

А Н Горбунов

Драматургия младших современников Шекспира

—

Горбунов А Н

Драматургия младших современников Шекспира

А.Н.Горбунов

Драматургия младших современников Шекспира

В стихах, предпосланных первому собранию сочинений Шекспира, вышедшему в свет в 1623 году, знаменитый английский драматург Бен Джонсон сказал: "Он принадлежит не одному веку, но всем временам" Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1. М., 1953, с. 512.. Слова эти, прозвучавшие через семь лет после смерти великого творца "Гамлета" и "Короля Лира", оказались пророческими. В истории театра нового времени не было и нет фигуры крупнее Шекспира.

Конечно, не следует думать, что все остальные писатели того времени были лишь блеклыми копиями великого драматурга и что их творения лишь занимают отведенное им место на книжной полке, уже давно не интересующих читателей и театральных зрителей. Пожалуй, ни один другой период в истории английского театра не может сравниться своими достижениями с эпохой конца XVI - первой половины XVII века. Достаточно назвать имена наиболее известных у нас Кристофера Марло или Бена Джонсона, чтобы представить себе масштабы творческого диапазона крупнейших художников того времени. А ведь рядом с ними жили и творили еще многие талантливейшие драматурги, чьи имена прочно вошли в историю литературы и театра.

Интересующий нас период в истории английской драмы длился около полувека - с конца 80-х годов XVI столетия вплоть до закрытия театров по настоянию пуритан в 1642 году. За это время английская драма прошла весьма сложный путь развития. Историки литературы и театра обычно выделяют три основных этапа: ранний, зрелый и поздний См., например: История западноевропейского театра, т. 1. М., 1956, с. 392-393.. Ранний (с конца 80-х годов XVI в. до начала XVII в.) был этапом становления английской драмы, когда в театр пришли такие драматурги, как Джон Лили (1553-1606), Джордж Пил (1557-1596), Роберт Грин (1558-1592), Томас Кид (1558-1594) и Кристофер Марло (1564-1593). В эти же годы пишет свои исторические хроники, комедии и ранние трагедии Уильям Шекспир (1564-1616), Второй, или зрелый, период (с начала XVII в. до начала 20-х годов) был временем наивысших достижений английского театра. Шекспир создает тогда свои великие трагедии и поздние трагикомедии, - начинают свою деятельность Бен Джонсон (1573-1637), Джордж Чэпмен (1559-1634), Томас Хейвуд (1570-1641), Томас Деккер (1572-1626), Джон Марстон (1576-1634), Сирил Тернер (ок. 1575-1626), Джон Уэбстер (ок. 1575-1625?), Томас Мидлтон (1580-1627), Фрэнсис Бомонт (1584-1616) и Джон Флетчер (1579-1625). И, наконец, третий поздний - этап (с начала 20-х годов до закрытия театров), характеризующийся обычно как период кризиса и постепенного упадка английской сцены, хотя некоторые из драматургов предыдущего периода еще продолжают тогда ставить свои пьесы и в театр приходят новые интересные авторы: Филип Мэссинджер (1583-1646), Джон Форд (1586-1639) и Джеймс Шерли (1596-1666).

Эта общепринятая периодизация создает, однако, несколько одностороннее представление о театре младших современников Шекспира. Для эволюции этого театра, на наш взгляд, характерны не только его постепенный упадок (замалчивать кризисные явления в драматургии 20-30-х годов было бы ошибкой), но и его качественная трансформация, постепенное перерождение, почти до неузнаваемости изменившее облик английской сцены

к началу 40-х годов.

Внимательно вглядываясь в драматургию конца XVI - первой половины XVII века, поражаешься ее необычайному богатству и многообразию: идейно-философскому, жанровому и стилевому. Весьма знаменательно, что все попытки найти для этой драматургии единое определение, раскрывающее ее сущность, до сих пор остаются в той или иной мере неудовлетворительными. Название "театр века Шекспира" неточно потому, что грандиозное творчество Шекспира, по сути, выходит за рамки хронологических эпох и литературных стилей, чего нельзя сказать о других драматургах. Старшие современники Шекспира, начавшие писать лет за десять до него и каждый по-своему подготовившие почву для его ранних драм, целиком остаются в пределах эпохи Возрождения. Младшие же его современники, шедшие своими путями и порой уходившие далеко в сторону от модели шекспировской драмы, во многом принадлежат уже искусству XVII века. Так что неверно называть весь театр этой эпохи театром Возрождения. Неверно также называть драматургию интересующего нас периода елизаветинской, как это делают некоторые английские критики или известный исследователь и переводчик И. А. Аксенов. Принятое в Англии деление драматургов на елизаветинских, яковитских и карлитских хотя в общих чертах и совпадает с тремя вышеназванными этапами развития английской драмы, но упускает из виду их общность и существующую между ними преемственность.

Английский театр конца XVI - первой половины XVII века можно, пожалуй, считать единой поэтической системой. Театр этот впитал в себя две основные традиции, существенно трансформировав их: учено-гуманистическую, опиравшуюся на античность, и народную, продолжавшую линию народной средневековой драматургии (мистерий, моралите, интерлюдий и фарса) и фольклорной поэзии (в частности, баллад, песен, разнообразных легенд и народных поверий). На основе этих двух традиций английская драматургия создала особый синтез поэтической драмы, имевшую народный характер, ярким примером чему служат пьесы Шекспира.

Театр в 90-е годы XVI века стал в Англии достоянием всей; нации, и представители всех слоев общества, от влиятельного аристократа и недавно разбогатевшего буржуа, сидевший в дорогих ложах, до-простолюдина, покупавшего самые дешевые стоячие билеты в партере, с замиранием сердца следили за перипетиями судеб театральных героев. Отсюда прежде всего необычные широта и разнообразие этой драмы, необыкновенная свобода поэтической структуры самих пьес, отсюда и замечательное своеобразие стиха тогдашних драматургов, рассчитанного на слух весьма разношерстной публики, среди которой были тонкие знатоки, получившие образование в университете, и совсем неграмотные мастеровые.

И хотя в первые десятилетия XVII века в силу причин, о которых речь пойдет ниже, этот синтез был заметно нарушен, его влияние еще дает о себе знать и в 20-е годы, в период исподволь начавшегося кризиса, постепенного перерождения английской драмы накануне буржуазной революции.

В рамках данной статьи невозможно дать сколько-нибудь подробную и исчерпывающую характеристику всей английской драмы конца XVI - первой половины XVII века. Тем более что мы включили в наш сборник пьесы только младших современников Шекспира, писавших уже в XVII столетии. На этом времени мы вкратце и остановимся, наметив некоторые существенные тенденции развития драмы названного периода.

К началу XVII века в умонастроениях английского общества происходят, важные перемены. Уже последние годы царствования Елизаветы были временем разочарования, которое лишь усилилось с воцарением короля Иакова I (1603). Героический энтузиазм, сплотивший весь английский народ на борьбу с испанцами и принесший ему победу (1588), казался делом далекого прошлого, "золотым мифом". Центробежные силы, возникшие в недрах английского общества в XVI веке, теперь начали все сильнее и сильнее заявлять о себе. Четыре первых десятилетия XVII века в Англии ознаменованы постоянно обострявшимся антагонизмом между абсолютной монархией, опиравшейся на крупных феодалов и господствующую англиканскую церковь, и оппозицией, поддерживаемой не

только буржуазией и так называемым новым дворянством, которое стало вести хозяйство по буржуазному образцу, но и широкими демократическими слоями общества. Причем этот антагонизм постепенно принял характер борьбы за религиозную свободу; движения, которое возглавили стойкие и фанатически непримиримые пуритане. И если решительное столкновение, приведшее к гражданской войне и революции, произошло лишь в середине XVII века, то сложные экономические и политические процессы, которые обусловили это столкновение, обозначились уже в первые годы царствования Иакова I. Уже тогда бурное развитие капиталистического предпринимательства начало подрывать стабильность социального порядка. Размеры Лондона с 1500 по 1640 год увеличились чуть ли не в восемь раз. В то время как в столичном обществе появилось множество разного рода нуворишей, хозяйства крупных феодалов, их "дворянские гнезда" приходили в упадок. Как сообщают историки, к 1600 году около двух третей английских аристократов потеряли свои состояния Champion L. *Tragic Patterns in Jacobean and Caroline Drama*. Knoxville, 1977, p. 4., крестьяне же в силу земельных спекуляций и огораживаний часто оставались без средств к существованию, их сгоняли с веками насиженных мест. Социальная структура английского общества, несколько десятилетий тому назад казавшаяся нерушимой, теперь зашаталась и начала перестраиваться.

Вполне понятно, что многие из тех, кого затронули эти перемены, без особой радости смотрели вперед. В стране росло недовольство, проникавшее в различные слои общества. Примером тому могут служить дворянский Пороховой заговор 1605 года, народное восстание против огораживаний 1607 года.

Вместе с елизаветинской Англией угасало и английское Возрождение, вступившее в полосу кризиса. К концу XVI века со всей очевидностью обнаружилась утопическая природа идеалов, которыми жила и питалась английская культура на протяжении целого столетия. Характерно, что К. Марло, воспевший титанический индивидуализм в своих ранних трагедиях "Тамерлан Великий" (первая часть - 1587) и "Трагическая история доктора Фауста" (1588-1589), уже в "Мальтийском еврее" (1592) показал обратную сторону этого индивидуализма. А шекспировский Гамлет с афористической точностью выразил горькое чувство крушения привычных ценностей, растерянность и беспокойство, охватившие английское общество, в знаменитых словах: "Распалась связь времен".

Как указывают исследователи См., в частности: Spenser T. *Shakespeare and the Nature of Man*. New York, 1965; Ornstein R. *The Moral vision of Jacobean Tragedy*, Madison, 1962., таким умонастроением во многом способствовали и открытия Коперника, который разрушил веками жившие птолемеевские геоцентрические представления о мироздании, и ставший необычайно популярным к концу XVI века скептицизм Монтеня, который подтачивал сами основы знакомой со школьной скамьи философии, и односторонне понятое политическое учение Макиавелли, которое английскому читателю XVI-XVII веков представлялось популярной хрестоматией политического цинизма и авантюризма, откровенным прикрытием хищнических appetitov, царивших, в обществе. Наряду с этими континентальными веяниями большую роль играли и особенно близкие англичанам размышления Фрэнсиса Бэкона, окончательно отделившего экспериментальную науку от богословия и объявившего физику матерью всех наук, равно как и замечательные открытия Уильяма Гарвея, объяснившего законы кровообращения и заложившего основы современной физиологии.

Еще столь недавно казавшаяся незыблемой целостно-поэтическая картина мира теперь затрещала по всем швам. Новый ясе взгляд на мир, основанный на научных методах познания действительности, рождался медленно, порой мучительно. Целиком принадлежащий елизаветинской эпохе видный теолог апологет англиканской церкви Ричард Хукер (ок. 1553-1600) - задавал в 90-е годы XVI века вопросы, имевшие только риторический характер. "Что, если бы природа на время нарушила свой порядок или совсем упразднила его, хотя бы и на миг, чтобы соблюсти свои же собственные законы... если бы каркас небесного свода, воздвигнутого над нашими головами, зашатался и разрушился... если бы луна сошла с проторенного пути, времена дня и года смешались в хаосе и

беспорядке, ветры перестали дуть, облака давать дождь, земля лишилась бы небесного воздействия, ее плоды зачахли, подобно детям, тянущимся к иссохшей груди матери, которая не может облегчить их голод: что стало бы с самим человеком, которому сейчас все это подчинено? Разве мы не видим со всей ясностью, что подчинение законам природы является опорой всего мироздания?" *The Portable Elizabethan Reader*. New York, 1965, p. 138..

Эта риторика неожиданно становится живой реальностью для героев шекспировского "Короля Лира" (1605), где Глостер констатирует уже свершившуюся катастрофу: "Вот они, эти недавние затмения, солнечное и лунное! Они не предвещают ничего хорошего. Что бы ни говорили об этом ученые, природа чувствует на себе их последствия. Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми... Наше лучшее время миновало. Ожесточение, предательство, гибельные беспорядки будут сопровождать нас до могилы" Шекспир У. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1963, с. 444..

Эти характерные для эпохи умонастроения нашли свое непосредственное выражение у многих крупнейших художников того времени. Достаточно вспомнить хотя бы знаменитую "Анатомию мира" (1611) лучшего поэта эпохи* Джона Донна (1572-1631), где постаревший и пришедший в упадок мир представляется автору лишенным всяких связей и расщепленным на отдельные атомы, или "Историю мира" (1614) известного государственного деятеля, поэта и философа сэра Уолтера Ролея (1552-1618), написанную им в сырой темнице Тауэра и пестрящую высказываниями типа: "Приспосабливаясь к нынешним временам, мы считаем все законным. Небо - высоко, далеко и непостижимо" *The Age of Shakespeare*. London, 1966, p. 99..

Подобные настроения весьма сложным образом трансформировались в английской драме начала XVII века. Атмосфера сомнений и разочарований заставила английских драматургов уточнить свое отношение к миру и человеку; переосмыслить сложившиеся ценности и попытаться найти новые. Каждый из художников отвечал на волновавшие его вопросы по-своему, и эти ответы бывали не только различными, но иногда противоречили друг другу.

Лучшие пьесы этой поры отличаются общим для всех них динамизмом. Здесь они продолжают традицию предыдущего периода, существенно меняя ее. По сравнению с Марло, Лили, Кидом, Грином и даже ранним Шекспиром для драматургов начала XVII века характерно гораздо более острое понимание зла как категории одновременно метафизической и социальной. Поэтому трагические конфликты их пьес намного глубже, а комическое лишено в них жизнеутверждающего пафоса, столь типичного, например, для Грина и раннего Шекспира.

