который становится предателем из любви к той же Эмили.

Цинне и Максиму Корнель противопоставил Эмилию — страстную ненавистницу деспотизма, достойную противницу Августа. Сильная, энергичная и рассудочная женщина, Эмилия руководствуется во всех своих поступках политическими соображениями. Современники были восхищены образом Эмили и считали ее подлинной героиней трагедии. В ней видели своеобразное художественное обобщение типов французских аристократов, принимавших участие в политических интригах и заговорах против Ришелье (принцесса Конде, мадам де Шеврез, мадам де Роган и другие). Примечательно, однако, что, несмотря на всю силу и обаяние Эмили, Корнель заставляет и ее капитулировать перед императором Августом.

В трагедии «Полиевкт мученик» (1643) Корнель разрабатывает тему религиозного подвижничества, отражавшую борьбу абсолютной монархии за укрепление католической церкви. Однако изображение мученичества за христианскую веру новообращенного армянского аристократа Полиевкта и его жены Паулины осложнено конфликтом между любовью и долгом. При этом любовь, которая в «Горации» подавлялась, становится в «Полиевкте» спасительной силой, укрепляющей долг, возвышающей и просветляющей человека. Полиевкт отказывается от супружеского счастья с Паулиной и добровольно принимает мученическую кончину за христианскую веру, а Паулина подавляет любовь к своему возлюбленному Северу и сохраняет верность Полиевкту даже после его смерти, переходя в христианство.

Хотя некоторые французские критики во главе с Буало считали «Полиевкта» шедевром Корнеля, однако объективно эта трагедия значительно уступает предыдущим, потому что конфликт ее неестественен, надуман, лишен жизненности, а религиозный экстаз Полиевкта носит у Корнеля довольно искусственный характер.

В том же 1643 году Корнель ставит трагедию «Смерть Помпея», используя сюжет, уже разработанный Гарнье в его «Корнелии». Корнель показывает агонию республиканского Рима, рисуя в образе вдовы Помпея Корнелии величественную фигуру римской республиканки, бросающей смелый вызов тирану Цезарю. Корнелия несколько напоминает Эмилию, но отличается от нее тем, что не склоняется перед тираном, а, напротив, заставляет Цезаря склониться перед вдовой своего поверженного врага. «Помпей» — последняя трагедия Корнеля, посвященная прославлению римских гражданских доблестей.

Рассмотренные произведения Корнеля принято называть трагедиями его «первой манеры». Характерными особенностями этих пьес являются: воспевание гражданского героизма и величия; прославление идеальной, разумной государственной власти, гармонически организующей человеческие отношения; изображение борьбы долга со страстями и обуздания их разумом. Все это трактовалось Корнелем с монархической точки зрения. Не представляя себе никакой другой формы государства в современности, кроме монархии, Корнель во всех своих трагедиях «первой манеры» сочувственно изображал цивилизующую и организующую роль монархии. Под пером Корнеля французская классицистская трагедия приобрела политический характер, ее излюбленным конфликтом стало столкновение личных чувств с долгом перед государством. Положительными героями Корнеля являются сильные, мужественные люди, наделенные огромной волей, активные и рассудочные, преданные своему долгу. Политическая тематика облекается в трагедиях Корнеля в ораторскую форму; так, например, он охотно показывает судебные разбирательства с длинными речами и прениями сторон.

Фабулы трагедий Корнеля, их ситуации, язык и стих отличаются ясностью, динамичностью, графической четкостью. Корнель любил прибегать к сентенциям, которым придавал острую, эпиграмматическую форму, например: «Непобежденные не все непобедимы», «Кто смел, тот смельчаком рождается на свет», «Кто справедливо мстит, не может быть наказан», «Кто сердцем мужествен, готов в любое время», «Течение времени не раз узаконяло то, в чем преступное нам виделось начало»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цитаты даны из «Сида» в переводе М. Лозинского.

С целью повышения динамики диалога Корнель часто прибегает к коротким репликам, которые скрещиваются и сталкиваются с необычайной силой и живостью, расщепляя строчки александрийского стиха самым причудливым образом, например:

Родриго  
Два слова, граф.  
Граф  
Изволь.  
Родриго  
Поговорим негласно.  
Ты знаешь, кто такой дон Дьего?  
Граф  
Да.  
Родриго  
Прекрасно! <sup>1</sup>

Корнель был выдающимся мастером языка, великолепно владевшим стихом, но отдавшим некоторую дань прециозному стилю, а также напыщенности, усвоенной им от испанских поэтов.

Одновременно с сочинением трагедий «первой манеры» Корнель еще раз обращается к комедийному жанру. Его лучшая комедия — «Лгун» (1643), сюжет которой заимствован из пьесы Аларкона «Сомнительная правда». Но Корнель перенес действие в Париж, в среду французского дворянства и значительно упростил запутанную интригу пьесы, делая попытку положить в ее основу разработку характеров. Однако настоящей комедии характеров (в мольеровском смысле) Корнелю создать не удалось. Комизм пьесы создается серией забавных ситуаций, порождаемых враньем Доранта. Этой наклонности своего героя к лжи Корнель не придает характера настоящего порока: в сущности, он не лгун, а враль. Дорант лжет так изящно, живо и остроумно, что вызывает не отвращение, а скорее даже симпатии зрителей. В целом комедия Корнеля легковесна; ее комизм довольно поверхностный. Сильной стороной «Лгуна» является живой комедийный диалог и легкий стих. Комедия имела большой успех и долго сохранялась в репертуаре.

Под влиянием успеха «Лгуна» Корнель написал в том же году комедию «Продолжение Лгуна» (1643), в которой несколько изменил характер Доранта, заставив его лгать уже с благородной целью — для спасения человека, убившего на поединке своего соперника. Несмотря на отдельные удачные сцены, комедия не имела успеха. После этого Корнель уже никогда не возвращался к комедийному жанру.

<sup>1</sup> «Сид», действие II, явление 2. Перевод М. Лозинского.

В середине 40-х годов XVII века, после смерти Ришелье и Людовика XIII, в период регентства Анны Австрийской и правления Мазарини, значительно обостряется внутренняя борьба среди французской придворной знати, крепнет феодальная оппозиция, подготавливая гражданскую войну — Фронду. Как настоящий художник, Корнель не мог не отразить в своем творчестве переживаемые его страной крупнейшие политические события. Как раз в это время он вносит существенные изменения в свой творческий метод, переходя от сочинения трагедий «первой манеры» к трагедиям «второй манеры», на которых лежит отпечаток переживаемого в это время поэтом глубокого идейного кризиса. Наблюдая жестокую борьбу за власть, пестрый клубок политических интриг и политических махинаций различных дельцов и честолюбцев, Корнель окончательно утрачивает былую веру в высокие гуманные идеи и принципы, способные обуздать разгул индивидуалистических страстей. Бескорыстная гуманность оттесняется и складывает оружие перед грубой силой, хитростью, жестоким эгоизмом, варварской борьбой за личный успех. Герои и героини всех корнелевских трагедий «второй манеры» — либо хищники, честолюбцы, тираны, либо слабобольные, беспомощные люди. Ведущим устремлением их является борьба за престол, которой приносятся в жертву все естественные человеческие чувства. Любовь в поздних трагедиях Корнеля определяется исключительно соображениями политического порядка.

Все чаще Корнель переносит действие своих трагедий на «варварский» восток, где политическая борьба превращается в жестокую схватку между людьми, близкими по крови.

Изменение содержания трагедий влечет за собой изменение их структуры. Трагедии «второй манеры» отличаются нарочитым усложнением фабулы, увлечением внешним действием, идущим за счет ясности разработки сюжета и психологической правдивости характеров, которые становятся схематичными и даже иногда ходульными. Корнель вводит запутанные перипетии, неправдоподобные ситуации и эффектные развязки, все более отдаляясь от благородной простоты своих трагедий «первой манеры».

Впервые эти новые черты в трагическом искусстве Корнеля проявились в его трагедии «Родогуна, парфянская царица» (1644). Сюжет «Родогуны», почерпнутый у греческого историка II века Аппиана Александрийского, повествует о злодеяниях сирийской царицы Клеопатры, убившей мужа и сына и пытавшейся отравить второго сына из ревности к парфянской царице Родогуне, на которой ее муж Деметрий женился во время своего пребывания в плену у парфян. Корнель внес в этот сюжет значительные изменения. Он заменил ревность Клеопатры к Родогуне безмерным властолюбием Клеопатры, видящей в Родогуне

С целью повышения динамики диалога Корнель часто прибегает к коротким репликам, которые скрещиваются и сталкиваются с необычайной силой и живостью, расщепляя строчки александрийского стиха самым причудливым образом, например:

Родриго  
Два слова, граф.  
Граф  
Изволь.  
Родриго  
Поговорим негласно.  
Ты знаешь, кто такой дон Дьего?  
Граф  
Да.  
Родриго  
Прекрасно!<sup>1</sup>

Корнель был выдающимся мастером языка, великолепно владевшим стихом, но отдавшим некоторую дань прециозному стилю, а также напыщенности, усвоенной им от испанских поэтов.

Одновременно с сочинением трагедий «первой манеры» Корнель еще раз обращается к комедийному жанру. Его лучшая комедия — «Лгун» (1643), сюжет которой заимствован из пьесы Аларкона «Сомнительная правда». Но Корнель перенес действие в Париж, в среду французского дворянства и значительно упростил запутанную интригу пьесы, делая попытку положить в ее основу разработку характеров. Однако настоящей комедии характеров (в мольеровском смысле) Корнелю создать не удалось. Комизм пьесы создается серией забавных ситуаций, порождаемых враньем Доранта. Этой наклонности своего героя к лжи Корнель не придает характера настоящего порока: в сущности, он не лгун, а враль. Дорант лжет так изящно, живо и остроумно, что вызывает не отвращение, а скорее даже симпатии зрителей. В целом комедия Корнеля легковесна; ее комизм довольно поверхностный. Сильной стороной «Лгуна» является живой комедийный диалог и легкий стих. Комедия имела большой успех и долго сохранялась в репертуаре.

Под влиянием успеха «Лгуна» Корнель написал в том же году комедию «Продолжение Лгуна» (1643), в которой несколько изменил характер Доранта, заставив его лгать уже с благородной целью — для спасения человека, убившего на поединке своего соперника. Несмотря на отдельные удачные сцены, комедия не имела успеха. После этого Корнель уже никогда не возвращался к комедийному жанру.

<sup>1</sup> «Сид», действие II, явление 2. Перевод М. Лозинского.

В середине 40-х годов XVII века, после смерти Ришелье и Людовика XIII, в период регентства Анны Австрийской и правления Мазарини, значительно обостряется внутренняя борьба среди французской придворной знати, крепнет феодальная оппозиция, подготавливая гражданскую войну — Фронду. Как настоящий художник, Корнель не мог не отразить в своем творчестве переживаемые его страной крупнейшие политические события. Как раз в это время он вносит существенные изменения в свой творческий метод, переходя от сочинения трагедий «первой манеры» к трагедиям «второй манеры», на которых лежит отпечаток переживаемого в это время поэтом глубокого идейного кризиса. Наблюдая жестокую борьбу за власть, пестрый клубок политических интриг и политических махинаций различных дельцов и честолюбцев, Корнель окончательно утрачивает былую веру в высокие гуманные идеи и принципы, способные обуздать разгул индивидуалистических страстей. Бескорыстная гуманность оттесняется и складывает оружие перед грубой силой, хитростью, жестоким эгоизмом, варварской борьбой за личный успех. Герои и героини всех корнелевских трагедий «второй манеры» — либо хищники, честолюбцы, тираны, либо слабовольные, беспомощные люди. Ведущим устремлением их является борьба за престол, которой приносятся в жертву все естественные человеческие чувства. Любовь в поздних трагедиях Корнеля определяется исключительно соображениями политического порядка.

Все чаще Корнель переносит действие своих трагедий на «варварский» восток, где политическая борьба превращается в жестокую схватку между людьми, близкими по крови.

Изменение содержания трагедий влечет за собой изменение их структуры. Трагедии «второй манеры» отличаются нарочитым усложнением фабулы, увлечением внешним действием, игнорирующим за счет ясности разработки сюжета и психологической правдивости характеров, которые становятся схематичными и даже иногда ходульными. Корнель вводит запутанные перипетии, неправдоподобные ситуации и эффектные развязки, все более отдаляясь от благородной простоты своих трагедий «первой манеры».

Впервые эти новые черты в трагическом искусстве Корнеля проявились в его трагедии «Родогуна, парфянская царица» (1644). Сюжет «Родогуны», почерпнутый у греческого историка II века Аппиана Александрийского, повествует о злодеяниях сирийской царицы Клеопатры, убившей мужа и сына и пытавшейся отравить второго сына из ревности к парфянской царице Родогуне, на которой ее муж Деметрий женился во время своего пребывания в плену у парфян. Корнель внес в этот сюжет значительные изменения. Он заменил ревность Клеопатры к Родогуне безмерным властолюбием Клеопатры, видящей в Родогуне



претендентку на ее трон. По Корнелю, Родогуну не была женой Деметрия, а только его невестой; в нее влюблены оба сына Клеопатры — Селевк и Антиох. Клеопатра обещает трон тому из них, кто убьет Родогуну; Родогуну в свою очередь обещает руку тому из них, кто убьет мать. Так в душе каждого из царевичей возникает сложный конфликт, в котором сталкиваются любовь к Родогуне, сыновнее чувство и жажда трона. Корнель увлекается созданием запутанной и неправдоподобной интриги, но решает ее в согласии с историей: Клеопатра убивает Селевка и после неудачной попытки отравить Антиоха сама выпивает приготовленный для него яд. Родогуну и трон достаются Антиоху.

Эта трагедия, которую сам Корнель предпочитал всем своим пьесам, ясно свидетельствует о кризисе его гуманистического мировоззрения. Если для прежних трагедий Корнеля был характерен культ разума, то теперь разум оказывается беспомощным перед лицом своекорыстных сил. Этими силами являются злые воли двух жестоких, честолюбивых героинь, которые руководятся эгоистическими страстями, мстью и жаждой власти. Им противостоят безвольные и пассивные братья-близнецы, которые так и не находят выхода из поставленной перед ними жестокой альтернативы. Злая воля делает своим орудием слепую случайность, которая торжествует в трагедии и приводит ее к относительно «благополучной» развязке.

Теоретическое обоснование своей новой манеры письма Корнель дал в предисловии к трагедии «Ираклий, император Востока» (1647). Объяснив, что он исходит из учения Аристотеля, говорившего, что трагедия должна вызывать страх и сострадание, Корнель парадоксально утверждал, что «сюжет прекрасной трагедии должен не быть правдоподобным». Это, по существу, свидетельствует об отклонении Корнеля от тех элементов реализма, которые присутствовали в классицистской эстетике.

Иллюстрацией к этому теоретическому положению Корнеля является неправдоподобная фабула трагедии «Ираклий». Трагедия, лишённая подлинного трагического конфликта, преследующая задачу внешней занимательности, начинает напоминать произведение совершенно иного жанра — мелодраму. В поздних пьесах Корнель часто отходит от правил классицистской трагедии. Привлеченный кардиналом Мазарини к работе в придворном театре, где работал знаменитый театральный декоратор Торелли, Корнель создает гибридный, феерический жанр «обстановочной трагедии» (*tragédie à machines*), имевший целью, по его собственным словам, «удовлетворить зрение блеском и разнообразием спектакля, а не тронуть ум силой рассуждения или сердце тонкостью чувств». Образцами такого жанра, «созданного только для глаз» (по выражению Корнеля), явились мифологические

пьесы «Андромеда» (1650), «Золотое руно» (1660) и «Психея», написанная Корнелем в сотрудничестве с Мольером (1671).

Другим отклонением Корнеля от классицизма было создание «героической комедии» (комедии из жизни знатных лиц) «Дон Санчо-Арагонский» (1650). Написанная в самый разгар Фронды, эта пьеса в завуалированной форме ставила проблему незнатного, плебейского героя. Арагонский принц Санчо, которого все считают сыном рыбака, совершает ряд подвигов, завоевывает любовь королевы Изабеллы и принцессы Эльвиры. И, хотя в финале королевское происхождение Санчо раскрывается, пьеса была все же запрещена, так как показалась чересчур «демократичной». Впоследствии она оказала некоторое влияние на романтические драмы Гюго («Эрнани», «Рюи Блаз»).

С периодом Фронды связано также создание оригинальнейшей трагедии Корнеля — «Никомед» (1651). В образе героя этой трагедии Корнель снова нарисовал идеальный облик человека, стоически подчиняющего свои личные побуждения долгу. Никомед свободен от всяких внутренних конфликтов; он владеет своими страстями и высокомерно взирает на происки врагов. Против Никомеда ополчается и его отец, вифинский царь Прузий, и мачеха, коварная Арсиноя, и приставленный к царю доносчик Арасп, и римский посол Фламиний. В пьесе показана коварная политика Рима в восточных странах. Царь Прузий изображен трусливым и лживым тираном, раболепствующим перед Римом. Из страха перед растущей популярностью своего сына он арестовывает его и готов казнить, но Никомед — любимец народа, который отвечает восстанием на его арест. Мотив народного восстания, которое хотя и происходит за сценой, все же определяет развязку трагедии, косвенно отразил наиболее массовую, революционную сторону движения Фронды. Этим объясняется то, что аристократический зритель не принял пьесу, переполненную намеками на современные политические события. Еще более печальная судьба постигла следующую трагедию, «Пертарит» (1652), в которой современники увидели прямой отклик на события английской революции. Пьеса провалилась, и Корнель снова прекратил работать для театра.

Шестилетний перерыв, наступивший в творчестве Корнеля после провала «Пертарита», был посвящен сочинению трех теоретических трактатов («Рассуждение о полезности и о частях драматического произведения», «Рассуждение о трагедии», «Рассуждение о трех единствах — действия, времени и места»), направленных против педантических писаний аббата д'Обиньяка, преследовавшего Корнеля своими крохоборческими придираками. Корнель стремится истолковать Аристотеля применительно к своему творчеству. Эти ссылки на авторитет Аристотеля нужны

были Корнелю, чтобы под прикрытием его «Поэтики» утверждать, по существу, свои собственные положения. Теоретические трактаты Корнеля представляют большой интерес, как первое развернутое изложение учения о трагедии, ее эстетических правил, сформулированных французским классицизмом.

В 1659 году по настоянию министра финансов Фуке Корнель вернулся к работе для театра. Он написал трагедию «Эдип», которая имела успех, хотя и являлась очень слабой пьесой. В «Эдипе» ему не удалось раскрыть всей глубины конфликта.

В последующих пьесах Корнель снова вернулся к древнеримской тематике. Но даже лучшие из его поздних трагедий («Серторий», 1662; «Софонисба», 1663; «Оттон», 1664) почти не имели успеха. Зрители начинали отдавать предпочтение слащавым трагедиям Филиппа Кино (1635—1688), который, отвечая настроениям новой придворной знати, попытался уделить в своих пьесах главное внимание изображению любви. Еще более опасным соперником для Корнеля был молодой Расин, с появлением которого звезда Корнеля окончательно померкла. Ошибкой стареющего поэта было то, что он вступил, по совету своих сторонников, в состязание с Расином, противопоставив его «Беренике» свою слабую трагикомедию «Тит и Береника» (1670). Неудача Корнеля еще разительнее подчеркнула триумф Расина. После провала трагедии «Сурена» (1674) Корнель решил навсегда покинуть театр. Он доживал свои дни в одиночестве и нищете, с горьким сознанием пережитой славы.

Неудержимый упадок, проявившийся в творчестве Корнеля с начала 50-х годов, объясняется в первую очередь его отходом от прогрессивных, гуманистических идей. Отойдя от гуманизма и гражданственности, Корнель перестал находить материал для создания политических трагедий, перепевая старые мотивы и не замечая того, что они успели превратиться в штампы. Величие и благородство, присущие его героям, стали вырождаться в напыщенность и аффектацию, пафос героизма лишился внутреннего содержания. Под влиянием аристократических прециозных салонов Корнель начал вводить в свои трагедии любовь, которая превращалась у него в некий ненужный галантный аксессуар. В области языка он стал отдавать еще большую дань прециозному стилю и его испанскому эквиваленту — гонгоризму.

Но отмеченные слабости Корнеля не могут умалить огромное, эпохального значения его творчества. Он был первым великим французским драматургом, основоположником классицистской трагедии, создателем французского трагического театра. Лучшие из трагедий Корнеля навсегда остались подлинной школой героизма и гражданских добродетелей. От них протягивается нить к просветительским трагедиям Вольтера, Альфьери и к

драматургии французской буржуазной революции. Героизм Корнеля воодушевлял революционеров XVIII века, красочность его пьес, пристрастие к необычайным сюжетам, пламенная риторика вызывали восторженное отношение Виктора Гюго — вождя французского прогрессивного романтизма. В России большими почитателями Корнеля были, помимо русских классицистов, Грибоедов и Пушкин, причислявший его к «истинным гениям трагедии» и ставивший его на одну доску с Шекспиром.

## РАСИН

Своего высшего расцвета французская классицистская трагедия достигла в творчестве Жана Расина (1639—1699) — младшего современника и соперника Корнеля.

Расин происходил из зажиточной провинциальной чиновничьей семьи. Рано осиротев, он был воспитан бабушкой в духе янсенизма — буржуазной секты католиков, напоминавшей по своим строгим этическим установкам английских пуритан. Расин получил образование в янсенистской школе монастыря Пор-Рояль, по окончании которой он завязал связи со светским обществом, начал увлекаться театром и сочинять пьесы. Испуганные «опасными» наклонностями Расина, благочестивые родственники отправили его в провинцию, пытаясь сделать из него духовное лицо. Но их планы не удались. В 1663 году Расин вернулся в Париж, где стал вести свободный образ жизни в обществе писателей и актеров.

Он дебютировал трагедией «Фиваида, или Братья-враги» (1664), представленной труппой Мольера без особого успеха. Расин подражал в этой пьесе Корнелю, усваивая слабые стороны его творчества. Больше успеха имела вторая трагедия Расина — «Александр Великий» (1665), — в которой он, не без влияния галантной трагедии Кино, изобразил Александра Македонского нежным любовником, придав ему черты молодого Людовика XIV. Это содействовало популярности трагедии при дворе.

В ноябре 1667 года Расин поставил трагедию «Андромаха» с Дюпарк в заглавной роли. Спектакль имел блестящий успех и, подобно «Сиду», вызвал разделение публики на два лагеря. Сторонниками Расина стали передовые круги дворянства и широкая демократическая публика, противниками его оказались реакционные аристократы, бывшие участники Фронды, демонстративно подчеркнувшие, что они предпочитают ему Корнеля.

Такое расхождение в оценке творчества Расина держалось в течение десяти лет. Дружба Расина с критиком Буало, который высмеивал в своих сатирах прециозных поэтов, разжигала

вражду к Расину реакционной части французской аристократии, противопоставлявшей королевскому двору свои прециозные салоны. Зато Людовик XIV сразу поддержал Расина, и это укрепило его позиции при дворе.

Новизна «Андромахи» заключалась прежде всего в правдивости и простоте, резко отличавших ее от напыщенности и искусственности поздних трагедий Корнеля. Расин заложил в «Андромахе» основу жанра психологической трагедии с очень простой фабулой и с минимумом внешнего действия. Эту трагедию, которую можно назвать трагедией его «первой манеры», Расин строит на материале греческой мифологии, привлекавшей его своей поэтичностью, человечностью и высоким моральным пафосом. Вдохновителями Расина в «Андромахе» были великие поэты античного мира — Гомер, Эврипид и Вергилий.

Однако заимствованный у античных авторов сюжет Расин истолковал по-новому. Героиня трагедии, вдова Гектора Андромаха находится в плену у Пирра, сына Ахилла, преследующего ее своей любовью и грозящего погубить ее сына, если она не будет к нему благосклонна. Андромаха поставлена перед необходимостью либо потерять сына, либо выйти замуж за сына человека, убившего ее мужа. После долгой внутренней борьбы она решает сочетаться браком с Пирром и, взяв с него клятву, что он не погубит ее сына, покончить с собой, чтобы не изменить памяти мужа. Это решение ей не удается осуществить, потому что Пирр погибает в храме от руки Ореста, которого толкнула на это убийство любимая им Гермиона, покинутая невеста Пирра. Но Гермиона не может пережить гибели Пирра и лишает себя жизни, Орест же впадает в безумие от горя и угрызений совести.

Так падают жертвами своих неразумных, эгоистических страстей Пирр, Гермиона и Орест. Гибель всех этих людей обеспечивает победу Андромахи, которая одна не нарушила своего долга и, руководствуясь разумом, сумела уберечься от губительных страстей. Облик этой идеальной супруги и матери впервые раскрыл гуманистическое содержание, вкладываемое Расином в образы его положительных героинь. Для Андромахи характерны чувство человеческого достоинства, моральная стойкость, чистая совесть, непоколебимость убеждений, способность к самопожертвованию, умение противостоять произволу и насилию.

Носителем этого произвола и насилия является Пирр. Он открывает ряд образов расиновских царей, приносящих интересы государства в жертву своим страстям. Пирр любит Андромаху, но он стремится завоевать любовь, отвергнутую ею, при помощи своей власти монарха и превращается в деспота, аморального и беспринципного; он готов даже под влиянием страсти к Андро-



Жан Расин



махе восстановить Трои, которую сам разрушил. Галантность речей и манер Пирра еще более подчеркивает недостойность его поведения.

Интересны в трагедии также образы Ореста и Гермियोны — первых в театре Расина героев, одержимых роковой страстью, которая влечет их к преступлению и гибели. Особенно интересен образ Гермियोны, предвосхищающей основные черты характеров Роксаны и Федры. Доводимая страстью до полного иступления, она мучается от того, что любовь затуманила ей голову, сделала бессильной понять свое душевное состояние. Ослепление страстью является, по мнению Расина, высшим несчастьем, порождающим безумие и преступление.

«Андромаха» имела огромный успех. По словам Сюблиньи, автора пьесы-пародии «Безумный спор, или Критика Андромахи» (1668), «повар, кучер, конюх, лакей, все вплоть до водоноса, считали нужным обсуждать «Андромаху». Это свидетельствовало о широком признании пьесы, которое она получила далеко за пределами узкого круга придворно-аристократических зрителей.

После «Андромахи» Расин написал свою единственную комедию — «Сутяги» (1668), сюжет которой навеян «Осами» Аристофана. В приемах преувеличенной театральной буффонады, воспринятой Расином от итальянских комедиантов, в пьесе высмеивался старинный французский суд. Написанная живым, остроумным языком, комедия свидетельствовала о наличии у Расина несомненного комического дарования.

Через год после «Сутяг» Расин создал «Британника» (1669) — свою первую трагедию из римской истории, в которой он нарисовал яркую картину императорского Рима времен Нерона. Центральным образом трагедии является молодой Нерон — подлый, трусливый и малодушный монарх, дающий волю своим порочным инстинктам под влиянием лстивого царедворца Нарцисса. Еще в большей степени, чем Пирр, Нерон смотрит на власть, как на средство удовлетворения своих страстей.

В трагедии изображено убийство Нероном его сводного брата Британника, тоже имевшего права на римский престол. Расин мотивирует вражду Нерона к Британнику их соперничеством в любви к Юнии. В центре сюжета Расин ставит, по своему обыкновению, любовную интригу. Он блестяще изображает поведение влюбленного Нерона, требующего от Юнии, чтобы она порвала с Британником, если хочет сохранить ему жизнь. В конце трагедии Нерон, нарушая обещание, данное матери, отравляет соперника на глазах у всего двора.

Злодейство Нерона является результатом присущих ему порочных инстинктов. Нерон был хорошим правителем государ-



ства, пока слушался советов благородного Бурра, напоминавшего ему об обязанностях монарха перед его подданными. Тирады Бурра о призвании и поведении идеального монарха предвосхищают тенденции, свойственные просветительской трагедии XVIII века. Но Нерон отворачивается от Бурра и следует советам коварного Нарцисса, толкающего его с «дороги доблести» на «дорогу преступлений».

Аристократические зрители приняли «Британника» враждебно и упрекали Расина в дискредитации монархической власти в образе Нерона. Отвечая на эти упреки, Расин ссылался на Тацита, который утверждал, что, «если Нерон и был некоторое время хорошим императором, он все же был всегда чрезвычайно злым человеком». К этому Расин добавлял: «В моей трагедии речь идет не о делах политических: Нерон представлен здесь в частной жизни и в семейном кругу». Таким противопоставлением политической деятельности и частной жизни Расин хочет выговорить себе право изображать монарха хотя бы в его частной жизни без всякой обязательной в ту эпоху идеализации.

В противовес отрицательным образам монархов в «Андромахе» и «Британике» Расин нарисовал положительный образ монарха в трагедии «Береника» (1670), наиболее лирической из всех его пьес. Трагический сюжет этой пьесы Расин раскрыл предельно просто. Все содержание трагедии сводится к душевным мучениям двух царственных любовников, которые не могут соединиться по причинам государственного порядка.

Расин изобразил в «Беренике» борьбу между личным чувством и долгом у римского императора Тита, который разлучается с любимой им иудейской царицей Береникой, потому что она, согласно римским законам, не может стать его супругой. В отличие от Пирра и Нерона Тит считает, что его высокий сан налагает на него больше обязанностей, чем прав. Он показывает подданным пример беспрекословного подчинения законам и приносит в жертву своему долгу личное счастье.

Будучи самой поэтичной из пьес Расина, «Береника» проникнута высокой гуманистической моралью. Эта мораль носит жизнеутверждающий характер; она опирается на сознание необходимости подавления эгоистических чувств во имя высших нравственных принципов. Расин впервые поставил в «Беренике» с большой художественной силой тему примирения с трагической необходимостью и отречения от страсти. Это отречение лишено у него всякой примеси религиозного аскетизма.

В следующей трагедии — «Баязет» (1672) — Расин разработал восточный сюжет из современной жизни. Эту вольность по отношению к законам классицизма он пытался оправдать в предисловии к «Баязету» необычностью для французского зри-

теля турецких нравов, вследствие чего отдаление действия в пространстве оказывается равносильным отдалению его во времени. Расин всячески старался подчеркнуть этнографический элемент своей трагедии, которую играли в настоящих турецких костюмах.

«Баязет» — трагедия гаремных страстей, завершающаяся гибелью всех главных действующих лиц. Расин мастерски обрисовал душную атмосферу восточной деспотии, в которой интриги гаремных женщин готовят дворцовые перевороты. Роксана, любимая жена султана Амурата, получает приказ убить его родного брата Баязета, который может предъявить права на турецкий престол. Роксана любит Баязета, но скрывает свое чувство и действует через посредство молодой рабыни Аталиды, которая тоже любит Баязета и любима им. Расин мастерски противопоставляет характеры Аталиды и Роксаны — лирической и драматической героини. Особенно ярко нарисована Роксана, страстная, жестокая и властолюбивая женщина. Расин дал в ее образе целую гамму разнообразных оттенков любви, ревности и ненависти. В конце концов она убивает Баязета, убедившись в том, что он любит Аталиду, а сама погибает от руки Оркана, посланца султана. Таким образом, Роксана является не только орудием, но и жертвой деспотизма турецкой монархии, политика которой целиком определяется личными интересами султана.

«Баязет» явился крупной победой Расина. Отдельные отзывы недоброжелателей потонули в море похвал и восторгов. После «Баязета» Расин был избран во Французскую Академию. На следующий день после его вступления в Академию состоялась премьера трагедии «Митридат» (1673), снова имевшей огромный сценический успех.

Расин возвратился здесь к античной исторической тематике. Герой трагедии — понтийский царь Митридат, лелеющий грандиозный план завоевания Рима. Он открывает этот план своим сыновьям Фарнаку и Ксифаресу. Фарнак предает отца и приводит римские отряды в столицу Нимфею. Окруженный врагами, Митридат пронзает себя мечом, чтобы не попасть в руки ненавистных римлян. Ксифарес отбивает римлян и дает умирающему отцу клятву отомстить за его гибель.

Наряду с политической темой в трагедию введена и любовная, раскрывающая образ Митридата в семейной жизни. Как частное лицо Митридат совершенно лишен героизма, выказывает себя двуличным, подозрительным и мстительным человеком, влюбленным в молодую девушку Мониму, которую ревнует к своим сыновьям. Добившись при помощи коварства признания Монимы, что она любит Ксифареса, он решает отравить ее. Только смертельное ранение заставляет Митридата отменить приказание об отравлении Монимы и завещать ее Ксифаресу.

Образ Митридата лишен идеализации. Несмотря на свои связи с двором и лично с Людовиком XIV, великий поэт не соглашался превращать свои трагедии в славословие самодержавию. Он показал, что великий царь в частной жизни может быть порочным человеком. Характерно, однако, что Людовик XIV увидел в Митридате только героя, а не коварного деспота, и эта трагедия стала его любимейшей пьесой.

В следующей трагедии — «Ифигения в Авлиде» (1674) — Расин дал новую, оригинальную трактовку трагедии Эврипида того же названия. Расин ввел в трагедию образ Эрифилы, пленницы Ахилла, ревнующей его к любимой им Ифигении; стремясь погубить свою соперницу, Эрифила попадает в расставленные ею сети и приносится в жертву богам вместо Ифигении. Эта версия мифа казалась Расину более правдоподобной, потому что она снимала необходимость сверхъестественного финала (чудесного исчезновения Ифигении в момент жертвоприношения). Образ Эрифилы Расину не удался, зато образ Ифигении оказался одним из лучших его созданий.

Образ Ифигении у Расина значительно отличается от того же образа у Эврипида. Греческий драматург наделил Ифигению непосредственным и страстным характером, любовью к жизни, а также проблесками непокорного духа. Ифигения же Расина больше похожа на хорошо воспитанную французскую девушку, чем на молодую гречанку. Прежде всего она добрая дочь, которая не теряет веры в отца, даже узнав, что он ее обрек на смерть. Она трогательна в любви к своему жениху Ахиллу, которая не идет, однако, вразрез с ее долгом. Расин ослабляет гражданский пафос трагедии Эврипида и переключает ее в семейный план. Именно потому центральной фигурой трагедии является не Агамемнон, а Клитемнестра, готовая на все, чтобы спасти жизнь дочери.

Расину, жившему при версальском дворе, была чужда героика общественного подвига. Вот почему героическая трагедия Эврипида превратилась у Расина в семейную драму.

Трагедия имела огромный успех. Враги Расина реагировали на этот триумф постановкой бездарной «Ифигении» Леклерка и Корá (1675), тщетно пытаясь создать ей искусственный успех. Эта интрига была как бы прелюдией к той грандиозной травле, жертвой которой стала два года спустя «Федра».

«Федра» (1677) — лучшая из трагедий Расина. Поэт с потрясающей силой изобразил в ней разрушительное действие жгучей, слепой, стихийной страсти, которая овладевает женщиной и неудержимо влечет ее к гибели. Расин использовал трагедию Эврипида и трагедию Сенеки на ту же тему, внося, однако, в античную фабулу много нового, приспособив ее к вкусам сво-

его времени. Прежде всего он поставил в центре своей трагедии не Ипполита, как Эврипид, а Федру. Далее, он внес весьма существенные изменения в характер Ипполита и в мотивировку его поведения. У Эврипида Ипполит не признавал власти Афродиты (богини любви). Желая показать силу своей власти, Афродита вселяла в душу его мачехи Федры греховную страсть к пасынку, которую тот отвергал, поклоняясь Артемиде (богине девственности). Федра клеветала на Ипполита его отцу Тезею и кончала жизнь самоубийством. Тогда Тезей молил бога Посейдона покарать его нечестивого сына. Гибель Ипполита являлась, следовательно, небесной карой за его непочтительное отношение к могущественной Афродите.

Расин отбросил всю мифологическую сторону сюжета и полностью очеловечил свою трагедию. В связи с этим он отказался от изображения Ипполита женоненавистником и мотивировал его холодность к Федре тем, что он любит другую женщину (афинскую царевну Арисию, дочь смертельного врага Тезея). Таким образом, по словам Расина, любовь Ипполита «делала его в той или иной мере виновным перед отцом».

Если Ипполита Расин наделил некоторой виновностью, то в характеристике Федры он решил ослабить то отталкивающее впечатление, которое она производила, клеветая Тезею на Ипполита. С этой целью клевету на Ипполита Расин вложил в уста кормилицы Федры — Эноны. Далее, у античных авторов Ипполит обвинялся в совершении насилия, у Расина же его обвиняют только в намерении совершить его.

Но главным отступлением Расина от его античных образцов явилась новая обрисовка характера и поведения Федры. Сюжетно расиновская Федра ближе к Сенеке, чем к Эврипиду, потому что она, узнав о гибели Ипполита, испытывает угрызения совести и в конце концов сама раскрывает мужу свое преступление. Но Расин лишил свою героиню бесстыдства, которым она была наделена у Сенеки, и заставил ее переживать мучительную борьбу с греховной страстью, которую она не в силах побороть. Федра открывает свою страсть Ипполиту только после того, как она получила ложную весть о гибели Тезея и, следовательно, считает себя свободной. Сделав признание Ипполиту и будучи им отвергнута, она узнает о возвращении Тезея. Ее охватывает теперь панический страх за свою честь и своего ребенка. В таком состоянии она естественно поддается увещаниям кормилицы Эноны и разрешает ей оклеветать Ипполита, сама же только поддерживает своим молчанием это обвинение, под влиянием которого Тезей проклинает сына. Вскоре совесть начинает мучить Федру, и она решает оправдать Ипполита, сознавшись мужу в своей вине. Но тут она узнает о любви Ипполита к

Арисии; в ее душе вспыхивает ревность и злоба к сопернице. Федра теряет самообладание и, совершенно обезумев, вымещает свое горе на Эноне, которую объявляет виновницей своего несчастья и с проклятиями прогоняет. В конце трагедии сознание возвращается к Федре, и она казнит себя, принимая яд и открывая мужу перед смертью всю правду.

Оригинальность образа Федры по сравнению с другими женскими образами Расина заключается в том, что в нем скрещиваются два типа расиновских женщин, до того существовавших раздельно, — невинная страдалница (Андромаха, Береника, Монима, Ифигения) и тираническая женщина (Гермиона, Роксана, Эрифилла). Контрастное противопоставление женских характеров в «Федре» отсутствует. Федра переживает не внешний, а внутренний конфликт — конфликт между совестью и страстью. Он накладывает отпечаток на все действие трагедии, порождая в ней тревожную атмосферу.

Характер Федры обрисован Расином с огромным психологическим мастерством. Мотив ревности к сопернице, которого не было в античных первоисточниках, обогащает характер Федры. Другим интересным новшеством явилась реалистическая мотивировка любви Федры к Ипполиту: разочарование, постигшее Федру в браке с Тезеем, в известной мере оправдывает ее страсть к Ипполиту, напоминающему ей юного Тезея — человека, некогда любившего ее, которого она тоже любила.

Враги Расина упрекали его в том, что его трагедия дает поэтическое оправдание прелюбодеяния и кровосмешения.

Эти упреки Расином не заслужены; напротив, он наделил свою героиню сознанием преступности ее чувства и показал, как искушение овладевает женской душой, заставляя ее сбиться с верного пути.

Расин воспринял из античной трагедии идею рока, но он истолковал этот рок в духе учения янсенистов о божественной «благодати», от которой, по их взглядам, зависит осуждение или спасение человека. Впоследствии янсенистский богослов Арно увидел в «Федре» пьесу, вполне согласующуюся с янсенистским учением о слабости и греховности человеческой природы, неспособной без помощи «благодати» справиться с грехом.

Толки о безнравственности «Федры» были тесно связаны с устроенным врагами Расина большим заговором против этой пьесы, вдохновительницей которого была племянница кардинала Мазарини Мария Манчини, герцогиня Бульонская. Она принимала в своем доме блестящее общество, в котором культивировались фронтёрские настроения против двора Людовика XIV. В ее салоне царил запоздалое увлечение прециозной поэзией и подвергалась критике поэтика классицизма, разрабатываемая

Буало. Вражда к Буало, высмеивавшему прециозных поэтов, принятых у герцогини, распространялась и на его друга Расина. Герцогиня организовала искусственный провал «Федры», скупив большую часть мест на первые шесть представлений трагедии, и одновременно создала искусственный успех бездарной трагедии Прудона «Федра и Ипполит».

Расин очень болезненно воспринял эту травлю. Он решил вернуться в лоно янсенизма, дав обет не писать больше для театра. Покинув театр, Расин не порвал своих связей с двором Людовика XIV. Даже напротив, король назначил его своим личным секретарем и придворным историографом.

Несмотря на данный обет, Расин обдумывал планы трагедий, лишенных любовной тематики («Ифигения в Тавриде», «Альцеста», «Эдип»). В 1689 году он неожиданно вернулся к драматургии, сочинив по просьбе супруги короля мадам де Ментенон библейскую пьесу «Эсфирь» для любительского спектакля учениц Сен-Сирского монастырского пансиона. В этой трехактной драме с лирическими хорами Расин драматизировал библейский рассказ о спасении угнетенного иудейского народа от угрожавшего ему истребления при персидском царе Артаксерксе (у Расина — Ассуэре). При этом он поставил в «Эсфире» тему о взаимоотношениях между царем и народом, исповедующим иную веру, пропагандировал идею милосердия монарха и религиозной терпимости.

Более глубокий характер имеет вторая библейская пьеса Расина — «Гофолия» (1691), — одно из наиболее ярких и значительных его произведений. Как и «Эсфирь», она была написана для воспитанниц Сен-Сира. Двор встретил пьесу холодно, и она не попала в театр до самой смерти Людовика XIV.

«Гофолия» направлена против реакционной политики Людовика XIV по религиозным вопросам. Изображенные в пьесе преследования правоверных иудеев царицей-отступницей Гофолией ассоциировались с религиозным террором Людовика XIV по отношению к протестантам, янсенистам и прочим «еретикам». Расин построил на библейском материале большую народно-политическую трагедию, преодолевшую камерность его трагедий «первой манеры». Все образы «Гофолии» имеют политическое звучание. Библейско-религиозная оболочка политической трагедии в «Гофолии» вполне закономерна, если вспомнить, что во Франции конца XVII века политическая борьба зачастую выступала в форме религиозной борьбы. Отсюда и тяготение Расина к ветхозаветным образам, напоминающее протестантские трагедии XVI века.

В трагедии изображено возведение на иудейский престол юного Иоаса, последнего отпрыска рода Давида, который был

спасен первосвященником Иодаем во время учиненного его бабкой Гофолией избияния всех его родственников. Иоас воспитан Иодаем при храме. Когда он возмужал, Иодай поднял в его честь вооруженное восстание иудеев, завершающееся умерщвлением Гофолии.

Само по себе изображенное в пьесе событие библейской истории не принадлежало к числу особенно значительных. Но Расин взял этот сюжет для того, чтобы иметь возможность поставить в пьесе важную политическую проблему — вопрос о праве народа на восстание против деспотов. Драматург изобразил свержение народом царицы-злодейки как дело не только законное, но и угодное богу. Таков смысл заключающей пьесу тирады Иодая:

Ты, видевший, куда ведет нечестья путь,  
О иудеев царь, познай и не забудь,  
Что в небе есть господь, простерший длань над миром,  
Судья земным царям и покровитель сирым.

Идея божьего суда, грозящего всем тиранам, появляется в драматургии Расина впервые. Божий суд — расплата за деспотизм, самовластие. Эта идея ярко выражена в следующих наставлениях Иодая юному царю Иоасу:

Воспитанный вдали придворной суеты,  
Отравы сладостной еще не знаешь ты;  
Соблазнов власти ты не ведаешь манящих,  
Ни голоса вельмож, царю усердно льстящих.  
Услышишь ты от них, что и святой закон,  
Над чернью властвуя, владыкам подчинен;  
Что царь покорен лишь своей же мощной воле  
И попирает все, блистая на престоле;  
Что подданных удел — нужду и труд нести,  
И надобно жезлом железным их пасти,  
И что, не угнетен, народ сам угнетает;  
От бездны к бездне так их голос увлекает.

*(Действие IV, явл. 3. Перевод Е. Якобсон)*

Обличение двора, защита прав народа, требование, чтобы цари подчинялись законам, тираноборческий пафос — все это свидетельствует о значительном росте оппозиционных настроений Расина в конце его творческого пути. Идеино связанный с гонимыми Людовиком XIV сектантами-янсенистами, Расин воспринял ряд идей антимонархической публицистики. Под ее влиянием он дал в «Гофолии» значительно более острую критику самовластия и деспотизма, чем во всех своих трагедиях «первой манеры». В этом смысле большое идейное значение имеет сцена пророчества Иодая (действие III, явление 7), в которой мелькает мысль о том, что царская власть всегда является источником по-

роков и преступлений. Такой скептицизм по отношению к монархической власти выводит «Гофолию» за пределы круга общественно-политических идей, присущих классицистам XVII века, и придает расиновским трагедиям «второй манеры» новое идейно-политическое содержание. В этом смысле можно сказать, что «Гофолия» является предшественницей французской просветительской трагедии XVIII века. Отсюда и высокая оценка ее Вольтером.

Новаторскому содержанию в «Гофолии» соответствует новаторская форма, свободная от многих условностей французского классицизма XVII века. К числу таких новаторских элементов следует отнести то, что главным героем «Гофолии» является мальчик Иоас — существо «неразумное», с точки зрения рационалистического века, никогда не изображавшего детей в литературе (помимо Иоаса мы находим в драматургии XVII века еще только одного ребенка — девочку Луизон в «Мнимом больном» Мольера). Другим новаторским приемом в «Гофолии» является нарушение единства места — перемена декорации в середине пятого акта. Она сопровождается еще более важным новаторским приемом — появлением на сцене вооруженных левитов, вступающих против царицы-тиранки Гофолии. Эта первая массовая сцена во французском театре XVII века не случайно встречается именно в такой трагедии, как «Гофолия».

Несмотря на все эти отступления от классицистского канона, Расин не выходит в «Гофолии» за пределы классицизма и остается до конца лучшим, совершеннейшим художником этого стиля.

Последние годы жизни Расина были совсем бесплодны в литературном отношении. Он все теснее сближался с янсенистами, что являлось показателем известного радикализма его политических взглядов, ибо янсенисты находились в оппозиции к монархии Людовика XIV и преследовались ею. Сближение Расина с янсенистами навлекло на него недовольство короля, проявившееся открыто в 1698 году, когда поэту дали понять, что его появление при дворе нежелательно. Через несколько месяцев после этого Расин скончался.

Несмотря на значительные идейные различия между расиновскими трагедиями «первой» и «второй манеры», они имеют ряд общих черт, определяющих творческий облик этого крупнейшего поэта французского классицизма. Основным принципом творчества Расина было его тяготение к простоте и правдоподобию. Расин говорил, что «только правдоподобное трогает в трагедии», что действие трагедии должно быть «не отягчено чрезмерно материалом» и должно свободно укладываться в рамки трех единств.



Однако понимание Расином эстетических принципов «простоты» и «правдоподобия» нуждается в известных оговорках. Это — «простота» и «правдоподобие» рассудочные, рационалистические, связанные с пониманием этих категорий в эстетике классицизма. Под античными именами Расин переносит на подмостки трагического театра современных французских аристократов, наделяя их человеческими чувствами, страстями и слабостями. В то же время он всегда соблюдает нормы бытового поведения аристократии, перенося светские условности Франции XVII века в древнюю Грецию, древний Рим и даже в мир ветхозаветных иудеев, потому что в его представлении эти условности и приличия являются принадлежностью лиц высокого ранга независимо от их национальности и времени их жизни. Из этих условностей и сословных приличий Расин не сделал, однако, тех односторонних, сословно ограниченных выводов, которые ему часто приписывала позднейшая критика. Сословные приличия являются для героев Расина только внешней оболочкой, не определяющей существа их характеров и переживаний.

Чрезвычайно большое значение в драматургии Расина имеет язык. Его герои и героини говорят языком современного образованного общества, без всяких прециозных прикрас, которые встречаются в трагедиях Корнеля, особенно «второй манеры». Простота слога Расина является сильнейшим орудием его психологического анализа. Расин выражает сложные переживания самыми простыми словами в отличие от прециозных поэтов, которые поступали как раз наоборот, затемняя самую простую мысль вычурным словесным выражением.

Расин обладал замечательным умением вводить в свои трагедии самые обыкновенные фразы разговорного языка, которые получали у него высокое поэтическое звучание. Такова фраза, которую произносит Андромаха при первой встрече с Пирром, сообщая ему, что она идет навестить своего сына:

Сегодня я его еще не целовала.

В его ранних трагедиях еще встречались затейливые выражения и абстрактные формулы галантного языка. В зрелых пьесах исчезает всякая словесная мишура и риторика, поэтическая речь становится максимально конкретной, изобилующей смелыми образными выражениями, тропами, сравнениями.

Античное искусство с характерной для него идеей разумной человечности, торжествующей победу над миром низменных интересов и эгоистических страстей, сыграло большую роль в формировании гуманистического мировоззрения Расина. Расин хотел превратить французский театр в школу нравов по примеру ан-

тичного театра. Для этого необходимо, писал он, чтобы драматурги «думали о воспитании зрителей столько же, сколько об их развлечении», следуя «истинному назначению трагедий». Однако растленное придворное общество Франции было очень далеко от гуманистических идеалов Расина. Оно затравило драматурга, объявило его трагедии школой порока. Великий поэт умолк в момент высшего расцвета своего таланта.

Посмертная судьба наследия Расина определялась направлением литературно-идеологической борьбы. Ближайшее потомство Расина воспринимало его как образцового представителя придворной трагедии. Восприятие Расина как придворного поэта сделало его непререкаемым авторитетом придворных классицистов всех стран и объектом полемики со стороны просветителей. Впоследствии романтики развенчивали Расина за его мнимую холодность и рассудочность, противопоставляя ему Шекспира. В отличие от романтиков Генрих Гейне писал: «Расин был первым новым поэтом. В нем соединялось мирозерцание окончательно нарушено; в нем пробудились с большой силой новые чувства; он стал органом нового общества; в его груди стали благоухать первые фиалки нашей современной жизни».

Весьма интересны высказывания о Расине Пушкина. В свои молодые годы Пушкин благоговейно повторял имя Расина. Впоследствии он критически высказывался по поводу отдельных приемов и образов в трагедиях «маркиза Расина», считая, что «Расин понятия не имел о создании трагического лица» (1824). Однако Пушкин сумел с присущим ему глубоким историческим чутьем понять и определить роль и место великого французского драматурга в развитии мировой поэзии. В отличие от романтиков, унижавших Расина ради возвеличения Шекспира, Пушкин, считая, что творческий метод Шекспира дает возможность значительно шире, глубже и правдивее отразить жизнь, чем метод Расина, в то же время объективно оценил сильные и слабые стороны обоих драматургов. Он писал в 1830 году: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки». Тогда же Пушкин заметил, что «Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недостижимой, и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов». Интересно, что Пушкин, высоко ценивший, как мы указывали выше, «строгую музу старого Корнеля», в 1832 году оспаривал мнение современных французских критиков, ставивших трагедии Корнеля наряду с трагедиями Расина. Сам Пушкин в это время считал Расина гораздо выше Корнеля.

## БУАЛО И ЭСТЕТИКА КЛАССИЦИЗМА

Драматургическая практика Корнеля и Расина была подытожена и обобщена знаменитым критиком и теоретиком классицизма Никола́ Буало-Депрео (1636—1711) в его стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674), который Пушкин назвал «кораном» французского классицизма.

Буало происходил из той же чиновничьей буржуазии, которая дала Франции Корнеля и Расина. Хотя все родственники Буало были судейскими чиновниками, однако отец предназначал сына к духовному званию. Но занятия теологией пришлись Буало не по вкусу, и он перешел на юридический факультет. Окончив его, Буало был принят в адвокатское сословие, но адвокатурой не занимался и целиком посвятил себя занятиям поэзией и литературной критикой. С 1660 года он начал писать сатиры, которые наполнял полемическими выпадами против отживших и реакционных литературных течений. Объектами нападок Буало являлись одновременно прециозная и бурлескная поэзия. Буало считал, что прециозность и бурлеск в равной мере фальшивы и неестественны, так как отклоняются от «разумного» идеала поэзии. Воплощение этого идеала Буало находил в произведениях Расина, Мольера и Лафонтена. С этими тремя ведущими представителями классицистской поэзии Буало поддерживал в свои молодые годы тесную дружбу. С Расином дружба у него сохранилась до самого конца жизни.

Буало первый сделал сатиру орудием литературной критики. Он был первым настоящим литературным критиком в Европе, оценивавшим произведения с точки зрения их соответствия не его личным вкусам, а общим эстетическим принципам, которые казались ему законами самого «разума».

Помимо сатир Буало высказывал свои эстетические суждения в посланиях, которые писал начиная с 1669 года. Особенно важное значение имеет в этом отношении его дидактическая поэма «Поэтическое искусство», написанная под влиянием «Послания к Пизонам» Горация. Буало привел в систему положения, выдвинутые несколькими поколениями теоретиков классицизма. Не стремясь к оригинальности, он фиксировал уже установившиеся взгляды, излагая их в необычайно живой, эпиграмматической форме, сыгравшей немалую роль в широком распространении его поэмы.

Основным принципом эстетического учения Буало является преклонение перед разумом, этим надежным руководителем в области поэзии:

Любите ж разум вы; пусть он в стихах живет  
Один и цену им и красоту дает.

Истину, устанавливаемую разумом, Буало отождествляет с красотой и находит ее в «природе», то есть в реальной действительности. Изображая природу, поэзия дает разумное удовольствие, доступное в равной мере всем людям. Поэтому *подражание природе* является для Буало основной задачей поэзии, критерием ее эстетической ценности.

Установив необходимость «подражания природе», иначе говоря — отражения жизни в поэзии, Буало вносит в этот реалистический принцип ряд ограничений, сужая область его применения. Поэта должны интересовать явления всеобщие, а не частные и единичные, утверждает Буало в «Поэтическом искусстве», пропагандируя метод абстрактной типизации, стремящийся воспроизводить в человеке его незыблемую «сущность», а не конкретные формы ее проявления.

Дальнейшее ограничение принципа «подражания природе» вытекает из отвращения Буало ко всему грубому, низменному. При этом оказывается, что понятие «низменного» имеет у него отчетливую социальную окраску: низменно все народное, «площадное», «базарное». Буало не признавал народной поэзии и народного театра. Он отрицал басню и потому даже не упомянул в «Поэтическом искусстве» басен Лафонтена. Отрицал бурлескную, шутовскую поэзию и потому игнорировал Скаррона. Отвергал фарс, который, по его мнению, может доставлять удовольствие лишь лакеям, и потому у Мольера принимал только произведения, лишенные элементов фарса.

Буало рекомендовал поэтам «изучать двор и знакомиться с городом», то есть показывать быт и нравы аристократии («двор») и буржуазии («город»). Жизнь простого народа, и в первую очередь крестьянства, не должна быть предметом искусства. Во всем этом ярко обнаруживается сословная ограниченность поэтики Буало. Отказ от изображения жизни простых людей обличает преобладание во французском классицизме аристократических установок. Согласно этим установкам поэзия всегда должна быть «приятна». Она должна «развлекать», даже изображая ужасное или отвратительное; она должна приукрашивать действительность, превращая ее в «прекрасную природу» (*la belle nature*).

От подражания природе Буало переходит к другому важному положению — *подражанию античности*. Античные поэты велики потому, что умели видеть природу и подражать ей. Поэтому обращение к их произведениям раскрывает перед современными поэтами лучший метод подражания природе. Установив принцип творческого подражания античным авторам, Буало ограничивает его, советуя находить у античных поэтов такие черты, которые приемлемы для современной ему Франции.

В третьей песне своей поэмы Буало останавливается на основных поэтических жанрах — эпосе, трагедии и комедии. Свою характеристику трагедии он целиком выводит из художественной практики Расина, хотя и не упоминает его имени. Буало отмечает основное условие творчества трагического поэта:

Пусть в каждом слове страсть всегда у вас пылает  
И, к сердцу путь ища, волнует и сжигает.

Но, требуя от трагического поэта эмоциональности, Буало в то же время считает необходимым, чтобы чувства регулировались разумом. Образец такого укрощения страстей разумом дан именно Расином.

Далее Буало формулирует законы, которым должно подчиняться творчество трагического поэта. Это — правило трех единств; правильное распределение материала между действием и рассказом; требование нарастания интриги в каждом действии; необходимость построения сложных, противоречивых характеров; простота и искренность слога.

Должны и вы печаль щемящую познать:  
Чтоб начал плакать я, должны и вы рыдать.  
Трескучие слова, что слышим мы порою,  
Не сердцем рождены, охваченным тоскою<sup>1</sup>.

Трагедии Расина полностью соответствовали не только перечисленным требованиям Буало, но и основному его требованию — *интеллектуальности* творчества. Свои наблюдения жизни, впечатления Расин подвергал рассудочной обработке, в результате которой из них исключалось случайное, преходящее, всякая жанровая и бытовая окраска; образы получались идеализированными, идеи и страсти не воплощались в реальные формы современной жизни. В этом проявлялась глубокая ограниченность классицизма вообще и творчества Расина в частности. По сравнению с творческим методом Шекспира метод Расина означал значительное сужение и ограничение реализма, порожденное отрывом культуры от народных корней, замыканием ее в тепличную обстановку версальского двора.

Поэтика Буало, сыграв прогрессивную роль в эпоху расцвета абсолютизма в XVII веке, в дальнейшем обнаружила свою консервативную сторону; она стала тормозить сближение искусства с жизнью, мешать проникновению в искусство реального жизненного содержания. Вот почему все прогрессивные театральные и литературные деятели XVIII и начала XIX века вели борьбу с традициями Буало, мешающими поступательному развитию реализма.

<sup>1</sup> Перевод С. Нестеровой.

## ТРАГИЧЕСКАЯ СЦЕНА И АКТЕРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Период расцвета классицистской трагедии в творчестве Расина явился также периодом решительной перестройки французского актерского и сценического искусства. Значительную роль в этой перестройке сыграл Расин, сам первоклассный декламатор и режиссер-педагог, занимавшийся с актерами и обучавший их новому методу трагической декламации.

С юных лет Расин проявлял большую любовь к театру и интересовался вопросами актерской техники. Его первые трагедии были поставлены Мольером, с которым он вначале дружил, а затем разошелся по причинам творческого характера: условная декламация Бургундского отеля казалась Расину более соответствующей художественной природе трагедии, чем приближенная к прозе читка трагических стихов в театре Мольера.

Однако не все нравилось Расину и в Бургундском отеле. Многие актеры этого театра сохраняли еще старинную, преувеличенно пафосную манеру декламации стихов со всякого рода внешними эффектами. Наиболее типичным представителем этой манеры был трагик Монфлэри (настоящее имя — Закари Жакоб, ок. 1610—1667), высмеянный Мольером в «Версальском экспромте». Один из современников говорил о нем: «Он был очень умным человеком и универсальным актером. Он был превосходен как в трагическом, так и в комическом жанре. Он был одним из тех, кто более всего содействовал успеху первых пьес Корнеля во времена кардинала Ришелье. У него был благородный вид, изящные и приятные манеры. Он пользовался очень большой славой».

Эта лестная характеристика Монфлэри может быть отнесена больше к первой половине его деятельности, чем ко второй, когда он начал усиленно прибегать к штампам. Среди последних особенно часто отмечалась его манера произносить тирады: «Он произносил тирады в двадцать стихов одним дыханием и выкрикивал последний стих с такой силой, что вызывал шум и нескончаемые рукоплескания. Он был до такой степени полон патетических чувств, что подчас у зрителей захватывало дух».

Монфлэри скончался вследствие чрезмерного напряжения, играя Ореста в «Андромахе» Расина.

Монфлэри не мог еще быть знаком с реформаторскими начинаниями Расина, предпринятыми им в последующие годы. Расин мечтал о театре одновременно поэтичном и музыкальном, не принимая вульгарной напевности декламации, которая обычно сочеталась с напыщенностью и выражалась в подчеркнутагомоичных раскатах голоса, завываниях и руладах, чем особенно зло-

употреблял Монфлэри. Расин предпочитал Монфлэри Флоридора, у которого были ярко выраженные реалистические тенденции.

Расин стремился к тому, чтобы актеры его театра, нарушив безжизненность симметричных мизансцен, подражали величавому благородству и изяществу античных статуй. Но Расин не призывал театр механически копировать античные формы. Ему казалось, что в речах и манерах французской придворной знати живет благородный вкус, установленный еще во времена древних. Он ценил искренность в актерском исполнении и в то же время боялся чересчур правдоподобных чувствований, которые, по его мнению, уничтожают поэтичность его трагедий.

Изложенные принципы театральной эстетики определяли режиссерско-педагогическую практику Расина в период расцвета его творчества. Обосновавшись в Бургундском отеле, Расин принялся переучивать актеров и особенно актрис Бургундского отеля, потому что женские роли в его трагедиях были более существенны, чем мужские.

Первой ученицей Расина была Тереза Дюпарк (урожденная Горла, ок. 1635—1668), очень красивая актриса, игравшая раньше в труппе Мольера вторые роли в драматическом репертуаре и танцевавшая в балетах. Расин сначала убедил Мольера поручить ей главную роль Аксианы в своей трагедии «Александр Великий», но затем переманил Дюпарк в Бургундский отель заманчивой перспективой исполнения первых ролей в его трагедиях.

Расин поручил Дюпарк роль Андромахи, причем впервые занялся педагогической работой и, по свидетельству Буало, «сам прошел с нею эту роль; он заставлял ее повторять за собой стихи, как школьницу». Обучая Дюпарк своей манере декламации, Расин одновременно отучал ее от «естественной» читки стихов, усвоенной ею от Мольера. Результаты расиновской педагогики были удачны, и в Париже говорили о появлении новой крупной трагической актрисы. Но Дюпарк вскоре скончалась.

Более значительный эффект имела педагогическая работа Расина с Мари Шанмеле (1641—1698). Она была принята в Бургундский отель в 1670 году после ряда лет работы в провинции и с успехом дебютировала в роли Гермiony в «Андромахе». Расин был пленен ее мелодичным голосом, сочетавшим мягкость и нежность с необычайной звучностью и силой. Отныне, применяясь к особенностям голоса Шанмеле, он писал для нее все главные роли в своих трагедиях, начиная с «Береники». Расин много и упорно занимался с ней, читая ей все роли, чтобы дать ей верный тон, «растолковывал ей стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты и диктовал интонации, изображая их нотами. Ученица, верная его урокам, несмотря на то, что она ста-

ла актрисой с помощью выучки и искусства, казалась на сцене полной безыскусственного вдохновения».

Так пишет сын и биограф поэта Луи Расин, отзыв которого о Шанмеле отличается наибольшей сухостью и недоброжелательностью. Другие современники расточают Шанмеле похвалы без всяких оговорок. Так, Буало пишет о ее игре:

Нет, Ифигения, закланная в Авлиде,  
Слезами столькими не омрачала глаз,  
Как ты, о Шанмеле, в ее представши виде,  
Заставила пролить своей игрою нас.

Особенно блестяще исполнила Шанмеле роль Федры, написанную Расином специально по ее просьбе. Актриса просила создать такую трагедию, в которой были бы выражены все страсти.

Особенное внимание Расин обращал на тон и ритм декламации. Он учил актеров делать резкие повышения и понижения голоса для того, чтобы выделить особенно важную в смысловом отношении часть фразы. Он искал способы передачи страстей в рамках строгого александрийского стиха. Буало солидаризировался с ним, говоря, что «театр требует подобных преувеличений, широких линий как в голосе, в декламации, так и в жестах».

Занимаясь с актерами Бургундского отеля, Расин содействовал выработке такой манеры исполнения классицистской трагедии, которая полнее всего соответствовала ее поэтическому стилю. Он поднял декламацию трагических стихов на высоту подлинного искусства. Естественно, что, когда в 70-х годах XVIII века композитор Люлли и поэт Кино создавали французскую героическую оперу, они ориентировались в разработке оперного речитатива на трагическую декламацию Расина, воспринятую ими от Шанмеле. Построенный по образу трагической декламации, речитатив Люлли лишен всяких вокальных украшений, точно следует за движением речи, сообразуется со стихами, подчеркивая в них цезуру и рифму. Он имеет несколько монотонный характер, но это происходило от стремления возможно точнее передать псалодирующую читку Бургундского отеля в конце XVII века.

Искусство исполнения классицистской трагедии стало называться со времен Расина «искусством декламации», хотя включало в себя не только чтение стихов, но и искусство жеста. Основные эстетические принципы, которым подчинялось это исполнение, вытекали из общих установок классицистской эстетики, сформулированных Буало. Это были: *интеллектуальность творчества и облагораживание природы*. Главным условием творческой работы актеров становится разум; актер должен прежде всего ясно понимать то, что он говорит, и сознательно работать над ролью. Ставя на сцене пьесы, высокие по своим литературным качествам, классицизм тем самым сильно повысил требования,





Мари Шанмеле

предъявляемые к актерской культуре. Малограмотные комедианты были не в состоянии играть трагедии Корнеля и Расина.

Главная задача, стоявшая перед трагическим актером, заключалась в том, чтобы эмоционально, выразительно читать стихи, не заботясь о создании иллюзии подлинных переживаний героя. Это не означает, что классицистский актер совершенно не переживал: без этого он не мог бы волновать зрителя. Но, переживая, актер не перевоплощался. Чувства образа являлись его собственными переживаниями, а не переживаниями изображаемых им действующих лиц. Классицистский актер оставался во всех ролях *самим собой*. Поэтому для каждого литературного персонажа старались подобрать актера, обладающего соответствующими физическими и психическими данными. Классицистский театр создал предпосылки для возникновения в XVIII веке системы амплуа.

В игре классицистского актера проявляется то же основное противоречие, которое было характерно вообще для искусства классицизма. Хотя классицизм говорил о *природе, разуме, истине*, однако он всюду был ограничен своим рационалистическим методом и нормами светского, *аристократического вкуса*. У актеров господствовало такое же одностороннее искание красоты, какое наблюдалось у поэтов классицизма. Все трагические актеры должны были быть красивы и импозантны независимо от исполняемых ими ролей. Даже уродство должно было быть по-своему прекрасным, согласно известному принципу эстетики Буало:

Нам кисть художника являет превращенье  
Предметов мерзостных в предметы восхищенья<sup>1</sup>.

В актерском творчестве создается строгий художественный канон, незыблемые правила, дисциплинирующие актера. Любая страсть, каждая эмоция имели свою, раз навсегда найденную форму. Нормативная эстетика классицистского театра считала, что всякая страсть должна иметь определенное выражение в голосе, мимике и жесте. Так, любовь выражается нежным, страстным голосом; ненависть — строгим и резким; радость — легким, возбужденным; гнев — стремительным, быстрым; жалоба — кричащим, страдальческим. У актера всегда должно было сохраняться ясное произношение стихов, без обыденных разговорных интонаций. Каждый стихотворный период или сцену следовало начинать тихим голосом и только к концу их усиливать звук. Говорить стихи надо было главным образом на среднем регистре. Важное значение в декламации классицистских актеров имело изменение ритмов. Чувства получали как бы графический характер, исполнение лишалось красок.

---

<sup>1</sup> Перевод С. Нестеровой.

Наряду с условными интонациями классицистский театр прибегал к условным жестам. Каждый из этих жестов фиксировал определенное эмоциональное состояние, подобно тому как это до сих пор делается в классическом балете. Так, например, *удивление* передавалось следующим образом: руки, изогнутые в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям; *отвращение* — голова повернута направо, руки протянуты налево и как бы отталкивают партнера; *мольба* — руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру; *горе* — пальцы сцеплены, руки заломлены над головой или опущены к поясу; *поругание* — рука с вытянутым указательным пальцем обращена в сторону партнера и т. д. Находясь в спокойном состоянии, актер, обращаясь к партнеру, протягивал руку в его сторону; говоря о себе, прикладывал ладонь к груди.

Движения и жесты актеров подчинялись законам пластики. На сцене запрещались все обыденные позы и жесты: расставленные ноги, носки, вогнутые внутрь, выпячивание живота, потирание рук, сжимание кулаков, торопливые движения, громкий плач. В любой роли, в любом состоянии актер должен был сохранять величие и благородство. Его ноги должны были стоять в балетной позиции. Поклон делался только головой при неподвижном теле. Становясь на колени, герой опускался лишь на одну ногу. Всякий жест начинался от локтя и затем лишь разворачивался полностью. Будучи на сцене, актер всегда был обращен лицом к зрителям и никогда не повсрачивался к ним спиной.

Хотя классицисты любили ссылаться на свою связь с античностью, однако пластика классицистского актера восходит не к античной скульптуре, а к придворным этикетным движениям и к дворцовым балетам, возникшим на той же основе.

Такая подмена античной величественной простоты современными придворными вкусами и модами наблюдалась также и в сценическом костюме. Во времена Расина в этой области появилось нововведение — особого рода условно-стилизированный костюм, получивший наименование «*римского*» (*habit à la romaine*), хотя он не имел ничего общего с одеянием древних римлян. Он был скопирован с костюма, в котором Людовик XIV выступил на версальском празднестве 1662 года, называвшемся «*Великим ристанием*». Костюм этот состоял из парчовой *кирасы*, плотно облегавшей талию и снабженной длинными рукавами с буфами и лентами на плечах, короткой юбочки на фижмах, называемой *тоннельé* (*tonnelet* — дословно «бочонок»), чулок телесного цвета и высоких шнурованных сапожков с красными каблуками, огромного парика и треугольной шляпы или каски с плюмажем. Этот костюм в течение более ста лет являлся одеянием всех трагических героев.

Менее связаны стилизацией были женские трагические костюмы, которые хотя и придерживались модного покроя, но обильно покрывались вышивками. На голову актрисы надевали высокие диадемы, усыпанные брильянтами и украшенные эгретками. Единственное отклонение женского трагического костюма от придворной моды было в «экзотических» ролях, когда надевали платья иностранного покроя. Так, Шанмеле играла Роксану в турецком, а Клеопатру в испанском платье. В руках трагическая актриса держала носовой платок, а комедийная — веер.

Полустилизованный-полупридворный трагический костюм удерживал исполнение трагедии на той идеальной высоте, которой требовала эстетика классицистского театра. Играя в таком костюме, актер казался несколько условным даже в том случае, если он старался придать своей декламации «естественность». Аристократический характер спектакля подчеркивался обычаем отводить на авансцене места для наиболее знатных зрителей.

Несколько иначе шли представления трагедий при дворе, перед королем. В этом случае актеры играли на открытой сцене, устроенной в версальском парке, с палисадниками или подстриженными деревьями, служившими кулисами, с естественной перспективой парка, его аллеями, гротами и фонтанами вместо живописного задника. Такой характер имело, например, представление «Ифигении в Авлиде» Расина в августе 1674 года на празднествах, организованных по случаю завоевания Франш-Конте. Эффектная перспектива версальского парка мало гармонировала со строгой простотой трагедии Расина, совершенно лишенной всякой вычурности. В этом смысле нейтральная декорация «дворца вообще» в спектаклях Бургундского отеля лучше соответствовала существу расиновской трагедии.

Сценическая школа французского классицизма сыграла большую роль в развитии актерского искусства всей Европы. Она подняла культуру и мастерство актеров, научила их работать и над содержанием роли. Французский классицизм создал первую в Европе школу профессиональных трагических актеров.

Однако наряду с сильными сторонами сценическая школа классицизма имела и недостатки. Культ незыблемых эстетических правил, облегчая актеру задачу овладения мастерством, в то же время ограничивал показ жизни, правду чувств. Все это обезличивало актерскую индивидуальность, сглаживало различия между актерами, способствовало появлению штампов. Только отдельные выдающиеся артисты сохраняли в своем искусстве печать оригинальности. Рядовые актеры были все на одно лицо. Культ «прекрасной природы» уволил их от жизни, от правды переживаний, от естественности. Преодолеть этот недостаток в XVII веке удалось одному Мольеру.



Актер Бобур в типичном для конца XVII в. «римском» costume

## КОМЕДИЯ ДО МОЛЬЕРА

Наряду с трагедией классицизма, изображавшей сферу государственной и политической деятельности, развивался «низкий» жанр — комедия, в которой показывалась частная жизнь с ее домашним бытом и материальными заботами. Резкое разграничение обоих жанров было существенной особенностью классицистского театра. В философском смысле это разграничение отражало противопоставление идеального начала материальному, разума — чувственности, духа — материи. В социальном смысле оно отражало структуру сословного государства, в котором два высших сословия (дворянство и духовенство) резко отграничивались от третьего сословия, составлявшего большинство французского народа. Если трагедия изображала жизнь высших сословий, и главным образом монархов, то комедия изображала только «город», то есть горожан, буржуазию. До показа трудящихся масс города и деревни классицистская комедия не опускалась. Зато ей разрешалось показывать частную жизнь городского дворянства. Соотношение трагедии и комедии в классицистском театре дано Буало в его знаменитых словах: «Изучайте двор и знакомьтесь с городом».

Судьбы двух основных жанров классицистского театра были различны. Если классицистская трагедия развивалась более или менее ровно в течение двух веков, то развитие комедии шло неравномерно: моменты подъема чередовались с периодами упадка, когда комедия почти совсем исчезала. Так, в театре первой трети XVII века место комедии было занято фарсом. В театре второй трети XVII века комедия начинает появляться, ей отдает дань ряд выдающихся драматургов во главе с Корнелем и Расином; но даже их лучшие комедии не могут вытеснить фарса.

Так, талантливый поэт и новеллист Поль Скаррон (1610—1660), прозванный «королем бурлеска», сочинял свои буффонные комедии для фарсового актера Жодле (настоящее имя — Жюльен Бедо, ум. 1660), с большим успехом выступавшего в то время в театре Маре. Жодле создал комический тип слуги-обжоры, хвастуна и труса с лицом, усыпанным мукой, огромным лягушачьим ртом и гнусавым голосом. Скаррон сочинил для него пьесы: «Жодле, или Господин-слуга» (1645) и «Три Доротеи, или Жодле, получивший пощечину» (1646). Кроме того, Скаррон писал комедии и для другого фарсового актера, игравшего роли хвастливого испанца Матамора: «Причуды капитана Матамора» (1647), «Женитьба Матамора» (1648). Все комедии Скаррона являлись чистейшими буффонадами. Несмотря на наличие в них отдельных жизненных черт, они были далеки от правдивого отражения французской действительности и прежде всего стремились

позабавить зрителя. Наиболее блестящей комедией-буффонадой Скаррона является «Дон Яфет Армянский» (1653).

Гораздо ближе к реальной французской действительности стояли комедии Сирано де Бержерака «Осмеянный педант» (1654) и Жилле де Ла-Тессонери «Деревенщина» (1657), в которых были яркие бытовые зарисовки и сатирические черточки. Мольер позаимствовал для «Плутней Скапена» из комедии Сирано забавную сцену выманивания у скупого отца денег на выкуп якобы захваченного турками сына, сопровождающуюся рефреном скупца: «За каким чертом пошел он на эту галеру!»

В целом комедии предшественников Мольера были либо бедны в идейном отношении, либо малохудожественны, лишены легкости, изящества, остроумия: они занимали промежуточное место между площадным фарсом и литературной комедией гуманистов, далекой от отражения реальной жизни.

Настоящая, полнокровная французская комедия могла возникнуть только в результате взаимодействия и взаимопроникновения обоих этих видов комического театра. Таковую комедию и создал во Франции Мольер.

## МОЛЬЕР

Мольер (настоящее имя — Жан-Батист Поклен, 1622—1673) был великим комедиографом, режиссером и актером. Он был одновременно основоположником классицистской комедии и законным наследником традиций народного фарса. В его творчестве больше, чем у всех его предшественников и современников, отразились чаяния и устремления французского народа.

Предки Мольера были ремесленниками, обойщиками. Дед его соединил ремесло обойщика с торговлей, а отец купил должность «придворного обойщика». Мольер получил хорошее образование в Клермонской коллегии, где изучил латынь, свободно читая в подлиннике Плавта и Теренция. С юных лет Мольер обнаружил склонность к философии, особенно к материалистической. В частности, он изучил труды французского материалиста Гассенди, который вел жестокую полемику с Декартом.

По окончании коллегии (1639) Мольер выдержал в Орлеанском университете экзамен на звание лиценциата прав, открывшее перед ним карьеру адвоката. Но он отверг ее и стал актером. Вместе со своими друзьями Бежарами он организовал «Блистательный театр», существовавший около двух лет (1643—1645). Дела театра шли плохо по причине отсутствия хороших пьес и опытных актеров. Осенью 1645 года дело распалось, актеры разбрелись, а Мольер вместе с Бежарами отправился искать счастья

в провинцию, примкнув к одной из трупп бродячих комедиантов, колесивших по Франции.

В провинции Мольер проработал тринадцать лет (1645—1658), испытав все тяготы существования провинциального актерства. Трудности эти усугублялись тяжелыми условиями гражданской войны — Фронды, конкуренцией других бродячих трупп, а также общей атмосферой враждебного отношения местных властей к театру. В такой обстановке окреп актерский талант Мольера. Он нашел в провинции свое подлинное призвание комического актера. Здесь же он стал драматургом, накопив большой жизненный опыт, широко познав французскую действительность, увидя бедствия народа.

С 1650 года Мольер возглавил труппу и стал помышлять о создании оригинального репертуара, который помог бы ей выделиться среди других провинциальных театров. Он начал сочинять фарсовые сценарии, рассчитанные на актерскую импровизацию. В этих сценариях Мольер объединял по примеру актеров Бургундского отеля традицию французского фарса с традицией итальянской комедии масок.

В провинции же Мольер сочинил свои первые литературные комедии — «Сумасброд» (1655) и «Любовная размолвка» (1656), сюжеты которых он заимствовал у итальянских авторов. В обеих комедиях главным героем является ловкач-слуга Маскариль, остроумный, подвижной, предприимчивый, значительно превосходящий в умственном отношении своего незадачливого господина. Это первый набросок образа талантливого и энергичного человека из народа, который будет в дальнейшем повторяться во многих произведениях Мольера.

Громадный успех комедий выдвинул труппу Мольера на первое место в провинции и привлек к ней внимание двора. В Париже в то время не было театра, специализировавшегося на комедийном репертуаре. Поэтому осенью 1658 года труппа Мольера получила приглашение выступить при дворе. Для своего дебютного спектакля она взяла трагедию Корнеля «Никомед» и не дошедший до нас одноактный фарс Мольера «Влюбленный доктор». Трагедия успеха не имела, но фарс очень рассмешил короля, который решил оставить труппу в Париже, предоставив ей помещение придворного театра Пти-Бурбон. Здесь театр Мольера и начал играть, ставя спектакли в очередь с обосновавшимися в Париже итальянскими комедиантами.

В течение первого года пребывания в Париже труппа показывала только старые спектакли, подготовленные еще в провинции. Мольер, изучая театральную жизнь Парижа, пополнял труппу новыми актерами. Он пригласил в свою труппу таких важных впоследствии ее сочленов, как Лагранж, исполнитель ролей ге-





Жан-Батист Мольер

роев-любовников во всех пьесах Мольера, и Дюкруази, первый исполнитель роли Тартюфа. Он пригласил также престарелого фарсёра Жодле, который закончил свою долгую актерскую карьеру исполнением роли второго слуги в комедии Мольера «Смехотворные жеманницы» (1659). Выступив в этой комедии под своим именем в паре с Мольером, игравшим роль Маскарилья, Жодле как бы признал Мольера преемником старинной фарсовой традиции, уступив ему роль первого слуги.

«Смехотворные жеманницы» — веселый, задорный фарс на тему о слугах, которые выдают себя за аристократов и ухаживают за девушками, отвергнувшими их господ. Вместе с тем эта пьеса — первая сатирическая комедия Мольера, высмеивающая аристократическую «прециозность» — изысканную манерность в речи и поведении светских дам, одержимых сословной спесью. Однако из цензурных соображений, обличая аристократов, Мольер вывел в комедии не знатных дам, а подражающих им провинциальных мещанок. В предисловии к изданию пьесы Мольер писал, что нападал в ней на ложных, а не на подлинных прециозниц. Этому никто не поверил, и обиделись на Мольера как раз подлинные прециозницы, добившиеся запрещения комедии. Последнее, однако, было вскоре снято по распоряжению короля. С этого времени верхушка феодальной знати возненавидела Мольера.

Но высмеивание прециозности — не единственная тема «Смехотворных жеманниц». Мольер поставил в комедии проблему любви и брака в буржуазной среде. Он показал, что, как ни забавно подражание мещанок Мадлон и Като светским дамам, они по-своему правы, когда возражают против превращения брака в сделку, защищают свое право на любовь, требуют от жизни той поэзии, о которой читали в романах. Мольер в этой пьесе против Мадлон и Като, но он также против грубого, прозаичного буржуа Горжибюса, крикуна и самодура. Свою собственную точку зрения Мольер здесь еще не высказывает.

Враги Мольера не дремали. Осенью 1660 года они попытались лишить его театрального помещения. Здание театра Пти-Бурбон начали ломать под предлогом перестройки помещения дворца, и труппа в самый разгар сезона очутилась на улице. Мольер пожаловался королю, и тот велел предоставить ему помещение театра Пале-Рояль, в свое время построенного Ришелье (тогда этот театр назывался еще Паль-Кардиналь). Мольер перестроил это здание: снял огромный амфитеатр, соорудил три яруса лож и партер для стояния, как и в других парижских публичных театрах. В этом прекрасном здании труппа играла до самой смерти Мольера.

Новый театр открылся пьесой «Дон Гарсиа Наваррский, или Ревнивый принц» (1661), единственным опытом Мольера в жан-

ре «героической комедии», созданном Корнелем («Дон Санчо Арагонский»). Комедия провалилась, и Мольеру пришлось брать реванш за ее неудачу комедией нравов «Школа мужей» (или в другом переводе — «Урок мужьям», 1661), ознаменовавшей его поворот к бытовому жанру. Вопросы любви, брака и семейной жизни, мимоходом затронутые в «Смехотворных жеманницах», здесь выдвигаются на первый план, причем получают не только критическое, но и положительное освещение.

В «Школе мужей» показано столкновение двух мировоззрений — средневекового и гуманистического. Носителем первого является Сганарель, носителем второго — его брат Арист. Оба они воспитывают приемных дочерей и собираются на них жениться. Но Сганарель — ненавистник новшеств, приверженец старины, сторонник домостроевской морали, основанной на суровости, насилии, принуждении, — запрещает своей воспитаннице Изабелле носить модные платья и водить знакомство с молодыми людьми, потому что он «вовсе не хочет нажить себе рога». Иначе ведет себя Арист, человек разумный и добродетельный, защитник свободы чувства. Он предоставляет своей воспитаннице Леоноре полную свободу, так как верит в исконную доброту и чистоту человеческих инстинктов.

В «Школе мужей» обсуждается основная проблема морали, волновавшая передовых людей того времени: считать ли человека от природы добродетельным, свободным от дурных склонностей, или считать его расположенным к злу вследствие тяготеющего над человечеством первородного греха? Первая точка зрения была светской, гуманистической, вторая точка зрения была церковной, патриархально-домостроевской, феодальной. Мольер защищает первую точку зрения.