Вместе с тем человеческая личность, увиденная в свете новых идей, соответствующих, изменившемуся времени, внутренний мир героя по-прежнему были главным объектом драмы, и отсюда ее достаточно острый психологизм. При этом, однако, внимание художников было теперь обращено уже не только на отдельную личность, но и в гораздо большей мере, чем ранее, - на взаимоотношения человека и общества. Отсюда гораздо большая по сравнению с предыдущим периодом широта охвата действительности, большее внимание не только к героям, но и к окружающей их среде. Сама же эта общественная среда часто изображалась теперь в сатирическом, даже гротескном обликах, что проявилось как в комедии, так и в трагедии.

О несходстве, иногда даже противоположности устремлений младших современников Шекспира ясно говорит и многообразие литературных стилей эпохи. И в самом деле, в первые два десятилетия XVII века в английской драме наряду с ренессансным стилем возникли также и тенденции, характерные для классицизма, маньеризма и барокко. Причем эти тенденции не только противостояли друг другу, но и взаимодействовали, подчас достаточно органично сочетаясь в творчестве отдельных авторов.

Первые два десятилетия XVII столетия в Англии - время расцвета маньеризма, черты которого легко найти в творчестве целого ряда крупных художников О маньеризме см.:

Аникст А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы. - В кн.: Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966; Гращенков В. Н. Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения. - В кн.: Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973; Хлодовский Р. И. О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения. - В кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978, а также: Sypher W. Four Stages of Renaissance Style. New York, 1956; Warnke F. Y. Versions of baroque. New Haven, 1972.. Само понятие маньеризма возникло в литературоведении сравнительно поздно, лишь в 20-е годы нашего века, и вопрос о его специфике и границах до сих пор вызывает оживленные споры как у нас, так и на Западе. Нам представляется, что правы те ученые, которые видят в маньеризме не особую эпоху, приходящую на смену Возрождению, но скорее один из стилей, возникающий в период его кризиса, противостоящий его эстетике и самостоятельно развивающийся в начале XVII века.

Острое ощущение кризиса ~ основа основ маньеризма. Любому читателю сложных, порой изощренно-темных стихов маньеристов, любому зрителю их гротескных, причудливо совмещающих трагическое и комическое пьес ясно, что мир этих художников не только лишен прочности и стабильности, но и близок к хаосу. По ощущению маньеристов, люди - это песчинки в мировом океане, хрупкий тростник, ветром колеблемый. Величавая монументальность ренессанса сменяется текучестью, игрой дисгармоническими контрастами и парадоксами. Искусство маньеристов гораздо более индивидуально и субъективно, для него характерны большая степень рефлексии, большой интеллектуализм, в чем-то большая острота зрения. Ренессансный идеал личности, гармоническое сочетание духовного и физического, возвышенного и земного теперь распадаются на две несовместимые половины - духовную и плотскую. Отсюда и два полюса этого искусства - обостренный спиритуализм, возвращающий к средневековому образу мышления, и несколько скептический гедонизм, временами переходящий в откровенный сенсуализм и граничащий с изощренной эротикой.

И в литературе, как и в изобразительном искусстве, маньеризм взаимодействовал с другими стилями, прежде всего ренессансом. Пожалуй, еще более существенна и очевидна связь маньеризма с барокко. Анализ английской поэзии, прозы и драматургии конца

XVI - начала XVII века убеждает автора, данных строк в справедливости мнения тех исследователей, которые не только сближают маньеризм с барочным искусством XVII века, но и видят в нем даже своеобразный ранний этап барокко, отличный от более позднего, собственно барочного, этапа, или, как его называют, высокого барокко Warnke F. Y. Versions of baroque.. Именно этой сложностью картины взаимодействия стилей, видимо, и объясняются разноречивые мнения исследователей по поводу отдельных писателей эпохи, причисляемых попеременно то к позднему ренессансу, то к маньеризму, то к барокко.

Что касается барочного стиля, то большинству исследователей уже ясно, что именно барокко стало главным стилем английской литературы XVII века и что именно с ним так или иначе связаны имена крупнейших поэтов и писателей этого столетия: позднего Донна, Херберта, Крэшо, Марвелла, Мильтона, Драйдена В творчестве Мильтона и особенно Драйдена барочные черты сложным образом сочетались с классицистскими., Бэньяна, не говоря уже, о многих других менее значительных художниках.

Важно помнить, что барочный стиль возник как следствие тех же самых культурно-исторических процессов, которые породили маньеризм и которые продолжали свое развитие на протяжении всего XVII века, поэтому и грань между поздним маньеризмом и ранним, барокко часто кажется зыбкой.

С течением десятилетий постепенно преображался весь облик Европы. Менялась внешняя политика европейских стран, менялась социальная динамика внутри общества. Бурно развивалась наука и натурфилософия. Резко росло влияние Реформации (пуританства в Англии), и даже веками казавшаяся незыблемой догматика католической церкви с началом Контрреформации трансформировалась на современный лад.

Люди постепенно начали приспосабливаться к новому для них миру. Взамен ренессансного антропоцентризма рождался особый барочный универсализм См.: Наливайко

Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981., стремление охватить мыслью вселенную и найти место человека в ее необъятных просторах. Человек мог по-прежнему ощущать себя песчинкой в мировом океане. Однако это ощущение вызывало у него теперь не только растерянность и отчаяние, но и парадоксальным образом гордость и оптимизм благодаря вновь обретенной вере в созидательную мощь мысли, способной сотворить чудо, Достаточно вспомнить хотя, бы знаменитые рассуждения Паскаля о ничтожестве и величии человека, которого французский философ назвал мыслящим тростником.

Барочные художники не менее остро, чем маньеристы, видели зло окружающего их мира. И для них характерны настойчивые размышления о страданиях, мученичестве и смерти. Иррациональные мотивы и тут играют важную роль. Но место скепсиса и разочарованности заняло теперь стремление преодолеть кризис, извлечь выводы из нового опыта, осмыслить высшую разумность миропорядка, включающего в себя как злое, так и доброе начало. Так из хаоса старых представлений рождался некий новый синтез, пытавшийся совместить противоречия.

Этот синтез определил собой и некоторые специфические черты барочной поэтики. Маньеристской зыбкости форм, усложненности мысли, ироническому скептицизму и холодноватой интеллектуальности барочные художники противопоставили особого рода уравновешенность, в крупных жанрах монументальность, близкую к помпезности, картинную зрелищность, пышную риторику, экзальтацию чувств, повышенную театральность и декоративность. Особенно ярко эти черты проявили себя в изобразительном искусстве. Но с учетом специфики словесного рода творчества их можно обнаружить в литературе, прежде всего поэзии, где они видны при сопоставлении, например, барочных стихов Р. Крэншо с маньеристской лирикой Донна (некоторые его поздние произведения, однако, уже близки к барокко). Найти их можно также и в прозе и в драматургии.

Заметим, что конкретные черты поэтики разных художников могли и весьма резко отличаться друг от друга. Ведь по сравнению с ренессансом и маньеризмом барочному стилю присущи гораздо большие сложность и многообразие. Так, исследователи, учитывая различия в развитии стран южной и северной Европы, часто противопоставляют католическое и протестантское барокко. Пишут они и о близком к придворным кругам аристократическом и выражающем чаяния демократических масс так называемом низовом, или демократическом, крыльях барокко. И каждая из барочных тенденций имела и свою особую поэтику. В английской литературе это наглядно видно при сопоставлении, скажем, творчества поэтов-"кавалеров" Саклинга и Ловлейса и симпатизировавшего Кромвелю Эндрю Марвелла.

И наконец, еще одно соображение общего порядка. В первые десятилетия XVII века менялась не только английская драматургия, менялся и сам театр. С конца 90-х годов XVI века в Лондоне наряду с общедоступными открытыми театрами типа знаменитого "Глобуса", где играла труппа Шекспира, после длительного перерыва возобновили свою деятельность и так называемые закрытые театры, в которых в отличие от открытых театров вместо взрослых актеров играли мальчишки, получившие специальное музыкальное образование в церковных хоровых капеллах. Количество мест в таких театрах было значительно меньшим, чем в театрах открытых, а билеты дороже. Соответственно и зрители их в основном принадлежали к более обеспеченным слоям населения, культурные запросы которых далеко не всегда совпадали с запросами демократического партера открытых театров. К концу первого десятилетия XVII века значение закрытых театров резко возросло, что было связано с культурно-социальным расслоением публики. Правда, поначалу закрытый театр "Блекфрайерс", который в 1608 году заняла труппа Шекспира, был лишь ее филиалом, и открытые театры еще долго конкурировали с закрытыми, но процесс культурной, поляризации внутри английской драмы начался.

И закрытый и открытый театры имели каждый свои собственный репертуар, рассчитанный на свою публику, имели и своих драматургов. Для театров открытых писали не только популярные авторы типа Хейвуда и Деккера, которые хорошо изучили вкусы

зрителей партера, но и сам Шекспир. Закрытые же театры, как правило, ставили пьесы, рассчитанные на избранную публику из среды интеллигенции. Такие пьесы сочиняли Джонсон, Чэпмен, Марстон, Мидлтон, Бомонт и Флетчер. Различие эстетики этих двух типов театров первым подробно описал американский ученый А. Харбедж в 50-е годы нашего века Harbage A. Shakespeare and the Rival Traditions. New York, - 1952. См. также: The Revels History of Drama in English, 1576-1613. London, 1975, p. 98-99.. Более поздние исследователи уточнили его концепцию, указав, что в первом десятилетии XVII века между закрытыми и открытыми театрами не было непроходимой стены. Эти театры часто ставили одни и те же Пьесы, лишь незначительным образом изменяя их. Одни и те же драматурги могли писать для обоих театров. Так, например, Бен Джонсон, создавший "Вольпоне" в расчете на открытый театр, предназначил "Эписина" для театра закрытого. Но уже в 10-е годы такая "стена" возникла. И хотя демократические тенденции, трансформированные в духе Хейвуда и Деккера, продолжали существовать, как продолжали существовать и сами открытые театры, закрытых театров становилось все больше и больше. Чем дальше шло время, чем более неотвратно приближались грозные события грядущей революции и братоубийственной гражданской войны, тем сильнее ощущалась и поляризация сил в английском обществе. Эта поляризация не могла не затронуть и культурной жизни страны, где пышная цивилизация "кавалеров", как называли тогда приверженцев короля, противостояла духовным исканиям более демократических слоев общества во главе с непримиримыми пуританами, наиболее радикальные из которых вообще отрицали порочную, по их мнению, светскую культуру.

Если в первом десятилетии XVII века избранное меньшинство (люди из среднего сословия, как правило, получившие университетское образование) в основном посещало спектакли закрытых театров, а открытые театры оставались искусством для демократического зрителя, причем и многие аристократы предпочитали незатейливые спектакли открытых театров, то во втором десятилетии ситуация стала меняться. Началась постепенная аристократизация английской сцены, резко усилившаяся в 20-30-е годы. Да иначе и быть не могло. Ведь пуританское общественное мнение, влияние которого росло из года в год, объявило театру войну не на жизнь, а на смерть и тем самым постепенно целиком отдало его в руки "кавалеров".

Обратимся теперь непосредственно к творчеству виднейших английских драматургов первых десятилетий XVII века и постараемся проследить, как развивались основные литературные стили и жанры этой эпохи.

Первые годы XVII столетия совпадают с началом зрелого этапа творчества Шекспира, когда он пишет свои великие трагедии: "Гамлет" (1601), "Отелло" (1604), "Король Лир" (1605), "Макбет" (1605), "Антоний и Клеопатра" (1606), "Кориолан" (1607), "Тимон Афинский" (1607) да затем перед уходом из театра романтические трагикомедии, лучшими среди которых были "Зимняя сказка" (1610) и "Буря" (1612).

Шекспир принадлежит к числу художников, которые не умецаются в рамках привычных понятий. У него свои уникальные мерки, но и он, возвышаясь над стилями своей эпохи, тем не менее использовал их в своем творчестве, преображая их, как только он один и мог это сделать.

Вопрос об отношении Шекспира к трем главным стилям его эпохи (ренессанс, маньеризм и барокко) очень сложен и требует специального обстоятельного исследования. Позволим себе ограничиться лишь отдельными замечаниями.

Ренессансные корни. Шекспира неоспоримы, весь начальный период его творчества (90-е годы XVI в.) целиком принадлежит ренессансу. Сложнее, на наш взгляд, обстоит дело со зрелым этапом творчества драматурга. Советские исследователи вслед за А. А. Смирновым называют этот период творчества Шекспира периодом "трагического гуманизма" См.: Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.-Л., 1965.. Нам, однако, хочется подчеркнуть, что именно тогда в сложном синтетическом творчестве драматурга возникает ряд черт, свойственных литературе XVII века. Они становятся

особенно заметны при сопоставлении пьес Шекспира с пьесами его младших современников.

Маньеристские черты наиболее ярко проявились в "темных комедиях" Шекспира - "Конец - делу венец" (1603) и "Мера за меру" (1604), мрачный, неустойчивый мир которых разительно отличается от комедий, написанных драматургом в 90-е годы. Очень близко маньеризму и мироощущение "Троила и Крессиды" (1602), где спародированы идеалы воинской доблести и куртуазной любви, а прославленные герои гомеровского эпоса выведены в сниженно-сатирическом облики.

Связь с барочным стилем наиболее полно проявила себя в поздних романтических трагикомедиях Шекспира. Ощущение кризиса духовных ценностей, характерное для великих трагедий, здесь во многом преодолевается за счет некой новой гармонии. Но это особая, чисто шекспировская гармония, лишь отдельными чертами схожая с барочным видением мира, которое знакомо нам по произведениям других английских драматургов, и прежде всего Бомонта и Флетчера.