В пьесе показывается преимущество морали свободы перед моралью насилия и принуждения: Леонора уважает Ариста и охотно идет за него замуж, Изабелла обманывает Сганареля и сбегает от него с Валером. В то же время Мольер посмеивается над «слащавостью» Ариста и над «бескорыстием» Леоноры, которая, выйдя замуж за Ариста, получит четыре тысячи червонцев годового дохода. Сочувствие Мольера отдано браку Изабеллы и Валера, основанному на естественном влечении и лишенному всякого денежного расчета.

Такой же точки зрения придерживается Мольер в комедии «Школа жен» («Урок женам», 1662), имевшей крупнейший сценический успех и вызвавшей оживленную полемику. Но здесь эта тема раскрывается более глубоко и остро. Мольер отказывается от схематического противопоставления двух пар, а дает только одну пару — Арнольфа и Агнесу, отношения которых несколько напоминают отношения Сганареля и Изабеллы. Что касается

Ариста, то ему в «Школе жен» соответствует Кризальд, превращенный в чистого резонера.

Образы Арнольфа и Агнесы показаны в развитии, отличаются яркостью и полнокровностью. Мольер подчеркивает в их отношениях социальную и имущественную сторону. Арнольф — очень богатый буржуа, скупающий дворянские поместья и меняющий свое мещанское имя на аристократическое («господин де Ла Суш»). Он берет на воспитание бедную крестьянскую девушку Агнесу, которую хочет насильно сделать своей женой. Агнеса воспитывается в страхе божием. Анольф заставляет ее заучивать специально для нее сочиненные заповеди супружеской жизни, развивающие домостроевскую мораль и внушающие ей,

Что в аду в котлах назначено вариться  
Тем женам, что, живя, не захотят смириться<sup>1</sup>.

Агнеса предстает в первом акте как наивное «дитя природы», темная и некультурная девушка. Но Арнольф преждевременно радуется, что нашел жену, отвечающую его идеалу. Как ни стережет он Агнесу, охраняя ее от влияния жизни, природа оказывается лучшей наставницей. Наивная Агнеса по-настоящему воспитывается самой жизнью и созревает под влиянием «естественного» чувства к Орасу, с которым оца сумела познакомиться, несмотря на все воздвигнутые Арнольфом преграды. В конце комедии Агнеса убегает из дома Арнольфа со своим возлюбленным. Любовь торжествует победу, соединяя молодых людей. Победа молодости снова означает торжество передового, гуманистического идеала над собственническим, эгоистическим.

По форме комедии «Школа мужей» и «Школа жен» приближались к канону классицизма. Тяготение Мольера к классицизму объяснялось его стремлением создать содержательный, идейно насыщенный комедийный жанр; такой жанр мог быть создан, по его мнению, только в рамках классицистской доктрины, определявшей пути развития большой литературы. Недаром Буало горячо приветствовал Мольера после написания им «Школы жен» известными стансами, в которых содержались строки:

Сумел ты с пользой поучать  
И правду весело вещать.  
Всем у тебя мораль готова,  
Прекрасно все, разумно в ней,  
И часто шутовское слово  
Ученой лекции ценней<sup>2</sup>.

Буало находит у Мольера «смешение приятного с полезным — качество, которое восхвалял еще Гораций и которое стало лозун-

<sup>1</sup> Перевод В. Гиписуса.

<sup>2</sup> Перевод Л. Пантюховой.

гом всех классицистов; он подчеркивает философскую глубину комедий Мольера, которой вовсе не противоречила их веселая, шутовская оболочка. На данном этапе знаменитый критик принимал Мольера еще целиком, без всяких оговорок.

Поддержка Буало была Мольеру особенно ценна потому, что после постановки «Школы жен» на него посыпалось множество нападок. Вдохновителями кампании против Мольера были реакционные аристократы, не простившие Мольеру его «Смехотворных жеманниц»; их подголосками были драматурги (Визе, Бурсо, Монфлери), связанные с Бургундским отелем, который являлся главным гнездом интриг Мольера. Мольера обвиняли в безнравственности, в дурном вкусе, в нарушении правил, в плагиате и даже в кощунстве (брачные заповеди Арнольфа были истолкованы как пародия на библейские заповеди Моисея).

Мольер ответил своим врагам полемической комедией «Критика на Школу жен» (1663). Он высмеял в ней различные категории своих недоброжелателей — преувеличенно стыдливых прециозниц, пустоголовых и наглых маркизов, завистливых педантов-поэтов. Он показал всю мелочность возражений против его пьесы и решительно отвел упреки в ее непристойности, впервые заговорив о лицемерии как модном пороке. Он заявил, что ценит одобрение демократического зрителя, стоящего в партере театра, гораздо выше одобрения посетителей лож, то есть аристократов, и что умение нравиться зрителю является для него высшим из «правил». Мольер противопоставил этот свой критерий догматическим школьным «правилам», извлеченным из сочинений Аристотеля и Горация.

Столь же решительно расправился Мольер с принципом сословной градации жанров, согласно которой трагедия считалась более «высоким» и трудным жанром, чем комедия. Оспаривая это положение, Мольер утверждал, что комедия выше трагедии, так как она изображает не героев, а людей, а «изображая людей, вы пишете с натуры; портреты их должны быть схожи, и вы ничего не достигли, если в них не узнают людей нашего века». Между тем при создании трагедии автор отдается своему «воображению, которое нередко забывает об истине, предпочитая чудесное», и, создавая образы героев трагедии, пишет «произвольные портреты, в которых никто не ищет сходства».

Таким образом, для Мольера критерием художественной ценности является соответствие произведения искусства действительности. Высказывание Мольера об умении нравиться зрителю, как высшем из правил, говорит об его демократизме, а приведенный тезис о комедии носит реалистический характер. В обоих случаях Мольер, основываясь на народно-гуманистических позициях, критикует сословную ограниченность и идеалистическую



Сцена из комедии Мольера  
«Школа мужей»

сущность классицизма, намечая новую эстетическую программу, полное осуществление которой в эпоху абсолютизма было невозможно.

«Критика на Школу жен» раздражила врагов Мольера, и они начали сражаться с ним тем же оружием, высмеивая его в полемических пьесах. В одной из таких пьес — «Портрет живописца» Бурсо (1663) — Мольер был выведен на сцену в карикатурном виде. Мольер ответил на этот пасквиль комедией «Версальский экспромт» (1663), действие которой происходит на сцене его театра и изображает репетицию пьесы. Сам Мольер и актеры его труппы выступают под собственными именами, сохраняя свои бытовые и сценические особенности. Пьеса имеет документальный интерес, так как знакомит нас с труппой

Мольера и методами его работы с актерами. Но еще важнее полемика, которую ведет здесь Мольер с актерами Бургундского отеля, высмеивая их искусственную игру и напыщенную декламацию (особенно достается трагику Монфлэри). Мольер настаивает на освобождении трагических актеров от влияния салонов и на приближении их игры к обыденной жизни. Наряду с театральной полемикой Мольер продолжает полемику по социальным вопросам, еще раз выпуская стрелы в адрес аристократической молодежи — маркизов, которых он сравнивает с шутами.

Будучи не в силах победить Мольера оружием полемики, враги прибегнули к грязным сплетням и доносам по поводу его семейной жизни. Но король не обратил на них никакого внимания, и это в конце концов заставило умолкнуть все злые языки. Покровительство, которое оказывал Мольеру король, было вызвано

тем, что Людовик XIV стремился использовать талант Мольера для придания большого блеска и остроумия своим придворным увеселениям.

Начиная с 1664 года Мольер, параллельно своей основной работе в театре Пале-Рояль, все чаще и чаще выступает при дворе Людовика XIV со специально сочиняемыми им для придворных празднеств пьесами.

Эти пьесы относились к созданному Мольером новому жанру комедии-балета, характерной особенностью которого являлось слияние комедии с балетом — излюбленным видом придворных увеселений. В комедиях-балетах Мольера комедийные сцены исполнялись актерами его труппы, а балетные — придворными любителями, вместе с которыми зачастую выступали сам король и принцы.

Разработку жанра комедии-балета Мольер начал уже в 1661 году, когда он сочинил и поставил в загородном дворце министра финансов Фуке комедию-балет «Докучные» (в другом переводе — «Несносные»). Эта комедия представляла собой как бы своеобразное сбозрение различных групп паразитической аристократии. Отдельные ее представители были обрисованы Мольером с большим сатирическим мастерством, свидетельствовавшим о достижениях Мольера в его борьбе за реализм. Это было отмечено баснописцем Лафонтеном в известных стихах:

Прибегли к новой мы методе,  
Жодле уж более не в моде.  
Теперь не смеем ни на пядь  
Мы от природы отступить<sup>1</sup>.



Сцена из комедии Мольера  
«Школа жен»

<sup>1</sup> Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

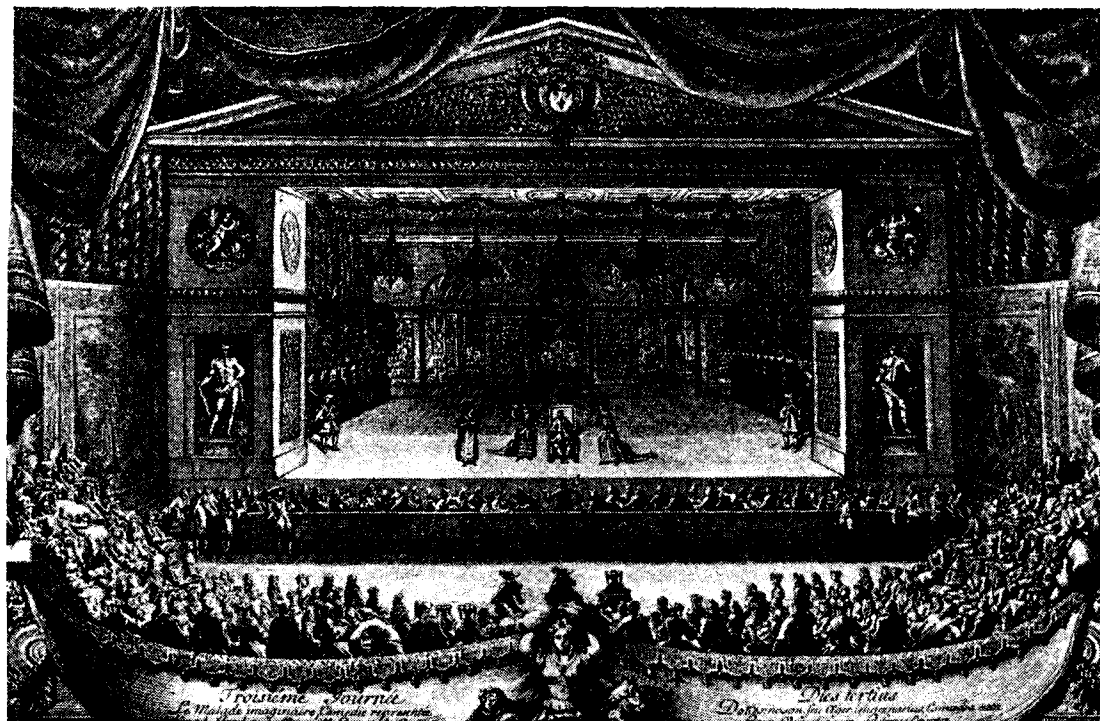
Основная группа комедий-балетов сочинена для постановки в Версале. Они делятся по своей тематике на две группы. К первой относятся комедии, разрабатывающие фарсово-бытовые сюжеты. Таковы «Брак поневоле» (1664), «Любовь-целительница» (1665), «Сицилиец, или Любовь-живописец» (1666), «Господин де Пурсоньяк» (1669), «Графиня д'Эскарбаньяс» (1671). Сюда же относились и такие шедевры Мольера, как «Жорж Данден», «Мещанин во дворянстве» и «Мнимый больной», в которых имелись блестящие образцы комических балетных сцен (турецкая церемония в «Мещанине во дворянстве», посвящение в доктора в «Мнимом больном»). Однако в этих пьесах ведущая роль сохранялась за бытовой сатирической комедией, которая полностью подчиняла себе условный жанр придворного балета.

Ко второй группе относятся комедии-балеты пасторально-мифологического содержания, разрабатывающие тематику, искони присущую придворному оперно-балетному театру. Таковы «Принцесса Элиды» (1664), «Мелисерта» (1666), «Комическая пастораль» (1666), «Блестательные любовники» (1670), трагедия-балет «Психея» (1671), написанная в сотрудничестве с Корнелем. Действие этих пьес происходило в некоей условной античной или пасторальной обстановке, где галантные принцы и принцессы вели куртуазные беседы на любовные темы. Эти пьесы являются чужеродными в наследии реалиста Мольера. Те крупницы реализма, которые в них встречаются, тонут в море условности. Мольер вынужден был писать подобные пьесы вследствие необходимости заручиться покровительством короля в обстановке обострявшейся с каждым годом вокруг его творчества борьбы.

Своей высшей точки мольеровская сатирическая комедия достигла в течение 1664—1669 годов. За это пятилетие Мольер написал свои самые острые пьесы — «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Скупой». В них подвергнуты осмеянию и критике с народно-гуманистических позиций все основные социальные силы, на которые опиралась абсолютная монархия: церковь, дворянство, буржуазия.

В «Тартюфе» Мольер берет под обстрел католическое духовенство с присущим ему религиозным ханжеством и лицемерием. Обличая церковников, он, в частности, направляет стрелы своей критики в реакционную клерикальную организацию — «Общество святых даров», преследовавшее всех «еретиков», безбожников и вольнодумцев. К этому обществу принадлежала королева-мать Анна Австрийская. В лице проходимца Тартюфа, обдывающего разные темные делишки, Мольер изобразил рядового агента этого общества. В первой редакции комедии (1664) он был еще духовным лицом и потому не сватался к дочери Оргона, а толь-





Представление «Мнимого больного» в Версале. 1674 г.

ко ухаживал за его женой; пьеса имела всего три акта и кончалась торжеством Тартюфа. После запрещения первой редакции комедии Мольер написал вторую, в которой сделал Тартюфа светским лицом, переименовал его в Панюльфа и заставил свататься к Марианне. Комедия кончалась разоблачением Панюльфа. Эта вторая редакция была запрещена сразу после премьеры (1667). Мольер закрыл свой театр на семь недель, чувствуя себя не в силах бороться с клерикальной реакцией. Но после смерти Анны Австрийской началась пора относительного либерализма, и «Тартюф» был наконец разрешен в третьей, нынешней редакции (1669), в которой Мольер возвратил Тартюфу его имя, ставшее нарицательным.

По своему объективному содержанию комедия направлена против религии и ее развращающего влияния на людей. Она обличает христианскую этику, раскрывает лживость и преступность церковной идеологии, претендующей на духовное руководство людьми, дающей возможность церковникам не быть ответственными за свои поступки. Мольер показывает подчинение буржуазии (в лице Оргона и его матери г-жи Пернель) влиянию Тартюфа и делает самым смелым противником Тартюфа служанку Дорину, носительницу народного здравого смысла. Но ни Дорина, ни просвещенный Клеант, брат Оргона, не могут справиться с Тартюфом. Разоблачает этого проходимца мудрый и справедливый король, от которого третье сословие только и могло ожидать защиты от торжествующих во Франции тартюфов. Вводя в свою комедию этот натянутый, искусственный финал, Мольер как бы хочет сказать, что только чудом можно расправиться с тартюфами, которые все еще господствуют во Франции.

«Дон Жуан» (1665) был написан после первого запрещения «Тартюфа», создавшего в театре тяжелый репертуарный кризис. Ища из него выхода, Мольер написал пьесу на ходовую тему, многократно разработанную в испанском, итальянском и французском театре. При этом он превратил развратного севильского дворянина во французского «злого вельможу» — самовластного, развратного, наглого, циничного, лишенного всяких моральных принципов, то бравлирующего своим безбожием, то прикидывающегося святошей и как бы конкурирующего с Тартюфом. Развратного дон Жуана обличают его отец, дон Луис, и слуга Сганарель, который своим мужицким умом распознает всю легковесность дворянского вольнодумства своего господина.

Дон Жуан, центральный образ комедии, весьма сложен; наряду с отрицательными чертами он обладает и положительными: он красив, блестящ, умен, образован, храбр; его вольномыслие и скептицизм подчас напоминают даже взгляды самого Мольера. Однако эта внешняя привлекательность дон Жуана

лишь прикрывает его моральную низость; свой ум, часто дерзкий и смелый, свои способности, образование дон Жуан использует в хищнических целях. Разоблачая хищничество дон Жуана, Мольер одновременно разоблачает его устами и тот порочный мир, к которому принадлежит этот герой. Такой шекспировский прием построения пьесы и ее центрального образа является для Мольера исключением.

В менее яркой форме подобный метод построения характера имеется и в образе Сганареля, который наделен традиционными чертами простоватого, трусливого и дурачливого слуги и в то же время выступает с осуждением дворянской безнравственности и безбожия дон Жуана. Мольер не погрешил против исторической действительности, изобразив барина безбожником, а слугу верующим и суеверным, потому что на данном этапе атеизм и материализм развиваются в аристократических кругах, а народная масса еще находится в плену религии. Это очень ярко выражено в сцене с нищим, которого дон Жуану не удастся заставить богохульничать даже за червонец. Убедившись в стойкости веры нищего, дон Жуан дарит ему монету «из человеколюбия», чтобы оставить за собой последнее слово.

В отношении формы «Дон Жуан» близок к структуре испанской комедии, отклоняется от канона классицизма: в нем не соблюдается правило трех единств, смешивается трагическое с комическим и т. д. Это связано с реализмом Мольера, не укладывающимся в узкие рамки классицистского канона.

Третья великая сатирическая комедия, «Мизантроп» (1666), — типичный образец классицистской высокой комедии, в которой нет комизма положений и преобладает чисто интеллектуальный, философский комизм. Герой пьесы Альцест — честный, благородный человек, страстный искатель правды, находящийся в конфликте с пошлым и лживым великосветским обществом. Он разоблачает эгоизм, царящий в этом обществе, все члены которого озабочены только обогащением и карьерой. В своих негодующих монологах Альцест хочет навязать придворной французской аристократии такие моральные принципы, принятие которых было бы равносильно ее уничтожению. Это придает Альцесту несколько донкихотский характер. Донкихотство Альцеста — в его непрактичности, в отсутствии у него чувства реальной действительности, в абстрактности его идеалов. В то же время Альцест — далеко не мизантроп, потому что его ненависть направлена не на существо человека, а на те извращения, которые приносит дурное общественное устройство. Предвосхищая просветителей, Мольер изображает в «Мизантропе» столкновение «естественного» человека с «искусственными», испорченными обществом людьми.

Единственное, что связывает Альцеста с этим обществом,— это любовь к Селимене, типичной светской женщине, пустой и бессердечной, которая находит удовольствие в том, чтобы злословить по адресу своих многочисленных поклонников. В конце комедии Селимена разоблачена, поклонники покидают ее; теперь она готова выйти замуж за Альцеста, с которым до того только кокетничала. Но, когда Альцест предлагает ей удалиться от людей, Селимена в ужасе отступает от него. Альцест остается один с твердым решением покинуть общество. Характерно, что, ненавидя светских людей, Альцест любит народ (он поднимает, например, свой голос в защиту простодушной народной песни); но он еще не знает путей, ведущих к народу, и потому остается протестантом-одиночкой.

Непримиримому Альцесту Мольер противопоставил умеренного и покладистого Филинта, сторонника мещанской теории «золотой середины». Сочувственное изображение Филинта и частичное осуждение Альцеста навлекли на Мольера сто лет спустя негодующую критику идеологов революционной буржуазии — Руссо, Мерсье и Фабра д'Эглантина; последний написал комедию «Филинт Мольера, или Продолжение Мизантропа» (1790), в которой изобразил Альцеста другом народа, а Филинта — соглашателем, эгоистом, равнодушным к людям.

Широта гуманистических взглядов Мольера, глубокая и искренняя связь его творчества с народом помогли ему увидеть пороки и в собственном классе — буржуазии, — к которому он сам принадлежал по рождению.

В «Скупом» (1668) Мольер разоблачил жажду обогащения и стяжательскую алчность, типичную для буржуазии, игравшей все более важную роль в абсолютистской Франции. Гарпагон — типичный представитель этого класса, типичный капиталист XVII века. Страсть к накоплению извращает отцовские чувства Гарпагона, разлагает его семью, восстанавливает против него детей.

Таким образом, по своей разрушительной силе фанатизм накопления приближается к религиозному фанатизму, который в «Тартюфе» разложил семью Оргона и сделал его врагом собственных детей.

Мольер чутьем великого художника подметил в психологии стяжателя противоречие, о котором позже сказал К. Маркс в «Капитале»: «...в благородной груди воплощенного капитала развертывается фаустовский конфликт между страстью к накоплению и жадной насладений»<sup>1</sup>. Гарпагон испытывает неудержимую жажду насладений, которые может дать ему обладание

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 653.

золотом. Но старческая страсть к Марианне, приводя Гарпагона к конфликту с его сыном, влюбленным в ту же Марианну, вместе с тем сталкивается со скупостью Гарпагона, с его боязнью расходов. Мольер комически обыгрывает все эти столкновения, происходящие на почве скупости Гарпагона, в том числе и то из них, когда отец неожиданно оказывается в роли ростовщика, а сын — в роли его клиента. Гарпагон ссужает сына деньгами как бы под залог собственной скорой смерти. Мольер раскрыл в «Скупом» страшную разрушительную силу капиталистического накопления на заре его истории, показал, что стяжатель становится рабом золота, злым, жадным, одиноким и несчастным. Образ Гарпагона — зловещее предостережение, которое гуманист Мольер делает собственному классу.

В комедии «Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668), разрабатывающей бродячий сюжет о злой жене, обманывающей мужа и выставляющей его же виноватым, Мольер высмеял тягу буржуазии к дворянству, ее стремление покупать себе дворянских жен и дворянские поместья. В комедии изображен деревенский буржуа Жорж Данден, женившийся из глупой спеси на дочери разорившегося барона. Анжелика обманывает Дандена с дворянчиком Клитандром, ухитряясь вывертываться из всех затруднительных положений и оставляя в дураках ревнивого мужа. Обманутый, униженный, осмеянный Данден раскаивается в своем неразумном браке, повторяя фразу: «Ты сам хотел этого, Жорж Данден». Насмешка Мольера обрушивается на Дандена не только за то, что он породнился с гнусной семейкой баронов Сотанвилей, гоняющихся за его деньгами, но и за то, что он переоценил силу своего кошелька и купил жену за деньги, тем самым лишив себя всяких моральных прав на ее верность. В этом смысле Анжелика права, протестуя против сделки, которую Данден заключил с ее родителями. Как и другие мольеровские мужья-собственники, Данден заслужил те рога, которые наставляет ему Анжелика.

Ту же тему о буржуа, лезущих в дворянское сословие, но несравненно глубже и серьезнее, Мольер разработал в комедии-балете «Мещанин во дворянстве» (1670), одном из его лучших созданий. В пьесе изображен разбогатевший буржуа, который тяготеет своим низким социальным положением, находящимся в разительном противоречии с его капиталом, и хочет подняться вверх по общественной лестнице. Но так как он тщеславен, легковверен и глуп во всем, что не касается прямо его торговых дел, то он не способен по-настоящему бороться за преодоление своей сословной ограниченности, а может только рабски копировать манеры аристократов. Он не видит того, что аристократы, с которыми он водит знакомство, — Дорант и Доримена — яв-

ляются мошенниками и паразитами, вымогающими у него деньги с помощью расточаемых ему льстивых речей.

В комедии особенно знамениты сцены обучения Журдена наукам и искусствам, раскрывающие беспомощность этого нового хозяина жизни, выходящего на историческую арену. Учителя Журдена, презирая его, все же гнут перед ним спину, потому что он богат. «Понимание вещей у него в кошельке, а похвала этого человека — деньги», — говорит о нем учитель музыки.

Журдену противопоставлена его жена — грубоватая, прямая и откровенная мещанка, преданная своей семье, возмущенная дурью Журдена и обхаживающими его аристократами. Но г-жа Журден, как и стоящий за прилавком Журден, не является положительным идеалом Мольера. Положительный идеал воплощен им в данной комедии в представителях молодого поколения — Люсиле и Клеонте. Это образованные молодые люди, стоящие значительно выше своего сословия. Клеонт принадлежит к числу просвещенных резонеров, которых Мольер выводит в целом ряде своих комедий. Не будучи дворянином, он приобрел истинное благородство своей честной жизнью и полезными занятиями (он служит на государственной службе). Как подлинный гуманист, Мольер в этом образе утверждает первенство личных заслуг человека перед знатностью и богатством.

В последние годы своей жизни, имея позади целый ряд крупнейших достижений в области сатирической комедии, Мольер снова с великим удовлетворением обращается к фарсу, с которого он в свое время начал деятельность драматурга. Одной из последних комедий Мольера является фарс «Плутни Скапена» (1671), принадлежащий к числу наиболее часто исполняемых его пьес. Хотя сюжетная схема комедии заимствована у Теренция («Формион»), однако разработана она приемами французского фарса и итальянской комедии масок. В пьесе точно воспроизведен ансамбль комедии дель арте с ее двумя парами любовников, парой стариков и парой слуг, которые все располагаются в контрастном отношении друг к другу. Кроме того, в комедии можно найти ряд классических фарсовых трюков и сцен, вроде знаменитой сцены с мешком, которую Мольер заимствовал у Табарена. Это сочетание «Теренция с Табареном» не понравилось Буало, и он сделал в своем «Поэтическом искусстве» оговорку по поводу Мольера, который-де «слишком друг народа» и чересчур старается угождать его вкусам. Стоя на страже законов аристократического театра, Буало писал:

И сквозь мешок, куда Скапен залез бесстыдно,  
Того, кем «Мизантроп» был создан, мне не видно...<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод С. Нестеровой.

Считая, что Мольер унижает свой талант, опускаясь после сочинения высокой комедии до народного фарса, знаменитый критик не мог понять, что именно от народного фарса комедии Мольера унаследовали свою взрывчатую силу и что Мольер славен прежде всего тем, что был и остался до конца своих дней великим народным комиком.

Мольеру очень хотелось создать образ народного героя, полного жизнерадостной активности. Такого демократического героя он вынужден был облекать в лакейскую ливрею, потому что этот народный герой в то время на сцене, в образе ловкого и умного слуги, мог найти применение своим силам и способностям. В юношеских комедиях Мольера этот демократический герой носил имя Маскариля; в комедиях последних лет он предстает прежде всего в образе Скапена. В Скапене бурлят и перебивают через край силы. «Я люблю ввязываться в рискованные предприятия, — говорит он о себе, — опасности меня никогда не пугали. Я презираю трусливые душонки, которые слишком много предвидят и потому не смеют ни за что взяться»<sup>1</sup>. Скапен лишь подобострастия, столь частого у лиц его профессии. Он помогает обоим юношам (Леандру и Октаву) не из корыстных соображений, а из «человеколюбия». Он головой выше этих молодых людей, которые не могут сделать шага без его помощи.

Обличению буржуазного эгоизма и самодурства посвящена и последняя комедия Мольера — «Мнимый больной» (1673). Материалист Мольер вел всю жизнь жестокую борьбу против схоластической лженауки, особенно часто писал о глубочайших изъянах современной ему медицины. В целом ряде своих комедий он выводил образы врачей-невежд и шарлатанов. Так, в фарсе «Лекарь поневоле» (1666) он показал крестьянина Сганареля, который прикинулся врачом и имел большой успех у пациентов только благодаря своей наглости, хотя его медицинское невежество бросается в глаза всем сталкивающимся с ним людям. В «Мнимом больном» Мольер еще острее высмеивает лекарей-шарлатанов, вместе с тем уделяя большое внимание «жертве» врачей — мнительному буржуа Аргану. Мнительность является у Аргана своеобразным средством, с помощью которого он угнетает окружающих людей, выражает его самовлюбленность и эгоизм, преувеличенную заботу о своем здоровье. Эгоизм и самодурство Аргана дополняются лицемерием и корыстолюбием Белины, вышедшей замуж за Аргана только из-за его богатства и теперь ждущей с нетерпением смерти мужа, которая принесет ей наследство. Так в узком мире мещанской семьи Мольер разворачивает борьбу эгоистических интересов, ко-

<sup>1</sup> «Плутни Скапена», действие III, явление 1.

торая составляет подлинную сущность буржуазного общества. Интересно отметить, что разоблачение хищницы Белины осуществляется смысленной служанкой Туанетой, являющейся живым воплощением народного здравого смысла. Та же Туанета находит выход и для помешанного на своих болезнях Аргана: она рекомендует ему самому сделаться врачом, чтобы устрашать все болезни своим докторским званием. Комедия кончается гениальной балетной буффонадой — шуточной церемонией посвящения Аргана в доктора, перерастающей в сатиру на шарлатанство врачей.

Комедия «Мнимый больной» дает яркое подтверждение зрелости реалистического мастерства Мольера, свидетельствует о его умении показать типические явления французской жизни. Впервые он выводит на сцену маленькую девочку — Луизон, младшую дочь Аргана, которая, несмотря на свой детский возраст, ловко хитрит и притворяется, отвечая на расспросы отца о молодом человеке, ухаживающем за ее сестрой. Эта сцена Аргана с Луизон восхищала своим реализмом Гёте, считавшего ее «символом совершенного знания подмостков».

Подводя итоги обзору драматургии Мольера, следует подчеркнуть, что по своему мировоззрению Мольер был материалистом, наследником лучших традиций гуманистической мысли, последователем Рабле, Монтеня, Шаррона, Гассенди, страстным поборником жизненной правды; стремившимся всегда применять золотое правило философии Возрождения — «следовать природе». Всей силой своего комического гения он обрушивался на искажителей «природы», где бы они ни появлялись, где бы они ни действовали. Попы, схоласты, лжефилософы, лжеученые, шарлатаны, педагоги и врачи, прециозницы, невежды, маркизы, педанты, ханжи и самодуры — таков далеко не полный список искажителей «природы», выводимых Мольером в его комедиях. Он издевался над сословными предрассудками, над метафизическими бреднями, над извращениями естественных, человеческих отношений. Он обличал и высмеивал глупцов и моральных уродов, к каким бы сословиям они ни принадлежали. При этом он не щадил буржуазию, не идеализировал ее, резко критикуя, как и другие сословия. Он видел смешные стороны во всех явлениях и пластах современной ему жизни. «Цель комедии состоит в изображении человеческих недостатков и, в особенности, недостатков современных нам людей», — говорил Мольер, смотря на эти недостатки открытым взором человека, не зараженного сословными предрассудками, лишенного буржуазного своекорыстия и потому особенно близкого народу. Мольер был единственным драматургом эпохи абсолютизма, в произведениях которого выражались народные устремления, народные оценки общественных



отношений, народная точка зрения на различные явления французской жизни.

Мольер хорошо знал и любил народ, знал его быт, песни, игры, обычаи, поверья, пословицы. Он в совершенстве владел народным языком, различными наречиями, говорами и ввел их впервые в свои комедии. Он показал в своих пьесах простых людей — слуг, служанок, ремесленников, крестьян, которых традиция классицистского театра запрещала выводить на подмостки. Его народные персонажи всегда наделены глубокой народной мудростью, здравым смыслом и противопоставлены комическим уродам и насильникам из имущих сословий.

Однако, несмотря на неустанное искание жизненной правды, Мольер все же оставался классицистом, подчинявшим свое творчество нормам рационалистической эстетики. Он отбрасывал все лишнее, приводящее, эпизодическое, могущее заслонить основную тему комедии. Своих героев он изображал одержимыми какой-либо одной страстью или странностью, которая тем самым абсолютизировалась.

Именно эту односторонность мольеровских образов, столь резко отличающую их от образов Шекспира, и отмечал Пушкин в своем знаменитом сопоставлении обоих великих драматургов: «Лица, созданные Шекспиром, не суть как у Мольера, типы какой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера скупой скуп и только... У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под хранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря...» Пушкин противопоставлял односторонне обрисованным Мольером образам Гарпагона и Тартюфа гораздо более широко задуманные Шекспиром образы Шейлока и Анджело. Пушкин полемизировал с мольеровским методом построения характера, по которому отбирались для создания данного характера только определенные черты. Отрицательной стороной этого рационалистического метода было то, что он обеднял героев Мольера, в особенности по сравнению с героями Шекспира, который не ограничивал себя и изображал свои персонажи во всем разнообразии и богатстве их индивидуальных характеристик. Эта критика Пушкиным мольеровского метода построения характера никак не уничтожает его общей, чрезвычайно высокой оценки творчества Мольера. Пушкин считал образ Тартюфа «бессмертным», «плодом самого сильного напряжения комического гения», находил в этой комедии «высшую смелость, смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслью».

Мольер сыграл огромную роль в истории европейской комедии. Он создал комедийную традицию, получившую широкое

распространение. Можно смело сказать, что все комедиографы XVIII века — французские, английские, немецкие, итальянские, испанские, датские, русские, польские и т. д. — являлись в большей или меньшей степени учениками и последователями Мольера. Среди его почитателей мы находим не только соратников драматурга по комедиийному жанру. Горячим поклонником Мольера был Гёте, писавший: «Я знаю и люблю Мольера с молодых лет. И в течение всей моей жизни учился у него... Меня восхищает в нем не только совершенство художественных приемов, но прежде всего натура художника, полная прелести, и высокая внутренняя культура». Страстными почитателями Мольера были столь различные французские писатели XIX века, как Гюго, Бальзак и Золя. То же можно сказать о великих русских писателях XIX века, от Пушкина, Грибоедова и Гоголя до Островского и Л. Толстого. Известно, что Островский перед смертью мечтал о переводе всего Мольера.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МОЛЬЕРА

Все отмеченные особенности мировоззрения и художественного метода Мольера проявлялись не только в драматургической, но и в его сценической деятельности. В театральной практике Мольер был также пионером «естественности», неутомимым искателем жизненной правды, старавшимся всегда «следовать природе». Реалист Мольер придерживался в собственной актерской деятельности метода внимательного наблюдения и изучения жизни, призывая к этому и актеров своей труппы.

Все современники говорят о наблюдательности Мольера, его обыкновении пристально следить за окружающими его людьми. Так, Визе в полемической комедии «Зелинда, или Истинная критика на Школу жен» (1662) описывает Эломира (то есть Мольера), наблюдающего за поведением покупателей в лавке: «Он, казалось, внимательно слушал их разговоры, и по выражению его глаз можно было решить, что он стремился проникнуть в глубину их душ, дабы высмотреть в них то, что они не говорили... Это опасная личность. Есть люди, которые ловко работают руками, но о нем можно сказать, что он ловко работает глазами и ушами».

Мольер внимательно изучал особенности каждого актера своей труппы. «Нет ни одного недостатка у его актеров, которого бы он не сумел использовать, и он делает оригинальными даже тех исполнителей, которые, казалось бы, должны были портить труппу», — писал его современник Гере и прибавлял: «Это человек, который имел счастье знать свой век так же хорошо,

как и своих актеров». Действительно, Мольер, создавая свои пьесы, стремился использовать личные особенности и даже недостатки актеров. Так, смешливость актрисы Боваль перешла в исполненные ею роли Зербинетты («Плутни Скапена») и Никсаль («Мещанин во дворянстве»), хромота Луи Бежара — в роль слуги Лафлеша («Скупой»), хронический кашель самого Мольера — в роль Гарпагона («Скупой»), склонность Арманды Бежар к пантомиме — в роль притворно немой Люцинды («Лекарь поневоле»). Думая при создании своих комедий об индивидуальных качествах актеров, Мольер хотел всячески облегчить последним трудный процесс слияния с образом.

Тот же принцип лежал в основе режиссерской работы Мольера, которая отражена в «Версальском экспромте». Мольер изобразил здесь репетицию своей труппы, происходящую под его руководством. Перед нами проходят шесть актеров и шесть актрис театра Мольера, которые играют прежде всего самих себя, а затем и определенные роли в пьесе, являвшейся ответом на пасквиль Бурсо. Такое оригинальное построение дает Мольеру возможность изобразить нравы своей труппы, охарактеризовать отдельных актеров и методы своей режиссерской работы с ними.

Мольер был режиссером, ставящим главным образом собственные пьесы. Истолковывая актерам существо порученных им ролей, он внимательно изучал все их выразительные средства — интонации, позы, жесты, мимику. Особенно большое значение он придавал речевой интонации, в чем сказывалась его связь с эстетикой классицистского театра. При этом он не только давал актерам словесные указания, но зачастую прибегал к методу воспроизведения нужных интонаций, добиваясь их точного соответствия с жестами. Здесь Мольеру помогала собственная виртуозно разработанная актерская техника.

В отличие от трагического актера комедийный актер должен был изображать образы, характеры которых были подчас совершенно не схожи с его индивидуальностью. Так, например, актрисе Дюпарк Мольер поручил в «Версальском экспромте» роль маркизы-кривляки, когда же Дюпарк стала отказываться от этой роли под тем предлогом, что она кривляется в жизни меньше других актрис, Мольер возразил ей: «Вы только доказываете этим, что вы превосходная актриса, потому что вы хорошо изображаете лицо, совершенно противоположное вашему складу». Ко всей своей труппе Мольер обращается с таким общим указанием: «Постарайтесь понять как следует характер ваших ролей и представить себе, что вы и есть те самые лица, которых вы изображаете». Это указание имеет отчетливо реалистический характер.

Интересны конкретные замечания и советы, которые Мольер дает исполнителям некоторых ролей. Актрисе Бежар, играющей роль светской дамы-недотроги (*prude*), Мольер сначала описывает характер этой мнимо добродетельной женщины, а затем говорит: «Все время имейте этот образ перед глазами, чтобы вернее передать присущие ему ужимки». Актеру Дюкруази, исполняющему роль салонного поэта, он предлагает «подчеркнуть эти черты педантизма, которые так еще живы в светских беседах, этот поучительный тон, эту точность произношения с ударением на всех гласных...» Актера Лагранжа, которому поручена роль маркиза, Мольер прерывает после первой же произнесенной им фразы: «Ах, боже мой, это совсем не тон маркиза! Надо говорить более зычно; и большинство этих господ усвоили особую манеру разговаривать, чтобы отличаться от простых смертных». Равным образом он прерывает и Брекура, говоря: «Ну вот! И этот говорит тоном маркиза. Разве я не сказал вам, что вы играете роль, в которой надо говорить просто?» Мольер не ограничивался только предварительными указаниями актерам. Он восстанавливал репетицию и снова самым внимательным образом растолковывал актерам характеры создаваемых образов, их отношения между собой, требовал изменения тона или походки, просил подчеркнуть то или другое место, сам проговаривал или проигрывал целые куски пьесы — словом, неустанно работал на репетициях, добываясь полной слаженности и художественной законченности спектакля. Об этом рассказывает Лагранж: «При его постановках каждый шаг и жест актеров были строго продуманы, и все совершалось с такой тщательностью, о какой до него никто не имел понятия». Актеры труппы Мольера отличались чувством ансамбля. Труппа Мольера была первым в истории французского театра крепко спаянным художественным коллективом.

Тон в работе коллектива задавал сам Мольер — не только как драматург-режиссер, но и как замечательный комический актер совершенно нового типа. Внешность Мольера не подходила для ролей героев-любовников современного ему театра. Он был некрасив: у него была большая голова на короткой шее, маленькие глаза, толстый нос, большой рот, черные и густые брови. Роста он был скорее высокого, у него было коренатое туловище на тонких длинных ногах. Мало благоприятны были также его голосовые данные. Вот что пишет о них современница: «Глухой голос, жесткие интонации, торопливость речи, которая чрезмерно убыстряла его декламацию, делали его в этом отношении значительно ниже актеров Бургундского отеля. Он здраво оценил себя и ограничил себя жанром, в котором эти недостатки были более терпимы. Ему даже стоило много труда преодолеть их, чтобы

добиться успеха. Он избавился от торопливости речи, столь враждебной правильной артикуляции, лишь с помощью постоянных усилий, породивших у него своего рода икоту [...], из которой он умел извлекать выгоду в некоторых случаях. Чтобы разнообразить свои интонации, он первый ввел в обычай некоторые особенные речевые оттенки, за которые его сначала обвиняли в склонности аффектации, но к которым впоследствии привыкли».

Не менее значительную работу Мольер проделал также над своей мимикой и жестом. Все очевидцы указывают на замечательную живость и разнообразие его мимики. Вот что пишет современник в некрологе Мольера: «Он весь был актером, с ног до головы. Казалось, что у него несколько голосов. Всё в нем говорило. Одним шагом, улыбкой, взглядом, кивком головы он сообщал больше, чем величайший в мире говорун мог бы рассказать за целый час».

Актерский диапазон Мольера был очень широк. Об этом свидетельствуют исполненные им роли в его собственных комедиях. Эти роли могут быть разбиты на шесть групп: 1) роли Маскариля в первых трех комедиях Мольера и роль Скапена, соответствующие амплуа первого Дзанни в комедии масок; 2) роли Сганареля в шести пьесах («Мнимый рогоносец», «Школа мужей», «Брак поневоле», «Дон Жуан», «Любовь-целительница», «Лекарь поневоле»), представляющие собой различные вариации одного условно-театрального типа, изменяющегося в зависимости от жанра пьесы и предстающего то в образе буржуа, то в образе слуги или крестьянина; 3) роли комических стариков в «высоких комедиях» — Арнольф, Оргон, Гарпагон, Кризаль; 4) роли придворных шутов в пяти комедиях-балетах антично-пасторального жанра и роль раба Созия в комедии на античный сюжет «Амфитрион»; 5) роли смешных буржуа, трактуемые в остро комическом, буффонном плане, — Данден, Журден, Пурсоньяк, Арган; 6) роли ревнивых и оскорбленных любовников в пьесах «Дон Гарсиа Наваррский», «Сицилиец», «Мизантроп», образы которых резко не соответствовали внешности Мольера.

Несмотря на разнообразие перечисленных ролей, почти все они относятся к категории ролей характерно-комических. Исполняя их, Мольер добивался прежде всего правдивой передачи чувств и мыслей изображаемого персонажа, а затем находил яркую, выразительную форму, подчас с сатирической целью нарочито преувеличенную (Гарпагон, Журден, Арган), но всегда имеющую целью создание реально существующего характера.

В своей актерской технике Мольер был многим обязан итальянским мастерам во главе с блистательным Тиберио Фью-

рилли. Он научился у итальянцев прежде всего искусству актерской *импровизации*, которым итальянцы превосходили комических актеров всех других стран. Есть ряд свидетельств о том, что Мольер в совершенстве владел этим сложным искусством. Так, Лагранж записывает в своем дневнике 12 июня 1665 года, что труппа выступала в Версале и что Мольер исполнил в прологе к спектаклю «роль маркиза, который хочет попасть на сцену вопреки желанию стражи», причем он «вел смешной разговор с одной актрисой, которая исполняла роль маркизы и сидела среди публики».

С импровизацией была тесно связана склонность Мольера к *переодеванию*, которое давало ему возможность создавать в одном спектакле несколько образов. Так, в комедии-балете «Докучные», построенной по методу обозрения, Мольер исполнил пять характерных ролей, причем три из них играл в костюмах маркиза. Переодевания применялись им и в постановках других пьес («Лекарь поневоле», «Дон Жуан», «Смехотворные жеманницы», «Мещанин во дворянстве» и др.).

Подобно итальянским комедиантам, Мольер был актером *синтетическим*, сочетавшим искусство сценической речи с искусством пения, танца и пантомимы. Он пел в «Принцессе Элиды», «Лекаре поневоле», «Мещанине во дворянстве», танцевал характерно-комические, пантомимические танцы едва ли не во всех поставленных им комедиях-балетах. Первое известное нам балетное выступление Мольера относится еще к годам его работы в провинции: в Монпелье в 1655 году. Мольер исполнил в «Балете несовместимых» две роли — поэта и селедочницы. Из балетных сценок, исполненных Мольером в его комедиях, пользовались особым успехом комический менуэт из «Мещанина во дворянстве» и знаменитый буффонный танец с клистирами из «Господина де Пурсоньяка».

Виртуозная *техника сценической речи* Мольера выражалась прежде всего в скороговорках, которыми он часто пользовался. Богатство и разнообразие речевых интонаций Мольера отразились в тексте его комедий в виде различных междометий, представляющих точную запись его интонаций. В первой балетной интермедии к «Мнимому больному» Мольер, исполнявший роль Полишиеля, комично передразнивал скрипачей, произнося на множестве ладов одну и ту же ноту «ля». На этом же приеме была построена комическая переключка шута Морона с эхом в «Принцессе Элиды».

Таким образом, в актерском искусстве Мольера реалистическая сущность облеклась в блестящую по своей театральной выразительности сценическую форму, синтезировавшую приемы драматического, музыкального и танцевального театра.



Мольер в костюме Сканареля

В области *сценического костюма* Мольер также шел по новому пути. Он решительно отказался от условного костюма, присущего классицистской трагедии. Но Мольер не дал единого решения проблемы костюма в комедии, подходя к нему в зависимости от пьесы и характера роли.

Все мольеровские персонажи могут быть разделены по костюмам на три группы. К первой группе относятся традиционные театральные типы-маски, унаследованные Мольером от фарса и комедии дель арте. Эти роли исполнялись Мольером и актерами его труппы в условно-стилизированных костюмах данных жанров. Так, в ролях Сганареля («Лекарь поневоле») и Скапена Мольер выступал в традиционном костюме первого Дзанни. Ко второй группе ролей относятся пасторально-мифологические персонажи комедий-балетов, носившие условные придворно-балетные костюмы, состоявшие из короткой туники, фижм, трико, высоких сапожков и головного убора с эгретками. Наконец, к третьей и самой обширной группе ролей принадлежали современные бытовые персонажи. Они носили бытовые костюмы и платья, соответствующие социальному положению, возрасту и семейному положению данного персонажа. Мольер старался в этих костюмах придерживаться полной бытовой точности и требовал того же от своих актеров. Так, однажды он заставил свою жену, игравшую в «Тартюфе» роль Эльмиры, снять на самой премьере роскошный балльный наряд и заменить его скромным домашним платьем, мотивируя это характером Эльмиры и той домашней обстановкой, в которой она выступает в пьесе.

Личный состав труппы Мольера на всем протяжении ее истории был весьма разнообразен. Наиболее важную роль в жизни труппы в молодые годы Мольера играли его товарищи Бежары, из которых старшая, Мадлена (1618—1672), была подругой юных лет Мольера, возглавляла вместе с ним труппу в годы ее провинциальных скитаний, исполняя первое время роли героинь в трагедии и служанок в комедии. Ее лучшие роли в комедиях Мольера — Мадлон («Смехотворные жеманницы») и Дорина («Тартюф»).

Жозеф Бежар был одним из основателей труппы и первым исполнителем ролей главных героев. Он играл роли Лелио («Сумасброд») и Эраста («Любовная размолвка»). Умер он вскоре после возвращения труппы в Париж. Луи Бежар-младший (ум. 1678) был характерным актером, исполнявшим иногда роли старух (г-жа Пернель в «Тартюфе»). Арманда Бежар, жена Мольера, после его смерти вышедшая замуж за актера Герена, исполняла в комедиях Мольера роли молодых героинь, в том числе принцессы Элиды, Психеи, Селимены («Мизантроп»), Люсиль («Мещанин во дворянстве»), Анжелики



(«Мнимый больной»). Она отличалась внешним обаянием, прекрасным голосом, богатой мимикой. Она славилась своими костюмами и была первой актрисой, оказывавшей в этом отношении влияние на великосветское общество.

Из других актрис мольеровской труппы надо отметить известную нам уже Терезу Дюпарк, исполнительницу ролей Доримены («Брак поневоле») и Арсиной («Мизантроп»); Катрину Дебри (ум. 1706), исполнительницу ролей Като («Жеманницы»), Агнесы («Школа жен»), Марианны («Тартюф»), Доримены («Мещанин во дворянстве»); Жанну Боваль, великолепную исполнительницу ролей служанок в последних комедиях Мольера (среди ее многочисленных ролей лучшими были — Николь, Зербинетта, Туанетта).

Из мольеровских актеров следует отметить в первую очередь его ближайшего сподвижника Лагранжа, являвшегося при Мольере секретарем и «оратором» его труппы, а после смерти Мольера занявшего его место.

Вступив в труппу в 1659 году, Лагранж исполнял во всех комедиях Мольера роли первых любовников, которые в его исполнении лишились обычной монотонности и разнообразились от пьесы к пьесе: то это был ветреный, легковверный и чистосердечный молодой буржуа Орас («Школа жен»), то изящный и наглый дворянин Клитандр («Жорж Данден»), то пылкий и непосредственный юноша Валер («Тартюф»), то умный, обходительный с дамами и вместе с тем наглый, развращенный вельможа дон Жуан. Лагранж вел с 1659 по 1685 год ежедневную запись всех событий в труппе Мольера, и этот «Реестр Лагранжа» является драгоценным источником по истории французского театра.

Вместе с Лагранжем в труппу Мольера вступил Филибер Гассо, по сцене Дюкруази — один из лучших характерных актеров труппы. Дюкруази, первый исполнитель роли Тартюфа, унаследовавший от своего учителя Мольера удивительную многосторонность, исполнял такие разнотипные роли, как Сотанвиль («Жорж Данден») и Жеронт («Плутни Скапена»), Сбригани («Господин де Пурсоньяк») и Коввель («Мещанин во дворянстве»). Такой же разносторонностью отличался и Юбер, исполнявший и роли комических старух (г-жа Сотанвиль, г-жа Журден) и такие роли, как Дамис («Тартюф») и Аргант («Плутни Скапена»).

Умение актеров мольеровской труппы исполнять разнообразные роли было качеством, прямо противоположным традициям трагических актеров-классицистов, всегда остававшихся неизменными во всех ролях. Сценический реализм Мольера пробивал первые бреши в твердыне классицистского театра.

## ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР ПОСЛЕ СМЕРТИ МОЛЬЕРА

17 февраля 1673 года, на четвертом представлении «Мнимого больного», Мольер, игравший роль Аргана в тяжелом, болезненном состоянии, во время финальной балетной сцены почувствовал себя очень плохо и не смог произнести последнюю реплику. Его перенесли на квартиру, находившуюся в двух шагах от театра, и там он через час скончался, задохнувшись от хлынувшей у него горлом крови. У смертного одра великого вольнодумца не было ни врачей, ни попов.

Смерть Мольера явилась невознагражденной утратой для его труппы. С большим трудом Лагранжу, возглавившему труппу после смерти Мольера, удалось убедить короля не сливать ее с труппой Бургундского отеля. Но положение труппы оставалось угрожающим. Весной 1673 года Бургундский отель переманил к себе четырех видных актеров труппы Мольера, в том числе самого молодого и талантливого — Мишеля Барона, вскоре ставшего величайшим актером Франции. Одновременно с этим Люлли, получивший королевский патент на открытие оперного театра, не постеснялся выгнать из помещения Пале-Рояля труппу своего учителя. Актерам пришлось подыскивать новое помещение. Оно было найдено Лагранжем на улице Генего, после чего бывшая труппа Мольера приняла наименование труппы отеля Генего. В том же 1673 году к ней была присоединена труппа театра Маре, прекратившего самостоятельное существование. Теперь в Париже снова остались две труппы, как было накануне появления в нем Мольера.

Соперничество Бургундского отеля и отеля Генего продолжалось после смерти Мольера, как и при его жизни, хотя в основе этого соперничества лежало теперь уже не различие творческих установок, а чисто финансовая конкуренция. Обе труппы не брезгали никакими средствами, чтобы испортить дела своему конкуренту. Так, Лагранж ставил в своем театре то феерические спектакли («Цирцея» Тома Корнеля и Визе, 1675), то пьесы, бьющие на сенсацию («Гадалка» Тома Корнеля и Визе, 1680); подчас он предоставлял подмостки своего театра для постановки трагедий бездарных соперников Расина (Леклерка и Кора, Прудона). За те семь лет, которые труппа просуществовала без Мольера как самостоятельный художественный организм, Лагранжу не удалось поставить ни одной пьесы, которая была бы достойна имени ее создателя.

Переход Барона, верного ученика Мольера, в Бургундский отель уничтожил в этом театре преобладание расиновской манеры, сторонницей которой была Шанмеле. Между Бароном и



Представление «Мещанина во дворянстве» в Версале. 1670 г.

Шанмеле происходили беспрестанные столкновения, которые привели к тому, что она приняла в 1679 году предложение Лагранжа перейти в отель Генего. Уйдя из Бургундского отеля, Шанмеле принесла с собой в бывшую труппу Мольера расиновский репертуар. Все это приводило к тому, что постепенно стиралось различие творческих установок мольеровской и расиновской школы исполнения.

Конкуренция театров обнаружила их погоню за сборами, сочетавшуюся с полной художественной беспринципностью. Дело дошло до того, что сами актеры Бургундского отеля стали хлопотать о слиянии обоих театров. Это слияние состоялось 25 августа 1680 года. Из обоих театров были отобраны двадцать семь лучших актеров, которые и стали пайщиками нового театра, получившего наименование театра Французской Комедии (*Comédie Française*). Остальным актерам обеих трупп было запрещено играть в Париже и предложено отправиться в провинцию.

По своей внутренней структуре театр Французской Комедии сохранял форму актерской артели, делившей доходы на определенное количество частей, соответственно количеству паев. Всего

в театре было двадцать три пая, а количество актеров менялось; менее опытные и менее талантливые актеры имели полпая. Сначала было двадцать семь актеров, затем по мере надобности число членов труппы увеличивалось за счет дробления паев.

Театр Французской Комедии являлся королевским, правительственным театром. Он получал субсидию, а актеры, прослужившие в нем определенное количество лет, имели пенсию, как вышедшие в отставку чиновники. Труппа театра была подчинена придворным сановникам, которые объединяли в своих руках административный надзор за жизнью театра и цензурный контроль за его репертуаром.

Система бюрократического руководства театром плохо уживалась с самоуправлением труппы, которое должно было осуществляться общим собранием актеров — пайщиков труппы. Они еженедельно собирались для решения всех вопросов внутренней жизни театра. Однако самоуправление труппы было мнимым, потому что актеры обязаны были согласовывать все мало-мальски существенные вопросы с придворными сановниками. В театре не было высокоавторитетного лица, которое осуществляло бы в нем функции художественного руководителя. Поэтому внутри театра продолжали существовать противоречия между мольеровской и расиновской школой, между различными устремлениями каждого из театров, влившихся в театр Французской Комедии.

Таким образом, в Париже в конце XVII века была восстановлена театральная монополия, против которой актеры так энергично боролись в начале XVII века. Монополия повлекла за собой передачу театра в ведение двора, а это значительно сузило идейный диапазон репертуара театра. Таковы были отрицательные последствия восстановления театальной монополии, косвенно связанные с тем реакционным поворотом, который произошел в политике монархии Людовика XIV в 80-х годах XVII века. Однако новая монополия отличалась от старой тем, что опекала не любительское Братство страстей, а высококвалифицированный актерский коллектив. Монополия покончила с распылением артистических сил и беспринципной конкуренцией между отдельными театрами, она обеспечила труппе театра Французской Комедии возможность роста и улучшения профессионального мастерства.



**Н**ЕМЕЦКИЙ  
ТЕАТР





### ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Германия XVI века была страной, где произошла первая из трех крупных решительных битв, в которых «великая борьба европейской буржуазии против феодализма дошла до высшего напряжения»<sup>1</sup>. Первый акт этой борьбы был разыгран в Германии XVI века, второй акт — в Англии XVII века и третий акт — во Франции XVIII века. Ф. Энгельс ставил народно-революционные события, разыгравшиеся в Германии в первой трети XVI века, на одну доску с двумя буржуазными революциями — английской и французской. В этой борьбе Энгельсу виделись контуры первой крупной буржуазной революции в Европе, что позволило ему определить XVI век в истории Германии как «великую эпоху, которую мы, немцы, называем, по приключившемуся с нами тогда несчастьем, реформацией»<sup>2</sup>. Религиозная реформация, направленная против римской церкви, не выражает всего революционного содержания этой эпохи. Для немецкого народа реформационное движение только в первый период своего существования сыграло положительную роль в борьбе с католической церковью. Дальнейшая канонизация лютеранства превратила это учение в новую церковную доктрину, тормозящую свободное развитие человеческой личности и науки. «И характерно, что протестанты перецеполяли католиков в преследовании свободного изучения природы», — писал Ф. Энгельс<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. 2, стр. 296.

<sup>2</sup> Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, 1952, стр. 4.

<sup>3</sup> Там же, стр. 5.

В XVI—XVII веках германская нация, в сущности, еще не была создана. Германия XVI века представляла собой политически и экономически раздробленную страну, входившую в состав «Священной Римской империи», а фактически распадавшуюся на отдельные феодальные княжества, которые проводили самостоятельную политику и были экономически разобщены. Однако именно в XVI веке феодальный строй, унаследованный Германией от средневековья, был впервые подорван классовыми битвами, разыгравшимися в этой стране.

Определяя социальные силы, борющиеся в этот период в Германии, Ф. Энгельс говорил о трех партиях — «консервативно-католической, бюргерски-умеренной лютеранской и революционной». Объединенные силы крупных феодальных князей и представителей католической церкви владели основными богатствами страны и всячески угнетали широкие массы крепостного крестьянства. В то же время в Германии XVI века, как и в других западноевропейских странах, начался значительный подъем городского бюргерства. Южногерманские торговые города (Нюрнберг, Аугсбург, Кёльн, Страсбург и др.) встали во главе этого движения, означавшего первичную стадию становления капитализма в Германии. На первых порах бюргерство включалось в борьбу против феодалов и римской церкви. Оно явилось непосредственным вдохновителем реформационного движения, руководимого Мартином Лютером (1483—1546), который кроме борьбы с католической церковью защищал идею национального объединения Германии и ратовал за чистоту немецкого языка.

С умеренной, бюргерской группировкой объединилось и мелкое безземельное дворянство (рыцарство), восставшее в 1523 году под предводительством Франца фон Зикингена, связанного с реформационным движением. Маркс и Энгельс писали в письмах к Лассалю, что восстание Зикингена было обречено на неудачу, так как исходило от дворянства, то есть от «представителей гибнущего класса».

Третьей силой, противостоявшей как феодалам, так и бюргерам и имевшей подлинно революционный характер, были широкие народные массы, и прежде всего крестьянство.

«Немецкий народ... имеет свою революционную традицию. Было время, когда Германия выдвигала характеры, которые можно поставить рядом с лучшими революционерами других стран, когда немецкий народ развил такую энергию и выдержку, которые у централизованной нации привели бы к самым блестящим результатам»<sup>1</sup>, — писал Ф. Энгельс.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 114.

Великая крестьянская война (1514—1525), потрясая основы феодальной Германии, происходила главным образом в Южной Германии и была тесно связана с восстанием немецкой Швейцарии против католических кантонов и наместников, руководимым Цвингли. Вождем немецкой крестьянской войны был священник Томас Мюнцер, о котором Ф. Энгельс писал, что если его «религиозная философия... приближалась к атеизму, то его политическая программа была очень близка к коммунизму»<sup>1</sup>.

Беднейшие крепостные крестьяне Южной Германии, борющиеся за освобождение от феодального рабства, выпустили манифест «12 тезисов простого человека», в котором ставились требования разделения земли и имущества, свободы слова и печати, свободы собраний и выборной системы в назначении судей и священнослужителей. «Во время так называемых религиозных войн XVI столетия вопрос шел прежде всего о весьма положительных материальных классовых интересах»<sup>2</sup>.

С крестьянами в борьбе против феодалов объединились все прогрессивные силы страны, и прежде всего плебейские низы городского населения.

Во главе крестьянских восстаний стояли тайные революционные общества, руководившие борьбой.

Крестьянская война в Германии имела огромное историческое значение. Ф. Энгельс даже сравнивал ее с революциями 1848 и 1871 годов: «Немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне, [...] но за ними показались начатки современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах»<sup>3</sup>.

Революционное движение масс испугало немецкое бюргерство, быстро отказавшееся от всех тех требований, которые оно выставляло в начале реформационного движения.

Великая крестьянская война была жестоко подавлена феодалами вследствие предательства бюргерства в 1525 году. Томас Мюнцер был обезглавлен, а Флориан Гейер погиб во время сражения. Но революционные ростки, посеянные в Германии в этот период, продолжали жить в последующих веках.

После окончания Великой крестьянской войны борьба умеренных слоев бюргерства с феодалами и католической церковью закончилась капитуляцией бюргерства перед княжеским абсолютизмом, компромиссом с феодалами и католической церковью. В 1555 году был заключен Аугсбургский религиоз-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 138.

<sup>2</sup> Там же, стр. 128.

<sup>3</sup> Ф. Энгельс, Дialeктика природы, стр. 3.



ный мир. Аугсбургский религиозный мир, по существу, означал ликвидацию в Германии последних остатков бюргерской революционности.

В последующих судьбах Германии сыграло решающую роль перемещение торговых путей с Северного и Балтийского морей на Атлантический океан. Торговая монополия Ганзы, являвшаяся основным оплотом буржуазии в «вольных» городах и стимулировавшая развитие торговли, утратила во второй половине XVI века свое значение. Немецкие бюргеры потеряли свои привилегии в мировой торговле. Эти привилегии перешли к Англии и Франции. В результате немецкое бюргерство лишилось к концу XVI века руководящего значения в экономической жизни страны.

В XVII веке Германия вступила в период дальнейшего политического и экономического упадка. Тридцатилетняя война (1618—1648), начавшаяся как междоусобная война немецких феодалов, в которую затем включились Франция и Швеция, окончательно разорила страну. Вестфальский мир (1648) узаконил раздробленность Германии. Германия была отброшена назад в своем экономическом развитии, страна обнищала, население сократилось более чем на половину.

Великие классовые битвы первой половины XVI века вызвали к жизни побег реалистического народного искусства, противостоявшего средневековому церковному искусству. Но бесплодный XVII век душил эти ростки, в княжеских дворах пропагандировалось далекое от реализма искусство, отвечавшее мировоззрению реакционного крепостнического дворянства.

## НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР XVI ВЕКА

Немецкий театр XVI и XVII веков в отличие от английского, испанского, итальянского и французского театра этого периода не сумел достигнуть высокого развития и показать образ нового человека эпохи Возрождения во всем его многообразии.

Если в немецкой литературе XVI века, в частности в «Похвале глупости» (1509) Эразма Роттердамского и в «Письмах темных людей» (1515—1517) Ульриха фон Гуттена, обнаруживаются яркие гуманистические тенденции, то мы не можем назвать ни одного произведения театрального искусства, достигшего в это время такого же уровня. Большинство драматических произведений Германии XVI и XVII веков обнаруживает узость и ограниченность взглядов, не соответствующих мироощущению эпохи Возрождения.

Вместе с тем гуманисты придавали театральному искусству громадное значение как орудию борьбы со средневековыми суевериями и темнотой. Так, например, Эразм Роттердамский противопоставлял в «Похвале глупости» театр церковной проповеди.

Гуманисты создали в XV и в XVI веках ряд драматических произведений, которые, однако, не отличались самостоятельностью, а являлись переработками комедий Теренция и Плавта. Среди гуманистов — авторов пьес на античные темы — наиболее известны Рейхлин, Меланхтон и Фришлин.

В немецкой драматургии этого периода существовала еще одна линия развития, тесно связанная с народным творчеством. Большинство драматургов этого направления отражали идеи реформации, мировоззрение их было, как правило, проникнуто типично бюргерскими представлениями о действительности. Только несколько драматических произведений вышло за пределы этой бюргерской узости, отражая идеи и борьбу Великой крестьянской войны в Германии, наиболее передовые устремления немецкого народа.

Таким образом, в театральному искусству Германии XVI века можно различить два основных направления. Первое из этих направлений связано с гуманистическим, второе — с реформационно-бюргерским движением.

В начале XVI столетия в Нюрнберге, Аугсбурге и ряде других южногерманских городов средневековые мистерии были запрещены городскими церковными властями, как зрелища, в которых преобладали светские мотивы, чуждые духу католической церкви. Развернувшееся затем реформационное движение привело к созданию так называемых антикатолических игр, в которых резко высмеивались папа и его прислужники. В этих спектаклях католические монахи изображались в виде чертей, иезуиты погибали в адских муках, а реликвии католической церкви сжигались на костре, причем гуманист Рейхлин подносил дрова, Эразм Роттердамский складывал их, а Лютер разжигал костер.

С переходом реформационного движения от открытой борьбы с католической церковью к примирению с действительностью и мирному сосуществованию с католицизмом антикатолические игры прекратили свое существование. В дальнейшем антиклерикальные мотивы слышны в светской драматургии среднего бюргерства и ремесленников (мейстерзингеров).

Решающую роль в создании народного театра и драматургии сыграла Великая крестьянская война. Пламенные воззвания Томаса Мюнцера, революционного вождя южной Германии, о котором Ф. Энгельс писал, что его «коммунистические намеки

впервые становятся выражением потребности реальной общественной группы»<sup>1</sup>, нашли отклик в народном творчестве Южной Германии.

Театральное искусство, созданное народом в годы Великой крестьянской войны, было тесно связано с революционной борьбой. В этом его примечательное историческое значение. Крестьянские революционные тайные общества «Бедный Конрад», «Союз башмака» и «Черный отряд» применяли порой театральные представления для непосредственной революционной борьбы. По сохранившимся свидетельствам, эти общества организовывали специальные спектакли, которые предшествовали народным сражениям и порой играли пропагандистскую роль в подготовке восстания. Участники импровизированных спектаклей в финале сбрасывали театральные костюмы, обнажали мечи и призывали зрителей уничтожать феодалов, разрушать замки и сжигать монастыри<sup>2</sup>.

Среди этих спектаклей назовем «Игру о весеннем голубе», исполнявшуюся членами содружества «Бедный Конрад». Текст пьесы принадлежал перу вождя этой группы Конрада. «Весенним голубем» называлась символическая «птица свободы». Сюжет пьесы был несложен: инсценировался суд над двумя рыцарями, укравшими весеннего голубя. К суду над рыцарями вовлекалась масса зрителей: актеры — члены тайного общества — вербовали таким путем крестьян для революционной борьбы. Театральное представление часто являлось сигналом к открытому крестьянскому восстанию. Естественно, что подобное использование театрального искусства было возможно лишь в тех селениях и местностях, участвовавших в Великой крестьянской войне, где свободолюбивые призывы падали на подготовленную почву.

Аналогичные «игры» устраивались и другими тайными обществами. Все игры были связаны с темой крестьянских восстаний, с разоблачением гнета и насилия феодалов.

Эти спектакли разыгрывались на дорогах и площадях без всяких сценических приспособлений. Костюмы актеров были крайне просты: к обычной будничной одежде добавлялось несколько деталей, характеризующих изображаемое лицо. Несмотря на примитивность выразительных средств актеров, спектакли эти имели большое историческое значение; по своей целеустремленности они превосходили многие театральные явления, связанные с нарождавшимся революционным движением

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 131.

<sup>2</sup> Драматург Фр. Вольф во введении к своей пьесе «Бедный Конрад» останавливается на этих спектаклях, сведения о которых им почерпнуты в архивах г. Штутгарта.

в других странах Европы. Характерно, что участники спектакля, организованного тайным обществом «Черный отряд», покинули после поражения 1525 года поле битвы со следующей песней:

Разбиты мы, настал прощанья час,  
Но внуки наши отомстят за нас.

С крестьянской войной в Германии тесно связана была политическая борьба в немецкой Швейцарии, территориально непосредственно примыкающей к южногерманским областям. В городах Базеле, Берне, Цюрихе, Ури в это время создавались произведения театрального искусства, отражавшие тему народных восстаний.

Среди драматургов этого направления первое место занимает Якоб Руф (или Руоф, 1500—1558). Он родился в Вюртемберге, в течение ряда лет был хирургом в швейцарском городе Цюрихе. Руф был участником борьбы швейцарского народа против католических кантонов, против власти австрийских и французских наместников в Швейцарии. В его драматических произведениях отразились патриотические тенденции немецкого народа.

Центральное место в немецкой революционной драматической литературе XVI века занимает драма Руфа «Вильгельм Телль» (1545). Народные сказания о Вильгельме Телле давно существовали в немецкой Швейцарии в многочисленных безыменных обработках. Последняя из них, созданная в городе Ури в 1540 году, была использована Руфом для его пьесы. Но по сравнению с этой обработкой Руф вводит в свою драму ряд новых действующих лиц — наместника из Зарнена, его жену, кухарку и слуг, жену и детей Телля, крестьян и матросов. Все эти образы значительно оживляют пьесу, активизируют ее действие и придают ей реалистический характер. Кроме того, Руф присочиняет финальный акт, в котором изображено общее восстание крестьян и взятие ими замка в Зарнене.

Основная тема «Вильгельма Телля» Руфа — восстание швейцарских крестьян против ига чужеземных наместников и феодалов, против насилий и издевательств над швейцарским народом. Ни в одной немецкой драме XVI века тема борьбы народных масс за свободу не нашла столь яркого выражения, как в этой пьесе. В ней сказались новые черты человека эпохи Возрождения, борющегося за свою независимость, слышны отголоски Великой крестьянской войны в Германии, впервые разбудившей революционное самосознание народных масс. Это заставляет нас причислить «Вильгельма Телля» Руфа к выдающимся произведениям XVI века.

Однако свободолюбивые устремления Телля и его соратников изображаются автором не как органическая потребность сбросить

сильно с себя оковы порабощения, а как выполнение божественных предначертаний, которым подчиняется человек. В этом выявился своеобразный компромисс между новым, ренессансным мировоззрением и мировоззрением средневековым, церковным, от которого автору не удалось до конца отказаться.

Драма «Вильгельм Телль» написана рифмующимся попарно четырехстопным хореем и состоит из пяти актов.

В начале и в конце пьесы выступает, по обычаю средневековых драм, герольд (глашатай). Он говорит о том, что насилие, своеволие, зависть, ненависть и расточительство власть имущих не могут продолжаться вечно. Это привело к гибели Вавилона, к падению царства Александра Македонского и к уничтожению Римской империи. Такая же судьба ждет и Швейцарию, находящуюся под иноземным игом.

Действие начинается с угроз наместника Гесслера, сулящего швейцарцам жестокую расправу за непослушание и неуплату налогов. Он объявляет, что свободы, которыми пользовались до сих пор швейцарцы, должны быть забыты. Но не все покоряются Гесслеру. Телль говорит об унижении народа, о гнет и насилии наместников. Он встречает крестьянина Штауфахера, бежавшего из Швица от преследований наместника, отнявшего у него дом, и Эрни из Мельхталя, у которого увели двух быков и ослепили отца. Телль и его соратники решают бороться с наместниками и объединить народ для общего восстания. Местом встречи обездоленных назначается горное ущелье Рютли.

Далее следует известная сцена с яблоком, в которой наместник Гесслер в полной мере проявляет свою жестокость и бесчеловечность. Общее недовольство крестьян растет. Все чаще и решительнее раздаются голоса протеста против бесчинств жестоких наместников.

Последующие сцены построены по сюжету народного предания о Вильгельме Телле: арест Телля, а затем убийство Гесслера в ущелье.

Однако финальный акт отличается от известного нам изложения этой темы Ф. Шиллером. В горах встречаются Телль, Ули, Эрни, Куно и Штауфахер. «Мы лучше умрем во время восстания, чем погибнем от ужасов подневольной жизни и насилия наместников», — говорят они. Подав друг другу руки, они произносят вслеп за Теллем клятву союза:

Подымайся, стар и мал!  
Мы клянемся, что настал  
Для насильников конец!  
Да поможет нам творец!  
Завоеем мы свободу  
Для швейцарского народа.



Сцена из «Вильгельма Телля» Я. Руфа

В замке Зарнен готовятся к встрече рождества. Владелец замка отправляется в церковь и велит слугам охранять дом и не впускать никого.

Начинается восстание. У ворот замка появляется Ули в сопровождении пяти крестьян. Крестьяне просят впустить их, чтобы передать хозяину свои рождественские подарки. Кухарка открывает ворота. Вслед за крестьянами в замок Гесслера врываются Вильгельм Телль и его соратники. Замок взят штурмом, наместник бежит из страны. Швейцарский народ завоевал себе свободу.

В пьесе Руфа имеется ряд живых характеристик. Телль и его соратники обладают индивидуальными чертами, предстают подлинными народными героями.

Однако в драме Якоба Руфа сказывается еще влияние средневековых традиций. Ряд действенных моментов переносится в ремарки, как, например, само восстание крестьян в Зарнене. Но вместе с тем следует подчеркнуть, что мотивы гражданственности, звучащие в этом произведении, выделяют его среди всей немецкой драматической литературы XVI века.

Руф написал еще ряд пьес, не поднимающихся, однако, до уровня «Вильгельма Телля». Интересна драма «О злочлечениях и радостях достойного союза» (1538), в которой автор говорит о насильственной вербовке швейцарцев во французские и австрийские войска. Пьеса эта мало действительна и сводится к бесконечным диалогам, в которых персонажи жалуется на злосчастную судьбу Швейцарии.

Среди соратников Руфа заслуживает упоминания драматург Генрих Буллингер (1504—1575), ближайший сподвижник Цвингли. В свои исторические пьесы он вносил мысли об освобождении швейцарцев от иноземного рабства. Для него характерно, что герои давно минувших дней изображаются им в виде современных бюргеров и крестьян. Судьба героев пьес Генриха Буллингера обычно predetermined божественной волей; вместе с тем в них можно увидеть отдельные черты нарождающегося человека эпохи Возрождения.

В некоторых бытовых пьесах, впервые созданных в немецкой Швейцарии и Германии в первой половине XVI века, появляется образ человека из народа. Одна из лучших комедий этого периода — «Эльсли Трагденкнабен» (1530) — принадлежит швейцарскому драматургу Николасу Мануэлю. В пьесе показана бытовая комедийная сценка в суде. Крестьянская девушка Эльсли обвиняет своего возлюбленного Ули в том, что он отказывается жениться на ней. Ули объясняет свой отказ легкомысленным поведением Эльсли. Один за другим выступают на суде крестьяне, свидетели веселых походов Эльсли. Пристыженная Эльсли клянется отныне вести примерный образ жизни, и суду удается убедить Ули соединиться с ней брачными узами.

Комедийность пьесы подчеркивается еще и тем, что мать Эльсли, вдова, во время судебного разбирательства резко нападает на отца Ули, вдовца, но после благополучного окончания суда почтенные родители также решают пожениться.

Комедия эта, отличающаяся веселым народным юмором, живыми образами и правдивой зарисовкой крестьянского быта, оказала влияние на последующее развитие немецкой реалистической драмы.

Большинство швейцарских драматургов XVI века были представителями бюргерской среды, выражавшими в своих пьесах типичные бюргерские идеалы. В этом отношении один Руф являлся исключением.

Их искусство получило особо широкое развитие в южногерманских городах XVI века. Оно выражало здесь умеренные политические взгляды жителей «вольных городов», связанных с реформационным движением. Многим бюргерским пьесам

присуща антикатолическая направленность. Изредка в этих пьесах встречаются выпады против феодалов. Основная же тенденция бюргерских пьес — изображение жизни среднего немецкого бюргера и ремесленника. Утверждая свою мораль, бюргеры противопоставляли себя крестьянам; поэтому крестьянин в этих пьесах изображался тупым увальнем, существом грубым и жадным.

Особое место среди бюргерских пьес занимали немецкие фарсы, отличавшиеся в XV веке примитивностью и необузданностью. Среди авторов ранних фарсов необходимо упомянуть Ганса Розенплютта, нюрнбергского кузнеца, пьесы которого были направлены против феодалов, а также крестьян. Большое распространение имели в конце XV века и фарсы Ганса Фольца, высмеивающие крестьянские свадьбы и судебные разбирательства. Фарсы Ганса Фольца полны непристойных любовных историй и сценок, в которых участвуют врачи-шарлатаны.

Среди фарсов этого времени известность приобрела «Игра о Нейтгарте», состоящая из 2100 стихов и рассказывающая об издевательствах рыцарей над крестьянами.

В начале XVI века появились фарсы Петера Пробста и Георга Ролля, преодолевавшие грубость и примитивность ранних средневековых фарсов.

Инициатива создания народного искусства принадлежала в Германии мастерам и ремесленникам немецких городов. Самодеятельное театральное движение ремесленников приобрело в Германии название мейстерзанга. Сапожники и стекольщики, каменщики и печатники, суконщики и литейщики принимали деятельное участие в спектаклях и хоровых выступлениях, организуемых для городского населения. Средоточием мейстерзанга был город Нюрнберг, а также близлежащие города — Аугсбург, Страсбург и другие, бывшие в XVI веке центром развития торговли и кустарной промышленности.

В пьесах мейстерзингеров встают перед нами живые образы немецких бюргеров, ремесленников, крестьян. Одним из любимых образов был народный герой Тиль Эйленшпигель. Новая драматургия, созданная ремесленниками, правдиво отображала, по определению Ф. Энгельса, «плохо скроенные, но крепкие и сильные фигуры» Германии XVI века.

Наиболее видным деятелем нарождающегося реалистического искусства был сапожник Ганс Закс (1494—1576). Он в течение многих лет руководил движением мейстерзингеров в Нюрнберге. Помимо драматургической деятельности Ганс Закс был актером и организатором спектаклей. Его перу принадлежит 59 трагедий, 65 комедий и 64 фастнахтшпиля.



В своих трагедиях и комедиях Закс разрабатывал преимущественно библейские, мифологические или исторические сюжеты, пытаясь следовать традициям гуманистического театра. С произведениями античной классики он знакомился по немецким переводам, принадлежавшим перу гуманистов и широко распространенным в Германии XVI века. Так называемые «комедии» Ганса Закса, по существу, были ближе к жанру трагедии. Они отличаются от трагедий только тем, что не заканчиваются смертью основных действующих лиц.

На греческие сюжеты Ганс Закс создал трагедии «Иокаста», «Клитемнестра», «Разрушение Трои», «Персей и Андромеда» и другие. Однако античные герои предстают в его трагедиях в облике немецких бюргеров, утрачивая силу своих страстей и устремлений.

Одновременно Закс писал трагедии на сюжеты немецких старинных сказаний. К этой серии относятся: «Трагедия о роговом Зигфриде», «Тристан и Изольда», «Королева Розамунда», «Прекрасная Магелона».

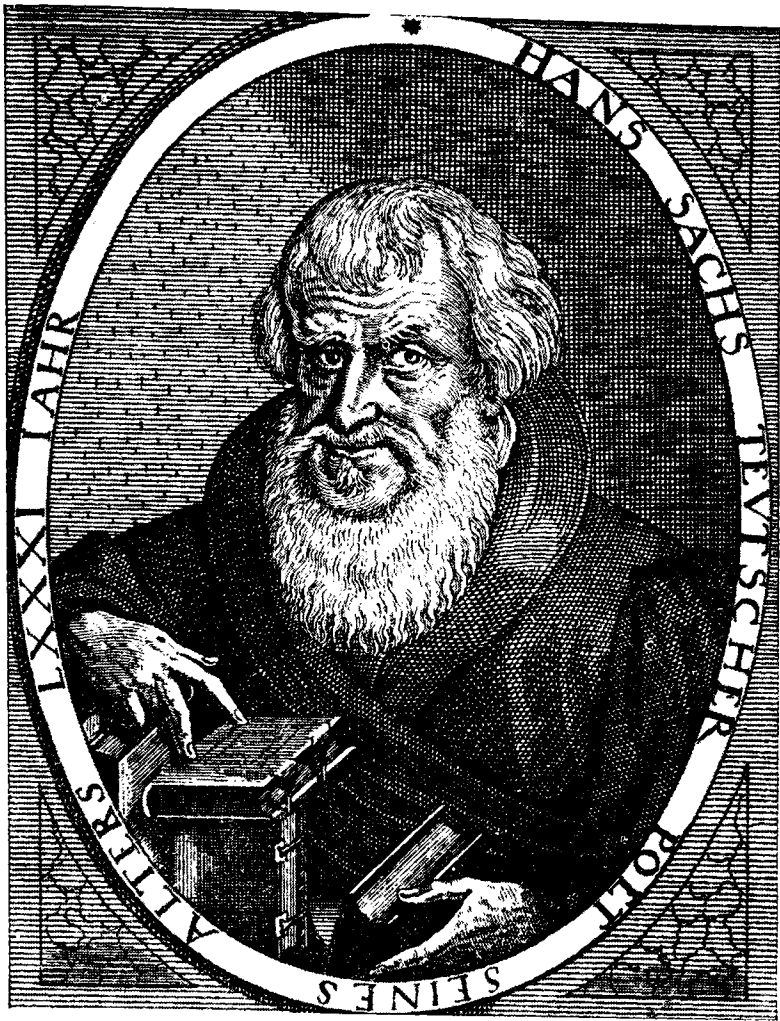
Названные сюжеты, использованные Заксом, не способствовали, однако, проникновению в его произведения духа эпохи Возрождения. Автор в некоторой степени был еще под влиянием немецкого средневекового искусства. Иллюстрацией может служить пьеса «История о терпеливой и послушной графине Гризельде». Этот сюжет, использованный Боккаччо в «Декамероне», приобрел в трактовке Ганса Закса типичные средневековые черты. Если Боккаччо обличает графа, истязавшего собственную жену, то Закс показывает его самодурство как положительное качество, проводя мысль, что долготерпение Гризельды служит доказательством ее высоких женских добродетелей.

Тенденция восхваления семейной тирании не случайна у Закса. В этом обнаруживается неумение драматурга проникнуть в сущность новых отношений людей, обладающих свободной волей, преодолевающих узость взглядов и схоластику средневековья.

Среди «комедий» Ганса Закса есть пьесы на библейские темы, например «Пророк Иона» или «Христос, истинный Мессия». Эти пьесы не поднимаются над уровнем средневековой религиозной драмы.

Трагедии и комедии Закса написаны попарно рифмующимися стихами, отличаются чрезвычайно медленным развитием действия, длинными отступлениями, отсутствием живых диалогов. Драматургическая техника автора еще очень близка к средневековой традиции.

Если бы творчество Закса ограничилось трагедиями и комедиями, значение его в создании новой драматургии было



Ганс Зако

бы невелико. Наибольший интерес в его наследии представляют фастнахтшпили (масленичные игры). Этот жанр зародился в Германии еще в XV веке и перекликался с французскими и голландскими фарсами. Но если в XV и в начале XVI века масленичные игры ограничивались в Германии бытовыми сценками, чрезвычайно грубыми и примитивными, то Ганс Зак сумел насытить их правдой жизни, придать им антиклерикальную направленность.