Общим с Бомонтом и Флетчером в поздних пьесах Шекспира было особое эмоциональное настроение волшебной сказки, сглаживавшее противоречия, стиравшее грани между трагическими и комическими коллизиями. Однако Шекспир совершенно чужд развлекательности Бомонта и Флетчера, его мысль и теперь не менее остра, чем в недавно написанных трагедиях, а замечательный художественный синтез, достигнутый драматургом в этих пьесах, качественно отличен от идейно-поэтической установки его младших современников. Шекспировские романтические трагикомедии проникнуты особой, только ему одному свойственной, почти экстатической радостью, верой в торжество добра, в рассеивающий тьму всепроникающий свет, - который несет героям счастье. Подобное видение мира было уникальным в английской драматургии 10-х годов XVII века.

Можно сказать, что шекспировский синтез неповторимо сочетал в себе самые разнообразные тенденции, характерные как для Ренессанса, так и для XVII века, сложным образом соединяя, перерабатывая, подчиняя их "трагическому гуманизму". Сам же "трагический гуманизм" Шекспира был органически связан не только с прошлым, венчая эволюцию литературы Возрождения, но и с будущим, с развивавшимся в новых условиях гуманизмом XVII века. Своим творчеством Шекспир как бы закладывал фундамент этого гуманизма, для которого также характерно понимание сложности и трагической противоречивости макрокосма, окружающего мира и общества и меньшей сложности и трагической противоречивости микрокосма, малого мира человека. Именно поэтому, несмотря на всю их внешнюю несхожесть, Джон Мильтон, венчающий развитие английской литературы XVII века, был неожиданно близок открывающему этот век Шекспиру. Недаром знаменитые, полные радостной надежды слова Миранды о "прекрасном новом мире", который ей предстояло узнать, покинув остров Преспери, как бы эхом отозвались в финале "Потерянного рая", в знаменитых рассуждениях о "счастливой вине" Адама, взору которого открылась грандиозная панорама истории, ведущая человека к великим свершениям.

Этот новый гуманизм проявился и в английской драматургии XVII века, хотя форма его и отлична от шекспировской. Достаточно сослаться на пьесы Б. Джонсона, Чэпмена или Уэбстера. Важно помнить, что младшие современники Шекспира, как правило, не понимали масштаба его художественных открытий тут нужна была дистанция времени - и шли вперед своими путями. При этом английские драматурги XVII века либо, подобно Джонсону, старались сознательно отталкиваться от шекспировской драмы в поисках собственной поэтики, либо воспринимали лишь отдельные элементы шекспировского синтеза, переосмысливая их на свой лад.

Из всех драматургов начала XVII века, пожалуй, ближе всего к традиции предшествующего периода стоит Джордж Чэпмен. И это закономерно. Чэпмен, один из образованнейших гуманистов елизаветинской поры, знаменитый поэт и переводчик Гомера, друг Марло и Ролея, пришел в театр уже сложившимся художником. Его драматургия, достаточно тесно связанная с Ренессансом, вобрала в себя многие тенденции, характерные для этой эпохи.

Свой путь в театре Чэпмен начал с создания веселых, богатых выдумкой комедий, опираясь при этом на опыт Лили, Грина и раннего Шекспира. Как и его предшественники, Чэпмен отдал дань ученой, гуманистической драме, что особенно явно сказалось в пьесе "Все в дураках" (1598-1599), где автор переработал Теренция, или в более поздней комедии "Вдовьи слезы" (1605), где использован сюжет, взятый из "Сатирикона" Петрония. Не менее близка была Чэпмену и другая важнейшая традиция его предшественников, называемая романтической, с ее поэтизацией свободных человеческих чувств, вниманием к любовной интриге и авантюрным элементом действия. Достаточно гармоничное сочетание обеих этих традиций, присущее почти всем комедиям драматурга, безусловно, сближало его с ранним Шекспиром.

Но Чэпмен был и талантливым экспериментатором, пролагавшим новые пути английского театра. Так, в "Веселье странного дня" (1597) он создал первый образец так называемой комедии "гуморов", опередив Джонсона, который вскоре обратился к этому жанру, а в "Церемониймейстере-дворянине" (1602) - один из первых образцов романтической трагикомедии. Известная английская исследовательница М. К. Брэдбрук, явно недооценивая самостоятельное значение комедий Чэпмена, сказала даже, что его главной заслугой как комедиографа было создание моделей для более одаренных драматургов Bradbrook M. C. *The growth and structure of Elizabethan Comedy*. London, 1955, p. 171.. Это, конечно, преувеличение, хотя действительно наиболее полно драматургический талант Чэпмена, его смелое новаторство раскрылись не в комедии, а в трагедии.

Уже первая трагедия Чэпмена "Бюсси д'Амбуа" (1604?), где драматург развивал традиции Марло, была в то же время по своей сути произведением новой эпохи. Вслед за Марло, автором "Парижской резни" (1593), рассказывавшей о страшном кровопролитии Варфоломеевской ночи, Чэпмен обратился к жанру исторической хроники, к событиям эпохи короля Генриха III. Есть здесь даже фигура герцога Гиза, главного злодея "Парижской резни". Но суть трагического конфликта трактуется автором по-своему.

Хотя образ бесстрашного воина Бюсси д'Амбуа и связан с ренессансной, традицией титанического героя-индивидуалиста, протагонист Чэпмена не стремится ни к безраздельной власти Тамерлана, ни к абсолютному знанию Фауста. К началу действия трагедии война во Франции уже закончена, и в мирной обстановке при королевском дворе герой чувствует себя чужим, хотя его высоко ценит и удостаивает своей дружбой сам Генрих III. Все свое внимание автор уделяет столкновению Бюсси, личности сильной и героической, живущей старыми идеалами доблести, бескомпромиссного прямодушия и отваги, с современным обществом, где царят интриги и произвол. Конфликт этот осложнен и внутренней борьбой героя, побежденного неожиданно нахлынувшей на него страстью. Бюсси вынужден прибегнуть к притворству, идя все же на компромисс со своей совестью, что и предreshает его гибель, которую он встречает, однако, с мужеством и достоинством стоика.

Обращение автора "Бюсси д'Амбуа" к философии римских стоиков, Марка Аврелия, Эпиктета и в особенности Сенеки, учивших преодолевать страсти силой разума, обретая внутренний покой и отрешенность, было типичным симптомом безвременья начала XVII века. При этом стоицизм у Чэпмена часто принимал характерную для его эпохи форму неостоицизма, вбирая в себя элементы христианской доктрины и неоплатонизма, что особенно заметно в поздних трагедиях драматурга. Однако, по мнению исследователей, только Чэпмену могла прийти мысль соединить в "Бюсси д'Амбуа" титаническую личность в духе Марло с "цельным человеком" в духе Сенеки Ornstein R. *Op. cit.*, p. 53..

В "Заговоре и трагедии Шарля, герцога Бирона" (1608) Чэпмен снова обратился к недавним событиям во Франции, рассказав о судьбе герцога Бирона, вступившего в заговор против короля Генриха IV. Бирон - тоже сильная личность в традиции раннего Марло. Однако вслед за Марло, автором "Мальтийского еврея" и "Парижской резни", и - в еще большей мере - подобно Шекспиру, драматург показал обратную сторону титанизма, который становился в трагедии преступным индивидуализмом.

Современные критики указали на известное сходство Бирона с шекспировским

Кориоланом Ray G. Critical Introduction to Chapman's "The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron". New York, 1979.. Действительно, оба героя - отважные полководцы, наделенные авторами неукротимостью нрава, запальчивостью и неумением здраво оценить свои поступки. Индивидуализм губит их обоих, но Кориолан - личность благородная и героическая, сохраняющая цельность на протяжении всей пьесы и удостаивающаяся трагического апофеоза в ее финале, Бирон же - слабее и ограниченнее. Главной задачей Чэпмена было, показать постепенное моральное падение Бирона, ведущее к его позорной казни на эшафоте. И здесь трагедия ближе к "Макбету", чем к "Кориолану", хотя Бирон - фигура гораздо меньшего масштаба и его зло скорее проявляет себя в преступных намерениях, чем в реальных действиях.. Современникам он, наверное, напоминал знаменитого фаворита королевы Елизаветы лорда Эссекса, сложившего голову на плахе.

За "Бироном" последовали трагедии "Месть за Бюсси д'Амбуа" (1610-1611), "Трагедия Шабо, адмирала Франции" (1612-1613) и "Цезарь и Помпей" (1613?), где Чэпмен на новом материале развивал уже знакомые его зрителям, идеи, изображая конфликт героя-стойка с враждебным ему обществом. Постепенно в творчестве драматурга наметился спад. Его герои-стойки, переходили из пьесы в пьесу и делались все более идеальными. Постоянно резонерствуя, они превращались в рупор идей автора, а сценическое изображение конфликта тонуло в риторике. Последние трагедии Чэпмена - это произведения скорее поэта, сочиняющего для избранного круга читателей, чем драматурга. Маньеристские тенденции, проявившиеся в изображении придворного общества в ранних трагедиях Чэпмена, теперь усиливаются. В то же самое время неостойчивая философия, сближаясь в пространственных монологах адмирала Шабо с пассивной резиньяцией, окрашивается барочными тонами. Недаром и соавтором Чэпмена в эти годы становится юный Джеймс Шерли, чьи собственные, трагедии 20-30-х годов носили ярко выраженный барочный характер. Во всяком случае, черты исподволь начинающегося кризиса английского театра, его постепенной перестройки уже дают о себе знать в этих пьесах Чэпмена.

Самым крупным из всех младших современников Шекспира исследователи считают Бена Джонсона. Его драматургия была явлением чрезвычайно самобытным, открывавшим новые пути развития английской драмы. С самого начала Джонсон ощущал себя реформатором сцены. Шекспировскому театру поэтического синтеза Джонсон противопоставил собственные идеи о природе драматического искусства, высказанные им в предисловиях к своим пьесам и в специальных заметках. Отталкиваясь от воззрений известного поэта, и романиста елизаветинской поры Филипа Сидни (1554-1586), сформулированных в трактате "Защита поэзии" (опубликован в 1595 г.), где эстетика Аристотеля трактовалась в неоплатоническом духе, Джонсон развивал теории, близкие к классицизму. Так, он критиковал современную английскую драму за ее "неправильность" с точки зрения классицистских норм и требовал от художников более точного следования природе на основе принципов бытового реализма. Спонтанности творчества он противопоставлял рациональное начало и подчеркивал морально-дидактическое назначение, искусства. Знаменитая же теория "гуморов" Джонсона строится, на выделении в характере героя одной особенной черты, нарушавшей гармонию личности и понимавшейся драматургом как слабость или причуда его персонажа (сходно с "манией" мольеровских героев).

Подобные теории были важным новым словом в эстетике английского театра. Своим рационализмом они противостояли начинавшей складываться практике маньеризма и барокко. К суждениям Джонсона прислушивались и драматурги более младшего поколения, о чем весьма явно говорят их комедии.

И все же на основании теорий, высказанных Джонсоном, нельзя объявлять его последовательным классицистом. Более того, если взять, как принято, за эталон классицистского театра французский театр, то можно, пожалуй, сказать, что жестким требованиям классицизма не отвечало полностью творчество ни одного английского драматурга XVII века. Связи же Джонсона с елизаветинским поэтическим театром и его

ренессансной основой оставались "настолько сильны и жизненны, что творчество драматурга явно не укладывалось в рамки его теоретических выкладок. Добавим, что Джонсон, много писавший для закрытых театров, не избежал также и влияния маньеризма.

До нас дошли две трагедии Джонсона "Падение Сеяна" (1603) и "Заговор Катилины" (1611), сюжеты которых взяты из истории Древнего Рима. В критике издавна принято сопоставлять их с "римскими" трагедиями Шекспира. Исследователи при этом обычно указывали, что Рим Шекспира - во многом детище его воображения, что, опираясь на жизнеописания исторических личностей, великий драматург ставил и решал общечеловеческие проблемы. В своей реконструкции прошлого Джонсон, великолепный знаток античности, был гораздо более, точен, часто почти буквально следуя источникам, будь то, скажем, "Анналы" Тацита или речи Цицерона.

Однако античное наследие Джонсон воспринимал творчески и всегда соотносил его с современностью. Замысел Джонсона в этих трагедиях в отличие от шекспировского был прежде всего сатирическим. Отсюда не только известная узость поля зрения драматурга, но и специфическая интенсивность его зрения. Сатира на театральных подмостках Англии начала XVII 'века была делом достаточно рискованным. Обилие ссылок на античные источники было необходимо Джонсону для того, чтобы оградить себя от возможных придинок, поскольку за Римом обеих трагедий можно было угадать контуры современного Лондона.

Конечно, "Сеян" или "Катилина" не поддаются однозначной политической расшифровке, и было бы ошибкой искать в бесславном падении временщика Сеяна прямую параллель с судьбой лорда Эссекса. Сходство Рима Джонсона с современной Англией можно скорее разглядеть в зловещей картине бездуховности и всеобщей коррупции, нарисованной воображением драматурга. Поэтому римское общество Джонсона оказывается сродни мальтийскому у Марло или французскому у Чэпмена. Однако взгляд Джонсона на мир значительно мрачнее, а его злодеи-макиавеллисты еще более циничны и преступны.