Представители католической церкви, инквизиторы и священники предстают в фастнахтшпилях Закса в образах обманщиков народа, сутяг, развратников и скряг. В одной из лучших пьес Закса, «Школяр, заклинающий дьявола» (эта тема встречается и у Сервантеса в «Саламанкской пещере»), в роли дьявола выступает поп, завлекший крестьянку в свои любовные сети. Сходный сюжет дан в фарсе «Крестьянин, у которого двойтся в глазах». В пьесе «Эйленшпигель со служанкой попа и лошадьо» веселый народный герой Эйленшпигель разоблачает скрягу, прелюбодея и лгуна — попа. В «Инквизиторе с суповыми котлами» инквизитор показан взяточником и дельцом; в конце пьесы он жалуется на свою судьбу: «Люди раскрыли наши шашни и больше не верят нам. Мы потеряли твердую почву под ногами. Боюсь, что наше здание скоро рухнет». В пьесе «Петр кутит со своими друзьями на земле» святой Петр изображен горьким пьяницей.

В большинстве фастнахтшпилей Закса фигурируют крестьяне и крестьянки. В их обрисовке автор пользуется бытовыми реалистическими красками; при этом он, однако, зачастую изображает крестьянок злыми и сварливыми, а крестьян — тупыми и простоватыми. Пренебрежительное отношение к крестьянам весьма характерно для немецкого бюргерства.

В некоторых фастнахтшпилях Закс пытается критиковать феодалов и феодальный строй. В «Диспуте Эйленшпигеля с епископом об очках» Ганс Закс говорит о том, что «народ насквозь видит фальшивую игру правителей». В «Скупом и добродушном» Закс встает на защиту обездоленных, а в «Масленичных блинах» осуждает барское пренебрежение дворянина и бюргера, не желающих сидеть за одним столом с крестьянином.

К лучшим фарсам Ганса Закса относятся переведенные на русский язык «Школяр в раю» и «Фюзингенский конокрад». В «Школьаре в раю» изображен школяр, выманивающий у простодушной крестьянки деньги якобы для передачи в раю ее умершему первому мужу. Второй муж крестьянки бросается на коне вдогонку школяру, но сам становится жертвой своего тупоумия: в придачу к деньгам жены он отдает школяру и лошадь.

Несмотря на то, что в этой пьесе Ганс Закс не отходит от насмешливого тона в изображении крестьян, здесь имеется ряд остроумных и живых характерных черточек.

В «Фюзингенском конокраде» вор обманывает крестьян, которые поймали его и собираются повесить. Но крестьянская община прикидывает, что жатва будет потоптана на месте казни, а содержание вора обойдется слишком дорого, и решает отпустить вора до осени под честное слово. Очутившись на свободе, вор снова обкрадывает простодушных крестьян и в конце пьесы издевается над их тупостью.

Фарсы Ганса Закса проникнуты неподдельным юмором и веселостью. Образы людей из народа, предприимчивых школяров и сластолюбивых попов встают, как живые. Диалоги полны остроумия, действие развивается непринужденно, в пьесах воссозданы реальные картины действительности. Фарсы написаны на народном немецком языке четырехстопными попарно рифмующимися ямбами.

Несмотря на идейную ограниченность, характерную для искусства мастерзингеров в целом, фастнахтшпили Закса сыграли значительную роль в истории немецкого драматического искусства. Ганс Закс сумел преодолеть условность, присущую творчеству предыдущих веков, и приблизиться к изображению реальной жизни. В этом смысле можно говорить о Заксе как о представителе реалистического направления в немецком театре.

В Германии Ганс Закс остался одиноким. Он не имел прямых последователей. Его ученик Якоб Айрер (ум. 1618), творчество которого относится ко второй половине XVI и началу XVII века, не сумел использовать интересный театральный опыт Ганса Закса и тяготел в своих трагедиях и фарсах к средневековому стилю.

Спектакли мастерзингеров происходили на подмостках с занавесом на заднем плане. Зрители тесно окружали подмостки. Это заставляло актеров исполнять свои в большинстве случаев бытовые роли простыми, жизненными приемами, без преувеличенно громкой речи и условных движений, рассчитанных на восприятие издалека. Большое значение в этом смысле имели и образы новой драматургии, близкие к реальной жизни.

Наступившая во второй половине XVI века рефеодализация страны уничтожила ростки реалистического искусства. Публичные спектакли мастерзингеров прекратили свое существование. Театральная жизнь в основном продолжалась только при княжеских дворах, где спектакли, однако, не носили национального немецкого характера, подчинившись частично итальянскому, частично французскому влиянию.

## НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР XVII ВЕКА

В начале XVII века Германию наводнили труппы так называемых английских комедиантов, состоявшие из английских и частично голландских профессиональных актеров. Тяга английских актеров в чужеземные края объясняется тем, что на родине их преследовали пуритане, захватившие в конце XVI века в свои руки городские муниципалитеты. Закрытие всех театров в Англии во время английской революции (1642) еще более усилило наплыв в Германию английских актеров. Здесь английские труппы нашли богатое поле для своей деятельности, ибо профессиональный театр в стране, в сущности, еще не был создан, а немногочисленные немецкие труппы захирели после пережитых страной исторических потрясений.

Впервые труппа английских комедиантов появилась в Дрездене в 1586 году. Она состояла всего из пяти актеров. Наибольшее распространение получили в Германии спектакли английских комедиантов в первой четверти XVII века.

Искусство английских комедиантов было мало похоже на немецкое театральное творчество XVI века. Актеры выступали и с акробатическими номерами, и с пенем, и танцами. Репертуар этих бродячих трупп состоял преимущественно из переделок дошекспировской и шекспировской драматургии, причем в пьесы вводились не имевшиеся в подлинном тексте кровавые сцены, убийства, появления духов. Репертуар английских комедиантов объединен в сборнике «Английские комедии и трагедии» (1624).

Наиболее типична для репертуара этих трупп была кровавая трагедия в семи актах «Тит Андроник», наполненная ужасами, убийствами и привидениями.

С течением времени в труппы английских комедиантов начали вливаться немецкие актеры, прежде всего из числа студентов; в середине XVII века в Южной Германии образовались так называемые труппы верхненемецких комедиантов, ставившие спектакли на немецком языке, но в сценических традициях английских комедиантов. Постановочное и актерское искусство Германии этого времени было весьма далеко от правдивого отображения жизни.

Репертуар верхненемецких трупп первоначально не был связан с национальным немецким искусством и состоял из английских пьес. Верхненемецкие труппы нашли своего драматурга в лице герцога Юлия Брауншвейгского (1564—1613) создававшего пьесы, которые отличались напыщенностью и помпезностью. Постепенно в спектакли верхненемецких трупп стали вставлять шутовские интермедии, в них фигурировали народные



Кулисная сцена в спектаклях  
английских комедиантов

шуты, и прежде всего Ганс Вурст, изредка появлявшийся уже в фастнахтшпилях XVI века (у Закса, Пробста, Ролля).

Имя Ганса Вурста образовалось от названия любимого немецкого народного кушанья — колбасы. Постепенно наметились два типа Ганса Вурста: один — хитрый и ловкий, другой — медлительный и неуклюжий. Появление Ганса Вурста в спектаклях верхненемецких комедиантов говорило о том, что в английские пьесы все больше и больше проникали черты немецкого национального искусства. При всей своей примитивности и грубости Ганс Вурст нес в себе эти черты и перекликался с национальными мотивами драматургии Германии XVI века.

В дальнейшем на образ Ганса Вурста оказала влияние итальянская комедия дель арте, в частности маска Арлекина. И это не случайно. Дело в том, что наряду с английскими комедиантами в Германии XVII века начали появляться итальянские труппы. Импровизационные спектакли итальянцев, их



Ганс Вурст

сценическое мастерство сыграли некоторую положительную роль в профессионализации немецкого актерского искусства. Но в то же время неокрепшее немецкое сценическое искусство частично попало под итальянское влияние, и Ганс Вурст облекся в пестрый костюм Арлекина, подражая итальянским интермедиям и «лацци».

Театральное искусство, распространившееся в XVII веке по отдельным городам и селениям Германии, в значительной мере утратило реалистические черты.

Помимо бродячих профессиональных трупп существовали театры и при княжеских дворах. Но последние не были доступны широким народным массам, ибо носили сугубо аристократический характер. Здесь ставились прежде всего итальянские оперы и французские балеты, пышно оформленные по итальянскому образцу.



Сцена из представления Ганса Вурста

В немецкой драматургии XVII века появлялись также отдельные гуманистические драмы.

В XVII веке одним из крупных драматургов этого направления был Каспар Брюллов. Его латинские драмы «Андромеда», «Юлий Цезарь», «Навуходоносор» ставились в Страсбурге с 1612 по 1621 год.

В XVII веке к гуманистическому направлению тесно примыкала ведущая немецкая классицистская литературная школа, носившая название «Первой силезской школы». Во главе ее стоял Мартин Опиц (1597—1639). Он ограничивался в своих пьесах подражанием античным сюжетам или же переводам с итальянского языка. Произведения его ставились только в придворных театрах.

Опиц сыграл большую роль в дальнейшем развитии немецкого литературного языка прежде всего как родоначальник не-



мецкой национальной литературной школы. В своем основном теоретическом труде — «Книге о немецкой поэзии» (1624) — он боролся за очищение языка от вульгаризмов и за тоническое стихосложение.

Наиболее видной фигурой в немецкой драматургии XVII века был Андреас Грифиус (1615—1664), выразивший идеологию немецкого бюргерства, находившегося в это время в состоянии глубокого упадка. Творчество Грифиуса проникнуто пессимизмом и неверием в смысл жизни.

В его трагедиях «Лев Армянский», «Карденио и Целинда», «Екатерина Грузинская», «Карл Стюарт» и «Папиньян», насыщенных кровавыми сценами, всевозможными ужасами и появлениями духов, проводится мысль о божественном предопределении человеческой судьбы.

Грифиус придерживался классицистских единств места и времени, излагая сюжеты высокопарным александрийским стихом. Из его произведений наиболее интересна трагедия «Лев Армянский», рисующая историю дворцового переворота, и «Карденио и Целинда» (1657) — первая немецкая трагедия из бюргерской жизни. Пьеса рассказывает о трагической любви студента Карденио из Болоньи.

Карденио любит красавицу Олимпию, однако она ему неверна. Обуреваемый ревностью, он решает убить своего соперника Лисандра. Но вмешиваются потусторонние силы — призрак уводит Карденио от дверей дома Лисандра. Одновременно в трагедии разыгрывается вторая любовная драма: в Карденио безнадежно влюблена куртизанка Целинда, которая обращается к колдовству, чтобы завоевать его сердце. И снова на кладбище, где встречаются Карденио и Целинда, появляется призрак, умиряющий их страсти. В конце пьесы двое несчастных влюбленных уходят в монастырь. Такова эта трагедия, полная горячих страстей, фантастических и мистических мотивов.

Большее приближение к реальной жизни наблюдается в комедийном творчестве Грифиуса. Комедия «Любимая розочка» (1660), в которой показана история любви крестьянского парня и девушки, проникнута здоровым юмором и дает достаточно правдивую картину крестьянского быта. В «Петере Сквенце» (1663) дана сатира на спектакль ремесленников-любителей. Ремесленники готовятся к репетиции трагической истории о Пираме и Фисбе, которую они должны показать в королевском дворце. В пьесе имеются мотивы, близкие к «Сну в летнюю ночь» Шекспира. Интерес представляет сцена распределения ролей, в которой конкретно встают перед нами постановочные приемы немецкого спектакля XVII века. Комедия «Петер Сквенц» написана частично прозой, частично бурлескными стихами.



Сцена из трагедии А. Грифиуса  
«Екатерина Грузинская». 1655 г.

Третья комедия Грифиуса, «Горрибиликрибрифакс» (1663), по центральному образу близкая к «Хвастливому воину» Плавта, высмеивает немецкую феодальную военщину времен Тридцатилетней войны. Но, несмотря на отдельные жизненно правдивые черты, все комедии Грифиуса страдают длиннотами и тяжеловесностью слога.

Вторым известным в XVII веке драматургом был Христиан Вейзе (1642—1708), пьесы которого носили более жизненно правдивый характер, чем пьесы Грифиуса. Помимо традиционных библейских драм Вейзе написал ряд комедий, отходящих от классицистского канона в сторону большей жизненности и сочного показа жанровых, бытовых сцен. Таковы пьесы «Деревенский Макиавелли» и «Злая Катарина».

Особняком в творчестве Вейзе стоит трагедия «Мазаниелло», в которой вновь прозвучали давно забытые в Германии революционные мотивы. Поводом для создания этой трагедии послужило восстание Томмазо Аньелло, имевшее место в Неаполе в 1647 году.

Характерной чертой немецкой драматургии XVII века была ее оторванность от живой практики театра. Драматурги это-

го периода создавали свои произведения в отрыве от сценического искусства, вне учета требований театра. Эта разобщенность драматургии с практикой театра отразилась губительным образом на состоянии немецких бродячих трупп, репертуар которых состоял преимущественно из иностранных пьес.

Разновидностью сценического искусства в Германии XVII века были школьные спектакли, организованные при иезуитско-католических и протестантских духовных школах и преследовавшие цель религиозного воспитания учащихся.

В иезуитских школьных театрах ставились в то время пьесы в стихах на библейские темы, сочиненные преподавателями школ и исполнявшиеся учениками на латинском языке. В сценическом воплощении этих пьес эклектически сочетались принципы средневековых церковных драм с традициями пышных итальянских оперно-балетных спектаклей эпохи Возрождения. Искусство иезуитов не способствовало развитию немецкого театрального творчества; напротив, оно всячески тормозило его, уводя назад к средневековью.

Иезуитский театр носил реакционный характер; он утверждал идеологию католической церкви, преклонялся перед княжескими дворами. Типичной постановкой иезуитского театра был состоявшийся в Вене спектакль «Побеждающее благочестие» Аванцины (1659), проникнутый восхвалением королей и религиозным благочестием. Пьеса была поставлена пышно, с использованием оперно-балетной техники итальянского театра.

Иезуитский театр, опиравшийся на материальную поддержку католической церкви, был в это время довольно широко распространен в Германии и Австрии и даже выдвинул своих теоретиков в лице Понтана и Ланга.

Якоб Понтан (1542—1626) был характерным представителем иезуитской школы. Будучи преподавателем древних языков и риторики, он подробно остановился в своей «Поэтике» (1594) и на драматических жанрах. В этой работе Понтан, рассматривая вопросы теории искусства, высказывает типично реакционные взгляды, как, например: «Бедствия и несчастья ничтожных людей низкого состояния не способны ни помниться, ни возбуждать душевных движений».

Подробные правила актерской игры изложены в книге Франциска Ланга «Рассуждение о сценической игре» (1727). Ланг в течение длительного периода был режиссером иезуитского школьного театра. В своей работе он дает подробное педантичное описание условно-классицистских приемов постановочного и актерского искусства в иезуитских театрах. Труд Ланга представляет собой школу сценической техники актера, рассчитанную прежде всего на красоту и эффект. Исполнителю на-



Аллегорическая драма «Побеждающее благочестие» в иезуитском театре. Вена. 1659 г.

вязывались раз навсегда выработанные приемы внешней выразительности. Книга получила широкое распространение среди школьных театров, в частности, она была известна и в русских и украинских духовных семинариях.

Протестантские школьные театры также строили свой репертуар в основном на библейских сюжетах; однако их пьесы писались прозой на немецком языке, а постановки отличались чрезвычайной скромностью оформления.

Спектакли школьных театров, а также постановки бродячих английских и верхненемецких трупп мало способствовали развитию репертуара и актерского творчества Германии.

Ростки нового реалистического искусства Германии зародились в любительском театральном кружке, организованном в 60-е годы XVII века студентами Лейпцигского университета. Руководителем этого кружка был поэт Кормартен, знаток классицистской драматургии. Он сосредоточил свое внимание на французских поэтах-классицистах и впервые познакомил лейпцигских зрителей с творчеством Корнеля.

В 1669 году в спектакле этого театрального кружка обратился на себя внимание молодой студент Йоганн Фельтен, исполнивший заглавную роль в «Полиевкте» Корнеля.

Йоганн Фельтен (1644—1692), окончив курс обучения в университете и получив ученую степень магистра, решил посвятить себя театральной деятельности. Фельтен прежде всего стремился к созданию нового репертуара и к профессионализации актерского мастерства. Вступив в 1672 году в одну из лучших немецких бродячих трупп Карла Паульсена, Фельтен быстро занял в ней ведущее положение. В труппе Паульсена впервые в Германии были показаны комедии Мольера, среди них «Скупой» и «Проделки Скапена». После смерти Паульсена Фельтен взял на себя руководство его труппой, которая вскоре приобрела широкую известность в Германии, получив название «знаменитой банды».

В этом театре началась подлинно реформаторская деятельность Фельтена, создателя немецкого профессионального театра нового типа. Он пригласил в свою труппу несколько студентов, подняв таким образом культурный уровень театра. Впервые в Германии в его спектаклях женские роли исполнялись актрисами, среди которых видное место заняла его жена Анна-Катарина Фельтен.

Разъезжая до 1685 года со своей труппой по крупным немецким городам, Фельтен вынужден был из экономических соображений частично сохранять в своем репертуаре излюбленные широким зрителем импровизированные спектакли, исполняя пьесы из репертуара «Старинного итальянского театра» Герарди,



Декорация Л. Бурначини к опере «Золотое яблоко» Чести. Вена. 1668 г.

а также трагедии, унаследованные от английских комедиантов, получившие у Фельтена наименование «главных и государственных действий» (Haupt- und Staatsactionen).

«Главные и государственные действия» состояли из трагедий, которые наполовину импровизировались актерами и сочетали в себе сцены, насыщенные патетикой и ужасами, а также грубыми шутками. В этих спектаклях Фельтен не сумел еще отойти от традиций сценического искусства XVII века.

Решительным поворотом в деятельности Фельтена было обращение к французскому классическому репертуару, в первую очередь к трагедиям Корнеля и комедиям Мольера.

Большой успех имели постановки «Сида» Корнеля и комедий Мольера, которые сыграли значительную роль в деле профессионализации актерского творчества в немецком театре. Бытовавшие в немецком театре драмы и комедии, построенные только на внешнем действии, уступили место драматургии, раскрывающей внутреннюю сущность человека.

Умелое, творческое руководство труппой привело к тому, что актеры Фельтена приблизились в своем искусстве к реалистическому изображению чувств и отказались от крикливой патетики, свойственной старому бродячему театру.

Успех театра Фельтена был настолько значителен, что он в 1685 году превратился в постоянную труппу курфюрста саксонского. В распоряжение Фельтена было предоставлено прекрасное театральное здание с первоклассной по тому времени машинерией и декорациями. Кроме того, актеры были зачислены на годовой оклад, что значительно улучшило их материальное положение. Это был первый драматический театр Германии, получивший постоянное здание и привилегированное положение.

Для труппы Фельтена начался лучший период творческой деятельности, продолжавшийся всего пять лет. За это время удалось окончательно очистить репертуар от импровизированных спектаклей, утвердить на сцене классическую драматургию; кроме французских пьес в театре начали ставиться испанские классики и современные немецкие пьесы, в частности пьесы Христиана Вейзе.

После смерти саксонского курфюрста в 1690 году театр Фельтена лишился материальной основы и постоянного помещения и был вынужден снова скитаться по городам Германии в поисках зрителя и заработков.

После смерти Фельтена в 1692 году во главе труппы встала его жена, продолжавшая в течение двадцати пяти лет дело, завещанное ей реформатором немецкой сцены. Необеспеченная жизнь странствующей труппы порой вынуждала Анну-Катариину Фельтен идти на уступки и частично возрождать импровизированные



Сцена из представления  
«государственного действия». XVII в.



спектакли и шутовские интермедии. В конце XVII и в начале XVIII столетия вдове Фельтена пришлось вступить в конкуренцию с многочисленными итальянскими комедийными труппами, наводнившими Германию. Это принудило ее пригласить в свой театр итальянского актера Бастьяри, владевшего немецким языком. Он с успехом выступал в роли Арлекина.

В начале XVIII столетия «знаменитую банду» Фельтена покинул ряд актеров, неудовлетворенных деятельностью театра. Среди них необходимо назвать чету Шпигельберг, которая основала собственную труппу, продолжавшую пути Йоганна Фельтена. В этой труппе начала свою деятельность известная немецкая актриса XVIII века Каролина Нейбер.

Среди бродячих трупп Германии известна была в ту пору и антреприза Юлиуса Эленсона, сумевшего переманить в свой театр лучших актеров из труппы вдовы Фельтена.

Начавшись бесславно, XVII век закончился первыми попытками Фельтена произвести реформу драматического театра в Германии. В этих попытках еще только намечались пути становления немецкого реалистического искусства. Дальнейшие преобразования, предпринятые в первой половине XVIII века под воздействием просветительских тенденций, вывели наконец немецкий театр из состояния упадка на путь созидания национального сценического искусства.





ВРОЖДЕНИЕ  
СЛАВЯНСКОГО ТЕАТРА  
НА БАЛКАНАХ





## ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Театральная культура славянских народов в XVI—XVII веках развивалась крайне неравномерно. Это зависело от исторических условий, которые для большинства славянских народов складывались очень неблагоприятно. Проникновение турок в Европу привело к потере болгарами и сербами независимости еще в XIV веке, хорваты и словенцы оказываются под владычеством Австрии, словаки попадают под власть венгров. Сохраняют независимость Польша и до 1620 года Чехия; свободными остаются также обитатели части Далмации и маленькой республики Дубровника на берегу Адриатического моря.

Согласно установившейся в буржуазной науке традиции, термин «Ренессанс» обычно применяют только к романо-германским странам. Действительно, у этих народов Ренессанс нашел наиболее яркое и полное выражение во всех областях их хозяйственной и культурной жизни.

Однако и в культуре славянских стран мы видим определенную направленность, встречаем темы, слышим мотивы, свойственные эпохе Возрождения и получившие у славянских народов своеобразную национальную окраску.

В Польше в XVI веке широко развивается деятельность «франтов», выступающих с сатирическими представлениями, направленными против господствующего дворянского класса; появляется комедия, связанная с народной жизнью, драмы Миколая Рея, проникнутые идеями гуманизма и реформации; по-новому разрабатываются античные сюжеты в драматургии Яна Кохановского.

У чехов развивается гуманистическая драма, насыщенная патриотическими настроениями и потому вызывающая яростные нападки и даже запреты со стороны католического духовенства. Здесь же в XVII веке возникает народный театр.

Помимо хорватов и словенцев, входивших в состав австрийского и венгерского государств, вне турецкой зависимости оставалось лишь население Далматинского побережья — узкой полосой, отделенной от остальной части Балканского полуострова высоким горным хребтом.

В Далмации рано развилось мореходство, возникли тесные торговые связи с Италией и другими странами Средиземноморья, что привело к быстрому развитию городов и промышленности. Страх перед турками толкал далматинские города под защиту единой Венеции. Только Дубровник сохранил до 1808 года свою независимость, хотя и он подчинился в XIII—XIV веках Венеции.

Именно в Дубровнике, маленькой торговой республике, объединившей расположенные поблизости от нее острова Адриатического моря, развилась в XVI и XVII веках высокая гуманистическая культура.

Город Дубровник (по-итальянски Рагуза) был основан в III веке н. э. выходцами из Эпидавра, к которым позже присоединились жители Салоны, разрушенной славянами. В конце VII века в приморье расселились хорваты, признавшие власть папы, но сохранившие богослужение на славянском языке.

С появлением в Далмации славян романское население сосредоточилось в Дубровнике, Трогире и Сплите. Постепенно славяне проникают и в эти города, все больше теряющие свой романский характер. В конце XIV века славяне уже господствуют в Далмации. К тому же времени относятся первые попытки ввести славянский язык в качестве государственного.

Выгодное географическое положение Дубровника было одной из причин, обусловивших его быстрое экономическое развитие. В Дубровнике выделялось оливковое масло, вино, изготавливались свечи, порох, стекло, серебряные, золотые и железные изделия, строились корабли, было развито сапожное ремесло, существовали фабрики сукон, шерстяных и шелковых тканей. Все эти товары пользовались большим спросом и на Балканском полуострове и в соседних странах.

Развитию экономической мощи Дубровника и сохранению его независимости содействовала также тактика правящей верхушки, которая, начиная с XIV века, ловко используя соперничество между Венецией, Венгрией и Турцией, последовательно выбирала между ними покровителей, меняя их в зависимости от соотношения сил.

Рано установившиеся торговые связи Дубровника с Венецией, а также его временная политическая зависимость от Венецианской республики сказались на принципах государственного и общественного строя Дубровницкой республики. Под несомненным влиянием Венеции в 1272 году был выработан государственный статут, надолго определивший общественно-политическую жизнь Дубровника.

Население республики делилось на три сословия. К первому принадлежали властели, ведшие свою родословную от эпидавро-салонских переселенцев и составлявшие аристократию Дубровника. В их руках была сосредоточена земельная собственность. Властели принимали также активное участие в различных торговых операциях. Второе сословие составляли горожане — промышленники, купцы, ремесленники. К третьему сословию относились крестьяне, не имевшие своей земли, но пользовавшиеся правом перехода от одного помещика к другому. Третье сословие было совершенно отстранено от участия в государственном управлении, из второго же сословия выбирались только писцы.

Таким образом, Дубровник являлся аристократической республикой, управление которой находилось в руках властелей. Они составляли Большое Вече, образованное по образцу Большого Совета Венеции; членами Большого Веча являлись все совершеннолетние (с 18 лет) властели.

Большое Вече ежегодно избирало из своей среды чиновников, утверждало законы и разбирало уголовные дела. Из его членов избиралось двадцать человек, составлявших Сенат, который устанавливал размеры налогов, назначал посланников, объявлял войну и заключал мир, наблюдал за исполнением законов.

Из сенаторов выбирался глава республики, носивший первоначально титул приора, затем князя, а с 1308 года — ректора. Ректор избирался сначала на год, потом на шесть месяцев и, наконец, на один месяц. Ректор созывал и распускал Вече, хранил государственную печать и ключи города. Однако он не обладал полнотой власти и на собраниях имел только один голос, как и всякий сенатор. Во избежание измены республике или подчинения постороннему влиянию ректор во все время своего правления имел право выходить из своего дворца только в особо оговоренных случаях.

Католическое духовенство не принимало участия в государственном управлении, являясь лишь послушным орудием правящей верхушки. Ватикан в международных вопросах был постоянным покровителем и защитником Дубровника, который был важным центром католической пропаганды на Балканском полуострове. Поэтому правительство республики поддерживало католическую церковь и принимало решительные меры к уничтожению

на своей территории православия. Согласно законам республики право гражданства в ней имели только католики.

Постепенно углублявшееся социальное расслоение между властелями и требовавшими участия в государственных делах горожанами уже в XVI веке привело к резкому обострению классово-борьбы. Эта борьба несколько ослаблялась тем, что в сословие властелей за важные государственные заслуги довольно часто вводились горожане, а властели исключались из своего сословия за государственную измену или за вступление в брак с горожанками.

Иезуиты, утвердившиеся в Дубровнике в середине XVII века и захватившие в свои руки воспитание властельского юношества, еще более содействовали начавшемуся ранее разложению и деморализации общества. Не имея непосредственного влияния на государственные дела, иезуиты действовали через своих воспитанников, на которых продолжали оказывать влияние и после школы.

В сатирических стихотворениях дубровницких поэтов и в исторических трудах можно найти яркие картины своеволия и заносчивости властелей. Уже в конце XVI века историк Рацци сообщает ряд подробностей о дурном воспитании и поведении властельского юношества, которому постоянно внушали, что оно принадлежит к привилегированному сословию, призванному господствовать над другими. С сознанием своей силы и безнаказанности властели обижали и грабили горожан и угнетали крестьян. Торговля сосредоточила в руках властелей огромные богатства и развила у них страсть к роскоши.

Властели боялись всяких новшеств, могущих поколебать веками сложившееся господство их привилегированных семейств. Характерно, что в период наибольшего расцвета литературы в Дубровнике не было ни одной типографии: правящая верхушка опасалась, что книгопечатание будет способствовать распространению прогрессивных идей. Все попытки основать в Дубровнике типографию разбивались о сопротивление Сената.

Уже в XVI веке начинает открыто проявляться недовольство произволом властелей. В 1566 году горожане устраивают заговор, ставивший целью введение в Дубровнике демократического управления. Однако этот заговор не увенчался успехом. Начатая горожанами борьба постепенно захватывала все более широкие круги населения. В XVI—XVII веках она вызвала крестьянские восстания, принимавшие иногда такие масштабы, что для их подавления правительство вынуждено было обращаться за помощью к Венеции или к Турции.

Экономическое процветание Дубровницкой республики продолжалось до начала XVII века, когда начинается быстрый упа-

док, вызванный перемещением торговых путей и конкуренцией с другими странами, усиленно развивавшими свою промышленность.

В середине XVII века начинает отчетливо ощущаться и упадок дубровницкой культуры, в которой становятся очень заметными аристократические тенденции.

Существенной причиной общего упадка Дубровника было также то, что сословие горожан все более утрачивало здесь свое влияние, и к XVIII веку власть сосредоточилась в руках двадцати девяти наиболее богатых властельских семей, соперничавших между собой. Раздоры властелей привели к тому, что их партия, ориентированная на Францию, в 1806 году открыла ворота города французским войскам под командой генерала Лористона, положив этим конец независимому существованию Дубровницкой республики.

## РАЗВИТИЕ ДРАМАТУРГИИ ДУБРОВНИКА

Уже в XV веке Дубровник становится крупным центром славянской культуры, расцвет которой был вызван развитием экономической жизни страны.

Обширная морская торговля расширяла кругозор дубровничан, содействовала развитию у них практицизма, трезвого отношения к действительности, разбивавшего ограниченность средневекового мировосприятия. В Дубровнике появляется тип купца-морехода, купца-воина, свободного от старых предрассудков.

Все это создавало благоприятную почву для распространения идей гуманизма с характерным для поднимающейся буржуазии оптимизмом, утверждением личности и прославлением земных радостей. Гуманистические тенденции вызывали стремление к национальному самоопределению, к осознанию своих связей с другими славянскими народами; именно в Дубровнике в начале XVII века возникла идея славянского единства.

Укрепление национального самосознания поддерживалось постоянными связями с соседними славянскими народами, находившимися под властью турок, венецианцев и венгров. Угнетенное положение балканских славян заставляло дубровничан ценить независимость республики и бережно охранять свою свободу.

Основными носителями славянского элемента в Дубровнике были горожане и крестьяне (второе и третье сословия). Именно с увеличением значения в республике городского сословия и начинается в XIV веке усиление влияния славянской культуры, которое прежде всего сказывается в области законодательства, постепенно вытесняя принятые нормы римского права. В дуб-

ровницкой литературе, за исключением научной, которая пользовалась латинским языком, итальянский язык вытесняется сербским (штокавское наречие), достигшим к XV веку высокой степени развития и ставшим родным языком дубровничан.

В связи со всем этим сословие властелей, стремясь сохранить привилегированное положение в республике, вынуждено было отказаться от ориентации на Италию. Внешне это выразилось в славянизации властельских фамилий и в официальном признании сербского языка в качестве языка литературного.

Однако высокая культура Италии не могла не оказывать на Дубровник известного влияния. Уже с XIV века Дубровник приглашал к себе итальянских гуманистов в качестве учителей и чиновников. Дубровницкая культура, впитывая элементы новой, гуманистической науки и литературы, затем самостоятельно развивала их.

Дубровничане быстро усвоили основные литературные формы, выработанные итальянским Ренессансом, и наполнили их своим, славянским содержанием. Порвав с традициями старосербской церковной письменности, они широко использовали народные сюжеты и сохранили живой народный язык, превратившийся у дубровницких поэтов в исключительный по гибкости и музыкальной выразительности инструмент поэтического творчества.

Литературная жизнь Дубровника была очень разнообразной. История драматургии и театра Дубровника представляет большой интерес, хотя мы располагаем лишь незначительной частью дубровницкой драматургии, оставшейся в рукописях, и еще более скудными сведениями о театре и сценическом искусстве. Разрушения, вызванные сильным землетрясением 1667 года, и возникшие затем пожары уничтожили почти все каменные здания города и огромное количество документов, которые могли бы осветить нам театральную жизнь республики.

Несмотря на большой интерес к театру, проявлявшийся в широком развитии драматургии, в Дубровнике не было специального театрального здания. Религиозные пьесы разыгрывались в церквях или на площадях перед ними. Светские представления устраивались на широкой мощеной улице в центре города, в большом зале Большого Веча (до 1554 г., когда это было запрещено Сенатом) и в частных домах, особенно во время свадебных празднеств. В XVII веке театральные представления чаще всего устраивались на площади перед дворцом ректора, а в XVIII веке также в Орсане — старом арсенале, позади здания Большого Веча.

Первое в республике театральное здание было построено в 1612 году в городе Хваре на одноименном острове. Дважды реставрированное, оно существует до настоящего времени.





Дворец ректора в Дубровнике, где давались театральные представления

Представления носили любительский или полупрофессиональный характер. Они не были регулярными. Обычно они сопровождались музыкой. Об устройстве сцены, ее оборудовании и оформлении никаких сведений не сохранилось.

В XVI веке существовало только три актерских содружества; в XVII веке к ним прибавляется еще четыре, а в XVIII веке — пять. Увеличение количества трупп свидетельствует о том, что популярность театра постепенно возрастала. Часть этих любительских объединений, например «Смѣтени», «Недѣбитни», состояла из властельской молодежи, которая обычно устраивала свои представления в частных аристократических домах. В их репертуаре были преимущественно трагедии и трагикомедии, по большей части итальянского происхождения.

Другая часть содружеств, особенно «Пѳмет», «Хрѳбрени», «Рѳзборни», состояла из представителей городского сословия. Эти содружества обращались к более широкой аудитории. Они устраивали публичные представления, их репертуар состоял из бытовой комедии, фарса, сцен из народной жизни.

Из этого можно заключить, что в сценическом искусстве достаточно отчетливо проявлялась социальная дифференциация.

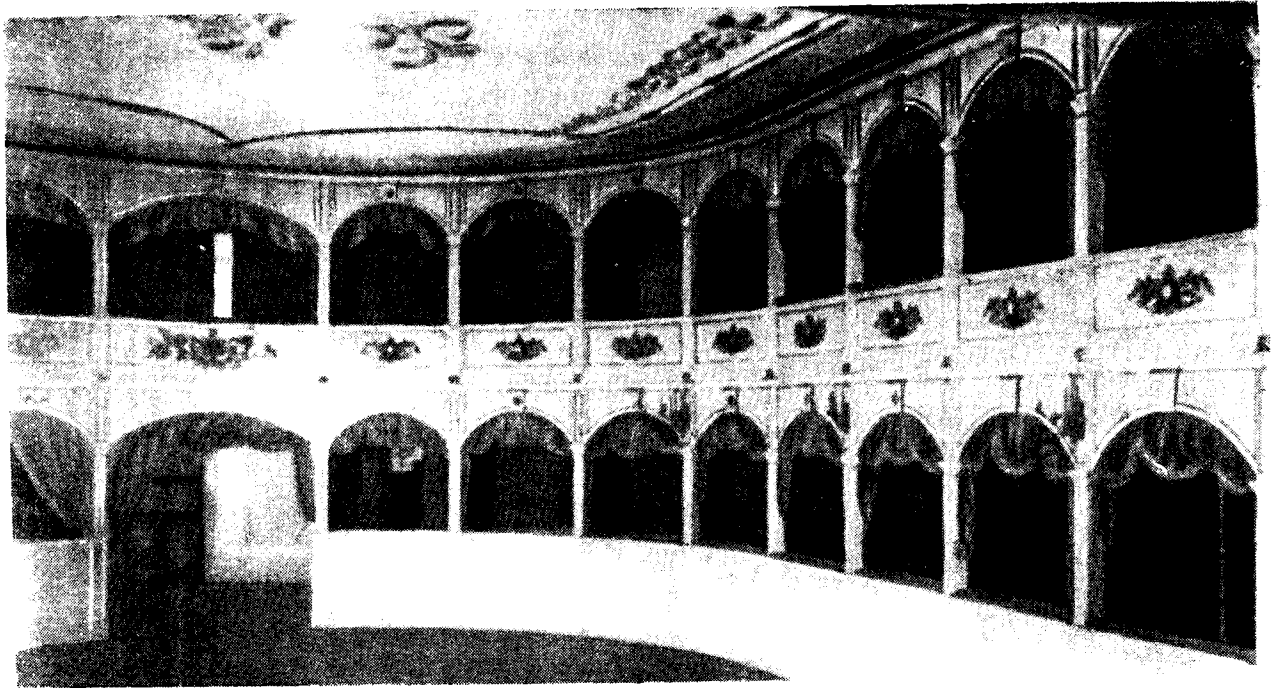
О народных представлениях в Далмации нам ничего не известно. Самые ранние источники говорят лишь о церковных представлениях, о религиозной драме, частично занесенной из Италии, частично оригинальной. Первые сведения об этой драматургии относятся к XV веку. Ее можно разделить по языковому признаку на три группы — на северодалматинскую, среднедалматинскую и южнодалматинскую.

К северодалматинской группе принадлежит несколько драм, из которых наиболее интересна драма, построенная на материале церковной легенды, — «Страдания святой Маргариты» (1500). Драма эта близка к народной поэзии.

Среднедалматинскую, или сплитскую, группу составляют относящиеся к концу XV века драмы «Представление о страшном дне суда огненного» и «Беседа святого Бернарда о душе погибшей», автором которых был Марко Мѳрулич (1450—1524), уроженец города Сплита, один из основоположников хорватской литературы.

Несколько позднее развивается брачковарская ветвь этой группы, насчитывающая многих драматургов, среди которых выделяется уроженец острова Хвара Петр Гекторович (1487—1572), автор «Представления жизни святого Лаврентия».

Южнодалматинская, или дубровницкая, группа заняла ведущее место в развитии далматинской драматургии. Именно в Дубровнике была осуществлена первая серьезная попытка литературно-поэтической обработки церковной драмы.



Внутренний вид театра на острове Хваре

Один из крупнейших дубровницких поэтов — Никола Вётранич-Чавчич (1482—1576), происходивший из старинного рода горожан, написал помимо многих лирических и эпических произведений четыре религиозные драмы. Из них «Аврамова жертва» является одной из лучших в дубровницкой драматургии этого рода. В ней сказывается умение автора создать образы, она обладает легкостью стиха и красотой языка, сохраняющего народно-поэтический характер.

Оригинальной разработкой библейской легенды о Сусанне и похотливых старцах была четырехактная драма Вётранича «Чистая Сусанна». Пьеса отличается живостью, выразительностью и намечает переход к светской драме. Еще более заметен стход от старых церковных традиций в драме Вётранича «О рождении Иисусовом». Она приобретает более светский характер, приближаясь к пасторальному жанру, и вместе с тем для нее характерны некоторые бытовые черты, особенно в изображении библейских пастухов.

Творчество Вётранича было наиболее ярким и свежим в жанре дубровницкой церковной драмы. Постепенно этот жанр замирает, закостеневая в старой традиционной манере. В XVII веке Петр Канавéлович (1637—1719) написал драму «Страдания господа нашего Иисуса» (1663). Последней драмой этого рода было «Рождество господне» (1703) Антона Глédжевича. Это рождественская идиаллия, в которой выступают пастухи, горцы и крестьяне, и только в конце пьесы появляются Иосиф и Мария.

Замирание жанра не означало, однако, прекращения его сценической истории; церковные драмы продолжали разыгрываться в церкви, на паперти или даже просто в поле. О популярности представлений таких драм свидетельствует то, что на острове Хваре они продолжали существовать даже в XIX веке, а исполнение отрывков из «Страданий» Канавеловича сохранилось в монастырях этого острова до наших дней.

Как и везде, церковная драма в Дубровнике была орудием религиозной пропаганды, средством укрепления авторитета католической церкви и поддерживавшей ее правящей верхушки. Характерно, что процесс упадка и разложения этого жанра происходит параллельно с усилением в Дубровнике влияния городского сословия, становящегося в оппозицию к господствующему сословию властелей и к церкви.

Драматургию с церковной тематикой постепенно заменяла драматургия светская. Начало ей положил Андрей Чубранович (1480?—1530?). Используя форму итальянских карнавальных песен — «маскерат», исполнявшихся ряжеными, Чубранович в своей «Цыганке» явно превосходит эти образцы и оригиналь-

ностью замысла и поэтичностью. В пьесе выступает цыганка, которая предсказывает судьбу шести женщинам. Маской цыганки поэт пользуется, чтобы открыть своей «госпоже» — шестой из гадающих — свою любовь.

В Дубровнике «Цыганка» была показана как «маскерата» на масленице 1527 года и явилась предшественницей жанра карнавальная драма. Вслед за Чубрановичем идет и Ветранич, в «маскератах» которого «Две рабыни» и «Пастухи» звучат патриотические ноты.

Оригинальной и самобытной была драма Ганибала Луича (1485—1553) «Рабыня». Уроженец острова Хвара, Луич был видным членом хварского кружка гуманистов. Однако, вращаясь среди ученых латинистов, Луич пишет свои произведения на родном языке. Он живо откликается на явления современности, поддерживает связи с представителями литературы республики Дубровника, политический строй которой кажется ему идеальным. В стихотворении «В похвалу града Дубровника» Луич восхваляет Дубровник и обещает еще раз прославить его в более значительном произведении. Это он и сделал в драме в трех актах с прологом — «Рабыня», впервые представленной на острове Хваре в 1530 году.

Это была первая в Далмации попытка создания народной драмы, сюжетно связанной с народными песнями о битве с турками на Крбавском поле (1493). В ней говорится об освобождении похищенной турецкими разбойниками знатной славянской девушки. Ее возлюбленный, разыскивая свою избранницу, находит девушку на невольничьем рынке в Дубровнике и выкупает ее. Пьеса заканчивается свадьбой.