Если у героев трагедий Джонсона в соответствии с его теориями и есть какой-то "гумор", то это безграничное честолюбие. Отвратительный выскочка Сеян, идущий наверх через грязные преступления, гибнет в конце трагедии. Но, как ясно зрителям, зло здесь побеждается еще большим злом коварного императора Тиберия! Правда, в "Катилине" благородный Цицерон, еще живущий старыми патриархальными идеалами, успевает пресечь кровавый заговор Катилины и его приспешников. Но это лишь Пиррова победа, поскольку лукавый Цезарь остается безнаказанным и, притаившись, ждет своего часа.

Однако не будем забывать, что "Сеян" и "Катилина" - трагедии сатирические, допускающие и злой сарказм, и некое гротескное искажение. И неверно было бы считать пессимизм основной позицией их автора. Столь органичная таланту Джонсона ирония не раз дает о себе знать в его трагедиях. Недаром именно комические сцены обычно считаются в них наиболее удавшимися. Позиция драматурга здесь близка маньеризму с его мрачными представлениями о мире, - погрязшем в пороках, сатирической направленностью мысли и обыгрыванием контрастов комического и трагического.

Джонсона часто называют отцом английской комедии, и действительно, его влияние определило дальнейшее развитие этого жанра на протяжении по крайней мере двух столетий вплоть до эпохи романтизма и косвенно давало о себе знать много позже в сатирической прозе Диккенса и Теккерея.

Елизаветинской романтической традиции, достигшей апогея в творчестве Шекспира 90-х годов XVI века, Бен Джонсон противопоставил свою комедию. Поэтизация свободного чувства не занимала драматурга, любовно-авантюрный элемент действия играл в его комедиях лишь незначительную роль, а взаимоотношения человека и общества трактовались с принципиально новых позиций. Уже в двух ранних пьесах Джонсона "У всякого свои причуды" (1598) и "Все без своих причуд" (1599) наметились характерные черты его комедий, где теория "гуморов", дававшая возможность автору вывести на суд зрителей галерею разнообразных характеров, была лишь фундаментом, на котором строилось здание жанра. Написавший обстоятельное исследование на эту тему, Б. Гиббонс определяет его как

жанр "городской комедии", в которой преобладают сатирические мотивы, а действие, как правило, разворачивается в современном драматургу Лондоне. Городская комедия соединила традиции моралиста, интермедий, римской и народной итальянской комедий со злободневным опытом елизаветинской сатиры в прозе и поэзии, создав оригинальный синтез Gibbons V. *Jacobean City Comedy. A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton.* Massachusetts, 1968.. Гиббонс, безусловно, прав. Согласно более привычному и общему суждению, Бен Джонсон является творцом комедии нравов, дававшей сатирическое обозрение жизни Лондона начала XVII века.

В зрелых комедиях Бена Джонсона "Вольпоне" (1605), "Эписин, или Молчаливая женщина" (1609), "Алхимик" (1610), "Варфоломеевская ярмарка" (1614) и "Черт выставлен ослом" (1616) идет та же жестокая война "всех против всех", что и в его трагедиях. Правда, столкновения персонажей кончаются здесь благополучно, но добро обычно уже не побеждает зло, как у елизаветинцев; скорее зло, запутавшись, наказывает само себя. Циничный же макиавеллизм в комическом обличий выглядел тут еще более жизненно и правдиво. Снявшие римские тоги, герои драматурга казались взятыми из самой гущи жизни, и зрители, несмотря на гротескно-карикатурные преувеличения, узнавали в них самих себя. Сатирическая панорама английской жизни, представленная в комедиях Джонсона, отличалась крайней злободневностью. По словам Кольриджа, не было ни одной причуды лондонского быта, описанной мемуаристами эпохи! которую бы мы не нашли в пьесах Джонсона *The Age of Shakespeare*, p. 304.. Важно, однако, помнить, что за всем этим драматург сумел необычайно точно разглядеть сложные социальные процессы, характерные для Англии того времени, и показать их нравственное воздействие на своих современников.

В своей первой зрелой комедии "Вольпоне" Джонсон обратился к теме власти денег, знакомой зрителям по "Мальтийскому еврею" Марло и "Венецианскому купцу" Шекспира. Хотя Вольпоне генетически близок аморальным Варавве и Шейлоку, мир комедии Джонсона сопоставим уже не столько с этими пьесами 90-х годов, сколько со вскоре появившимся "Тимоном Афинским", где изображен полный: распад всех человеческих связей, место которых занял откровенно меркантильный расчет. Именно поэтому вначале безудержно щедрый и человеколюбивый Тимон, прозрев, превращался в озлобленного мизантропа и навсегда покидал общество людей. Но если прозрение трагического героя Шекспира стоило ему жизни, то совсем иначе складывается судьба комического героя Джонсона - итальянского вельможи Вольпоне. Неотделимый от сложившейся в обществе системы духовно-материальных отношений, он ловко использует эту систему в своих целях. Поняв, что блеск золота "затмевает солнце" и "подчиняет себе добродетель, честь и славу", Вольпоне притворился умирающим, чтобы выманить побольше денег и подарков от людей, надеявшихся стать его наследниками. Хитроумная интрига героя открывала перед зрителями сатирическую панораму нравов. Всем здесь правил голый чистоган, которому с легкостью приносились в жертву естественные человеческие чувства отца и сына, мужа и жены, а правосудие цинично оправдывало злодеев, наказывая невиновных. И лишь непредвиденный поворот действия приводил пьесу к благополучной развязке.

Обожествление золотого тельца, которому поклонялся Вольпоне, гротескно гиперболизировалось автором. Егр герой был личностью по-своему титанической, ему было тесно в узких рамках комедии-фарса. Об этом явно свидетельствовал финал пьесы, где Вольпоне, отбросив притворство, обнажал свое истинное лицо. Так уже знакомая нам по трагедиям тех лет проблема обратной стороны возрожденческого титанизма зазвучала теперь и в комедии.

Фигуры, по своему масштабу равной Вольпоне, не было в других пьесах Джонсона, но их герои жили, по сути дела, в том же самом мире разгула индивидуалистических страстей, где золото сверкало, ярче солнца. Нагляднее всего это ощущается в комедиях "Алхимик" и "Черт выставлен ослом". Прodelки хитрых плутов Сатла, Фейса и Дол Коммон, персонажей "Алхимика", приводили в движение целый хоромод гротескно-карикатурных героев самого различного возраста и общественного положения, каждый из которых искал кратчайшего

пути к благам мира сего. Их желания, ловко обыгрываемые тройкой плутов, образовывали своеобразный спектр эгоистических appetites, простиравшихся от поисков духов-покровителей, подсказывающих, кто возьмет приз на скачках, до создания пресловутого "философского камня", превращающего низкие металлы в золото.

Более поздняя комедия Б. Джонсона "Черт выставлен ослом" представляла собой как бы вывернутое наизнанку, комически спародированное моралите, где традиционным фигурам беса - искусителя и порока - делать было уже нечего и они в отчаянии признавали свое поражение. Мелкий бес Паг, отпросившись из преисподней всего на один день в Лондон и претерпев великое множество невзгод от Людей, превзошедших его своим плутовством, ускользал от позорной казни на виселице благодаря заступничеству сатаны. Легковерного же глупца провинциального сквайра Фицдупеля дурачили теперь не бесы, а люди, обыгрывая его слабости с чисто современными хитростью и коварством, с которыми не могли идти в сравнение наивно примитивные козни Пага. Люди же в конце пьесы и наставляли Фицдупеля на путь истинный, приводя его к покаянию и заставляя подчиниться своей благоразумной супруге. Сатирической злободневностью эта пьеса, пожалуй, даже превосходила другие комедии Джонсона, которым присуще более поэтически-обобщенное видение мира. Здесь драматург обратился к специфически конкретным явлениям общественной жизни, высмеив, например, прожектерство, которое пышно расцвело в Англии тех лет. В эпоху правления Иакова в Лондоне появляются многочисленные "предприятия" сомнительного свойства, сулившие участникам быстрое обогащение и почести, Именно на эту удочку и поймал Фицдупеля неистощимо изобретательный Меерплут, обещая сделать доверчивого сквайра герцогом в самый кратчайший срок. Блестяще написанный образ Меерплута открывает известную традицию в английской литературе, предвосхитив знаменитого Микобера из "Давида Копперфильда" Диккенса Jonson B. A. Collection of critical essays, Prentice-Hall, 1963, p. 51.. Само же разоблачение прожектерства в комедии Джонсона готовило почву для едких сарказмов Свифта в третьей части "Путешествия Гулливера". Как и в трагедиях, в комедиях мироощущение Джонсона некоторыми чертами сближалось с маньеристским, отличаясь от него, однако, рационалистической трезвостью взгляда на мир, стремлением подражать природе и явными морализаторскими тенденциями.

Было и еще одно очень существенное отличие. Сатира в комедиях Джонсона органически сочеталась со стихией праздничного карнавального веселья, восходящего к народной смеховой культуре средневековья и Возрождения, описанной М. М. Бахтиным. Эта стихия пронизывала собой все зрелые комедии драматурга, где, по мнению А. Т. Парфенова, социально-бытовая сатира выступала даже как элемент праздничного фарсового спектакля См.: Парфенов А. Т. Гротескный реализм на рубеже нового времени. - В кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978, с. 196. Это замечание высказано в связи с "Алхимиком", но оно применимо и к другим зрелым комедиям Б. Джонсона.. Особенно же ярко карнавальная стихия проявила себя в знаменитой "Варфоломеевской ярмарке", действие которой разворачивалось непосредственно в атмосфере праздничной ярмарочной суеты, особым образом оттенявшей фигуры комических плутов и глупцов. В пьесе нет главных героев, и различные сюжетные линии лишь условно связаны друг с другом; в центре же внимания драматурга стоял гротескный образ самой Варфоломеевской ярмарки как символа бурлящей и вечно возрождающейся жизни.

Традиции Ренессанса питали и творчество двух других драматургов начала XVII века - Томаса Хейвуда и Томаса Деккера. Их излюбленным жанром была не сатирическая комедия нравов в духе Джонсона, но популярная еще в 90-е годы романтическая комедия. Однако этот жанр в интерпретации Хейвуда и Деккера приобрел новые черты, существенно отличавшие их произведения от шекспировской романтической комедии. В поэтически цельном и гармоничном театре Шекспира в одной и той же пьесе на равных жили и афинские подмастерья, и герцог, и сказочные эльфы. У Хейвуда и Деккера такой симбиоз был бы невозможен, поскольку их пьесы, написанные для открытого театра XVII века, были рассчитаны на запросы определенной части зрителей. Это были в основном теснившиеся в

партере шумные лондонские подмастерья, а также их хозяева, мелкие буржуа и начинавшие, постепенно сближаться с ними в идеологическом плане небогатые джентри. Они были рады увидеть на сцене людей, подобных себе. И для них нужно было и писать не так, как Шекспир, Джонсон или Чэпмен. Поэтическое зрение Хейвуда и Деккера было, безусловно, отличным от авторов романтической комедии 90-х годов. Для них характерна особая любовь к быту, часто граничащая с некоторой сентиментальностью и сдобренная порой наивным морализаторством. Утрата широты горизонтов, характерной для их предшественников и современников, как бы компенсировалась у Хейвуда и Деккера явным усилением демократических тенденций в их творчестве.

Так, героями необычайно популярной в свое время комедии Хейвуда "Четыре лондонских подмастерья" (ок. 1600) были совершавшие фантастические подвиги в море и на суше портной, шерстобит, сапожник "и приказчик, четверо сыновей герцога Бульонского, которые по воле отца обучались ремеслу в английской столице и превыше всего на свете ценили счастье быть лондонскими подмастерьями. Героиня же "Красотки с Запада" (опубликована в 1631 г., хотя первая часть пьесы была поставлена много раньше) Бэсс Бриджес, которая совершала не менее удивительные подвиги, чем сыновья герцога Бульонского, и гордо отказывалась стать женой султана Марокко, была всего лишь простой дочерью разорившегося кожевника. Подобные настроения ощущались и в знаменитой трагедии Хейвуда "Женщина, убитая добротой" (1603), которую скорее можно было бы назвать бытовой драмой. Главный герой пьесы добродетельный сквайр Фрэнкфорд в отличие, от героев многочисленных кровавых трагедий отказывался от жестокой мести за супружескую измену, а его неверная жена, воспитанная в тепличной аристократической атмосфере, Нэн Фрэнкфорд, умирала, не выдержав горьких мук совести. При этом автор явно противопоставлял ей вторую героиню пьесы, сильно идеализированную Сюзен Маунтфорд, девушку хотя и знатную, но познавшую тяжкую нужду, труд и унижения.

С искренней любовью была изображена, жизнь простых ремесленников в тесно связанной со стихией народного карнавального веселья комедии Деккера "Праздник башмачника" (1599). Ее герой, знатный дворянин Роулэнд Леси, на время становился скромным башмачником, чтобы жениться на любимой им девушке из мещанской среды, которую отец не хотел выдавать замуж за аристократа, и сам король приходил в гости на обед к веселому и пышущему неуемной энергией хозяину Леси Симону Эйру - "истинному башмачнику и джентльмену благородного ремесла". В более поздних пьесах Деккера веселье пошло на убыль и постепенно усилились морализаторские тенденции. Особенно показательна в этом отношении его комедия "Добродетельная шляха" (написана совместно с Мидлтоном, который помог Деккеру построить сюжет; первая часть - 1604-1605, вторая - спустя примерно 25 лет). В первой части комедии ее главная героиня куртизанка Белафронт, безнадежно влюбившись в графа Ипполито, навсегда порывала с прошлым. В финале пьесы все кончалось внешне наилучшим образом: раскаявшаяся Белафронт выходила замуж за соблазвившего ее беспечного кутилу Матео, а Ипполито женился на принцессе Инфеличе. Однако во второй части, действие которой разворачивалось несколько лет спустя, Белафронт и Ипполито словно менялись своими ролями. Теперь уже знатный граф безуспешно добивался любви, добродетельной и верной мужу Белафронт. Вторая часть комедии свидетельствовала не только о существовании демократических" но и об усилении антиаристократических настроений автора и даже о некотором сближении его (как, впрочем, и Хейвуда под конец жизни) с пуританами См. об этом: Аксенов И. А. Елизаветинцы. М., 1938..