Драма Луича не обладала исторической достоверностью. Характерно также то, что, несмотря на связь сюжета с борьбой против турок, автор не подчеркивает антагонизма между турками и славянами. Эта тема вообще не затрагивается в далматинской и, в частности, в дубровницкой драматургии. Причину этого надо искать, повидимому, в осторожной политике далматинских муниципий, которые тайно боролись против турок, но избегали откровенного выступления против них.

С середины XVI века деятельность хварской литературной школы постепенно замирает. Причиной этого, как и упадка всей северо- и среднедалматинской литературы, пользовавшейся хорватским наречием, было усиление политического влияния Венеции, окончательно подчинившей себе эти области. Литературная гегемония переходит к Дубровнику, оказывающему все большее влияние на писателей остальной Далмации, и сербское наречие (штокавщина), бывшее наиболее распространенным в Дубровнике, становится общепринятым литературным языком.

Одним из первых, испытавших сильное влияние дубровницкой литературы, был хварский поэт Мартин Бенётович (ум. 1607). Ему принадлежит комедия «Хваркиня» из жизни горожан. Главными действующими лицами комедии являются богатый дубровничанин — старик Миклета и его возлюбленная, вдова-хваркиня Полония. Сюжетом служит их любовная история, изобилующая комическими ситуациями и завершающаяся общим пиршеством.

Дальнейшее развитие далматинской драмы связано с Дубровником, где она достигает наибольшего расцвета между серединой XVI и началом XVII века.

Дубровницкая драматургия XVI века помимо оригинальных произведений представлена большим количеством переводов и переделок итальянских пьес. Однако в них уже заметно стремление не механически использовать чужие образы, а осваивать их, придавая им национальный характер, увязывая их с жизнью своего народа.

Торговый Дубровник не был благодатной почвой для развития религиозной драмы. Наибольшей популярностью в Дубровнике пользовались комедии и пасторали.

Пастораль, носящая в Далмации название «пастушеской игры», появляется в Дубровнике в самом начале XVI века. Самые ранние из дошедших до нас дубровницких пасторалей не датированы, но несомненно, что они были написаны до появления «Аминты» Тассо. Больше всего в самобытности и оригинальности этих пастушеских игр убеждает их содержание, свободное от античных мифологических мотивов и поэтической изысканности придворной среды.

В Далмации отчетливо различаются две группы пасторалей — дубровницкие пасторали, в которых любовь пастуха и вилы<sup>1</sup> изображается в комическом виде, и хварские, по характеру близкие к идиллии.

Выше указывалось на наличие пасторальных элементов в драме Ветранича «О рождении Иисусовом». Ветранич же является, по видимому, автором двух наиболее ранних пастушеских игр, дошедших до нас без имени автора.

В первой выступает группа сатиров и вилы, привязанная разбойником к дереву и молящая бога о смерти. Во второй игре мифологический сюжет сочетается с местными бытовыми чертами. Охотник водит связанную вилу по Дубровнику. Она просит позволения кричать — может быть, кто-нибудь заметит ее и купит. Однако никто из окружающих не обращает на нее внимания.

---

<sup>1</sup> Вила — фея, лесовичка — популярный персонаж сербской народной мифологии.

Ви́ла горько плачет, рассказывает дубровничанам о своей прежней свободе, о тех муках, которые она теперь испытывает, но опять никто не отзывается. Тогда ви́ла умоляет самого князя выкупить ее. Эта просьба так разжалобила охотника, что он сам дарит вилу князю.

Подобные пасторали намечают дальнейший путь развития не только данного жанра, но в значительной мере и всей дубровницкой драматургии. Местный колорит, обилие бытовых черт, реалистичность становятся в этот период ее характерными чертами. С наибольшей силой эти черты проявляются в творчестве драматургов середины и конца XVI века.

Первым крупным драматургом XVI века был дубровничанин Никола Нальешкович (1500—1587), автор пасторалей и комедий. Он происходил из сословия горожан. В молодости занимался торговлей, много путешествовал. Будучи человеком образованным, Нальешкович серьезно занимался математикой и астрономией, написал на итальянском языке «Рассуждение о мировой сфере». В истории дубровницкой литературы он занял видное место своими стихотворными посланиями, любовными песнями и особенно пасторалями в стихах и комедиями, которые игрались как в домах его друзей, так и публично.

От Нальешковича дошло до нас четыре пасторали и три бытовые комедии.

Пасторали Нальешковича пронизаны народными преданиями. Нальешкович наделяет образы героев своих пьес естественными чувствами, понятными и близкими дубровницким горожанам, из среды которых вышел он сам.

Даже такой распространенный мифологический сюжет, как «Суд Париса», Нальешкович в одной из своих пасторалей трактует как бытовую картинку. Парис превратился у него в мудрого пастуха, богини — в веселых и шаловливых вил из народных сказок и поверий.

В другой пасторали рассказывается история влюбленного в вилу пастуха Радата. Ви́ла здесь — капризная девушка, желающая испытать любовь Радата. Она притворно отвергает его любовь, делая вид, что покидает Радата, которого на самом деле любит. Радат кончает жизнь самоубийством. Найдя его мертвым, ви́ла раскаивается в своей жестокости, оживляет Радата и соглашается стать его женой. Заканчивается пастораль хором вил и пастухов.

В этой пасторали обращает на себя внимание одна из сцен, в которой автор резко нарушает пасторальную традицию. Радат, покинутый ви́лой, в отчаянии стонет и плачет. К нему подходит старуха — типичная знахарка. Думая, что у него болит зуб, она собирается лечить его травами и кореньями. Когда же Радат

говорит, что он страдает от «горькой любви», старуха вспоминает свою молодость, свои любовные огорчения и рекомендует ему приворотное зелье. Несмотря на уговоры старухи, Радат после ее ухода решает покончить с собой.

Эта колоритная жанровая картинка, отражающая народный быт и поверья обитателей Дубровника, снимает искусственную приподнятость любовных страданий, обычно свойственную пасторали.

Непосредственное, живое восприятие Нальешковичем реальной действительности еще полнее сказывается в трех его комедиях, которые значительно реалистичнее и действеннее его пасторалей. Это смело набросанные бытовые картины из жизни дубровницких горожан, простые и безыскусственные по своему драматургическому построению. Они интересны для нас не только как определенный этап в развитии этого жанра, но и как доказательство связи писателя с жизнью общества. В первой половине XVI века распущенность нравов в Дубровнике зашла так далеко, что заставила Вече издать в 1535 году строгий закон, направленный на искоренение в обществе пороков. Нальешкович, как представитель городского сословия, не мог не обратить внимания на то, что царившая среди властелей, особенно среди властельской молодежи, распущенность захватывала и буржуазию. Таким образом, изображая современную ему жизнь, Нальешкович бичует пороки своего класса, стремясь оказать на него воспитательное воздействие.

В двух одноактных комедиях, приближающихся по манере своего письма к фарсам, Нальешкович показывает хозяина дома, который волочится за служанками. Первая комедия начинается со сцены, в которой хозяйка ругает служанок за безделье. Во время перебранки появляется хозяин, недовольный, что в его доме всегда ссоры. Жена жалуется, что служанки побили посуду. Хозяин для вида бранит служанок, а сам в то же время обнимает их. Это замечает жена. Между супругами разгорается ссора, разрешающаяся приходом соседа, который приглашает их к себе на ужин.

В другой комедии старик изменяет своей молодой жене со служанкой. Жена выслеживает мужа и разоблачает его похождения. Вспыхивает ссора, приходит священник, примиряющий супругов. Он надеется, что после этого примирения ему удастся хорошо попить и поесть.

Третья комедия, полностью не сохранившаяся, разделена на три акта и может считаться единственной (из дошедших до нас пьес Нальешковича) комедией в настоящем смысле слова. В разработке ее сюжета видна нравоучительная тенденция автора: юноша среднего сословия увлечен куртизанкой, но под влия-



нием советов друзей и родителей порывает эту связь и женится на порядочной девушке.

Этот весьма распространенный в то время сюжет дал Нальешковичу повод правдиво показать дубровницкую действительность. Особенно интересна сцена обсуждения вопроса о приданом между отцом юноши и отцом его предполагаемой невесты. Не менее реалистичен также эпизод, в котором мать юноши стремится узнать у служанки, задабривая ее подарками, как сын ухитряется каждую ночь уходить украдкой из дома. Правдивость чувствуется и в языке произведения, в котором типичным для жителей Дубровника является наличие итальянских слов и выражений.

Пьесы Нальешковича имеют немало недостатков: в них слабо развито действие, часто нарушается логика развития событий, примитивны некоторые образы. Все это объясняется тем, что Нальешкович, в сущности, был первым в Дубровнике автором светских драм, стремившимся найти свой собственный путь.

Историческая заслуга Нальешковича заключается в том, что своим творчеством он наметил путь, по которому пошло дальнейшее развитие дубровницкой драматургии.

## ТВОРЧЕСТВО ДРЖИЧА

Продолжателем дела Нальешковича был Марин Држич (1508—1567) — крупнейший дубровницкий драматург. Родом из обедневшей купеческой семьи, сын видного поэта, он не только занимался литературой. Жизнь заставила его испробовать профессии священника, органиста, лакея, торговать солью, заниматься политикой и участвовать в ряде авантур.

Држич родился, вырос и получил образование в Дубровнике. Самый младший из шести братьев, он рано, не имея к тому никакой склонности, принял духовное звание, чтобы вступить во владение двумя наследственными в их семье приходами. Одновременно он занимался поэзией и музыкой. В 1538 году Сенат избрал его на должность органиста кафедрального собора. Но Држич не удовлетворялся этим. Не имея собственных средств, он добился от правительства стипендии для завершения образования в Италии, где и пробыл до 1544 года, изучая каноническое право, богословие и философию, а больше всего увлекаясь искусством, и в особенности театром.

На родину Држич возвратился, не закончив университетского образования. Он стал священником, но основное внимание уделил организации в родном городе театральных представлений. За короткое время ему удалось создать несколько любительских

содружеств, которые ставили, повидимому, почти исключительно его пьесы. Скоро Држич становится самым популярным человеком в городе, без которого не обходится ни одно общественное или семейное празднество. Он пользуется славой профессионального развлекателя. Распространению такой славы способствовал один характерный эпизод из жизни Држича. В 1545 году в Дубровник прибыл направлявшийся в Константинополь австрийский граф Рогендорф. Прикомандированные к нему правительством республики в качестве почетной свиты власти пригласили Држича забавлять гостя. Држич имел успех, и граф взял его к себе на службу в качестве лакея с платой по два дуката в месяц, на что Држич согласился «из желания повидать свет».

В 1566 году Држич с несколькими друзьями организовал заговор против дворянского правительства Дубровницкой республики. В архивах Флоренции сохранилось четыре письма Држича, в которых он, находясь во Флоренции, добивался аудиенции у Козимо Медичи, чтобы склонить его к оказанию помощи вооруженной силой горожанам Дубровника, недовольным деспотизмом властителей. Письма Држича остались без ответа, но самый этот факт рисует нам Држича не только как веселого собутыльника, всегда готового к шутке и острому словцу, но и как представителя поднимающейся буржуазии, вступающей в борьбу за свои политические права.

Справедливо опасаясь, что его заговорщицкая деятельность станет известна дубровницким властям, Држич не решился вернуться на родину. Некоторое время он скитался по городам Италии и умер в Венеции в 1567 году.

Драматургическая деятельность Држича началась с работы по приспособлению для сцены пьесы Вётранича «Жертва Авраамова». Затем последовали собственные произведения Држича, которые можно разделить на две основные группы: первую составляют пасторальные драмы в стихах («Тирена», «Венера и Адонис») и в прозе («Плакир»); вторую — прозаические комедии «Дядя Маройе», «Комедия о Пóмете», «Скупой», «Аркулин», «Мáнде». Особняком стоит карнавальная игра «Шутка над Станацем». Основным содержанием первой группы пьес Држича является прославление любви, а главными героями — пастухи и вилы. Все эти произведения были написаны для исполнения на масленице или для свадебных торжеств.

Ему принадлежит также перевод «Гекубы» Эврипида; это была первая античная трагедия, поставленная на сербском языке в 1559 году.

В комедиях и пасторалях Држича ярко отражалась дубровницкая действительность, критически воспринимаемая драматургом.

В пьесах Држича имеются черты, сближающие их с итальянской драматургией. Сиена во время пребывания там Држича была одним из важных центров развития так называемой сельской драмы — сатирических фарсов, в которых крестьяне изображались в комическом виде. В Сиене организовалась и одна из ранних полупрофессиональных трупп под названием «Конгрега Грубых», состоявшая из ремесленников. Представления Грубых, их репертуар сказались на творчестве Држича, особенно на его пасторальных драмах. Но было бы неправильно считать дубровницкого драматурга подражателем. Прежде всего Држич снимает антикрестьянскую тенденцию, характерную для сиенской драматургии. Носителями комического элемента у него остаются крестьяне, но они не высмеиваются, как было в Сиене.

Наиболее совершенным из драматических произведений Држича является его пастушеская игра в пяти актах «Тирена», поставленная на сцене в 1548 году и напечатанная в 1551 году. По сравнению с пасторалями Нальешковича пьеса Држича представляет большой шаг вперед; в ней значительно сложнее сюжет, хорошо развито действие. Любовь вилы Тирены и пастуха Любмира составляет основное содержание, осложненное рядом эпизодов, среди которых есть и драматические.

Действие разворачивается на фоне дубровницкого пейзажа, что придает пасторали местный колорит.

«Тирена» пользовалась большим успехом в Дубровнике — до 1632 года она была издана четыре раза. Как и в других дубровницких пасторалях, здесь в пасторальную схему настойчиво врываюются правдивые, взятые из жизни моменты. Ряд эпизодов пародирует условность пасторального жанра. Пасторали Држича свидетельствуют о том, что в центре внимания дубровницких драматургов XVI века оказывалась реалистическая, бытовая картина, вставленная в рамку пасторали. Благодаря перенесению акцента на реалистические эпизоды дубровницкие пасторали прославляют не идеализированную и стилизованную любовь условных пастухов и пастушек, а живое человеческое чувство. Именно в этом заключается своеобразие и прогрессивная направленность творчества дубровницких драматургов.

В представленной в 1548 году на свадебном празднестве одноактной пасторали Држича «Венера и Адонис» прихотливо перемешаны реальные персонажи с мифологическими. В ней нет сюжетного единства — это ряд отдельных сцен, не связанных между собой. Држич удачно делит сцену на две части. На одной действуют реальные дубровничане, перед которыми время от времени раздвигается занавес второй части сцены, и они видят изображение — как правило, пантомимическое — мифа о Венере и Адонисе.

Способность Држича оживлять условные схематические образы пасторалей и превосходное знание сцены проявились также в прихотливом сочетании реального и фантастического элементов в пасторальной драме «Плакир», разыгранной на одной из дворянских свадеб.

Персонажем, вокруг которого разворачивается сюжет пьесы, является сын Купидона — Плакир, олицетворяющий наслаждение. Однако он занимает в драме очень небольшое место, а центральными оказываются вполне реальные персонажи, на которых и сосредоточено все внимание.

В горы за молодым пастухом приходит его невеста, чтобы вернуть его домой. Сюда попадает и служанка, убежавшая из Дубровника от злой хозяйки, и отшельник. Пастух и его невеста возвращаются домой, а служанка уходит с отшельником, согласившись быть у него «хозяйкой». Одновременно идет развитие и фантастического сюжета. Вила попадает в расставленную ей Плакиром западню, но по приказанию Дианы другие вилы освобождают свою подругу, а Плакира судят Диана, Истина и Мудрость. Они делают черным его лицо, чтобы внешность соответствовала его нраву.

По стройности композиции, по яркости, пестроте и контрастности проходящих перед нами картин, по своему глубокому жизнеутверждающему оптимизму эта пьеса, в которой гармонично переплетаются стихи и проза, — одно из лучших произведений Држича и всего дубровницкого Ренессанса. В ней с наибольшей полнотой раскрывается сила и самобытность творчества Држича. Одноактная «Шутка над Станацем», представленная в 1551 году на свадебных торжествах, по своему содержанию приближается к фарсу, в котором сочный реализм сплетается с элементами народной фантастики. Крестьянин из Герцеговины, старик Станац, имеющий молодую жену, становится жертвой своей наивной веры в способность вил превратить старика в двадцатилетнего юношу. В образах вил выступают веселящиеся в карнавальную ночь ряженые — молодые властели Дубровника. «Шутка над Станацем» занимает переходное положение от пасторали к комедии. Написанная живым народным языком, она полна бытовых деталей, указывающих на хорошее знание автором местной жизни. Особенно интересна первая сцена, в которой трое юношей бродят в ночь карнавала по улицам Дубровника в поисках развлечений. Эта сцена является великолепной зарисовкой дубровницкого быта; в ней действуют живые люди, полные радости, веселья, молодости.

В «Шутке над Станацем» Држича усматривали стремление автора противопоставить жителей города и деревни, подчеркнуть их разнь. Однако следует признать, что у Држича это против-

поставление носит своеобразный, характерный для него оттенок. Старик Станац показан наивным, легковерным крестьянином, но Држич не делает его отрицательным героем, призванным потешать городского зрителя. Отношение автора к Станацу можно назвать скорее сочувственным, особенно в сцене, когда Станац говорит о своей молодой жене. В то же время молодые властелины-дубровничане показаны по-иному. Своеволье и безнаказанность властельства в то время достигли такого развития, что вызывали все более резкое недовольство и протесты горожан. Может быть, даже помимо воли автора изображенные им юноши оказались типичными представителями господствующего класса. Их шутка над старым крестьянином груба, она не может вызвать сочувствия, и потому характеристика молодых властелей становится отрицательной.

Држич был представителем прогрессивной части дубровницкой буржуазии, оценивавшим современную действительность с позиций своего класса. «Шутка над Станацем» показывает симпатии Држича и дает почувствовать его отрицательное отношение к дубровницкой аристократии, которое позже привело его к заговору против властелей.

Столь же крупным и самостоятельным мастером показывает себя Држич и в комедиях, напоминающих по своему построению итальянскую «ученую комедию», но вполне оригинальных по содержанию, рисующих быт и нравы Дубровника.

Основным произведением этого жанра является пятиактная комедия «Дядя Маройе», впервые сыгранная в 1550 году (она исполнялась в Загребе и Белграде и в XX веке). Эта комедия выделяется стройностью композиции, яркой обрисовкой характеров, живым разговорным языком и нравоучительной тенденцией, отражающей взгляды прогрессивной дубровницкой буржуазии. В комедии показаны распущенность и мотовство богатой купеческой дубровницкой молодежи; старающейся во всем подражать молодым властелям.

Драматический конфликт построен на противопоставлении богатого дубровницкого купца — дяди Маройе и его бездельника сына. Дядя Маройе отправил своего сына Маро в Италию, вручив ему пять тысяч дукатов, чтобы он научился торговать и вернулся домой с барышом. Однако Маро вместо торговых центров оказывается в Риме и там проматывает деньги с куртизанкой Лаурой. На поиски Маро отправляются его отец и невеста Пера, переодетая в мужской костюм. Конец комедии не сохранился, поэтому ее развязку можно лишь предполагать из намека в прологе: Маро мирится с отцом, покидает Лауру, и все завершается его женитьбой на Пера и возвращением на родину.

Действие комедии развивается в Риме, но почти все действующие лица — дубровничане или далматинцы. Држич выводит персонажей различных социальных положений, надевая речь каждого из них определенным диалектом, характерным для той области Далмации, откуда герой родом. Цель Држича — не только показать поведение молодого бездельника, но и подвести к определенной морали, которая звучит в прологе: «Ни сыну, ни кому другому не давайте в руки денег, пока молодежь не будет испытана во многих других делах, потому что юность по своей природе неразумна и ветрена». Драматург, много путешествовавший, имел возможность наблюдать поведение своих земляков за пределами родины. Переноса действие в Рим, он хотел предостеречь дубровничан от чрезмерной тяги к поездкам за границу, и прежде всего в Италию. Поэтому в прологе говорится: «Комедия будет в Риме, а вы будете смотреть из Дубровника. Женщины, по душе ли вам это чудо — Рим из Дубровника видеть?» В этом обращении именно к женщинам можно видеть наивное, обнаруживающее некоторую ограниченность самого Држича, предостережение дубровничанкам, чьи мужья, женихи, сыновья так стремились побывать в Италии.

Свободным прозаическим переложением комедии Плавта «Горшок» является «Скупой» Држича, действие которого разворачивается в Дубровнике. Подобно Мольеру, Држич разрабатывает плавтовский сюжет на местном материале.

В комедии «Мáнде» Држич обработал сюжет новеллы Боккаччо. Эта комедия о неверной жене по своей композиционной схеме сходна с комедией Мольера «Жорж Данден», но значительно уступает ей по своему социальному звучанию.

Все произведения Држича написаны для сцены. Его пасторали и комедии составляли основной репертуар любительских содружеств «Гарцария», «Нярнаси» и «Пóмет». С последним коллективом был непосредственно связан сам драматург, писавший всегда с учетом дарования исполнителей своих пьес.

О характере постановок пьес Држича сведений до нас не дошло. Известно только, что женские роли исполняли в них мужчины. Сцена и ее оформление были, повидимому, примитивными. Анализ пьес указывает на соблюдение единства места, что объясняется не столько тем, что Држич следовал правилам Аристотеля, сколько примитивным устройством самой сцены, не допускавшей перемен. Ни в одной пьесе, за исключением тех, которые разыгрывались только в частных домах, мы не находим действия, происходящего внутри здания, — оно всегда разворачивается на улице, в роще, в горах и т. п. Персонажи выступали в обычных костюмах того времени, а сведений о костюмах вид и аллегорических персонажей не сохранилось.

Значение творчества Држича далеко выходит за пределы его маленькой республики. Марин Држич был одним из выдающихся европейских драматургов XVI века и вместе с тем типичным представителем эпохи Ренессанса в ее славянском преломлении, представителем поднимающейся дубровницкой буржуазии, выразителем ее идеологии.

С конца XVI века усиливается переводческая деятельность дубровницких поэтов.

С переводами произведений Софокла и Тассо связана деятельность дубровничанина Доминко Златарича (1558—1609), вышедшего из богатой купеческой семьи, получившего философское и юридическое образование в падуанском университете.

Еще живя в Падуе, Златарич сделал свободный перевод пасторали Тассо «Аминта» под названием «Любмир». Перевод был сделан в 1580 году и тогда же, повидимому, и напечатан, но до нас он дошел только в рукописи. Вторично Златарич сделал перевод уже по печатному изданию пасторали в 1597 году. Оба перевода сделаны белым стихом.

Вместе с «Любмиром» был напечатан в 1597 году и перевод «Электры» Софокла, сделанный с греческого оригинала.

Перевод «Аминты» Златаричем показателен во многих отношениях. Дубровницкие драматурги, перенимая новые формы, всегда стремятся сделать их своими, народными. Перевод Златарича сразу переносит нас в Дубровник. Златарич стремится использовать в нем приемы народного творчества, ввести в итальянскую пьесу образы местного фольклора.

Следует, однако, указать, что итальянское влияние в дубровницкой литературе проявлялось весьма заметно в многочисленных переводах, переделках, в заимствовании сюжетов, в использовании распространенных в Италии литературных жанров. Это объясняется тем, что многие писатели получали образование в итальянских университетах и были хорошо знакомы с итальянской гуманистической культурой.

## ТВОРЧЕСТВО ГУНДУЛИЧА

В конце XVI и начале XVII века в Дубровнике усиливается католическая реакция. Это сказывается и на дубровницкой драматургии, в которой демократические тенденции постепенно уступают место аристократическим, реалистические мотивы уступают место фантастическим и мифологическим. В середине XVII века уже отчетливо проявляется упадок драматургии. Единственным выдающимся произведением XVII века была «Дубравка» Гундулича.

Иван Франьин Гундулич (1588—1638) родился в Дубровнике и происходил из старинного властельского рода. Отец Ивана Гундулича — Франьо известен как историк; он играл видную роль в общественно-политической жизни республики. Иван Гундулич получил прекрасное гуманитарное образование под руководством сиенца Камилло Камилли и далматинца Петра Паликучи, внушивших ему любовь к римским классикам и к литературе итальянского Ренессанса. Повидимому, Иван Гундулич был деятельным участником одного из многочисленных в Дубровнике литературных содружеств, организованных по типу итальянских академий. Здесь, вероятно, и началась его литературная деятельность, одним из первых проявлений которой был перевод «Освобожденного Иерусалима» Тассо. За этим последовал его перевод семи псалмов Давида — лучший сербский (штокавский) перевод того времени.

В предисловии к изданию перевода псалмов (1620) Гундулич перечисляет десять написанных им драм, из которых до нас дошли только две («Ариадна» и «Похищенная Прозерпина»), а от двух других сохранились только отрывки («Диана» и «Армида»). Названия перечисленных пьес показывают, что сюжеты их взяты из античной мифологии или из итальянских эпических поэм. Однако Гундулич стремился придать своим произведениям местный колорит. Так, «Ариадна», восходящая к опере Ринуччини, современниками и позднейшими исследователями считалась оригинальным произведением. У Гундулича есть изменения в тексте, изменен также стихотворный размер, а итальянские имена заменены славянскими. Точно так же и «Похищенная Прозерпина» является свободной переработкой популярной в Италии латинской эпической поэмы Клавдиана «О похищении Прозерпины».

И все же не на этих произведениях основаны историческое значение и слава Гундулича. В литературу он вошел как автор большой эпической поэмы «Осман» и оригинальной драмы «Дубравка», относящейся к жанру пасторали. Эта пьеса была сыграна впервые 3 февраля 1628 года на площади Дубровника и удержалась на югославских сценах до конца XIX века (известны постановки 1888 и 1895 гг.).

Издавна, с конца IX века, в Дубровнике существовал обычай ежегодно 3 февраля прославлять святого Власия (Влаха) как защитника и покровителя Дубровницкой республики и ее свободы. В этот праздник по древнему обычаю самую красивую девушку выдавали замуж за самого красивого пастуха. Этот эпизод Гундулич использует в пьесе как драматическую завязку.

В драме Гундулича три основные темы: прославление свободы родного города и призыв оберегать эту свободу; осуждение



грозящих этой свободе пороков, олицетворенных в некоторых отрицательных персонажах (Дивяк, Вук, Загорко, Гордан); прославление любви.

Эти основные мотивы характеризуют Гундулича как патриота, преданного родному городу, как выразителя характерного для Ренессанса культа земной радости, утверждения любви. И вместе с тем в этой пасторали Гундулич выступает как типичный представитель властельской идеологии.

Хотя действие «Дубравки» перенесено в языческие времена, однако все персонажи связаны с современностью, аллегорически воплощая различные стороны современной дубровницкой действительности.

Драма начинается песней пастухов на заре. Старый рыбака-далматинец, пришедший в Дубровник, чтобы «в этом гнезде милой свободы отдохнуть на старости лет», рассказывает о жизни в той части Далмации, которая находится под гнетом Венеции. Он сравнивает эту жизнь с жизнью в счастливом свободном Дубровнике.

Появляется пастух Миленко. Он давно любит пастушку Дубравку, не отвечающую ему взаимностью. Однако Миленко высказывает надежду, что, может быть, по заведенному обычаю он женится на Дубравке, так как он самый красивый парень в Дубровнике.

После своеобразного интермеццо — хороводных песен вил и Дубравки — появляется сатир Дивяк, в образе которого олицетворяются любовные похождения стариков дубровничан. Сатир Дивяк вступает в комическое состязание с другим сатиром — Горштаком. Молодой пастух Загорко бросает свои стада на произвол судьбы и бежит за молодыми крестьянками, «которых взгляд один ему дороже жизни». Мудрый старец Любдраг останавливает его упреками, переходя затем вообще к осуждению пороков своих сограждан: он нападает на их пристрастие к роскоши, к иностранным обычаям, жалуется на падение нравственности, эгоизм, на непослушание младших старшим, их лень.

Второй акт начинается подготовкой к выборам красивейшей пары. Во время праздника сатир Вук, живущий чужим трудом и оправдывающий это тем, что, «если бы он не стал пользоваться чужим, он умер бы с голоду», крадет у пастухов овцу. Мать Загорко, заметив это, заставляет Вука возратить ее.

В третьем акте пастухи узнают Дивяка, переодетого в женское платье, и бьют его. Жене Дивяка едва удается спасти своего мужа. Старик Любдраг восхищается устроенным празднеством, но негодует на то, что родители Дубравки, подкупив золотом пастухов, добились присуждения ее богачу Гордану. Это дает

повод Любдрагу обличать корыстолюбие и деньги. Его сетования прерываются сообщением, что благодаря заступничеству Лера — бога любви — Дубравка стала женой Миленко. Оказалось, что, когда Дубравка вошла с Горданом в храм Лера для венчания, под ними затряслась земля, загредел гром, жертвенный огонь погас... Но лишь только в храм вошел Миленко, все страхи кончились. В этом увидели знамение бога, и жрец повенчал Дубравку с Миленко.

Заканчивается пастораль празднеством в честь новобрачных и Свободы. Все возлагают дары на алтарь Свободы и славят ее.

Гундулич соблюдал в своей пасторали наряду с принципом единства места также принцип единства времени: действие в его пьесе развивается от зари до зари. Показывая празднество с необходимой для драмы любовной завязкой, с введением присущего пасторали фантастического элемента, автор широко использовал народные обряды, игры, песни.

Условно-аллегорическим персонажам пасторали Гундулич придает реальное содержание, оценивая дубровницкую действительность с отчетливо выраженных властельских позиций. Смысл его аллегорий раскрывается легко: Дубравка олицетворяет свободную Дубровницкую республику. Быть ее мужем, то есть управлять республикой, должен «прекраснейший», наиболее знатный и достойный человек, иными словами — принадлежащий к сословию властелей. По мнению автора, наибольшая опасность грозит ей со стороны богача Гордана, в лице которого показана усиливающаяся и вступившая в борьбу с властями буржуазия, — в этом особенно ясно раскрываются взгляды Гундулича и восприятие им дубровницкой действительности. Старый рыбак, ищущий «отдыха» в Дубровнике, олицетворяет стремление славян освободиться от чужеземного ига.

В отдельных сценах и образах изобличаются общественные пороки: продажность, жадность, расточительность, распутство, супружеская неверность. Все это звучало актуально, несмотря на то, что действие было перенесено в далекое прошлое. Но выразитель идей и оценок автора старый пастух Любдраг настроен явно консервативно и вспоминает прошлое далеко не в похвалу настоящему.

Гундулич умер через десять лет после написания «Дубравки», которая была, повидимому, последней его драмой. Эта драма является одной из лучших в дубровницкой драматургии в смысле совершенства формы. Гундулич ограничивается тремя актами вместо традиционных пяти, действие развивается очень последовательно, без осложнения побочными эпизодами. Никто в Дубровнике ни до, ни после Гундулича не поднимался до такого высокого художественного мастерства. Искусно построенное дей-

стве, народный язык, обилие живых комических сцен доставили «Дубравке» большую популярность, позволившую самому автору отметить, что ее «с большим успехом представляли в разных местах».

Заслуга Гундулича в том, что в своих основных произведениях — в драме «Дубравка» и в поэме «Осман» — он прославил свободу и независимость родного города, наиболее полно в далматинской литературе выразил сочувствие братским славянским народам, находившимся под венецианским и турецким игом. Гундулич одним из первых высказал (особенно отчетливо в «Османи») мысль о необходимости объединения славянских народов и уверенность в грядущем освобождении славян от ига чужеземцев и братское объединение их «от дубровницких рубежей до холодного Ледовитого моря». Но, говоря о свободе и независимости, Гундулич считал, что носителем этой свободы и независимости может быть только дворянство — властели. Он не видел, что дубровницкое дворянство было уже классом реакционным, не имеющим будущего. В этом глубокая противоречивость идеологии Гундулича.

«Дубравка» была последним выдающимся произведением дубровницкой драматургии.

Гундулич во всех своих пьесах, за исключением «Дубравки», отходит от современности, от реалистического изображения действительности, в его творчестве уже начинается сказываться общий упадок культуры Дубровника.

## УПАДОК ДРАМАТУРГИИ ДУБРОВНИКА

Все более аристократизирующаяся дубровницкая драматургия замыкается в круг сюжетов античных, историко-романтических; при этом обращается главное внимание на внешнюю занимательность сюжета, на сценические эффекты.

Снижение идейного и художественного уровня драмы особенно заметно у одного из самых плодовитых драматургов Дубровника — двоюродного брата Гундулича — Юния Пальмотича (1606—1657).

Пальмотич происходил из властельского рода и получил прекрасное классическое образование под руководством сначала своего дяди, Франьо Гундулича, потом иезуитов. Он принимал активное участие в общественно-политической жизни республики, занимая видные государственные должности. Хорошо знакомый с античной и итальянской литературой, Пальмотич заимствовал свои сюжеты у Софокла, Вергилия, Овидия, Тассо. Блестящий импровизатор, он часто даже не писал драму, а только, обдумав

сюжет, собирал исполнителей и сразу диктовал им стихами их роли. Это отчасти объясняет и его редкую плодовитость и утрату многих его драм.

Драмы Пальмотича, в которых очень заметна морально-дидактическая тенденция, можно разделить на три группы: 1) драмы на античные сюжеты, 2) драмы на сюжеты из итальянского эпоса и 3) историко-романтические драмы, сюжеты которых заимствованы из местных хроник и народных легенд.

Одна из ранних его драм — «Аталанта» — написана на античный сюжет. Она как бы завершает развитие дубровницкой пасторали. Вслед за ней появляется серия пьес, относящихся к первой и второй группам. В них видна большая эрудиция Пальмотича, но они не вносят ничего нового в драматургию Дубровника. В этих пьесах автор слепо следует по пути, проложенному итальянскими драматургами.

Пальмотич был создателем жанра историко-романтической дубровницкой драмы, для которой характерно отсутствие достоверности изображения. Обычно в таких драмах историчны не события, а только лица. Очень часто местный дубровницкий колорит лишь внешне связан с сюжетом.

Наиболее оригинальной пьесой этого жанра была трехактная драма Пальмотича «Павлимир» (1623). Сюжет ее — основание Дубровника — взят из летописи попа Дуклянина и из легенды о святом Илларионе.

Словенский король Радослав, которого старший сын лишил престола, живет изгнанником в Риме. Там родились его сын Петрислав и внук Павлимир. Словенские баны предлагают Павлимиру вступить на дедовский престол. Павлимир со своей дружиной переправляется через море и высаживается на берег вблизи развалин греческого города Эпидавра. Здесь он женится на дочери пустынноика и племяннице святого Иллариона, который, по народной легенде, освободил окрестных жителей от кровожадного змея. Преодолев различные препятствия, какие чинят ему вилы, колдуны и колдуньи, Павлимир основывает подле развалин Эпидавра новый город, свободный и славный Дубровник, за что местные жители выбирают его своим королем. Драма заканчивается поэтическим апофеозом Дубровника.

«Павлимир» — лучшая и наиболее значительная историко-романтическая драма Пальмотича.

Только по персонажам исторична его драма «Дáница» (1644). Ее содержание заимствовано из «Неистового Роланда» Ариосто, но действие перенесено на славянскую почву, причем Ариодант итальянской поэмы превратился в дубровницкого властителя Матвея, а Джиневра — в Дáницу, дочь короля Боснии Остои.

Драма «Цаптислава» (1642) развивает сюжет, взятый из летописи, и прославляет героизм славянских юнаков, но она еще менее исторична, чем «Даница». Очень большое место уделено в «Цаптиславе» фантастическому элементу. Продолжением этой драмы является «Бисерница», в которой фантастический элемент становится уже основным.

Пьесы Пальмотича составляли основу репертуара властельских или близких к ним любительских театральных содружеств, которые играли для зрителей, принадлежавших преимущественно к верхушке дубровницкого общества.

Датировка драм Пальмотича показывает, что, начав с наиболее исторически правдивой и оригинальной драмы, он постепенно сходит с этого пути, все сильнее поддаваясь итальянским влияниям.

В художественном отношении драматургия Пальмотича стоит значительно ниже пьес Гундулича. Драмы Пальмотича, хотя они и написаны хорошим поэтическим языком, лишены действенности и занимательности. Неизменный счастливый конец в его пьесах заставляет относить их к популярному в XVII веке жанру трагикомедии, а обилие фантастики, сверхъестественного элемента, наличие лирических, несколько приподнятых монологов, вероятно, предназначавшихся для пения, сближало его произведения с зарождавшейся оперой.

Во второй половине XVII века и в XVIII веке обнаруживается уже полная деградация оригинальной дубровницкой драмы. Все большее место в ней начинают занимать переводы и переделки иностранных пьес (из итальянских авторов — Маффеи, из французских — Корнель и Мольер). Среди дубровницких драматургов XVIII века мы не находим ни одной яркой творческой индивидуальности. Даже наиболее крупные из них идут по следам своих предшественников, порой лишь подчеркивая и углубляя недостатки их драматургии.

Внук автора «Дубравки» — Иван Гундулич-младший завершает развитие жанра пасторали, написав пастораль «Радмил» (1700), явившуюся переработкой «Любмира» Златарича. Но то, что было новым и свежим в XVI веке, становится на рубеже XVIII века анахронизмом, мертвой традицией.

В XVIII веке популярной становится манера Пальмотича, которую особенно культивировал его последователь поэт Антон Глэджевич (1659—1728). Интрига в пьесах Глэджевича крайне осложнена и запутана многочисленными побочными линиями, усилен фантастический элемент. Характеры не разработаны и обусловлены лишь развитием интриги, неизменно приводящей действие к благополучному концу. В области поэтической формы тоже сказывается общий упадок литературы — холодное, без-

душное стихотворство Гледжевича подменяет подлинную поэзию его предшественников.

В замкнутый, изолированный от других стран Дубровник поздно и очень слабо проникают идеи Просвещения. Если на ученых Дубровника — историков, математиков, философов — оказали некоторое влияние французские энциклопедисты, то дубровницкая драматургия осталась совершенно незатронутой идеями Просвещения и окончательно пришла в упадок. Это, естественно, повлекло за собой и постепенный распад актерских содружеств. В XVIII веке на смену им все чаще появляются в Дубровнике труппы заезжих итальянских актеров, по преимуществу посредственных.

Начавшийся с конца XVI века экономический упадок Дубровника, усиливающаяся с каждым годом политическая реакционность стоящего у власти дворянства, все возрастающее влияние иезуитов привели к тому, что в XVIII веке дубровницкая культура остается в стороне от тех новых веяний, какие начинают проявляться в других славянских странах.

Но ренессансная культура Дубровника не исчезла. Во второй половине XIX века она привлекает пристальное внимание ученых и писателей Сербии и Хорватии. В теперешней Югославии Дубровник стал одним из важных центров культурной жизни страны.



# **ПРИЛОЖЕНИЯ**

## ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

### Общие пособия

Тиандер К. Ф., Очерк истории театра в Западной Европе и в России. Серия «Вопросы теории и психологии творчества», вып. III. Харьков, 1911.

Очерки по истории европейского театра под редакцией А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Античность. Средние века. Возрождение, Пб., 1923.

Коган П. С., Очерки по истории западноевропейского театра, М., 1934.

Мокульский С. С., История западноевропейского театра, ч. 1. Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения, М., 1936.

Дживелегов А. К. и Бояджиев Г. Н., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941.

Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Составление и редакция С. С. Мокульского, т. 1, М., 1937. Издание второе, исправленное и дополненное, М., 1953.

Gaehde Chr., Das Theater vom Altertum bis zur Gegenwart («Aus Natur und Geisteswelt»), 3-te Auflage, В., 1921.

Creizenach W., Geschichte des neueren Dramas, 4 B-de, 2-te Auflage, Halle, 1918—1923.

Mantzius K., A History of theatrical art, 6 vv., trad. by Louise von Cossel, L., 1909—1921.

Nicoll A., The Development of the theatre. A study of theatrical art from the beginnings to the present day, 3 ed., L., 1948.

Vapst G., Essai sur l'histoire du théâtre, P., 1893.

Duboch L., Histoire générale illustrée du théâtre, 5 vv., P., 1933.

Boehn (von) M., Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, В., 1921.

## ТЕАТР ЭПОХИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАСЦВЕТА ФЕОДАЛИЗМА

### А. Тексты

Гротсвита из Гандерсгейма. Отрывок из драмы «Авраам», в книге: Кублицкий М., Литературная мозаика, Лейпциг, 1860. Перепечатано в «Хрестоматии по истории западноевро-



пейского театра», под редакцией С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1, 1937; изд. 2, 1953.

Гротсвита из Гандерсгейма. Отрывок из драмы «Дульциций». Перевод Б. И. Ярхо. Напечатано в «Хрестоматии по литературе средних веков» Р. О. Шор, М., 1938. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, 1953.

«Девы мудрые и девы неразумные», литургическая драма XI века, в книге: Гливенко И. И., Хрестоматия по всеобщей литературе, ч. 1, П., 1915. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, 1953.

«Представление об Адаме», полулитургическая драма XII века. Прозаический перевод отрывков, в книге: Паушкин М., Средневековый театр, М., 1914. Стихотворный перевод отрывков, в книге: Пинус С., Французские поэты, характеристика и переводы, Спб., 1914. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

«Воскресение спасителя», полулитургическая драма XII века, в книге: Гливенко И. И., Хрестоматия по всеобщей литературе, ч. 1. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Адам де Ла-Аль, Игра о Робене и Марнон. Перевод Бенедикта. Напечатан полностью в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2. Отрывок в переводе А. Сухотина напечатан в «Хрестоматии по литературе средних веков» Б. И. Пуришева и Р. О. Шор, М., 1953.

Жан Бодель, Игра о святом Николае. Прозаический перевод И. И. Гливенко. Напечатано в его «Хрестоматии по истории всеобщей литературы», 1915. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

Рютбёф. Действо о Теофиле. Перевод А. А. Блока. Напечатано в Собрании сочинений А. А. Блока, т. 7, Л., 1932. Отрывки из этого перевода перепечатаны в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

«Берта», французский миракль XIV века. Отрывок напечатан в книге: Пинус С., Французские поэты, Спб., 1914.

«Амис и Амиль», французский миракль XIV века. Прозаический перевод напечатан в «Хрестоматии по истории всеобщей литературы» И. И. Гливенко, П., 1915.

«Нынешние братья», французское моралите первой половины XVI века. Перевод С. М. Городецкого. Рукопись в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского. Напечатано с сокращениями в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, 1953.

«Очане», французский фарс. Перевод Н. Н. Врангеля и А. А. Трубникова. Рукопись в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, 1953.

«Адвокат Пателен». Перевод Л. Р. Когана, М., 1929. Отрывки напечатаны в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

Три фарса об адвокате Пателене. Перевод А. Арга и Н. Соколовой, М., 1951.

«Лекарь», чешская интермедия XIII века. Перевод А. Э. Сиповича. Напечатано в «Хрестоматии по литературе средних веков» Б. И. Пуришева и Р. О. Шор, М., 1953.

## Б. Пособия

Полевой П. Н., Исторические очерки средневековой драмы (начальный период), Спб., 1865.

Веселовский Алексей, Старинный театр в Европе, М., 1870.  
Морозов П. О., История драматической литературы и театра, т. 1, Спб., 1903.

- Паушкин М., Средневековый театр, М., 1914.
- Гвоздев А. А., Массовые празднества на Западе (опыт исторического обзора). «Массовые празднества», сборник Комитета социологического изучения искусств Государственного института истории искусств, Л., 1926.
- Баскин М. П., Идеология феодальной эпохи, М., 1929.
- Смирнов А. А., Средневековая драма, в книге: «История западно-европейской литературы. Раннее Средневековье и Возрождение», под общей редакцией В. М. Жирмунского, М., 1947, тл. 17.
- Petit de Julleville L., Les Mystères, 2 vv., P., 1880.
- Petit de Julleville L., Les comédiens en France au moyen-âge, P., 1885.
- Petit de Julleville L., La comédie et les moeurs en France au moyen-âge, P., 1886.
- Petit de Julleville L., Répertoire du théâtre comique en France au moyen-âge, P., 1886.
- Cohen G., Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen-âge, 2-me édition, P., 1926.
- Cohen G., Le théâtre en France au moyen-âge, 2 vv., P., 1928.
- Chambers E. K., The Mediaeval stage, 2 vv., Oxford, 1903.
- Herrmann M., Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, B., 1914. Neue Ausgabe von H. Schieman, B., 1955.

## ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ БУРЖУАЗНЫХ ОТНОШЕНИИ

### Общие пособия

- К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве. «Искусство», М., 1938.
- «А. И. Герцен об искусстве». Составители В. А. Путинцев и Я. Е. Эльсберг, М., 1954.
- Дживелегов А. К., Возрождение. Собрание текстов итальянских, немецких, французских писателей XIV—XVI вв., М.—Л., 1925.
- Дживелегов А. К., Ренессанс, «Литературная энциклопедия», т. 9, 1935.
- Баскин М. П., Идеология общества эпохи зарождения капитализма, М., 1930.
- Гвоздев А. А., О смене театральных систем. «О театре», вып. 1, Л., 1926.
- Статья «Возрождение», Большая Советская Энциклопедия, изд. 2, т. 8, 1951.

## ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

### А. Тексты

- Полицциано Анджеоло, Сказание об Орфее. Перевод С. В. Шервинского. Статьи М. Н. Розанова и А. К. Дживелегова, М., 1933.
- Макиавелли Никколо, Мандрагора. Перевод А. К. Дживелегова — в «Сочинениях» Макиавелли, т. 1, М.—Л., 1934. (Есть еще три более старых перевода «Мандрагоры» — А. Н. Островского, А. В. Амфиатрова и В. Н. Ракинга.)
- Бруно Джордано, Неаполитанская улица (Подсвечник), комедия в пяти действиях. Перевод Я. Емельянова, М.—Л., 1940. (В «Хре-

стоматии по западноевропейской литературе эпохи Возрождения» Б. И. Пуришева напечатан отрывок из той же комедии в переводе А. И. Рубина.)

А р е т и н о П ъ е т р о, Куртизанка. Перевод А. И. Рубина. Отрывок из первого акта напечатан в «Хрестоматии по западноевропейской литературе эпохи Возрождения» Б. И. Пуришева, М., 1938.

Т р и с с и н о Дж а н-Д ж о р д ж о, Софонисба. Трагедия. Отрывок в переводе О. Б. Румера напечатан в «Хрестоматии» Б. И. Пуришева. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, 1953.

Б е о л ь к о А н д ж е л о, Второй диалог на деревенском языке. Перевод А. Г. Мовшенсона. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

Т а с с о Т о р к в а т о, Аминта. Пастораль. Перевод М. Столярова и М. Эйхенгольца, М.—Л., 1921; изд. 2, 1937.

Образцы сценариев комедии дель арте — в журнале «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916; в «Записках Государственного института театрального искусства им. Луначарского», 1940; в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

## Б. Пособия

Г а с п а р и А., История итальянской литературы. Перевод К. Д. Бальмотна, т. 2, М., 1897.

О в ъ т т А., История итальянской литературы. Переводы: А. Усовой, Спб., 1908, и С. И. Соболевского, М., 1922.

Б у р к г а р д т Я., Культура Италии в эпоху Возрождения. Перевод С. Бриллианта, т. 1 и 2, Спб., 1904—1906.

В е р н о н Л и, Италия. Избранные страницы, вып. 2, Театр и музыка. Перевод Е. Урениус, М., 1915.

М и к л а ш е в с к и й К. М., La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий, П., 1914—1917.

Г в о з д е в А. А., Массовые празднества на Западе, «Массовые празднества», сборник Комитета социологического изучения искусств ГИИИ, Л., 1926.

Г в о з д е в А. А., Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков. «О театре», временник Отдела истории и теории театра ГИИИ, вып. 3, Л., 1929.

П у р и ш е в Б., Драма Ренессанса, «Литературная энциклопедия», т. 3, 1930.

М о к у л ь с к и й С., Итальянская литература, «Литературная энциклопедия», т. 4, 1930. Отдельное издание в серии «Библиотека Литературной энциклопедии», М., 1931.

Д ж и в е л е г о в А. К. и Б о я д ж и е в Г. Н., Раздел «Театр» в статье «Италия» — Большая Советская Энциклопедия, изд. 2, т. 19.

Д ж и в е л е г о в А. К., Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*, М., 1954.

A n c o n a (d') A., *Origini del teatro italiano*, 2 vv., Torino, 1891.

T o n n e l l i L., *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, 1924.

D e B a r t h o l o m a e i s V., *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924.

S a n e s i I., *La commedia*, 2 vv., Milano, 1911—1935.

A p o l l o n i o M., *Storia del teatro italiano*, 4 vv., Firenze, 1943—1946.

S c h e r i l l o M., *La commedia dell'arte in Italia*, Torino, 1884.

S t o p p a t o L., *La commedia popolare in Italia*, Padova, 1887.

R a s i L., *I comici italiani*, 3 vv., Firenze, 1897—1905.

A p o l l i n a i r e G., *Le théâtre italien*, P., 1910.

- Smith W., *The Commedia dell' arte*. New York, 1912.  
 Del Cerro E., *Nel regno delle maschere*, Napoli, 1914.  
 Duchartre P. L., *La comédie italienne*, 2-me éd., P., 1925.  
 Mortier A., Ruzzante. Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne, 2 vv., P., 1925—1926.  
 Mic Constant, *La commedia dell' arte*, P., 1927.  
 Bejer A. et Duchartre P. L., *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes*, P., 1928.  
 Petraccone E., *La commedia dell' arte* (Storia. Tecnica. Scenari), Napoli, 1927.  
 Apollonio M., *Storia della commedia dell' arte*, Milano, 1930.  
 Lea K. M., *Italian popular comedy. A study in the commedia dell' arte, with special reference to the english stage*, 2 vv., Oxford, 1934.  
 Ferrari G., *La scenografia*, Milano, 1902.  
 Hammitzsch M., *Der moderne Theaterbau*, I Teil, B., 1906.  
 Zucker P., *Die Theaterdekoration des Barock*, B., 1925.

## ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

### А. Тексты

Рохас Фернандо, Селестина, или Трагикомедия о Калисто и Мелибее. Отрывки в переводе А. И. Рубина. Напечатано в «Хрестоматии по западноевропейской литературе эпохи Возрождения» Б. И. Пуришева, изд. 2, 1938.

Энсина (дель) Хуан, Эклога об оруженосце, который сделался пастухом, между пастухом Минго, пастушкой Паскуалой и оруженосцем. Перевод С. Н. Протасьева. Напечатано в «Хрестоматии» Б. И. Пуришева, 1938. Перепечатано (с сокращениями) в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, 1953.

Висенте Жиль, Ауто о святом Мартине. Отрывок в переводе С. Н. Протасьева. Напечатано в «Хрестоматии» Б. И. Пуришева, 1938.

Висенте Жиль, Погонщики мулов, фарс. Отрывок в переводе О. Б. Румера. Напечатано в «Хрестоматии» Б. И. Пуришева, 1938.

Лопе де Руэда, Оливы. Перевод С. С. Игнатова. (Театральный отдел Наркомпроса, серия «Репертуар», иностранный театр, № 7.) П., 1919. Перепечатано в хрестоматиях Б. И. Пуришева и С. С. Мокульского (оба издания).

Лопе де Руэда, Приглашенный. Перевод С. С. Игнатова. Напечатано в «Записках Государственного института театрального искусства им. Луначарского», М., 1940.

Лопе де Руэда, Страна Хауха. Перевод Т. М. Ельницкой. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Сервантес (де) Мигель, Интермедии. Перевод А. Н. Островского. Собрание драматических переводов А. Н. Островского, т. I, Спб., 1886. Новое издание, М., 1939.

Сервантес (де) Мигель, Избранные произведения, М.—Л., 1948. (Отрывки из пьес «Алжирские нравы» и «Педро Урдемалас».)

Сервантес (де) Мигель, Нумансия, трагедия. Перевод Вл. Пяста. «Библиотека мировой драматургии», М.—Л., 1940.

Лопе де Вега, Избранные драматические произведения. Переводы с испанского под редакцией Н. Любимова, т. 1 и 2, М., 1954. (Содержание тома 1: «Фуэнте Овехуна», перевод М. Лозинского. — «Периваньес и командор Оканьи», перевод Ф. Кельина. — «Звезда Севильи», перевод Т. Щепкиной-Куперник. — «Глупая для других, умная для

себя», перевод М. Лозинского. — «Собака на сене», перевод М. Лозинского. Содержание тома 2: «Валенсиянская вдова», перевод М. Лозинского. — «Уехавший остался дома», перевод М. Казминова. — «Учитель танцев», перевод Т. Щепкиной-Куперник. — «Изобретательная влюбленная», перевод Евг. Блинова. — «Крестьянка из Хетафе», перевод Евг. Блинова. — «Девушка с кувшином», перевод Т. Щепкиной-Куперник.) Из пьес Лопе де Вега, вошедших в это последнее и лучшее издание, имеются в старых переводах: «Фуэнте Овехуна» — в переводах С. А. Юрьева («Овечий источник»); К. Д. Бальмонта («Овечий ключ»); А. Э Сиповича; «Звезда Севильи» — С. А. Юрьева; «Глупая для других, умная для себя» — в вольном переводе А. Бежецкого («Пастушка-герцогиня»); «Собака на сене» — И. Пятницкого; «Изобретательная влюбленная» — М. Замаховской («Хитроумная влюбленная»).

Лопе де Вега, Лучший алькальд — король. Перевод И. Пятницкого. Литографированное издание И. И. Смирнова, М., 1877.

Лопе де Вега, Наказание — не мщение. Перевод С. А. Юрьева. В книге: «Испанский театр цветущего периода XVI и XVII веков», ч. 1, М., 1877.

Лопе де Вега, Великодушный генуэзец. Отрывки в переводе В. С. Узина. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Лопе де Вега, Крестьянин в своем углу. Отрывки в переводе А. Э. Сиповича, в «Хрестоматии по литературе XVII века» Б. И. Пуришева, изд. 1, и в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Лопе де Вега, Новое руководство к сочинению комедий. Перевод О. Б. Румера. В «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Гильен де Кастро, Юность Сида. Отрывок в переводе С. Н. Протасьева, в «Хрестоматии по литературе XVII века» Б. И. Пуришева.

Тирсо де Молина. Театр. Переводы В. А. Пяста и Т. Л. Щепкиной-Куперник, М.—Л., 1935. (Содержание: «Осужденный за недостаток веры», перевод В. Пяста. — «Благочестивая Марта», перевод Т. Щепкиной-Куперник. — «Севильский озорник, или Каменный гость», перевод В. Пяста. — «Дон Хиль Зеленые Штаны», перевод В. Пяста.)

Из пьес Тирсо де Молина, вошедших в это издание, «Дон Хиль Зеленые Штаны» имеется еще в переводах М. Л. Лозинского и Т. Л. Щепкиной-Куперник («Кавалер в зеленом»).

Аларкон (де) Хуан-Руис, Сомнительная правда. Перевод М. Л. Лозинского, М.—Л., 1941. Напечатан также в книге: Три испанские комедии, перевод М. Лозинского, М.—Л., 1951.

Аларкон, Ткач из Сеговии. Перевод Ф. В. Кельина («Испанский театр XVII века», II). М.—Л., 1946.

Кальдерон, Сочинения. Перевод К. Д. Бальмонта, три выпуска, М., 1900—1912. (Содержание: выпуск 1 — «Чистилище святого Патрика»; выпуск 2 — «Жизнь есть сон», «Поклонение кресту», «Стойкий принц»; выпуск 3 — «Врач своей чести».)

Из пьес Кальдерона, вошедших в это издание, «Жизнь есть сон» имеется еще в переводах К. Тимковского, Д. К. Петрова и В. Я. Парнаха.

Кальдерон де ла Барка Педро, Саламейский алькальд. Перевод М. М. Казминова, М.—Л., 1939.

Кальдерон, Дама-невидимка. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник, изд. 2, М.—Л., 1940, и в серии «Испанский театр XVII века», III, М.—Л., 1946.

Кальдерон, С любовью не шутят. Перевод М. Казминова, М.—Л., 1949.

Морето, За презрение презренье. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник («Испанский театр XVII века», IV), М.—Л., 1946.

Морето, Живой портрет. Перевод М. Казминова, М., 1950.

## Б. Пособия

- Тикнор Дж., История испанской литературы, т. 2, М., 1886.
- Келли Дж., Испанская литература. Перевод С. Кулаковского, М., 1923.
- Морозов П. О., История драматической литературы и театра, т. 1, Спб., 1903.
- Петров Д. К., Очерки бытового театра Лопе де Вега, Спб., 1901.
- Петров Д. К., Заметки по истории староиспанской комедии, Спб., 1907.
- Петров Д. К., Кальдерон, «Журнал Министерства народного просвещения», 1901, кн. 1.
- Шепелевич Л., Драматические произведения Сервантеса, «Журнал Министерства народного просвещения», 1899, кн. 8.
- Шепелевич Л., Драматическое творчество Кальдерона. В его книге «Историко-литературные этюды», серия 1, Спб., 1904.
- Игнатов С. С., Испанский театр XVI—XVII столетий, М.—Л., 1939.
- «Культура Испании», сборник статей, изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1941.
- Державин К. Н., Драматургия Сервантеса, «О театре», сборник статей Государственного научно-исследовательского института театра и музыки, вып. 1, Л., 1940.
- Державин К. Н., Три эпизода из истории испанской драмы. Вступительная статья к сборнику «Три испанские комедии», М.—Л., 1951.
- Державин К. Н., Драматургия Лопе де Вега. Вступительная статья к книге: Лопе де Вега, Избранные драматические произведения, т. 1, М., 1954.
- Узин В. и Пуришев Б., Драма испанская, «Литературная энциклопедия», т. 3, 1930.
- Узин В. С., Испанский театр XVII века, четыре выпуска. Предисловие и вступительные статьи ко всем четырем выпускам, М.—Л., 1946.
- Узин В. С., Раздел «Театр» в статье «Испания», Большая Советская Энциклопедия, изд. 2, т. 18, 1953.
- Бояджиев Г. и Переплетчикова Н. Народность театра Лопе де Вега, «Театр», 1937, № 5.
- Кельин Ф. В., Тирсо де Молина и его время. Вступительная статья к книге Тирсо де Молина «Театр», М.—Л., 1953.
- Schack A. F. (von), Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 3 Bände, 2-te Ausgabe, Frankfurt a/M., 1854.
- Pfandl L., Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit, Freiburg, 1929.
- Rennert H. A., The Spanish stage at the time of Lope de Vega, New York, 1909.
- Rennert H. A. y Castro A., Vida de Lope de Vega, Madrid, 1910.
- Pelago M., Estudios Lope de Vega, 2 vv., Madrid, 1918—1920.
- Shevill K., The Dramatic art of Lope de Vega, Berkeley, 1918.
- Schäffer A., Geschichte des spanischen nationalen Dramas, Leipzig, 1890.
- Cotarelo y Mori E., Estudios sobre la historia del arte escénico in España, Madrid, 1896—1902.
- Díaz de Escovar N. y Lasso de la Vega F. de P. Historia del teatro español, 2 vv., Barcelona, 1924.

## АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

### А. Тексты

Гейвуд Джон, Забавная комедия о муже Джоне-Джоне, жене его Тиб и священнике сэре Джане. Перевод С. Н. Протасьева. Напечатано с сокращениями в «Хрестоматии по литературе эпохи Возрождения» Б. И. Пуришева и в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Марло Кристофер, Трагическая история доктора Фауста. Перевод К. Д. Бальмонта, журн. «Жизнь», 1899, кн. 7—8. Отдельное издание, М., 1912. Другой перевод Д. Минаева, журн. «Дело», 1871, кн. 5.

Марло, Мальтийский жид. Перевод М. Шелгунова, Спб., 1882.

Грин Роберт, Векфильдский полевой сторож. Перевод С. Н. Протасьева. Напечатано в «Хрестоматии по литературе эпохи Возрождения» Б. И. Пуришева и «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Шекспир Вильям, Собрание сочинений в серии «Библиотека великих писателей», под редакцией С. А. Венгерова, в пяти томах, Спб., 1901—1904.

Шекспир Вильям, Собрание сочинений в восьми томах, «Academia», М., 1936—1949.

Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака, в двух томах. Общая редакция М. М. Морозова, М., 1950. (Содержание: том 1 — «Ромео и Джульетта», «Король Генрих IV», «Гамлет»; том 2 — «Отелло», «Король Лир», «Антоний и Клеопатра».)

Джонсон Бен, Драматические произведения. Редакция И. А. Аксенова, 2 тома, 1932—1933.

Джонсон Бен, Эписин, или Молчаливая женщина. Перевод Я. и Р. Блох, изд. «Петрополис», П., 1921.

Джонсон Бен, Вольпоне, или Хитрый лис. Перевод П. В. Мелковой, М., 1954.

Флетчер Джон, Испанский священник. Перевод М. Л. Лозинского, М.—Л., 1938. Новое издание, М., 1954.

Флетчер Джон, Укрощение укротителя. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. В сборнике «Елизаветинцы», М., 1938.

Бомонт Фр. и Флетчер Дж., Рыцарь пламенеющего пестика. Перевод А. А. Аникста и М. Д. Заблудовского. Отрывок в хрестоматиях Б. И. Пуришева (по литературе эпохи Возрождения) и С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Драйден Джон, Дон Себастиан. Отрывок в переводе С. Н. Протасьева. Напечатано в «Хрестоматии по литературе XVII века» Б. И. Пуришева.

Уичерли Джон, Джентльмен учитель танцев. Перевод С. Н. Протасьева (отрывок). Напечатано в «Хрестоматии по литературе XVII века» Б. И. Пуришева.

Конгрив Вильям, Пути светской жизни. Перевод С. Н. Протасьева (отрывок). Напечатано в «Хрестоматии по литературе XVII века» Б. И. Пуришева.

Букингем Дж., Спрат Т. и Клиффорд М., Репетиция. Отрывок в переводе Р. Усмановой. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2, 1953.

### Б. Пособия

Стороженко Н. И., Предшественники Шекспира, т. I, Лиля и Марло, Спб., 1872. Изд. 4, М., 1916.

Стороженко Н. И., Роберт Грин, его жизнь и произведения, М., 1878.

Стороженко Н. И., Опыты изучения Шекспира, М., 1902

- Смирнов А. А., Творчество Шекспира, Л., 1934.
- Смирнов А. А., Шекспир, Ренессанс и Барокко, «Вестник Ленинградского университета», 1946, № 1.
- Морозов М. М., Шекспир. Серия «Жизнь замечательных людей», М., 1947.
- Морозов М. М., Комментарии к пьесам Шекспира, М.—Л., 1941.
- Морозов М. М., Избранные статьи и переводы, М., 1954.
- Аксенов И. А., Гамлет и другие опыты в содействии отечественной шекспирологии, М., 1930.
- Берковский Н. Я., «Отелло», трагедия Шекспира, «Труды Военного института иностранных языков», вып. II, 1946.
- Аникст А., «Гамлет», трагедия В. Шекспира, журн. «Литература в школе», 1954, № 2.
- Шекспировский сборник Всероссийского театрального общества, М., 1947 (статьи М. Морозова, М. Загорского, В. Узина, В. Кеменова, Г. Козинцева, Г. Бояджиева и др.).
- «История английской литературы», изд. Академии наук СССР, т. I, вып. 1 и 2, 1943—1945 (главы об английских драматургах эпохи Возрождения, о Шекспире, Бен Джонсоне и их преемниках, о драматургии периода Реставрации)
- Гёте В., Собрание сочинений, юбилейное издание, т. X, М., 1937 (статьи: «Ко дню Шекспира», «Шекспир и несть ему конца»).
- Гейне Г., Полное собрание сочинений, т. VIII, М.—Л., 1949 (статья «Девушки и женщины Шекспира»).
- Роллан Р., Спутники, М., 1938 («Четыре очерка о Шекспире»).
- Гервинус Г., Шекспир. Перевод с немецкого, четыре тома, изд. 2, Спб., 1877.
- Жене Р., Шекспир, его жизнь и произведения. Перевод с немецкого, М., 1877.
- Кох М., Шекспир. Перевод Гуляева, М., 1888.
- Дауден Э., Шекспир. Исследование его мысли и творчества. Перевод Черновой, Спб., 1880. Изд. 2, Одесса, 1898.
- Тен-Бринк, Шекспир. Лекции. Перевод П. И. Вейнберга, Спб., 1898.
- Брандес Г., Шекспир, его жизнь и произведения. Перевод под редакцией Н. И. Стороженко, два тома, М., 1899—1901 (то же в Собрании сочинений Г. Брандеса, изд. 2, т. 16—18).
- Варшер С., Английский театр эпохи Шекспира, М., 1896.
- Сильверсван Б., Театр и сцена эпохи Шекспира и их влияние на тогдашнюю драму, «Сборник Историко-театральной секции», изд. ТЕО Наркомпроса, т. 1, П., 1918.
- Мюллер В. К., Драма и театр эпохи Шекспира, Л., 1925.
- Боянус С. К., Иннио Джонс, журн. «Зеленая птичка», вып. 1, П., 1922.
- Булгаков А. С., Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма, Л., 1929.
- Булгаков А. С., Английский театр при пуританах, «О театре», временник Отдела истории и теории театра ГИИИ, вып. I, Л., 1927.
- Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века, Спб., 1897.
- Ward A. W., History of english dramatic literature to the death of queen Anne, 3 vv., L., 1899.
- Schelling F. E., Elizabethan drama, 2 vv., Boston & N. Y., 1908.
- Brooke T., The Tudor drama, Boston, 1911
- Boas F. S., Shakespeare and his predecessors, L., 1896.
- Kocher P. H., Christopher Marlowe, L., 1946.
- Chambers E. K., The Elizabethan stage, 4 vv., Oxford, 1923.



- Chambers E. K., Shakespeare, 2 vv., Oxford, 1930.  
 Granville-Barker H. & Harrison G. B., A Companion to Shakespeare studies.  
 Granville-Barker H., Prefaces to Shakespeare, 5 series, 1927—1947.  
 Wilson J. D., The Essential Shakespeare, L., 1932.  
 Bradley A. C., Shakespearean tragedy, L., 1904.  
 Charlton H. B., Shakespearean comedy, L., 1938.  
 Palmer J., Ben Jonson, L., 1934.  
 Adams J. Q. Shakespearean playhouses. L., 1917.  
 Greg W. W., Dramatic documents from the Elizabethan playhouses, 2 vv., L., 1931.  
 Aronstein Ph., Das englische Renaissancedrama, Leipzig, 1929.  
 Nicoll A., A history of Restoration drama, Cambridge, 1928.  
 Hotson L., The Commonwealth and Restoration stage, L., 1928.  
 Summers M., The Restoration theatre, L., 1934.

## ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

### А. Тексты

- Жоделль Этьен, Дидона. Отрывок в переводе С. Пинуса. Напечатано в его книге «Французские поэты», Спб., 1914. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.  
 Гревен Жак, Казначейша. Монолог в переводе С. Пинуса. См. его книгу «Французские поэты», характеристики и переводы, Спб., 1914.  
 Гарнье Робер, Корнелия. Диалог Цезаря и Антония в переводе С. Пинуса. Напечатано в его книге «Французские поэты». Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.  
 Лариве (де) Пьер, Духи. Отрывок в переводе Г. И. Ярхо. Напечатано в «Хрестоматии по литературе эпохи Возрождения» Б. И. Пуришева. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.  
 Табарен Жан, Второй фарс. Перевод А. Г. Мовшенсона. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.  
 Сирано де Бержерак, Проученный педант. Отрывок из комедии. Перевод Г. И. Ярхо. Напечатано в хрестоматиях Б. И. Пуришева и С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.  
 Скаррон Поль, Дон Яфет Армянский. Перевод отрывка М. М. Замаховской. Напечатано в первом издании «Хрестоматии по литературе XVII века» Б. И. Пуришева. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.  
 Корнель Пьер, Сид. Перевод М. Л. Лозинского, М.—Л., 1938. (Старые переводы—П. А. Катенина, Е. Барышева, В. С. Лихачева.)  
 Корнель Пьер, Горащий. Перевод М. И. Чайковского, Спб., 1893. (Другой перевод—Л. И. Поливанова.)  
 Корнель Пьер, Родогона. Перевод Е. Барышева, Спб., 1880.  
 Расин Жан, Сочинения в двух томах, М.—Л., 1937. (Содержание: т. 1—«Андромаха», перевод А. И. Оношковиц-Яцына.—«Сутяги», перевод М. Тумповской.—«Британник», перевод А. Кочеткова.—«Баязет», перевод Л. Гсрнунга; т. 2—«Ифигения в Авлиде», перевод М. Тумповской.—«Федра», перевод С. Шервинского.—«Эсфирь», перевод Б. Лившица.—«Аталиа», перевод Е. Якобсон.)  
 Из пьес, вошедших в это издание, имеются еще старые переводы: «Федры»—Л. Поливанова, Л. Буланина, В. Брюсова; «Эсфири»—О. Чюминой; «Аталиа» (под названием «Гофолия») —Л. Поливанова, О. Чюминой, Н. С.

Мольер, Собрание сочинений под редакцией С. А. Венгерова в серии «Библиотека великих писателей», 2 тома, Спб., 1912—1923. (Лучшее из русских дореволюционных изданий, приближающееся к типу академических.)

Мольер, Собрание сочинений под редакцией А. А. Смирнова и С. С. Мокульского, четыре тома, М.—Л., 1935—1940. (Наиболее полное из изданий Мольера, выпущенных в советское время.)

Мольер, Комедии. Переводы с французского под редакцией Н. М. Любимова, М., 1954. (Содержание: «Смежотворные жеманницы», перевод Н. Яковлевой — «Брак поневоле», перевод Н. Любимова — «Тартюф», перевод М. Лозинского — «Дон Жуан», перевод А. Федорова — «Лекарь поневоле», перевод Н. Ман. — «Скупой», перевод Н. Немчиновой. — «Господин де Пурсоньяк», перевод Н. Аверьяновой. — «Мещанин во дворянстве», перевод Н. Любимова. — «Плутни Скапена», перевод Н. Дарузес. — «Мнимый больной», перевод Т. Щепкиной-Куперник.)

Буало, Поэтическое искусство. Перевод С. С. Нестеровой, М. — Л., 1937.

### Б. Пособия

Лансон Г., История французской литературы, XVII век. Перевод З. Венгеровой, Спб., 1899. (Другое издание, М., 1896.)

Дауден Э., История французской литературы, Спб., 1902.

Левро Л., Драма и трагедия во Франции, изд. ТЕО Наркомпроса, 1919.

«История французской литературы», т. 1. С древнейших времен до революции 1789 г. Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1946. (Главы: «Плеяда и развитие драматургии Ренессанса» В. А. Римского-Корсакова, «Классицизм (XVII в.): введение» С. С. Мокульского, «Формирование классицизма» С. С. Мокульского, «Бытовой реализм» М. П. Алексеева, «Корнель и его школа» С. С. Мокульского, «Мольер» С. С. Мокульского, «Буало» С. С. Мокульского, «Расин» С. С. Мокульского.)

Батюшков Ф. Д., Корнелев «Сид», историко-литературный анализ пьесы, «Журнал Министерства народного просвещения», 1895, кн. 8, и отдельная брошюра, Спб., 1895.

Батюшков Ф. Д., Женские типы Расина, «Северный вестник», 1896, кн. 7—8, и отдельная брошюра, Спб., 1897.

Батюшков Ф. Д., О Расине, «Ежегодник императорских театров», 1899—1900, приложение 3.

Веселовский Ю., Корнель. В его книге «Литературные очерки», т. 2, М., 1910.

Веселовский Ю., Жэн Расич. В его книге «Литературные очерки», т. 1, М., 1900; изд. 2, М., 1910.

Веселовский Алексей, Этюды о Мольере: «Тартюф». История типа и пьесы., М., 1879.

Веселовский Алексей, Этюды о Мольере: «Мизантроп». Опыт нового анализа пьесы и обзор созданной ею школы, М., 1881.

Веселовский Алексей, Этюды и характеристики, М., 1891 (статьи: «Легенда о Дон Жуане», «Мольер», «Альцест и Чацкий»).

Вейнберг П., Мольер, «Ежегодник императорских театров», 1899—1900, приложение 3.

Иванов И. И., Расин и его трагедии, «Артист», 1896, № 5.

Тэн И., Ж. Б. Расин. «Избранные сочинения» Расина, изд. «Русской классной библиотеки» А. Н. Чудинова, серия 2, вып. XXVI, Спб., 1903.

Франс А., Жан Расин, «Сочинения» Расина, т. 1, М.—Л., 1937.

Коклен, Мольер в роли Арнольфа, «Библиотека театра и искусства», 1913.

Долгов Н., Мольер как сценический деятель, «Библиотека театра и искусства», 1910, кн. 5 и 6.

- Манциус К., Мольер. Театры, публика, актеры его времени. Перевод Ф. Каверина, М., 1922.
- Фриче В. М., Мольер, М., 1913.
- Мокульский С. С., Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма, «О театре», временник отдела ТЕО ГИИИ, вып. III, Л., 1929.
- Мокульский С. С., Французский классицизм, «Западный сборник», изд. Института литературы Академии наук СССР, М.—Л., 1937.
- Мокульский С. С., Мольер. Проблемы творчества, Л., 1936.
- Мокульский С. С., Мольер, серия «Жизнь замечательных людей», М., 1936.
- Мокульский С. С., Жан Расин, Л., 1940.
- Бояджиев Г. Н., Жан Расин, «Театр», 1939, № 11—12.
- Блюменфельд В., Проблема классицизма, «Литературный критик», 1938, № 9—10.
- Роллан Р., Заметки о Люлли, «Музыканты прошлых дней», перевод Ю. Л. Римской-Корсаковой, Л., 1925, а также в Собрании сочинений Р. Роллана, т. 16, Л., 1935.
- Rigal E., Le théâtre français avant la période classique, P., 1901.
- Despois E., Le théâtre français sous Louis XIV, P., 1874.
- Lancaster H. C., A history of french dramatic literature in the seventeenth century, 5 vv., Baltimore—London—Paris, 1942.
- Plattard J., La renaissance des lettres en France de Louis XII a Henri IV, 5-me édition, P., 1947.
- Lanson G., Esquisse d'une histoire de la tragédie française, Paris 1927.
- Guizot, Corneille et son temps, P., 1873.
- Lanson G., Corneille, P., 1898.
- Lyonnet H., Les «premières» de Corneille, P., 1923.
- Lyonnet H., Le Cid de Corneille, P., 1929.
- Larroumet G., Racine, 6-me édition, P., 1922.
- Lemaître J., Racine, P., 1908.
- Truc G., Jean Racine, P., 1926.
- Lyonnet H., Les «premières» de Racine, P., 1924.
- Vossler K., Jean Racine, München, 1926.
- Schneegans H., Molière, Berlin, 1902.
- Rigal E., Molière. 2 vv., P., 1908.
- Lafenestre G., Molière., P., 1909.
- Donnay M., Molière, 5-me édition, P., 1911.
- Wolff M. J. Molière der Dichter und seine Werke, München, 1923.
- Michaut G., La jeunesse de Molière, 2-me edition, P., 1923.
- Michaut G., Les débuts de Molière à Paris, P., 1923.
- Michaut G., Les luttes de Molière, P., 1925.
- Michaut G., Molière raconté par ceux qui l'ont vu, P., 1932.
- Wechsler E., Molière als Philosoph, 2-te Auflage, Marburg, 1925.
- Gutkind C., Molière und das komische Drama, Halle, 1928.
- Heiss H., Molière, Leipzig, 1929.
- Küchler W., Molière, Berlin, 1929.
- Lyonnet H., Les «premières» de Molière, P., 1921.
- Mongrédiен G., Les grands comédiens du XVII siècle, P., 1927.
- Celler L., Les décors, les costumes et la mise-en-scène au XVII siècle, P., 1869.
- Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVII siècle, publié par H. C. Lancaster, P., 1921.

## НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

### А. Тексты

Закс Ганс, Школяр в раю. Перевод Е. Г. Полонской, М.—Л., 1930. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

Закс Ганс, Корзина разносчика. Перевод Б. Л. Пастернака. Напечатано в его книге «Избранные переводы», М., 1940. Перепечатано (с сокращениями) в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Закс Ганс, Фюнзингенский конокрад и вороватые крестьяне. Перевод Б. Л. Пастернака. Напечатано в его книге «Избранные переводы». Перепечатано в «Хрестоматии по западноевропейской литературе эпохи Возрождения» Б. И. Пуришева.

Закс Ганс, Немецкая масленица. Перевод Б. Л. Пастернака. Напечатано в его книге «Избранные переводы», М., 1940.

Закс Ганс, Эйленшпигель со слепцами. Перевод Б. Л. Пастернака. Напечатано в его книге «Избранные переводы», М., 1940.

Руоф Якоб, Новая игра о Вильгельме Телле. Отрывок из пятого действия в переводе Э. И. Глухаревой. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

«Комедия о прекрасной королеве Эсфири и о горделивом Амане» (из репертуара «английских комедиантов» в Германии). Перевод второго действия и интермедии к нему Г. К. Соловьевой. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

Грифиус Андреас, Карденио и Целинда. Трагедия. Отрывки в переводе М. М. Замаховской. Напечатано в «Хрестоматии по западноевропейской литературе XVII века» Б. И. Пуришева, изд. 1 и 2. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Грифиус Андреас, Господин Петер Сквенц. Комедия. Отрывок в переводе Б. И. Ярхо. Напечатано в «Хрестоматии по западноевропейской литературе XVII века» Б. И. Пуришева, изд. 1 и 2. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 2.

Ланг Франциск, Рассуждение о сценической игре. Перевод В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Напечатано в его книге «История театрального образования в России», Спб., 1910, и в сборнике статей «Старинный спектакль в России», Л., 1928. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, изд. 1 и 2.

### Б. Пособия

Энгельс Ф., Крестьянская война в Германии. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII.

Чернышевский Н. Г., Лессинг, его время, его жизнь и деятельность, Полное собрание сочинений, т. IV, 1948.

Резанов В. И., Эскурс в область театра иезуитов, Нежин, 1910.

Резанов В. И., Из истории русской драмы: Поэтика М. К. Сарбевского, Нежин, 1911. Отрывки из этой работы перепечатаны в сборнике статей «Старинный спектакль в России», Л., 1928.

Шерер В., История немецкой литературы. Перевод под редакцией А. Н. Пыпина, Спб., 1893.

Франке Куно, История немецкой литературы. Перевод Батина, Спб., 1904.

Веселовский Алексей, Старинный театр в Европе, М., 1870. Devrient E., Geschichte der deutschen Schauspielkunst, neu bearbeitet von W. Stuhlfeld, В., 1929.

Holl K., Geschichte des deutschen Lustspiels, В., 1923.

- Flögel K. F., Geschichte des Grotesk-Komischen, München, 1914.  
Arnold R. F., Das deutsche Drama, B., 1925.  
Creizenach W., Die Schauspiele der englischen Komödianten, B.  
o. J.  
Genée R., Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, B.,  
1882.  
Flemming W., Geschichte des Jesuitentheaters in den Ländern deut-  
scher Zunge, B., 1923.  
Flemming W., Andreas Gryphius und die Bühne, Halle, 1921.

## ЗАРОЖДЕНИЕ СЛАВЯНСКОГО ТЕАТРА НА БАЛКАНАХ

### А. Тексты

Русских переводов сербо-хорватских драм, созданных в Дубровнике, не существует.

Драматургические тексты дубровницких авторов в оригинале изданы в отдельных томах серии «Stary pisci hrvatski», каждый из которых посвящен отдельному автору. Серия эта издается Загребской академией.

### Б. Пособия

Пыпин А. и Спасович В., История славянских литератур, изд. 2, т. 1, Спб., 1879.

Степович А., Очерки истории сербо-хорватской литературы, Киев, 1899.

Макушев В., Исследования об исторических памятниках и бытописателях Дубровника, Спб., 1867.

Попович П., Обзор истории сербской литературы, Спб., 1912.

Скачков М., Дубровницкая литература, «Литературная энциклопедия», т. 3, 1930.

Ravic Armin, Historija Dubrovnacke drame, Zagreb, 1871.

Rzazewsky A., Zloty wiek literatury Dubrovnika, Krakow, 1885.

Lozovina Vinko, Dalmacija u hrvatskoj knjizevnosti, Zagreb, 1936.

Dayre Jean, Dubrovnacke studije, Zagreb, 1938.

Máchal Jan, Slovanské literatury, Dil I, Praha, 1922.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН<sup>1</sup>

- Августин Блаженный — 15  
Авриль, Педро-Симон — 281  
Айрер, Якоб — 677  
Аламани, Луиджи — 187  
Аларкон, Хуан Руис де — 330,  
333—336, 347, 600  
Александр VI — 267  
Алеотти, Джованни-Баттиста —  
201, 204  
Ализон — 574  
Алионе, Джанджорджо — 209  
Аллейн, Эдуард — 512, 513  
Адам де Ла-Аль — см. Ла-Аль,  
Адам де  
Альба, герцог — 95, 260, 265, 267,  
297, 350  
Альберти — 131  
Альбоин — 186  
Альваротто — 208  
Альфонс X Кастильский — 23, 25  
Альфьери, Витторио — 604  
Амарилис (Мария де Кордова) —  
376  
Андрейни, Джованни-Баттиста —  
245  
Андрейни, Изабелла — 242, 245,  
251, 558  
Андрейни, Франческо — 246, 251  
Анна Австрийская — 544, 594,  
601, 640, 642  
Анна Иоанновна — 241  
Аньелло, Томмазо — 683  
Аппиан Александрийский — 601  
Апулей — 404  
Арди, Александр — 560—565,  
566—568, 576, 590  
Аретино, Пьетро — 162, 171, 172,  
174, 175, 184, 189  
Ариосто, Лодовико — 162—165,  
184, 185, 241, 297, 398, 407,  
410, 552, 553  
Аристотель — 13, 135, 177, 180,  
289, 397, 399, 403, 404, 541,  
546, 547, 602, 603, 637, 712  
Аристофан — 281, 553, 608  
Армин, Роберт — 519  
Арно — 613  
Артуа, Роберт д' — 35, 40  
Архенсола, Луперсио — 280, 282  
Арьяс, Дамьян — 375, 376  
Баиф, Лазар де — 546  
Баиф-младший — 546  
Балтасара, Франсиска — 376  
Бальзак, Оноре де — 650  
Бальтазарини — 577  
Банделло, Маттео — 224, 311, 398,  
424  
Барбьери, Никколо (Бельтраме) —  
217, 238, 242, 246, 249  
Барон, Мишель — 658  
Барри — 524  
Бастьяри — 690  
Бежар, Арманда — 631, 651, 652,  
656, 657  
Бежар, Жозеф — 631, 656  
Бежар, Луи — 631, 651, 656  
Бежар, Мадлена — 631, 656  
Без, Теодор де — 550  
Бейль, Джон — 97, 396, 545  
Бекингем, герцог — 530

<sup>1</sup> Курсивом указаны те страницы, на которых говорится наиболее подробно о деятельности данного лица.