Известно, что пуритане объявили яростную войну театру, назвав его "рассадником разврата". Чем дальше, тем больше актерам и драматургам приходилось защищать любимое искусство, вплоть до сочинения памфлетов, что, в частности, и делал Хейвуд. Однако парадоксальным образом положительная программа Хейвуда и Деккера рядом черт перекликалась с пуританской этикой, декларировавшей идеалы трудолюбия, воздержания, трезвости и скромности. Многочисленные проповедники-пуритане начала XVII века

постоянно превозносили тихие радости здоровой семейной жизни и святость домашнего очага, яростно бичуя распущенность светских нравов. Культура эпохи Возрожденной Реформации. Л., 1981, с. 230.. Примерно то же, хотя и на свой лад, делали Хейвуд и Деккер, идеализировавшие быт мелких буржуа, которые в их пьесах противостояли аморальным аристократам своей неподкупной честностью и верностью старым патриархальным идеалам.

Хейвуда и Деккера не раз высмеивали английские драматурги иной ориентации, но эти насмешки не сумели повредить им в глазах зрителей. Даже столь блестящая пародия, на "Четырех лондонских подмастерьев", как знаменитая комедия Бомонта "Рыцарь пламенеющего пестика" (1607), мало что изменила в создавшейся ситуации. Слишком много было у Хейвуда и Деккера сторонников среди тогдашней театральной публики. Сама традиция, развиваемая драматургами, сближаясь с некоторыми мотивами пуританской литературы ближайшего будущего, в еще большей степени оказывалась связана с отдаленным будущим, превосходя прозу Дефо и Ричардсона.

Обратимся теперь к творчеству драматургов-маньеристов начала XVII века. В английской драме маньеризм как сформировавшийся стиль возник в творчестве Джона Марстона. Его перу принадлежит первая английская трагедия с явно выраженными чертами маньеризма "Месть Антонио" (1599).

Пьеса Марстона написана в жанре так называемой кровавой трагедии, начало которому положил несколькими годами раньше Томас Кид, автор широко популярной "Испанской трагедии" (ок. 1585). К началу XVII века "кровавая" трагедия вошла в моду, и главным объектом ее изображения стало так называемое "итальянизированное" зло. Под влиянием односторонне понятой политической философии Макиавелли национальный характер итальянцев (а с ними зачастую отождествляли и враждебных Англии католиков-испанцев) ассоциировался зрителями со злобной хитростью, цинизмом, коварной мстительностью и прочими подобными свойствами.

Маньеристские, а вслед за ними и барочные драматурги XVII века обратились в своем творчестве именно к этому жанру, наполнив его, однако, новым содержанием. "Месть Антонио" Марстона еще достаточно тесно связана с "Испанской трагедией" Кида. (Было здесь и бросающееся в глаза сюжетное сходство с "Гамлетом", или, вернее, с "Пра-Гамлетом", не дошедшей до нас пьесой, которую переработал Шекспир. Как утверждают исследователи, "Пра-Гамлет" был написан тем же Кидом.) Герой трагедии Антонио должен отомстить Пьеро, дожу Венеции, за убийство своего отца герцога Генуи Андруджио. Возникший перед ним призрак отца сообщал, что он отравлен Пьеро, который задумал жениться на матери Антонио. Чтобы добиться своих целей, Антонио, как и Гамлет, тоже притворился сумасшедшим.

Вместе с тем Марстон не только вывел на сцене более яркую и полнокровную, чем у Кида, фигуру "итальянизированного" злодея, сочетавшего личные цели с политическими. Опираясь на свой предшествующий опыт поэта-сатирика, Марстон ввел в кровавую трагедию сатирические мотивы, тем самым существенно модифицировав традицию. Сам тон его стиха был много субъективнее, чем у его предшественников, а атмосфера разгула хищнических страстей - гораздо мрачнее и ближе к маньеристскому мировосприятию. Об этом, в частности, говорил неожиданный, в духе маньеризма, финал трагедии. Герои пьесы, колебавшиеся между неостойчивой философией непротivления и долгом мести, в конце концов осуществляли свои кровавые замыслы и тем приобщались ко злу окружающего их общества. Они не погибали в финале трагедии, но навсегда прощались с миром, который затопило зло, и удалялись в монастырь, чтобы там в уединении и молитве закончить жизнь.

Весьма большое влияние на развитие маньеристской драмы оказала также и трагикомедия Маретона "Недовольный" (опубликована в 1604 г., но поставлена впервые на несколько лет раньше). Герой пьесы - свергнутый с престола Генуэзский герцог Альтафронте, - изменив внешность и присвоив себе новое имя Малевале, вновь появляется у себя во дворце в качестве "недовольного", едкого обличителя нравов. Драматург соединил традиции сатирической городской комедии в духе Джонсона с традициями трагедии мести.

Герцог Альтафронте, он же Малевале, играл, по сути дела, две роли: он был и хитроумным мстителем, восстанавливавшим подранную справедливость, и желчным комментатором нравов, представлявшим публике "итальянизированное" зло мира. При этом сложность его характера объяснялась уже не столько сложностью психологических мотивировок его поступков, как у героев Шекспира, сколько различием ролей, которые ему приходилось играть, как бы меняя по ходу действия маски. Рождавшиеся таким образом маньеристская амбивалентность, игра контрастов были свойственны и всей трагикомедии в целом, где обличительные сатирические мотивы сочетались с веселой пародией и казавшаяся неразрешимо-трагической фабула разрешалась благополучно. Сам же двойственный образ мстителя-обличителя отныне прочно вошел в английскую драму эпохи.

Черты маньеризма характерны и для сатирической комедии нравов Марстона. Мир героев "Голландской куртизанки" (1605), считающейся его лучшей комедией, отличался крайней нестабильностью, причудливым взаимопроникновением добра и зла, исключавшим возможность однозначных моралистических выводов. Здесь, равно как и в решении основного конфликта пьесы, явно ощущалась полемика с первой частью "Добродетельной шлюхи" Деккера. Сам Марстон в прологе утверждал, что задачей комедии было показать различие между любовью куртизанки и жены. Но как жизненно и убедительно выглядела мастерски написанная фигура взбалмошной и своенравной куртизанки Франческины, которую Фривил, герой пьесы, бросал, ибо она была недостойна сделаться его женой, рядом с бесцветной невестой героя. Хотя Франческина, пытавшаяся отомстить, своему неверному возлюбленному, в конце комедии была наказана, у зрителей оставалось впечатление маньеристской сложности природы любви героев: чувственное начало вопреки прописным, истинам играло столь сильную роль, а в глубине сердца дремали разрушительные страсти.

Вслед за пьесами Марстона на английской сцене появились трагедии Сирила Тернера, где перед зрителями возник еще более гротескный мир. В начале "Трагедии мстителя" (1607) Споры об авторстве "Трагедии мстителя" до сих пор ведутся среди ученых. Некоторые из них, основываясь на сопоставлении текстов, пытаются доказать, что трагедию написал не Тернер, а Мидлтон. Сторонники авторства Тернера предполагают скорее его влияние на Мидлтона и указывают на разительное отличие мрачной атмосферы пьесы от ранних иронично-скептических комедий Мидлтона. См.: Schuman S. Cyril Tourneur. Boston, 1978. ее главный герой Виндиче (по-итальянски - мститель, но он же обличитель нравов в духе Марстона) представал перед публикой с черепом своей невесты, которую несколько лет тому назад отравил старый герцог за отказ стать его возлюбленной. По вине герцога умер в опале, и благородный отец Виндиче. Чтобы наилучшим образом осуществить свою месть, Виндиче подвизался в роли сводника на службе у сына герцога развратного Луссуриозо.

Чем дальше разворачивалось действие пьесы, тем полнее зрители ощущали безысходно-мрачную атмосферу всеобщего порока и зла, пропитавшую весь двор старого герцога. И трагедия героя-мстителя в том и состояла, что, с радостным упоением осуществляя свою месть, он полностью терял нравственную дистанцию обличителя пороков и сам становился частью окружавшей его аморальной среды. "Трагедия мстителя" безусловно связана с эстетикой Б. Джонсона Ornstein R. Op. cit., p. 112.. Действительно, Тернер наделил почти каждого героя трагедии значащим именем, олицетворявшим какую-либо черту его характера, его "гумор". Однако не менее важно, на наш взгляд, указать на общую обоим драматургам традицию средневековых моралите, куда уходили корни их творчества Auges P. I. Tourneur. The Revenger's Tragedy. London, 1977.. Ведь почти каждый персонаж "Трагедии мстителя" воплощал какой-либо нравственный порок, двигавший его поступками. Маньеристски усложненный, изобилующий побочными линиями сюжет сталкивал всех героев, к концу пьесы истреблявших друг друга. У зрителей в самом деле могло возникнуть впечатление, что все действующие лица трагедии кружатся в причудливом танце смерти, заполняя сцену все новыми и новыми трупами. Под занавес, из бахвальства выболтав свою тайну, погибал и сам герой-мститель, которого новый властелин казнил из опасений, как бы Виндиче не навредил ему в будущем.

Безусловно, за всей этой сложностью интриги чувствовалась твердая рука автора, уверенно распутывавшего сюжетные нити, - ощущалась его жесткая позиция сатирика-моралиста. Комедия-фарс и мрачная трагедия мести, эти, казалось бы, два противоположных полюса, в духе маньеризма, постоянно "играющего контрастами, все время сталкивались в пьесе, неразрывно сплетаясь во многих ее сценах. В душном мире двора герцога, где люди живут по законам джунглей, не зная никаких духовных идеалов, тем не менее действует некая "Высшая Ироническая Справедливость" Tomlinson T. B. *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy*. London, 1964, p. 111., воздающая каждому по его заслугам и его же собственными средствами. Тернер далек от нигилизма своих героев. Для него истинное добро связано со старыми патриархальными ценностями, которым нет места при дворе герцога, но которые существуют где-то за сценой, создавая должную моральную перспективу.

Вторая пьеса Тернера "Трагедия атеиста" (1611) в художественном отношении уступает "Трагедии мстителя". Здесь уже нет былой цельности, а назидательно-дидактические пассажи местами кажутся слишком прямолинейными. Но сгущенная атмосфера зла, в которой живут и действуют герои, здесь все та же. Как ясно из заглавия, герой трагедии д'Амвиль, подобно Фаусту Марло, исповедует атеизм. Однако герой Тернера не ставит перед собой титанических задач Фауста, и абсолютное знание не влечет его. Д'Амвиль скорее вульгарный макиавеллист, рвущийся к деньгам и власти. Его атеизм сводится к примитивному обожествлению природы в духе шекспировского Эдмонда из "Короля Лира" и к не менее беззастенчивому, чем у Эдмонда, аморализму См. об этом: Bradbrook M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. London, 1935.. Д'Амвилю противостоит Шарлемон, благородный герой-стоик, написанный не без влияния Чэпмена. Хотя д'Амвиль убивает отца Шарлемона, разлучает его с невестой и отправляет в тюрьму, Шарлемон отказывается от мести, предоставляя ее "царю царей". И в финале трагедии д'Амвиль, желая собственными руками казнить Шарлемона, случайно наносит себе смертельную рану. Ироническая Справедливость в мире, лишенном справедливости, и в этой трагедии Тернера решает судьбы героя.

В пьесах Джона Уэбстера картина всепоглощающего зла, которое пропитало мир, изображена еще более мрачными красками, чем у Тернера. Хотя трагедии Уэбстера в наши дни ставятся на английской сцене чаще, чем трагедии других младших современников Шекспира, о его месте в истории английской драмы до сих пор идут споры. Еще в конце прошлого века Бернард Шоу, ниспровергавший Шекспира во имя реализма ибсеновской драмы, ниспроверг и Уэбстера. Саркастичный Шоу назвал Уэбстера "лауреатом мадам Тюссо", сравнив тем самым маньеристские ужасы его трагедий с пресловутой камерой пыток в лондонском Музее восковых фигур мадам Тюссо Шоу Б. *О драме и театре*. М., 1963, с. 444.. И в наше время некоторые исследователи *The Age of Shakespeare*, p. 349; Tomlinson T. B. *Op. cit.* утверждают, что упадок английской драмы начался именно с трагедий Уэбстера. Другая же группа критиков Gunby D. C. *Introduction to "John Webster, Three Plays"*. London, 1972, p. 9. считает Уэбстера вторым после Шекспира поэтическим гением английского театра XVII века. Второе мнение ближе к истине. Уэбстер действительно обладал незаурядным поэтическим дарованием, особенно ярко раскрывшимся в его лучших трагедиях "Белый дьявол" (1612) и "Герцогиня Мальфи" (1612-1614), хотя кризисно-маньеристские черты в его творчестве никак нельзя преуменьшать.

Тема, ставшая в начале XVII века уже достаточно привычной на английской сцене, - обратная сторона возрожденческого титанизма, приобретает у Уэбстера оттенок гротескной гиперболизации, причем степень ее заметна даже по сравнению с "Трагедией мстителя". Хотя сатира - важнейший компонент пьес Уэбстера, для него не характерна тернеровская холодновато-отрешенная ирония; при всей своей поэтической условности "Белый дьявол" и "Герцогиня Мальфи" гораздо реалистичнее "Трагедии мстителя".

Герои Уэбстера - личности необычайно сильные, наделенные неукротимым темпераментом и могучими страстями. Они сеют разрушение и смерть, от которых, как

кажется, нет спасения. Уэбстера увлекали критические ситуации, момент, столкновения характеров, неизбежно ведущий к кровавой катастрофе, в изображении которого драматург действительно часто не скупился на ужасы. Но сами эти ужасы являлись своеобразной сценической метафорой зла, принявшего поистине сатанинские размеры. Главным же для автора было поведение его героев, оказывавшихся лицом к лицу с этим злом и либо поддававшихся ему, либо силою своего духа побеждавших его.

В отличие от большинства своих предшественников Уэбстер в центр обеих своих трагедий поставил женские характеры, вокруг которых разворачиваются бурные события сюжета. В первой трагедии - это Виттория Коромбона, пылкая красавица, становящаяся после убийства ее мужа Камилло и отравления жены герцога Брачиано герцогиней Брачиано. Хотя Виттория была соучастницей этих преступлений, которые Брачиано совершал из безумной любви к ней, в конце пьесы зрители не могли не восхищаться ее находчивостью и отвагой в критических ситуациях, ее безусловным мужеством. Однако, как нам представляется, никакой двусмысленности в авторском отношении к героине, сочетавшей в себе весьма противоречивые свойства, здесь все же не было. В такой двусмысленности отношения к героине Уэбстера упрекнула еще в 30-е годы М. К. Брэдбрук. См.: Bradbrook M. C. *Themes, and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Задача Уэбстера в том и состояла, чтобы показать, что в уродливом, раздираемом безудержными страстями мире зло не всегда однозначно и легко различимо. Об этом же говорит и само название пьесы - "белым дьяволом" тогда именовали замаскированное, облеченное в прекрасную форму, а потому и более опасное зло.

Внутренне цельная героиня второй трагедии Уэбстера была своеобразным антиподом Виттории. Борясь за любовь и семейное счастье, герцогиня Мальфи становилась жертвой мести своих братьев, которые преследовали ее за неравный брак с человеком, стоявшим ниже ее на общественной лестнице. И в этой пьесе Уэбстера добро, не могло противостоять натиску неукротимого сатанинского зла. Однако, умирая, герцогиня не сдавалась, она сохраняла присутствие духа перед лицом изощренных пыток и казни и тем самым одерживала безусловную моральную победу над своими гонителями. И такая победа была явлением весьма редким для английской драмы середины 10-х годов XVII века, ибо смерть делала герцогиню личностью поистине героической, хотя героизм этот проявлялся скорее в мужественной стойкости, в благородном величии души, чем в активном действии.

Не менее мрачен и мир третьей известной пьесы Уэбстера "Все́м тяжба́м тяжба" (1620?), написанной, правда, уже в жанре трагикомедии. И здесь царил разгул хищнических страстей, а сатирические мотивы звучали не менее сильно, чем в трагедиях Уэбстера. Во всяком случае, гротескно-пародийные сцены суда в трагикомедии были вполне под стать аналогичным сценам "Белого дьявола". Главные герои пьесы - циничный хищник-макиавеллист Ромелио, готовый на любое коварство для достижения своих целей, и его одержимая любовной страстью мать Леонора, - безусловно, сродни мастерски написанным характерам трагедий Уэбстера. Вместе с тем в пьесе усилились религиозно-мистические настроения, уже давшие о себе знать в "Герцогине Мальфи". Именно они и предрешили необходимую в трагикомедии благополучную развязку сюжета: Ромелио осознал тщетность своих эгоистических устремлений, и добродетельный, брак венчал сюжет. Такая развязка сюжета, равно как и само обращение Уэбстера к жанру трагикомедии, сближала пьесу с эстетикой Бомонта и Флетчера, оказавшей мощное влияние на развитие английской драмы в 20-30-е годы.

Последним крупным драматургом, близким к маньеризму, был Томас Мидлтон. Его драматургическое наследие достаточно велико и весьма многообразно: он сочинял романтические и сатирические комедии, трагедии мести, трагикомедии в духе Бомонта и Флетчера и пьесы для представлений, организуемых лорд-мэром Лондона; писал самостоятельно и в соавторстве со многими другими своими современниками. Не все и не всегда удавалось Мидлтону. Однако его ранние сатирические комедии и более поздние кровавые трагедии сыграли важную роль в истории английского театра XVII века.

Сатирические комедии Мидлтона продолжали традиции Джонсона, по-своему трансформируя их. И в пьесах Мидлтона тоже кипела война "всех против всех", ловкие плуты из низов общества рвались наверх, к деньгам и почестям, а глупцы-дворяне с легкостью давали обманывать себя, теряя земли и состояния. Согласно требованиям жанра драматург вывел на сцену целую галерею лондонских адвокатов, лавочников, юных франтов и старых ростовщиков, различного рода обманщиков, сводников и куртизанок, чьи портреты отличались острым гротескным правдоподобием. Забавные приключения этих героев, не раз попадавших в чисто фарсовые ситуации, доставляли зрителям много веселых минут. Однако смех Мидлтона существенно отличался от смеха Джонсона. В пьесах Мидлтона связь с праздничной стихией карнавалового веселья была гораздо слабее, чем у автора "Варфоломеевской ярмарки", и носила иной характер. Смех в комедиях Мидлтона в гораздо большей мере, чем у Джонсона, подчинен несколько скептическому взгляду на мир. Моралистическую позицию, характерную для Джонсона, у Мидлтона перевешивает отрешенная ирония. И в его комедиях зло обычно бывало наказано, хотя бы в результате случайного стечения обстоятельств. Но здесь уже не было философской глубины мысли Джонсона, проблематика явно сузилась, внутренний мир героев, их психология меньше интересовали Мидлтона, а потому внешнее действие, стремительно развивающаяся интрига приобрели в его пьесах гораздо-большее значение, хотя она все же не стала самодовлеющей, как у некоторых барочных авторов 20-30-х годов.

Атмосфера" веселых трюков, ловких обманов господствовала в ранней комедии Мидлтона "Безумный мир, господа!" (ок. 1604), причем безумие театрального мира пьесы было не столько гротескно-страшным, сколько забавно-ироническим. Главный герой - промотавшийся франт Глупли, постоянно переодеваясь и словно меняя маски - характерный маньеристский прием, знакомый по "Трагедии мстителя", - безнаказанно дурачил своего богатого прекраснородного дядю, пока, наконец, его хитрости не обернулись против него самого же и, приняв девицу легкого поведения, которая была на содержании у его дяди, за богатую наследницу, он не женился на ней. Во второй сюжетной линии молодой Кайус Грешен с помощью все той же девицы легкого поведения ловко обманывал маниакально ревнивого горожанина, буквально под самым его носом соблазняя его жену. В дальнейшем, однако, Кайусу Грешену неожиданно являлся бес в облике его возлюбленной, и, поняв греховность своего поступка, он каялся в содеянном зле и заставлял покаяться и свою возлюбленную.

За этим следовал новый иронический поворот действия. Случайно услышав клятву своей супруги, ее обманутый муж, не подозревая, о прошлом, называет Грешена своим лучшим другом и приглашает его к себе в дом. Таким образом, сатирико-реалистическая картина нравов, написанная не без влияния Джонсона, сочеталась в "Безумном мире..." с иронически-маньеристским отношением автора к героям как к забавным марионеткам, чьи переживания не стоит принимать слишком близко к сердцу. Недаром и сам Глупли, узнав, кто его жена, с легкостью смирился со своей участью - что же, мол, поделаешь, судьба перехитрила хитреца.

В следующих комедиях Мидлтона сатирические мотивы усилились, и взгляд драматурга на мир стал более мрачным. В написанной вскоре после "Безумного мира..." пьесе "Как провести старика" (между 1604-1606) Мидлтон обратился к поднятой Джонсоном теме власти денег, рассказав о судьбе. Уитгуда, молодого человека, разоренного ростовщицеством своего дяди Пекуниуса Лукра (от англ. *lustre* "денежная прибыль"). Уитгуд ловко поправил свои дела, выдав куртизанку за свою богатую невесту. При этом ему удалось провести не только кредиторов и дядю, снова взявшего его под свое покровительство, но и другого старого ростовщика, Хорда (от англ. *hoard* "копить"), злейшего врага его дяди, который в запальчивости оплатил долги молодого человека и женился на куртизанке, надеясь завладеть ее несуществующим состоянием. И в этой комедии моральная позиция автора была достаточно четкой, судьба вновь отомстила хитрецам. Однако фигуры этих обманутых хитрецов Лукра и Хорда приняли в пьесе явно гротескный характер, герои

превратились в маньяков, ослепленных своей алчностью, а авторская ирония несла в себе теперь гораздо большую долю желчи.

Глупо просчитавшись, зло наказывало самое себя и в следующей комедии Мидлтона "Осенняя судебная сессия" (ок. 1605), написанной не без влияния "Вольпоне" Джонсона. Герой комедии Квомодо, как и Вольпоне, был одержим страстью к стяжательству. Он ловко разорял доверчивого молодого сквайра Изи, приехавшего в Лондон из провинции. Притворившись мертвым, как и Вольпоне в конце пьесы, Квомодо неожиданно для себя проигрывал, теряя жену и состояние. Однако фигура Квомодо не приобрела в комедии титанических размеров Вольпоне. Взгляд Мидлтона на мир и здесь был иронически-отрешенным взглядом кукольника, движущего марионетками.

Лучшая комедия Мидлтона "Невинная девушка из Чипсайда" (1611-1613) открывала взору зрителей весьма широкую сатирическую панораму нравов современного Лондона. В этой пьесе Мидлтон вступил в полемику с Хейвудом и Деккером, которые в своих популярных комедиях давали идеализированную картину жизни честных, скромных и трудолюбивых мелких буржуа. Взяв сюжет, некоторыми чертами напоминавший "Праздник башмачника", Мидлтон гротескно снизил его. Родители героини, простой горожанки Моль, мешали ей выйти замуж за любимого ею молодого джентльмена Тачвуда вовсе не потому, что он был слишком благороден для нее, но потому, что у них был, как им казалось, более подходящий жених, сэр Уолтер Хорхаунд, превосходивший Тачвуда знатностью и богатством. Пародируя возвышенную риторику Хейвуда и Деккера, автор ставил своих юных героев в разного рода фарсовые ситуации. Гротескно снижены были в пьесе не только образы алчных и тщеславных родителей Моль, но и другие персонажи из буржуазной среды. Особенно досталось от Мидлтона лицемерным и вульгарным пуританам (их карикатурные фигуры имели, впрочем, в английской комедии довольно богатую предысторию, восходящую к гораздо более сложной и многоплановой личности Мальволио из "Двенадцатой ночи" Шекспира). Не пощадил Мидлтон и аристократов; среди персонажей особенно выделяется разорившийся развратник сэр Уолтер Хорхаунд, желавший поправить свои дела выгодной женитьбой. В финале комедии все кончалось как будто бы благополучно: герои венчались, а сэр Уолтер попадал в долговую тюрьму. Однако другой герой комедии циничный горожанин Олуит, долгие годы живший на деньги сэра Уолтера и потворствовавший его связи с собственной женой, не только не получал по заслугам, но, узнав, что его покровитель разорился, выгонял его из дома и начинал вместе с женой строить планы о том, как они будут жить, сдавая внаем дом, роскошно обставленный сэром Уолтером. Таким образом, самый отвратительный из всех сатирических героев пьесы преуспевал, ибо он был плоть от плоти лондонской среды и, не стесняясь в средствах, мог найти выход из любых обстоятельств. Ирония Мидлтона начала приобретать пессимистическую окраску, характерную для его трагедий, написанных несколько лет спустя.

Знаменитые трагедии Мидлтона "Женщины, берегитесь женщин" (1621) и "Оборотень" (1622, написана в соавторстве с У. Роули) были поставлены, когда в театре уже сильны стали барочные веяния, восходящие к творчеству Бомонта и Флетчера. Тем не менее Мидлтон достаточно прочно связан с предшествующей маньеристской традицией, а его взгляд на мир во многом близок Тернеру и Уэбстеру. Как и у этих драматургов, в трагедиях Мидлтона сюжетом тоже движут эгоистические страсти героев. Сатирическое начало выражено не менее откровенно, в чем драматургу помог накопленный им опыт создания комедий. Но смех Мидлтона был, пожалуй, мрачнее, а общее настроение его трагедий еще пессимистичнее, чем у Тернера и Уэбстера. Здесь не было ни тернеровской "Высшей Иронической Справедливости", ни духовного мужества герцогини Мальфи, сумевшей одержать моральную победу и своей смертью восстановить погрязшие идеалы добра. Позиция Мидлтона оставалась достаточно твердой и бескомпромиссной, но драматургу было свойственно еще меньше иллюзий, чем Тернеру и Уэбстеру. Зло в его трагедиях выглядело еще более могущественно, а герои оказались мельче и ближе к обыденной жизни.