Беккари, Агостино — 192  
Белинский В. Г. — 319, 432, 435,  
454, 460, 461, 463, 468, 469,  
478  
Белло, Реми — 553  
Белькари, Фео — 153  
Бельроо (Пьер Лемесье) — 574,  
576, 584, 586  
Бельфоре — 424  
Бержерак, Сирано де — 631  
Бен, Афра — 524  
Бенавенте, Киньонес де — 376  
Бенетович, Мартин — 707  
Беоько, Анджело — 113, 208 —  
211  
Бербедж, Джемс — 516  
Бербедж, Ричард — 500, 516  
Бибьена, кардинал (Бернардо До-  
вици) — 165—167, 175, 577  
Боваль, Жанна — 651, 657  
Бодель, Жан — 43—45  
Боккаччо, Джованни — 127, 132,  
133, 151, 160, 167, 174, 191,  
398, 402, 406, 424, 674  
Бомонт, Френсис — 393, 428, 493,  
494, 511, 514, 528  
Бонифас — 572  
Бонифаций VIII — 152  
Бопре — 576  
Борджа, Лукреция — 158  
Босс, Абраам — 570  
Браччолини, Поджо — 157  
Брейгель, Питер — 103, 104  
Брейсгердел — 524  
Брекур — 652  
Брюллов, Каспар — 682  
Бруно, Джордано — 127, 162,  
182—184, 230  
Брюскамбиле — 574  
Буало-Депрео, Никола — 538, 595,  
599, 605, 614, 619—621, 623,  
624, 626, 630, 636, 637, 646  
Буаробер — 329  
Буллингер, Генрих — 672  
Буонталенти, Бернардо — 203, 205  
Бурсо — 637, 651  
Бутервек — 311  
Бьянко, Баччо дель — 384  
Бьянколелли, Доменико — 246, 251  
Бьянколелли, Катарина — 246  
Бьянколелли, Тереза — 246  
Бэкон, Роджер — 127, 411, 430  
Бюканан, Жорж — 546, 549  
Бюде, Гильом — 545

Вазари, Джорджо — 137  
Вака, Хусена — 376  
Вальехо — 375  
Ванбру, Джон — 534  
Вебстер, Джон — 142, 393, 492,  
493, 495  
Вега, Алонсо де ла — 368  
Вейзе, Христиан — 683, 688  
Вейнберг, П. И. — 293  
Веласкес, Херонимо — 296  
Венье, Мари — 574  
Верагуа, де, герцог — 350, 362  
Вергилий — 13, 191, 266, 606,  
717  
Вермудес, Херонимо — 280, 281  
Вер, Гильом дю — 552  
Веселовский, Алексей — 21  
Ветранич-Чавич, Никола — 702  
703, 704, 708  
Визе — 637, 658  
Вильгельм III — 534  
Вилье — 576, 584  
Вильмот, Роберт — 402  
Вируэс, Кривосталь де — 280, 281  
Висенте, Жил — 268—271, 301  
Висенте, Луиж — 268  
Виталис — 26  
Витрувий — 196, 198  
Вольтер (Аруэ), Франсуа-Мари —  
604, 616  
Вотре — 574  
Вустер, лорд — 481  
  
Галилей — 127, 230  
Ганасса, Дзан — 245, 251, 558  
Гарнье, Робер — 413, 551, 552,  
562  
Гаскойн, Джордж — 398  
Гассенди, Пьер — 631, 648  
Гауэр — 424  
Гвин, Нелль — 524  
Гевара — 376  
Гегель — 462  
Гейвуд, Джон — 124, 393, 395  
Гейвуд, Томас — 393, 405, 481,  
482, 494  
Гейер, Флориан — 665  
Гейне, Генрих — 618  
Гекторович, Петер — 700  
Гелиодор — 404, 560  
Геминдж — 429  
Геннис, Вильям — 510  
Генрих II — 167, 548, 577  
Генрих III — 251

Генрих IV — 251, 543, 560, 569, 581  
Генрих VII — 389, 393  
Генрих VIII — 389  
Генсло, Филипп — 413, 498, 505, 512  
Герарди — 241, 686  
Гере — 650  
Герен — 656  
Геродот — 13  
Герцен, А. И. — 359  
Гёте, Иоганн-Вольфганг — 435, 437, 438, 648, 650  
Гильо-Горжю (Бертран Гардуэн де Сен-Жак) — 572  
Глефиевич, Антон — 702, 719, 720  
Говард, Роберт — 524  
Гоголь, Н. В. — 650  
Годар — 553  
Голиншед — 441  
Гольдони, Карло — 251  
Гомбо — 565  
Гомер — 13, 424, 474, 481, 490, 606  
Гонзага, Франческо — 156  
Гонзага, Шипионе — 196  
Гораций — 135, 177, 397, 399, 483, 619, 636, 637  
Горький, М. — 182, 301  
Госсон — 404, 405  
Готье-Гаргиль (Гюг Герю) — 569, 570, 572  
Гоцци, Карло — 367  
Граццини, Антон-Франческо (Ласка) — 176—178, 218  
Гребан, Арну — 58, 62, 66, 67, 70, 83  
Гребан, Симон — 70, 83  
Гревен, Жак — 549, 553  
Гренгуар, Пьер — 109, 122  
Грибоедов, А. С. — 605, 650  
Григорий Назианзин — 15  
Грин, Роберт — 393, 397, 404, 406, 407, 410—412, 423—426, 445, 482, 498, 500, 518.  
Грифнус, Андреас — 682, 683  
Гро-Гильом (Робер Герен) — 569, 570, 572  
Грото, Луиджи — 175, 188  
Гротсвита Гандерсгеймская — 13 — 15, 153  
Гуарини, Джованни-Баттиста — 196, 302, 565  
Гуарино — 157  
Гуд, Робин — 17, 397, 451, 452  
Гундулич, Иван — 713—717, 719

Гундулич-младший, Иван — 719  
Гуттен, Ульрих фон — 137, 666  
Гюго, Виктор — 583, 603, 605, 650

Давенант, Вильям — 523, 524  
Данте Алигьери — 127, 131, 151, 160  
Д'Арк, Жанна — 441  
Дебри, Катрина — 657  
Дебюро, Гаспар — 252  
Девис, Моаль — 524  
Декарт, Рене — 580, 631  
Деккер, Томас — 393, 428, 482, 483  
Демаре де Сен-Сорлен — 587  
Деперье, Бонаventura — 122, 543  
Дерби, граф — 430  
Джефри Монмутский — 400  
Джиральди — см. Чинтио Дж.  
Джолли, Джордж — 522  
Джонс, Иниго — 484, 490, 500, 502  
Джонсон, Бен — 393, 398, 423, 428, 429, 434, 483, 484, 486—490, 495, 500, 504, 505, 510, 528, 533  
Джотто — 154  
Дзанетти — 208  
Диас, Антоньо — 294  
Диас, Родриго — 591  
Дидро, Дени — 447  
Д'Обьяньяк, Франсуа — 582  
Добролюбов, Н. А. — 466, 467  
Довици, Бернардо — см. Бибьена, кардинал  
Дольче, Лодовико — 188  
Дольче, Луиджи — 206  
Доминго, Висенте — 376  
Драйден, Джон — 524, 528, 530, 532, 533  
Дрейк, Френсис — 297  
Држич, Мартин — 707—713  
Д'Увильяль — 329  
Дю Белле, Иоахим — 218, 547, 548  
Дюкруази (Филибер Гассо) — 634, 652, 657  
Дюпарк, Тереза — 605, 623, 651, 657  
Д'Юрфе, Оноре — 565  
Елизавета, королева Англии — 389, 390, 391, 392, 400, 401, 407, 408, 416, 481, 497, 500  
Ермолова, М. Н. — 330



Жигонь — 574  
Жодель, Этьен — 548, 549, 551, 553  
Жоде (Жюльен Бедо) — 584, 630, 634  
Закс, Ганс — 104, 673—677, 679  
Зикинген, Франц фон — 664  
Златарич, Доминико — 713, 719  
Золя, Эмиль — 650

Иаков I — 390, 392, 480, 481, 483, 484, 490, 494, 497, 500, 552  
Ибаррури, Долорес — 359  
Изабелла Кастильская — 256, 259, 381  
Иоанн Златоуст — 15

Казамарчано, граф — 241  
Кайо, Гюбер — 73  
Кальвин, Жан — 84, 542, 550  
Кальдерон де Ла Барка, Педро — 142, 261, 262, 275, 320, 329, 349, 350—364, 365, 382, 618  
Кальдерон, Мария — 376  
Кальмо, Андреа — 176, 211  
Камила, Камилло — 714  
Кампанелла, Томмазо — 136, 190  
Кампани, Никколо (Страшино) — 206  
Канавелович, Петер — 702  
Кандольфи, Пьеро-Франческо — 384  
Кариньяно — см. Монтефалько, Кариньяно да  
Карл Анжуйский — 35  
Карл I — 257, 259, 390, 494  
Карл II — 347, 381, 523, 528, 532  
Карл V — 34, 171, 231, 259, 261, 269, 367, 368, 540  
Карл VI — 82  
Карл VII — 61  
Карл VIII — 540  
Карл IX — 251  
Каскалес, Франсиско де — 380  
Кастельветро — 180, 547  
Кастеньола — 208  
Кастильоне, Бальдассар — 408  
Кастро, Гильен де — 330—332, 376, 591  
Катенин, П. А. — 595  
Кеведо, Франсиско — 349  
Кед, Джек — 129  
Кемден, Вильям — 483

Кемп, Вильям — 518, 519  
Кереа — см. Нобили, Франческо дея  
Клавдиан — 714  
Клавере — 594  
Кид, Томас — 398, 406, 410, 412—415, 426, 480, 490, 512  
Килигрью, Томас — 523  
Кино, Филипп — 604, 605, 624  
Киприан — 15  
Коллальто — 220  
Колонна, Виттория — 271  
Колумб — 133, 159  
Колльер, Джереми — 534  
Конгрив, Вильям — 533, 534  
Кондель — 429  
Конрад — 668  
Корá — 611, 658  
Кормартен — 686  
Корнелио — 208  
Корнель, Пьер — 143, 329, 334, 442, 526, 538, 547, 552, 562, 567, 582, 584, 586, 590—605, 606, 617—619, 622, 626, 630, 632, 635, 686, 688, 719.  
Корнель, Тома — 658  
Корреджо — 157  
Кохановский, Ян — 693  
Козьмо — 376  
Краун, Джон — 524  
Кретъен, Флоран — 550  
Кромвель — 522, 523, 528  
Кузанский, Николай — 157  
Куэва, Хуан де ла — 280—282  
Кубильо де Арагон, Альваро — 364, 365  
Ла-Аль, Адам де — 35—41  
Лабрюйер, Жан де — 545  
Лагранж — 632, 652, 654, 657—659  
Ланг, Франциск — 684  
Лапорт (Матье Лефевр) — 574  
Лариве, Пьер де — 554  
Ласка — см. Граццини, Антон-Франческо  
Лас Касас — 274  
Лассаль, Фердинанд — 435, 445, 664  
Ла Тайль, Жан де — 550, 551, 553  
Ла-Тессоннери, Жилле — 631  
Лафонтен, Жан де — 538, 619, 620, 639  
Лем, Чарльз — 532  
Леклерк — 611, 658

- Леконт, Валлеран — 559, 560, 574, 575  
 Ленгли, Френсис — 498  
 Ленин, В. И. — 7, 13  
 Леонардо да Винчи — 127, 541  
 Лерма, герцог — 260  
 Леси, Джон — 524  
 Лессинг, Готтольд-Эфраим — 438  
 Лето, Помпонио — 157  
 Лефевр д'Этапль — 541, 542  
 Ли, Натаниель — 532  
 Ливий, Тит — 13, 186, 481  
 Либи, Джон — 393, 406, 407—410, 510, 518  
 Лисон-и-Вьедма — 347  
 Лодж, Томас — 406, 424, 425  
 Локателли — 241  
 Лоллио — 192  
 Ломбарди, Бернардино — 246  
 Лопе де Вега — 127, 135, 136, 139, 141, 142, 261—263, 275, 278, 294, 295, 296—329, 330, 333, 336, 337, 339, 345—347, 350, 352, 353, 356—360, 367, 372, 375, 376, 378, 380, 381, 385, 386, 560, 567  
 Лопе де Руэда — 123, 262, 263, 275—280, 368  
 Лоран, Мишель — 589  
 Лористон — 697  
 Лорка, Федерико Гарсиа — 308  
 Лотти, Козимо — 384  
 Луцич, Ганибал — 703  
 Л'Эвелье, Жан — 107  
 Л'Эпероньер — 556  
 Людовик IX Святой — 23, 35, 46, 61  
 Людовик XI — 540  
 Людовик XII — 109, 540  
 Людовик XIII — 543, 544, 585, 590, 601  
 Людовик XIV — 544, 545, 579, 605, 606, 611, 613—616, 627, 639, 660  
 Люлли — 624, 658  
 Люси, Томас — 424  
 Лютер, Мартин — 84, 542, 664, 667  
 Магеллан — 133  
 Мазарини, кардинал — 544, 601, 602, 613  
 Макиавелли, Никколо — 131, 162, 165, 167, 168, 170, 171, 174, 175, 177, 183, 184  
 Малерб, Франсуа де — 581  
 Мануэль, Николас — 672  
 Манчини, Мария — 613  
 Маргарита Наваррская — 545, 546  
 Марджанов, К. А. — 330  
 Марианна Австрийская — 385  
 Мария Стюарт — 552  
 Мария Тюдор (Кровавая) — 260, 389  
 Маркс, Карл — 54, 128, 132, 147, 256, 258, 268, 357, 390, 391, 431, 455, 462, 473, 494, 539, 540, 644, 664  
 Марло, Кристофер — 185, 393, 398, 402—404, 406, 410, 415—423, 424—426, 480, 482, 487, 490, 495, 498, 500, 502, 505, 512, 513  
 Марсель, Этьен — 47  
 Марстон, Джон — 483, 484, 490, 510  
 Мартен, Жан — 576  
 Мартинелли, Друзиано — 251  
 Мартинелли, Тристано — 246, 251  
 Марулич, Марко — 700  
 Мафио (Дзаннини) — 211  
 Маффеи — 719  
 Маэло, Лоран — 562, 578, 589  
 Медичи, Алессандро — 175  
 Медичи, Джованни (Лев X) — 164, 165—167, 271  
 Медичи, Екатерина — 167, 550, 558, 577  
 Медичи, Козимо — 708  
 Медичи, Лоренцо — 153, 175, 186  
 Медуола, Генри — 394, 395, 400  
 Меланхтон — 667  
 Меллен де Сен-Желе — 546  
 Менандр — 13  
 Мере, Жан де — 565, 583, 594, 595  
 Мерсье, Луи-Себастьян — 587, 644  
 Мессинджер — 493, 495  
 Микельанджело — 127  
 Милътон, Джон — 526, 528  
 Мирандола, Пико делла — 131  
 Мирес, Френсис — 426  
 Мишель, Жан — 63  
 Молина, Мария де — 338  
 Мольер (Жан-Батист Поклен) — 7, 124, 139, 143, 241, 246, 330, 367, 408, 436, 526, 533, 555, 568, 572, 587, 603, 605, 616, 619, 620, 622, 623, 628, 630, 631—657, 658, 659, 686, 688, 712, 719

Монкретъен, Антуан де — 551, 552  
Мондор — 572  
Мондори (Гильом Дежильбер) —  
584, 586, 590  
Монтальван, Хуан Перес — 301,  
329, 337  
Монтемайор — 424  
Монтень, Мишель — 424, 543, 552,  
648  
Монтефалько, Кариньяно да — 188  
Монфлери (Закари Жакоб) — 622,  
623, 637, 638  
Мор, Томас — 95, 136, 193—195  
Моресто, Агустин — 329, 365—367  
Мотур, Карл Ван — 78  
Мор, Томас — 424  
Мюнцер, Томас — 665, 667  
Мюре, Марк-Антуан — 546, 549

Наарро, Бартоломе де Торрес —  
271—273, 280

Нальешкович, Никола — 705—707,  
709

Нануччо — 577

Наполеон I — 290

Нейбер, Каролина — 690

Нобили, Франческо деи (Кереа) —  
206

Норт, Томас — 470

Нортон, Томас — 400, 401, 402,  
404

Нэш, Томас — 405, 422, 425

Овидий — 424, 717

Ожье, Франсуа — 583

Олдфилд — 524

Оливарес, герцог — 298, 338, 347,  
348, 349, 381, 384, 385

Опиц, Мартин — 681

Островский, А. Н. — 291, 292,  
310, 311, 650

Отвей, Томас — 532

Паликучи, Петер — 714

Палладио, Андреа — 198, 201, 202,  
587

Пальмотич, Юний — 717—719

Парабоско, Джираламо — 553

Париджи, Джулио — 204

Паскуати, Джулио — 246

Паульсен, Карл — 686

Перетц, В. Н. — 241

Пери, Якопо — 203

Перрин — 574

Перруччи, Андреа — 224, 232, 243

Петрарка, Франческо — 127, 151,  
160

Пиль, Джордж — 406, 425, 426

Пинья, Хуан де — 300

Пифагор — 13

Плавт, Тит-Макций — 157—159,  
162, 163, 165, 167, 175, 177,  
178, 206, 210, 271, 397—400,  
406, 424, 428, 450, 553, 554,  
631, 667, 712

Платон — 13

Плутарх — 424, 470

Поджо — см. Браччолини, Поджо

Полициано, Анджеоло — 156—158,  
191

Поло, Дзан — 206

Пентале (Жан де л'Эспин) — 122,  
123, 556

Понтан, Якоб — 684

Порта, Джованни делла — 177—  
179

Прадон — 614, 658

Престон, Томас — 402

Принн, Вильям — 496

Пробст, Петер — 673, 679

Пти де Жюльвиль — 21

Пульчи, Луиджи — 153

Пушкин, А. С. — 56, 434—438,  
446, 453, 463, 475, 595, 605,  
618, 619, 649, 650.

Рабле, Франсуа — 79, 123, 127,  
136, 137, 424, 537, 543, 552,  
648

Ракан — 565

Ралей, Уолтер — 416

Рана, Хуан — 376

Расин, Жан — 143, 526, 538, 547,  
604, 605—618, 619, 621—628,  
630, 658, 659

Расин, Луи — 624

Растелл, Джон — 95, 393—395

Рафаэль — 127, 166

Рацци — 696

Рей, Миколай — 693

Рейх, Герман — 21

Рейхлин — 667

Ренанус — 516

Ренодо, Теофраст — 582

Рео, Таллеман де — 574

Рийе, дю — 566

Рикельме, Мария — 376

Риккони, Луиджи — 231

Рикьер, Гираут де — 25

Ринуччини, Оттавио — 203

Риос — 376  
Риччи, Франческо — 384  
Ришелье, кардинал — 123, 539,  
543, 544, 581—584, 586—589,  
594—598, 601, 622, 634  
Роган, де — 598  
Рогендорф, граф — 708  
Розенплют — 104, 673  
Ролль, Георг — 673, 679  
Романьези, Марк-Антонио — 246  
Ронкальи, Сильвия — 246  
Ронсар, Пьер де — 547, 548, 552,  
581  
Ротру, Жан де — 329, 566—568  
Рохас, Агустин де — 275, 367,  
368, 376  
Рохас, Фернандо де — 262—265  
Рубенс — 127  
Руджери — 577  
Руссо, Жан-Жак — 644  
Руф (Руоф), Якоб — 669—672  
Ручеллаи, Джованни — 186, 187  
Рэтленд, лорд — 430  
Рютбеф — 41, 45, 46

Саббатини, Никколо — 204  
Садовский, Пров — 330  
Сакки, Антонио — 220  
Саллюстий — 13  
Саннадзаро, Джакомо — 191  
Сантандер, Мартин де — 368  
Санчо IV — 23  
Сарат, Аньян — 558, 559  
Сарто, Андреа дель — 541  
Саутгемптон, лорд — 425  
Секвиль, Томас — 400, 401, 402,  
404  
Секки, Никколо — 175  
Сенека — 158, 187, 188, 289, 397,  
398, 401, 402, 406, 428, 547,  
548, 567, 591, 611, 612  
Сервантес Сааведра, Мигель де —  
97, 127, 132, 136, 275, 283—  
296, 300, 319, 329, 330, 339,  
353, 365, 368, 370, 372, 376,  
386, 643, 676  
Серлио, Себастиано — 198, 201,  
202, 576  
Сеса, де, герцог — 337, 375  
Сидней — 135, 404, 424, 486  
Симоне да Болонья — 251  
Сиснерос, Алонсо — 375  
Скала, Фламиньо — 241, 245, 558  
Скалгер — 180, 541, 546, 547  
Скамоцци, Винченцо — 198

Скаррон, Поль — 620, 630, 631  
Склокер, Антони — 434  
Скюдери, Жорж де — 566, 583,  
594, 595  
Сократ — 13  
Сомми, Леоне де — 212  
Соррилья — 329  
Софокл — 186, 201, 546, 567,  
713, 717  
Спенсер — 424  
Сперони, Спероне — 188  
Сталин, И. В. — 8, 10, 11.  
Стивенсон, Вильям — 400  
Страницкий, Иосиф — 252  
Сюблины — 608

Табарен (Жан Саломон) — 572,  
646  
Тайлер, Уот — 129  
Тальякальце — 206  
Тарльтон, Ричард — 518  
Тассо, Торквато — 189, 193, 194,  
196, 302, 565, 704, 713, 714,  
717  
Тацит — 609  
Телль, Вильгельм — 669  
Теофиль — 566  
Теренций — 13, 14, 98, 157—159,  
162, 165, 172, 175, 177, 206,  
271, 281, 397, 400, 533, 554,  
631, 646, 667  
Тёрнер, Кирилл — 142, 393, 492,  
493  
Тертулиан — 15  
Тетем, Джон — 524  
Тирсо де Молина — 241, 320, 328,  
330, 337—347, 360, 361, 365  
Тоди, Якопоне да — 152  
Толстой, Л. Н. — 650  
Томас Салисберийский — 24  
Торелли, Джакомо — 204, 205,  
602  
Тосканелли, Паоло — 133  
Триссино, Джан-Джорджо — 175,  
180, 185, 186, 546  
Тристан Л'Эрмит — 584  
Трояно, Массимо — 216  
Тургенев, И. С. — 462  
Тюрлюпен (Анри Легран) — 569,  
570

Уичерли Вильям — 533, 534  
Урбан IV — 58  
Урбан VIII — 298  
Уседа, герцог — 260  
Уэтстон, Джордж — 403, 486

Фавар, Шарль-Симон — 252  
Фалейро, Руи — 133  
Фаркер, Джордж — 534  
Фарнезе — 201  
Фельтен, Анна-Катарина — 686, 688, 690  
Фельтен, Йоганн — 686, 688, 690  
Фенелон — 545  
Феокрит — 191  
Фердинанд Арагонский — 256, 259, 268  
Фере, Мари — 556, 557  
Феррент, Ричард — 510  
Феррейра — 231  
Фигероа, Лопе де — 353  
Филипп II — 235, 259, 260, 262, 282, 353, 390  
Филипп III — 260, 262, 379, 384  
Филипп IV — 46, 58, 262, 296, 338, 347, 348, 349, 381, 384, 385  
Фламинио — 188  
Флекно, Ричард — 516  
Флетчер, Джон — 393, 428, 429, 493, 494, 495, 511, 514, 528, 532  
Флоридор (Жозинас де Сулас) — 586, 587, 623  
Фольц, Ганс — 104, 673  
Форд, Джон — 142, 495, 496  
Франциск I — 83, 110, 120, 122, 540—542, 545, 576  
Франчини — 577  
Фришлин — 667  
Фуке, Жан — 72, 80, 82, 604, 639  
Фуртенбах, Йозеф — 204  
Фьорентино, Джованни — 398, 424  
Фьориалли, Тиберио — 246, 251, 653, 654  
  
Хендсон, лорд — 497  
Хесуэй, Анна — 424  
Хуан Австрийский — 376  
  
Цвингли — 665, 672  
Цезарь, Юлий — 21  
Цицерон — 13  
  
Чапмен, Джордж — 490, 492, 510  
Чекки — 175, 177, 178  
Челлини, Бенвенуто — 541  
Чернышевский, Н. Г. — 459

Четтль — 426  
Чинадор — 206  
Чинтио, Джиральди — 180, 187, 188, 192, 398, 424, 463  
Чосер, — 424, 474  
Чубранович, Андрей — 702, 703  
  
Шанмеле, Мари — 623, 624, 628, 658, 659  
Шаплен, Жан — 582, 594, 595  
Шаррон, Пьер — 552, 648  
Шедуэлл, Томас — 533  
Шекспир, Вильям — 7, 97, 127, 131, 133, 136, 139, 141, 142, 164, 185, 392, 393, 396—404, 406, 409, 410, 411, 415, 421, 422, 423—480, 481—484, 486, 487, 489, 490, 492, 493—495, 497—500, 503, 504, 506—508, 511—514, 516, 518, 519, 521, 523, 524, 528, 530, 532, 533, 560, 564, 566, 605, 618, 621, 643, 649, 682  
Шеландр — 566, 583  
Шене, Никола де ла — 96  
Шиллер, Фридрих — 185, 670  
Шлегель Август-Вильгельм — 350  
Шлегель, Фридрих — 350  
Шпигельберг — 690  
  
Эврипид — 231, 546, 567, 591, 606, 611, 612, 708  
Эглантин, Фабр д' — 644  
Эленсон, Юлиус — 690  
Элеонора Австрийская — 122  
Энгельс, Фридрих — 9, 11, 13, 16, 54, 59, 130, 132—136, 147, 149, 260, 307, 431, 432, 435, 442, 445, 448—450, 534, 537, 539, 540, 542, 663—665, 667, 673  
Энзина, Хуан дель — 265—267, 268, 270—273, 301, 367  
Эразм Роттердамский — 666, 667  
Эрнст, Пауль — 260  
Эсте, Альфонс д' — 158  
Этельвальд — 28  
Этеридж — 533, 534  
  
Юбер — 657  
Юдола, Николас — 399, 400  
Юлий Брауншвейгский — 678  
Юлий II, папа — 109

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Англосаксонские гистроны. X в. . . . .	19
Французские жонглеры и жонглерка (по тропарю X в.)	21
Акробатический жонглерский номер. XIV в. . . . .	22
Костюм шута . . . . .	24
Костюм шута . . . . .	25
Представление французского миракля. XIV в. (Из цикла «Миракли святой девы») . . . . .	49
Сцена соблазна Адама и Евы. Из «Мистерии Ветхого завета». 1542 г. . . . .	62
Сцена изгнания Адама и Евы из рая. Из «Мистерии Ветхого завета». 1542 г. . . . .	63
Постановка мистерии на передвижной сцене. XVI в. . . . .	72
Мистерияльная сцена в Валансьене. 1547 г. Миниатюра Г. Кайо	73
План мистерии в Донауэшингене. XVI в. . . . .	74
План мистерии в Люцерне. 1583 г. . . . .	75
План постановки английского моралите «Замок стойкости». XV в. . . . .	77
Адская пасть из швейцарской мистерии Якоба Руфа. XVI в. . . . .	79
Сцена из «Мистерии о святой Аполлонии». XV в. Миниатюра Н. Фуке . . . . .	81
Человек между ангелом и дьяволом. Типичная ситуация моралите . . . . .	91
Колесо Фортуны. Типичный эпизод моралите . . . . .	99
Битва Карнавала и Поста. С картины Питера Брейгеля. 1559 г. . . . .	103
Печать «короля» Базоши. 1545 г. . . . .	107
Танец дураков. Французская миниатюра. XIV в. . . . .	108
Фронтиспис «Игры о Принце дураков и Дурацкой матери» П. Гренгуара. 1512 г. . . . .	109
Иллюстрация к фарсу «Адвокат Патлен». XV в. . . . .	114
Представление фарса во Франции. XVI в. Гравюра Ж. де Гурмона . . . . .	121
А. Полициано со своим воспитанником Джулиано Медичи. Деталь фрески Д. Гирландайо в церкви Санта-Тринитá во Флоренции . . . . .	155
«Евнух» Теренция на сцене гуманистов (по лионскому изданию Теренция). 1493 г. . . . .	158
Л. Ариосто. Гравюра Моргена по портрету Эрмини . . . . .	161
Б. Довици, кардинал Бибьена. Портрет Рафаэля . . . . .	166

Н. Макиавелли. Раскрашенная терракотовая статуэтка неизвестного мастера. XVI в. . . . .	169
П. Аретино. Портрет работы Тициана (Флоренция)	173
Типичная декорация итальянской комедии XVI в. . . . .	176
Пролог к итальянской комедии XVI в. . . . .	179
Джордано Бруно . . . . .	181
Декорация комедии по С. Серлио. 1545 г. . . . .	184
Декорация трагедии по С. Серлио. 1545 г. . . . .	187
Декорация пасторали по С. Серлио. 1545 г. . . . .	192
Пролог к пасторали Гуарини «Верный пастух». Гравюра к венецианскому изданию. 1621 г. . . . .	195
План театра по С. Серлио. 1545 г. . . . .	197
Внутренний вид Олимпийского театра в Виченце (архитектор А. Палладио). 1584 г. . . . .	199
Просцениум Олимпийского театра в Виченце (архитектор А. Палладио). 1584 г. . . . .	200
План Олимпийского театра в Виченце. 1584 г. . . . .	202
План театра Фарнезе в Парме. Архитектор Дж. Алеотти. 1619 г. . . . .	203
Зрительный зал театра Фарнезе в Парме. Архитектор Дж. Алеотти. 1619 г. . . . .	204
Анджело Беолько в роли Рудзанте . . . . .	207
Просцениум театра Фарнезе в Парме. Архитектор Дж. Алеотти. 1619 г. . . . .	209
Общий вид итальянской сцены по Н. Саббатини. 1638 г. . . . .	210
Схема теларийной сцены по Н. Саббатини . . . . .	212
План теларийной сцены по И. Фуртенбаху . . . . .	213
Общий вид итальянской сцены по И. Фуртенбаху. 1650 г. . . . .	214
Эскиз декорации Б. Перуцци . . . . .	216
Постановка одной из интермедий во Флоренции. 1589 г. . . . .	219
Постановка оперы «Андромеда» в Ферраре. 1639 г. . . . .	221
Декорация Дж. Торелли к опере «Беллерофонт» в Венеции. 1642 г. . . . .	222
Итальянский комедийный спектакль XVII в. Гравюра к комедии «Шуты» . . . . .	223
Маски комедии дель арте: Панталоне и Пульчинелла . . . . .	225
Арлекин, Панталоне и Франческа (гравюра из сборника Фоссара. XVI в.) . . . . .	226
Маска Арлекина . . . . .	227
Дзанни. Гравюра Ж. Калло. XVII в. . . . .	229
Персонажи комедии дель арте (гравюра Ж. Калло. XVII в.) . . . . .	230
Маски комедии дель арте: Панталоне (гравюра Ж. Калло), Доктор (гравюра из книги Риккобони) . . . . .	231
Маски Дзанни: Бригелла и Тривеллино . . . . .	233
Капитан (гравюра А. Босса) . . . . .	234
Комедия дель арте в Германии. XVI в. Фреска из замка Траусниц . . . . .	236
Комедия дель арте во Франции, в центре — Изабелла Андроени. XVI в. . . . .	237
Эваристо Герарди в роли Арлекина . . . . .	239
Доменико Бьянколелли в роли Арлекина . . . . .	240
Медальон с изображением Изабеллы Андроени . . . . .	243
Сцена на сцене в спектакле комедии дель арте (рисунок к сборнику сценариев библиотеки Корсини). XVII в. . . . .	244
Анджело Константини в роли Меццетино . . . . .	247
Тиберио Фьориалли в роли Скарамучча . . . . .	248

Представление комедии дель арте в Венеции на площади св. Марка. XVII в. . . . .	250
Фронтиспис толедского издания «Селестины» Фернандо де Рохаса. 1638 г. . . . .	263
Иллюстрация к изданию «Селестины» Фернандо де Рохаса Лопе де Руэда . . . . .	266
Мигель де Сервантес Сааведра . . . . .	277
Титульный лист сборника Сервантеса «Восемь комедий и восемь новых интермедий, никогда еще не представленных на сцене». 1615 г. . . . .	285
Лопе де Вега. Портрет работы Луиса Тристана (Ленинград, Эрмитаж) . . . . .	292
Хуан-Руис Аларкон . . . . .	299
Тирсо де Молина . . . . .	335
Педро Кальдерон де ла Барка . . . . .	340
Представление ауто сакраменталь. XVII в. . . . .	351
Испанский мужской костюм. XVII в. . . . .	363
Испанский женский костюм. XVII в. . . . .	370
Испанский публичный театр. XVII в. . . . .	371
Испанский публичный театр. XVII в. . . . .	373
Схема испанской сцены XVII в. . . . .	374
Общий вид королевского дворца в Эскуриале . . . . .	377
План испанского придворного театра . . . . .	380
Испанский шут. Портрет работы Веласкеса . . . . .	383
Вильям Шекспир . . . . .	427
Бен Джонсон . . . . .	485
Эскиз костюма Инниго Джонса для представления «маски» в придворном театре . . . . .	491
Общий вид Лондона в начале XVII в. (рисунок Гондиус, 1610 г.) . . . . .	498
Двор старинной английской гостиницы (по гравюре) . . . . .	499
Театр «Глобус». Внешний вид (по старинной гравюре) . . . . .	501
Внутренний вид театра «Лебедь» (рисунок голландского путешественника Де-Витта. Ок. 1596 г.) . . . . .	503
Театр «Фортуна» (реконструкция американского архитектора Уолтера Годфри. 1907 г.) . . . . .	504
Внутренний вид лондонского частного театра. 1672 г. . . . .	505
Сценическая площадка, изображенная на заглавном листе трагедии «Роксана». 1632 г. . . . .	509
Сценическая площадка, изображенная на заглавном листе трагедии «Мессалина». 1640 г. . . . .	510
Представление «Гита Андроника» Шекспира в театре его времени . . . . .	512
Ромео в костюме пилигрима. Эскиз костюма Инниго Джонса . . . . .	513
Эдуард Аллейн . . . . .	515
Ричард Бербедеж . . . . .	517
Ричард Тарльтон . . . . .	518
Роберт Армии . . . . .	519
Эскиз декорации Инниго Джонса к «Французской пасторали». 1626 г. . . . .	520
Эскиз декорации Инниго Джонса к «Флоримене». 1635 г. . . . .	521
Томас Киллигрью, основатель театра Дрюри-Лейн . . . . .	525
Театр Герцога (Дорсет-Гарден). Наружный вид. 1673 г. . . . .	527
Сцена из комедии-пародии Бекингема «Репетиция». 1675 г. . . . .	529
Сцена театра Герцога. 1673 г. . . . .	531
Представление фарса во Франции. XVI в. (гравюра А. Лифринка) . . . . .	559
Зал для игры в мяч. Начало XVII в. . . . .	561



Вход в Бургундский отель. Начало XVII в. . . . .	563
Декорация Л. Маэло к трагикомедии Арди «Фелисмена». Бургундский отель. 1633—1634 гг. . . . .	564
Декорация Л. Маэло к трагикомедии дю Рийе «Лизандр и Калиста». Бургундский отель. 1633—1634 гг. . . . .	566
Декорация Л. Маэло к пасторали Гомбо «Амаранта». Бургундский отель. 1633—1634 гг. . . . .	567
Представление фарса в Бургундском отеле при участии Готье-Гаргиля, Гро-Гильома и Тюрюлюпена. Первая треть XVII в. (гравюра Абраама Босса) . . . . .	569
Фарсовый актер Гильо-Горжю. Бургундский отель . . . . .	571
Фарсовый актер Брюскамбил. Бургундский отель . . . . .	573
Фарсовый актер на женские роли Ализон. Бургундский отель	575
Декорация Дж. Торелли к комедии на музыку «Притворная сумасшедшая» Строщи. Париж. 1645 г. . . . .	577
Фарсовый актер Жодле. Театр Маре . . . . .	585
Внутренний вид театра Пале-Кардиналь . . . . .	586
Трагикомедия «Мирам» на сцене театра Пале-Кардиналь. 1641 г. . . . .	588
Зрители на сцене французского театра XVII в. . . . .	589
Пьер Корнель . . . . .	593
Жан Расин . . . . .	607
Мари Шанмеле . . . . .	625
Актер Бобур в типичном для конца XVII в. «римском» костюме	629
Жан-Батист Мольер. Портрет работы Миньяра. . . . .	633
Сцены из комедии Мольера «Школа мужей» (гравюра Ф. Шово к первому изданию. 1664—1665 гг.) . . . . .	638
Сцена из комедии Мольера «Школа жен» (гравюра Ф. Шово к первому изданию. 1664—1665 гг.) . . . . .	639
Представление «Многомного больного» в Версале. 1674 г. (гравюра И. Сильвестра) . . . . .	641
Мольер в костюме Сганареля . . . . .	655
Представление «Мещанина во дворянстве» в Версале. 1670 г. (гравюра Лепотра) . . . . .	659
Сцена из «Вильгельма Телля» Я. Руфа . . . . .	671
Ганс Закс . . . . .	675
Кулисная сцена в спектаклях английских комедиантов	679
Ганс Вурст . . . . .	680
Сцена из представления Ганса Вурста (гравюра Шенка) . . . . .	681
Сцена из трагедии А. Грифиуса «Екатерина Грузинская». 1655 г. . . . .	683
Аллегорическая драма «Побеждающее благочестие» в иезуитском театре. Вена. 1659 г. . . . .	685
Декорация Л. Бурначини к опере «Золотое яблоко» Чести. Вена. 1668 г. . . . .	687
Сцена из представления «государственного действия». XVII в.	689
Дворец ректора в Дубровнике, где давались театральные представления . . . . .	699
Внутренний вид театра на острове Хваре . . . . .	701

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

3

### Часть первая

#### ТЕАТР ЭПОХИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАСЦВЕТА ФЕОДАЛИЗМА

(Г. Н. Бояджиев)

Исторические условия развития . . .	7
Народные истоки средневекового театра	16
Гистрионы . . . . .	20
Литургическая и полулитургическая драма .	27
Зарождение светского реалистического театра	35
Миракль . . . . .	42
Мистерия . . . . .	54
Представление мистерии	71
Моралите . . . . .	86
Представление моралите	98
Фарс . . . . .	102
Представление фарсов	119

### Часть вторая

#### ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ БУРЖУАЗНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Введение. (Г. Н. Бояджиев и <u>А. К. Дживелелов</u> )	127
<i>Итальянский театр</i> (Г. Н. Бояджиев и <u>А. К. Дживелелов</u> ) .	145
Исторические условия развития	147
У истоков развития театра .	151
Ученая комедия .	159
Трагедия . . . . .	185
Итальянский театр второй половины XVI века	190
Пастораль . . . . .	191
Здание театра и сцена . . . . .	196
Появление профессионального театра . .	205
Комедия дель арте .	215
	749

<i>Испанский театр (В. С. Узин) .</i>	<b>253</b>
Исторические условия развития	255
Драматургия первого периода	262
Драматургия второго периода	275
Драматургия Сервантеса . . .	283
Лопе де Вега . . . . .	296
Современники Лопе де Вега .	330
Драматургия третьего периода .	347
Кальдерон . . . . .	350
Театр и актерское искусство	367
<i>Английский театр (А. А. Аникст)</i>	<b>387</b>
Исторические условия развития . . .	389
Возникновение гуманистической драмы	393
Предшественники Шекспира . . . . .	406
Шекспир . . . . .	423
Биография и хронология творчества . . . . .	423
Общая характеристика творчества Шекспира .	431
Периоды творчества Шекспира . . . . .	438
Первый период творчества Шекспира	440
Пьесы-хроники из истории Англии . . . . .	440
Комедии . . . . .	448
«Ромео и Джульетта», «Венецианский купец», «Юлий Цезарь» . . . . .	453
Второй период творчества Шекспира . . . . .	457
«Гамлет» . . . . .	460
«Отелло», «Король Лир», «Макбет» . . . . .	463
Трагедии на сюжеты из античной истории . . . . .	470
«Троил и Крессида», «Конец — делу венец», «Мера за меру» .	474
Третий период творчества Шекспира . . . . .	477
Английская драма во время и после Шекспира, до закрытия театров	480
Устройство театров, сцена и актерское искусство . . . . .	497
Английская драма и театр периода Реставрации	522
<i>Французский театр (С. С. Мокульский) .</i>	<b>535</b>
Исторические условия развития . . . . .	537
Французская драматургия XVI века .	545
Формирование профессионального театра	555
Бургундский отель в начале XVII века	560
Формирование классицизма в театре	578
Корнель . . . . .	590
Расин . . . . .	605
Буало и эстетика классицизма . . . . .	619
Трагическая сцена и актеры второй половины XVII века	622
Комедия до Мольера . . . . .	630
Мольер . . . . .	631
Сценическая деятельность Мольера .	650
Французский театр после смерти Мольера	658
<i>Немецкий театр (Э. И. Глухарева-Нелиус) .</i>	<b>661</b>
Исторические условия развития	663
Немецкий театр XVI века	666
Немецкий театр XVII века	678

<i>Зарождение славянского театра на Балканах (С. С. Игатов) .</i>	<b>691</b>
Исторические условия развития	693
Развитие драматургии Дубровника	<b>697</b>
Творчество Држича . . . . .	707
Творчество Гундулича . . . . .	<b>713</b>
Упадок драматургии Дубровника	<b>717</b>
.	
<i>Приложения .</i>	<b>721</b>
Основная библиография	723
Указатель имен . . . . .	737
Список иллюстраций	745