Тема нравственного падения, деградации личности - главная в обеих трагедиях Мидлтона. С замечательным психологическим мастерством драматург сумел показать в трагедии "Женщины, берегитесь женщин", как погибает любовь юных героев Бианки и Леантио при первом же столкновении с обществом, цинично попиравшим добродетель. Бианка и Леантио, подобно героям шекспировских романтических комедий, смело добивавшиеся права на личное счастье, с неожиданной легкостью принимали моральные нормы этого общества. Зло, словно дремавшее в них дотоле, сразу начинало свою разрушительную работу. Обыгрывая маньеристские контрасты, Мидлтон ввел в трагедию черты сатирической комедии нравов, местами граничащей с фарсом. И здесь, как и в комедиях, власть денег играла далеко не последнюю роль. Бедный купец Леантио, похитивший Бианку из отчего дома, не мог должным образом содержать свою привыкшую к роскоши аристократку-жену. Попав в ловушку опытной придворной сводни Ливии и сразу же словно переродившись, Бианка становилась капризной и властной любовницей могущественного герцога Флоренции, и ее чувство к стареющему герцогу сложным образом совмещало в себе любовь с гордыней. Леантио же быстро надламывался и не только принимал подачки от герцога, но и деньги от Ливии, которая брала его к себе на содержание. В конечном счете юные супруги оказывались под стать друг другу, хотя Леантио и был личностью более слабой. Как и в своих комедиях, Мидлтон вывел в этой трагедии целый ряд блестяще написанных характеров аморальных придворных, злые козни которых оборачивались против них самих. И финальная катастрофа, где во время исполнения пьесы-маски смерть настигала главных героев, причудливо-фантастическим образом распутывала сложную интригу пьесы.

События второй трагедии Мидлтона "Оборотень" разворачиваются в Испании. Возможно, что автор выбрал Испанию как место действия пьесы не только потому, что "итальянизированное" зло в представлении английских зрителей ассоциировалось и с этой католической страной. В "Оборотне" была и своеобразная переключка с современной Мидлтону испанской драмой чести, где честь трактовалась как символ личной и общественной доблести. Герои "Оборотня" тоже много рассуждали о чести, но отношение к ней автора маньеристски двойственно. Не отрицая высокоидеального смысла этого понятия, без чего не было бы самой трагедии, Мидлтон в то же время иронически снижал его всем ходом своей пьесы.

Героиня "Оборотня", воспитанная в духе самых строгих правил Беатриса-Джоанна, которую отец просватал за Алонсо де Пиракуо, случайно встретила с другим молодым дворянином Альсемеро. Молодые люди с первого взгляда влюбились друг в друга. Согласно дочернему долгу, Беатриса не могла послушаться отца, уже назначившего день венчания, но она не могла и совладать с нахлынувшей страстью. Слепо поддавшись чувству и бездумно поправ идеал чести, Беатриса вступила на путь нравственной деградации, которая в "Оборотне" принимала еще более зловещую форму, чем в предыдущей трагедии Мидлтона. Героиня обращалась за помощью к влюбленному в нее Де Флоресу, бедному дворянину на посылках, который до тех пор вызывал у нее непреодолимое отвращение. В отличие от слабой и постоянно терявшейся Беатрисы отталкивающе безобразный Де Флорес оказывался натурой смелой и целеустремленной. Предательски убив Алонсо, он требовал в качестве награды любви героини. Беатриса сдавалась и в дальнейшем попадала в полную зависимость от Де Флореса, который помогал ей обмануть Альсемеро, ставшего ее мужем после исчезновения жениха. Незаметно ее прежнее отвращение к Де Флоресу превращалось в любовь, что, согласно замыслу автора, было последней ступенью нравственного падения героини. Кровавое возмездие в конце трагедии лишь логически завершало этот процесс. Так зловещий мир пьесы сатирически обнажал неприглядную реальность идеальных представлений о чести и куртуазной любви.

Снижению персонажей способствовал их более мелкий, чем в обычной кровавой трагедии, масштаб. Действие пьесы было отдалено от двора, в ней не появлялись ни короли, ни герцоги, действующие лица "Оборотня" напоминали скорее героев бытовой драмы Barker

R. H. Thomas Middleton. New York, 1958, p. 121.; трагические события "Оборотня" пародировались второй сюжетной линией пьесы, разворачивавшейся в приюте для умалишенных, куда, притворившись безумными, проникали двое молодых людей в надежде добиться любви Изабеллы, молоденькой жены доктора, содержателя приюта. Их отношения в комическом виде отражали отношения главных героев с той разницей, что Изабелле удавалось сберечь свою честь. Один из молодых людей, Антонио, надев платье сумасшедшего, до неузнаваемости менял свой облик. Слово "оборотень" (т. е. существо, меняющее свой вид) в равной мере относилось к обеим сюжетным линиям Bradbrook M. C. Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy.. Но если Антонио менял свою внешность, то с Беатрисой происходила разительная внутренняя перемена. Сама же гротескная атмосфера приюта для умалишенных, обитатели которого выкрикивали бессвязные фразы, подчеркивала маньеристскую зыбкость мира трагедии в целом, где обычная жизнь была отделена от жизни приюта лишь призрачной чертой.

Так случилось, что английский театр первых десятилетий XVII века не дал миру барочных художников, сопоставимых по масштабу дарования с поздним Джоном Донном в поэзии или Робертом Бэртоном (1576-1640), автором прославленной "Анатомии меланхолии" (1621), в прозе. Очевидно, здесь сказался исподволь начавшийся кризис театра. Однако с эстетикой барокко тесно связаны последние крупные драматурги тех лет, хотя и уступавшие своим предшественникам, но все же внесшие существенный вклад в развитие английской драматургии предреволюционной эпохи.

Впервые барочные черты проявили себя в искусстве Бомонта и Флетчера. Когда говорят об их творчестве, имеют в виду пьесы, написанные ими совместно, пьесы, созданные каждым из них отдельно, и пьесы, написанные Флетчером в соавторстве с другими драматургами, и прежде всего с Филипом Мэссинджером. Все эти произведения были предназначены специально для закрытых театров с учетом вкусов более узкой, образованной части публики. Бомонт и Флетчер, как никто другой из драматургов после Шекспира, знали законы сцены и умели увлечь публику если не философской глубиной мысли, то по крайней мере необычайно броским сюжетом, стремительностью и неожиданными поворотами действия, многочисленными и разнообразными сценическими эффектами, т. е. специфической театральностью своих пьес. По всей видимости, именно это объясняет ту необыкновенную популярность у зрителей, которой в свое время пользовались их произведения и которая, как это ни странно, далеко превосходила тогда популярность Шекспира и Б. Джонсона. Так, например, с 1616 по 1642 год знаменитая лондонская королевская труппа сыграла 170 различных пьес, из которых 47 принадлежали Бомонту и Флетчеру и только 16 - Шекспиру и 9 - Б. Джонсону The Age of Shakespeare, p. 430..

Думается, что негативная оценка творчества Бомонта и Флетчера, которая характерна для большинства английских критиков, начиная с Кольриджа и вплоть до наших дней, несколько несправедлива. Пьесы Бомонта и Флетчера не следует судить по тем же меркам, что и пьесы Шекспира, Б. Джонсона или даже Тернера, Уэбстера и Мидлтона. Ведь Бомонт и Флетчер ставили перед собой иные задачи. Острота поднятых проблем и интенсивность чувств, характерные для драматургии начала XVII века, в их пьесах сглажены. Главным жанром их драматургии стала введенная ими в моду трагикомедия, которая не была уже больше контрастным сочетанием трагического и комического, как у маньеристов, но представляла собой качественно новый сплав, некую золотую середину между высоким и низким жанрами, со своим особым эмоциональным настроением. У. Эллис-Фермор назвала его настроением волшебной сказки, создающим призрачную атмосферу залитых лунным светом изящных оперных декораций, неожиданно обретших реальность и ставших частью самой жизни Ellis-Fermor U. The Jacobean Drama. London, 1959, p. 201.. Настроение это пропитало собой также трагедии и комедии обоих драматургов, тем самым отличая их от трагедий и комедий их предшественников и современников. Общее романтическое настроение у Бомонта и Флетчера часто затушевывало границы между жанрами, и лишь непредвиденные повороты сюжета, приводившие либо к кровавой катастрофе, либо к

счастливой развязке, отличали трагикомедию от трагедии. Ставшая уже традиционной трагедия мести приобрела у Бомонта и Флетчера мелодраматическую окраску, а романтическая комедия - авантюрный характер. Сказанное вовсе не означает, что драматургия Бомонта и Флетчера вообще не ставила никаких серьезных проблем. Была здесь и достаточно смелая по тем временам социальная критика, например в известной "Трагедии девушки" (1611), где обличались пороки двора и даже изображался недостойный государь, которого карала рука мстительницы. Был здесь и своеобразный аристократический гуманизм, выразившийся в защите чести в условиях монархического произвола, о чем подробно писал А. А. Аникст во вступительной статье к двухтомнику Бомонта и Флетчера Бомонт и Флетчер. Пьесы, т. 1. М., 1965, с. 29-31.. Однако кризис идеалов Ренессанса преодолевался в их творчестве на достаточно узкой основе социально-этического кодекса "кавалеров", для которого характерны защита дворянской доблести и аристократическое вольнодумство, несколько фривольный гедонизм, противостоявший аскетическим идеалам пуританства. Это в конечном счете и объясняло весьма значительное сужение кругозора обоих драматургов. Сама же эстетика "кавалеров", складывавшаяся в эти годы и в дальнейшем оказавшая большое влияние на развитие английской литературы XVII века, была уже типично барочным явлением.

И все же, строго говоря, чрезвычайно обширное и многообразное творчество Бомонта и Флетчера еще стоит как бы на грани стилей, совмещая в себе барочные и маньеристские черты. В их пьесах есть известная зыбкость мироощущения, субъективизм и рафинированность, свойственные маньеризму. Но есть в творчестве драматургов и снимающее противоречия романтическое настроение сказки, и яркая зрелищность, намеренно подчеркнутая театральность, и экзальтация чувств, сближающие их пьесы с барочным искусством. Во всяком случае, можно со всей определенностью сказать, что Бомонт и Флетчер открыли для английского театра тот путь, по которому в последующие десятилетия пошла барочная драма.

Влияние эстетики барокко, окончательно утвердившейся в 20-е годы, легко обнаружить в творчестве Филипа Мэссинджера, довольно долго сотрудничавшего с Флетчером. Особенно явно оно в религиозных драмах Мэссинджера типа "Девы мученицы" (1620, в соавторстве с Деккером), где рядом с героями - ранними христианами времен Диоклетианова гонения - действовали добрые и злые духи, принявшие людское обличье, а ревностные язычники благодаря броским поворотам сюжета неожиданно превращались в мучеников христианской веры. Сама же религиозная тематика, обращение к которой должно было будоражить эмоции зрителей, трактовалась в подчеркнуто театральном плане, далеко от утонченного спиритуализма маньеристов. Налет мелодраматичности, характерной для этой группы пьес, присущ и трагедиям мести Мэссинджера типа "Герцога Миланского" (1623) или знаменитого "Римского актера" (1626), прославившегося смелым по тем временам обличением тирании и стойкой защитой театра, теснимого тогда с двух сторон: буржуазно-пуританским общественным мнением и правительственной цензурой.

Важно, однако, помнить, что Мэссинджер не только развивал традиции Бомонта и Флетчера, но учился и у Бена Джонсона. Влияние последнего, мало заметное в религиозных драмах или "Герцоге Миланском", отчетливо видно в "Римском актере". Оно сказывается в ярко выраженной морализаторской тенденции трагедии, во внимании к идеалам разума и, наконец, в рассуждениях героя пьесы о подражании жизни, к которому должно стремиться искусство. Чуждые барочному пафосу, подобные взгляды были близки эстетике классицизма.

Сочетание барочных и классицистских черт характерно и для комедий Мэссинджера, где он вслед за Мидлтоном также развивал традиции Б. Джонсона, дав сатирическую картину английских нравов 20-30-х годов. Как и его предшественники, Мэссинджер высмеивал лицемерие, честолюбие и стяжательство героев из буржуазной среды. Однако по сравнению с Мидлтоном процесс постепенной трансформации жанра городской комедии пошел в его пьесах много дальше.

В этом отношении интересно сопоставить раннюю пьесу Мидлтона "Как провести старика" с лучшей комедией Мэссинджера "Новый способ платить старые долги" (ок. 1625). Поданная в джонсоновском ключе тема власти денег главная в обеих пьесах, а их сюжеты очень близки друг другу. Знаменательно, что фигура сэра Джайлса Оверрича, главного злодея в комедии Мэссинджера, была во много раз полнокровнее и жизненнее обоих сатирически карикатурных старых ростовщиков Мидлтона. Черты двух этих персонажей сконцентрированы у Мэссинджера в одном и раскрыты с незаурядным мастерством. Силой эгоистических страстей, маниакальной одержимостью честолюбивых устремлений сэр Джайлс должен был напомнить зрителям Вольпоне. Но это уже был Вольпоне 20-х годов, барочный злодей, не выдерживающий гибели своих планов и театрально сходящий с ума в финале комедии. В соответствии с менявшимися вкусами публики мидлтоновская куртизанка, выдававшая себя за богатую наследницу, стала у Мэссинджера богатой и благородной вдовой, которая из альтруистических соображений соглашалась сыграть роль невесты Фрэнка Велборна, разорившегося племянника сэра Джайлса. И выходила она замуж в конце пьесы за не менее благородного и достойного, чем она сама, - знатного лорда Ловела. Велборн же отправлялся за границу, чтобы там в военных сражениях искупить грехи своей неразумной молодости. Интрига пьесы развивалась, пожалуй, еще более стремительно, чем у Мидлтона, а авторская ироническая отрешенность заменялась морализаторством Bradbrook M. C. *The growth and Structure of Elizabethan Comedy*, p. 157.. Так эстетика "кавалеров" стала постепенно проникать и в английскую сатирическую комедию 20-30-х годов.

Последним крупным трагедиаграфом кануна революции XVII века был Джон Форд, которого известный эссеист-романтик Чарлз Лэм причислил к высшему разряду поэтов Lamb C. *Specimen of English Dramatic Poets*, v. II. New York, 1848, p. 29.. В своих трагедиях Форд в основном следовал традиции Бомонта и Флетчера, не расширяя, но лишь известным образом углубляя ее. Зрение Форда было достаточно ограничено и вместе с тем необычайно зорко, что позволяло драматургу передавать тончайшие нюансы чувств. По сравнению с бурлящей событиями трагедией начала XVII века пьесы Форда иногда кажутся малоподвижными, хотя в них и использованы мелодраматические эффекты кровавого жанра, который драматург целиком подчинил барочной поэтике.

Форд хорошо знал творчество своих знаменитых предшественников и учился у них. Особенно близок ему был, по-видимому, Шекспир, реминисценциями из которого буквально пестрят его пьесы. Однако шекспировские ситуации полностью переосмыслены драматургом в духе его времени. Исследователи много писали о сюжетном сходстве трагедии Форда "Как жаль ее развратницей назвать" (опубликована в 1633 г.) с "Ромео и Джульеттой". Действительно, в пьесе Форда тоже рассказывается о любви двух юных существ, родившихся "под звездой злосчастной". Но как далека барочная экзальтация чувств Форда от ранней трагедии Шекспира, где, по меткому выражению Л. Е. Пинского, раскрыто "самоутверждение жизни в самой гибели, которую она в избытке сил и страсти стихийно влечет за собою" Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971, с. 122..

Здесь наглядно сказалась важная закономерность эволюции послешекспировской драмы. В ренессансной трагедии при всем ее многообразии существовала некая устойчивая шкала ценностей, где, например, идеальная любовь противостояла грубой похоти; маньеристы нарушили это равновесие, сконцентрировав свое внимание на изображении порочного мира, где почти нет места высоким чувствам. Для барочных же драматургов это различие вовсе потеряло смысл. Они соединили возвышенное и земное, создав своеобразный культ страсти, где чувственное начало тесно переплелось с мистическим и подчинило его себе Huebert R. John Ford. *Baroque English Dramatist*. Montreal-London 1977, p. 46..

В пьесе Форда злой рок юных Джиованни и Аннабеллы в том, что их родных брата и сестру - неодолимая сила соединяет в тайном любовном союзе. Драматург делает главный упор на изображении страсти влюбленных, которая своим накалом как бы поднимает героев над окружающим их бездуховным обществом, где вообще нет места любви, и одновременно

носит болезненный характер, совмещая мистику с эротикой. Джиованни и Аннабелла, поддавшись страсти, в отличие от Ромео и Джульетты бросали вызов не феодальным условностям общества, но естественным нравственным нормам. Именно это и обусловило конечную деградацию их некогда обманчиво прекрасного чувства. Любовь Джиованни из поклонения к концу трагедии превращалась в маниакальный эгоизм, заставивший его поверить, что жизнь сестры составляет его собственность в буквальном смысле этого слова Ornstein R. Op. cit., p. 211.. Пьеса заканчивалась эффектным финалом. Убив Аннабеллу, которая вышла замуж, чтобы скрыть их связь, Джиованни появляется на сцене с наколотым на кинжал сердцем своей сестры.

Мотив экзальтированного чувства, правда в несколько иной форме, лежит в основе самой знаменитой трагедии Форда "Разбитое сердце" (также опубликована в 1633 г.). И героев этой трагедии спартанцев Пентею и Оргила тоже властно влечет "злосчастная звезда" любви, но в отличие от Джиованни и Аннабеллы они так и не соединяются друг с другом. Здесь отчетливо сказалось влияние трансформированного в духе барочной эстетики культа платонической любви, который был в те годы весьма популярен при королевском дворе. В "Разбитом сердце" трактовка этой темы приняла форму парадокса. Брат Пентеи спартанский военачальник Итеокл расторг помолвку сестры и выдал ее замуж за нелюбимого ею и фанатично ревнивого Бассания. Но союз любящих душ нерасторжим, и, выйдя замуж, Пентея чувствует себя "развратной шлюхой", которую подвергли насилию, и вместе с тем отказывается уступить страсти Оргила, сохраняя формальную верность Бассанию. Таким образом, личная честь и любовь в специфически узком понимании нравственного кодекса "кавалеров" сталкиваются в трагедии, предопределяя ее финальную катастрофу. С большой художественной силой Форд показал, как его герои, внешне почти ничем не проявляя своих эмоций, стойчески несут бремя горестей. Но так не может продолжаться долго. Непосильная ноша надламывает Пентею, и она, подобно шекспировской Офелии, сходит с ума и умирает. Уже давно замысливший месть, Оргил убивает ее брата, а потом и сам хладнокровно встречает смерть. В финале трагедии, не перенеся гибели любимого ею Итеокла, с разбитым сердцем умирает и стойкая принцесса Каланта, до конца сохранявшая присутствие духа.

В отличие от маньеристских трагедий в барочных трагедиях Форда комические сцены играют явно второстепенную роль, а сатирические мотивы почти отсутствуют. Все здесь подчинено единому эмоциональному настроению, а потому даже и смешной вначале маньяк Бассаний, подобно всем остальным героям "Разбитого сердца", под конец тоже становится, выражаясь словами, относящимися к Пентее, благородным "мучеником любви". Как и в барочной поэзии того времени, темы любви и смерти сплетаются здесь воедино, ибо смерть несет героям долгожданное освобождение от горестно-сладостных мук любви. Общее меланхолическое настроение особенно усиливается благодаря эмоциональной образности языка трагедии, где, по меткому выражению Л. Г. Салингара, воздух наполнен алтарным фимиамом и слезами любовного поклонения, трепетом мятущихся и кровоточащих сердец The Age of Shakespeare, p. 438..

Особое место в творчестве Форда занимает трагедия "Перкин Уорбек" (1634). Известный англо-американский поэт и критик Т. С. Элиот, в целом весьма враждебно относившийся к Форду, назвал ее одной из самых лучших исторических хроник эпохи Eliot T. S. Selected Essays. New York, 1964, p. 177.. Элиот был, несомненно, прав. Однако, с блеском возродив этот уже непопулярный среди драматургов его поколения жанр, Форд и ему сумел придать характерную барочную окраску. Центральная фигура трагедии - самозванец Перкин Уорбек, выдававший себя за сына Эдуарда IV и претендовавший на английский престол. В соответствии с требованиями жанра действие пьесы охватывало множество событий и из Англии переносилось в Шотландию и Уэльс. Драматург с большим мастерством вел сюжетную интригу, сталкивая две группы действующих лиц - приверженцев английского короля Генриха VII и сторонников шотландского короля Иакова IV, поддерживавшего Уорбека, тем самым искусно воссоздавая исторический фон. Однако здесь уже не было колоритных шекспировских персонажей типа Фальстафа или Хотспера.

Да и сам этот фон нужен был автору главным образом для раскрытия психологии героев - Перкина Уорбека и его жены леди Катерины, которую страстно влюбленный герой в духе барочной эстетики называл святой и "дивным ангелом". И здесь стойкость духа перед лицом невзгод снова выступала на первый план. Леди Катерина до конца оставалась верной мужу, не покидая его в несчастьях и морально поддерживая вплоть до самой казни. Сам же Перкин Уорбек, которого большинство источников представляло низким самозванцем, изображался автором с явной симпатией, а его страстная вера в свою миссию опять оборачивалась своеобразным парадоксом. Она была настолько сильной, что почти убеждала зрителей в законности его притязаний, делая его фигуру сродни барочным мученикам за правое дело типа инфанта дона Фернандо из "Стойкого принца" Кальдерона.

Мотив игры, иллюзии - один из главных в пьесе, и в этом тоже была своя закономерность. Контраст между мнимым и сущим, еще столь недавно надрывавший души героев великих трагедий Шекспира и служивший объектом горьких размышлений маньеристов, теперь повернулся своей барочной гранью, окрасив собой мироощущение трагедии, где кажущееся и мнимое нераздельно слилось в единое целое.

Самый младший из крупных трагедиографов, Форд стоял в конце традиции, начатой Марло и Шекспиром, и его творчество логически замыкало собой эволюцию английской трагедии первых десятилетий XVII века. Однако пьесы Форда не знаменовали собой тупика, из которого не было выхода. Нам трудно согласиться, например, с мнением У. Эллис-Фермор, утверждавшей, что, максимально сузив проблематику своей драматургии и придав ей неповторимую лирическую интенсивность, Форд практически погасил замечательную традицию английской трагедии еще до закрытия театров парламентом Ellis-Fermor U. Op. cit., p. 229.. Трагедии Форда, столь сильно трансформировавшие замечательные достижения английской драмы начала XVII века, открывали и определенную перспективу. Лучший трагедиограф эпохи Реставрации Томас Отвей многому научился у автора "Разбитого сердца". В его знаменитой трагедии "Спасенная Венеция" (1682) легко обнаружить ту же экзальтацию страсти, а в героях разглядеть черты барочных мучеников.

Через Форда шла и другая линия преемственности, воплотившаяся позднее в "героической драме", создателем и теоретиком которой был Джон Драйден. Ведь типичная для этого жанра героика в духе "кавалеров", а также преобладание красочного занимательного сюжета над характерами, обязательный конфликт долга и чувства, культ платонической страсти и возвышенная риторика были уже характерны для барочной трагедии 20-30-х годов, эволюция которой логически подводила к эстетике театра эпохи Реставрации.

В направлении "героической драмы" в 20-30-е годы эволюционировала также и трагикомедия, почти нераздельно сливавшаяся на этом этапе с романтической комедией. Примером тому могут послужить не только трагикомедии Мэссинджера и Форда, но и комедии Хейвуда. Недаром Ф. Боас назвал вторую часть "Красотки с Запада" с ее головокружительными поворотами сюжета и бурными страстями прообразом "героической драмы" Boas F. S. An Introduction to Stuart Drama. London, 1946.. А если вспомнить, что барочно-фантастические сцены со злыми и добрыми духами в "Деве мученице" Мэссинджера написал Деккер, то можно представить, в каком направлении развивалось в 20-30-е годы творчество этих популярных драматургов.

Сложной трансформацией отмечена в 30-е годы и городская сатирическая комедия, что отчетливо видно на примере Джеймса Шерли, считавшегося лучшим драматургом времен Карла I. Здесь прежде всего следует упомянуть знаменитую "Ветреницу" (1635), где Шерли в духе Мэссинджера сочетал классицистские тенденции с барочными, вплотную подводя традицию Б. Джонсона к театру эпохи Реставрации.

Знаменательно, что следы влияния "Ветреницы" отчетливо видны не только в "Жене из провинции" (1675) У. Уичерли, одной из самых дерзко-галантных и вместе с тем едко-сатирических комедий Реставрации, но и в знаменитой "Школе злословия" Р. Шеридана, появившейся уже в последней трети XVIII века. Заставив героиню "Ветреницы"

леди Аретину, которой наскучил патриархальный быт провинции, приехать вместе с мужем в Лондон и столкнуться с тлетворными нравами столичного общества, Шерли первым использовал сатирические возможности сюжетной ситуации, к которой обратились вслед за ним Уичерли и Шеридан.

Для нас, однако, важно не столько сходство "Ветреницы" с "Женой из провинции" или "Школой злословия", сколько ее разительное отличие от пьес драматургов старшего поколения. Согласно канонам жанра бытовой сатирической комедии, установленным Беном Джонсоном, действие пьесы разворачивалось в английской столице. Но как непохож был Лондон Шерли на город, изображенный Б. Джонсоном, Марстоном, Мидлтоном и даже Мэссинджером! Это был Лондон "кавалеров", и сатирическая картина нравов, представленная в пьесе, затрагивала лишь высшие аристократические слои общества, а герои более низкого происхождения появлялись на сцене эпизодически и играли явно служебную роль.

Процесс постепенного сужения горизонтов английской драмы, начавшийся в творчестве Бомонта и Флетчера, достиг в пьесах Шерли своего апогея, радикально преобразив сам жанр комедии. "Старая добрая Англия", столь полнокровно жившая в творениях Шекспира и Джонсона, теперь уходила в прошлое, и мир героев Шерли был совершенно иным, гораздо более тесным, но имевшим и принципиально новые комические потенциалы. Драматург весьма точно передал дух бездумного веселья, безрассудной погони за наслаждениями, охвативший придворное общество в самый канун революции. Нарисованные им типы глуповатых светских щеголей, острых на язык кокеток, вельмож, ищущих галантных приключений, казались выхваченными из самой жизни. Недаром они заложили традицию, развитую вскоре Дж. Этериджем, первым крупным комедиографом эпохи Реставрации. Тем не менее Шерли все же не до конца порвал с прошлым. Об этом говорил финал комедии, где леди Аретина, поняв свои заблуждения, мирилась с мужем и собиралась вернуться обратно в свое загородное поместье, поближе "к земле" и традиционным патриархальным ценностям, противостоящим аморализму лондонского света. Такое противопоставление, в иной форме вновь возникшее у Шеридана, в драме эпохи Реставрации было бы невозможно.

Правда, в общем контексте "Ветреницы" финальное решение героини воспринималось как-то не слишком серьезно. За ним не стояло твердой внутренней убежденности автора. Сомнения Шерли были закономерны. Тяжелые заботы волновали тогда англичан. В воздухе уже ощущалась стремительно близящаяся катастрофа гражданской войны, разделившей нацию на два враждебных лагеря. 2 сентября 1642 года парламент издал специальный указ о прекращении театрального дела в стране. В нем говорилось: "Ввиду того что общественные развлечения не согласуются с общественными бедствиями, а публичные сценические представления неуместны в период унижения, требующего печальной и благочестивой торжественности, Палаты лордов и общин нынешнего парламента настоящим приказывают и предписывают прекратить и воздержаться от публичных сценических представлений, пока продолжают эти печальные обстоятельства и время унижения" Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1. М., 1953 с. 553.. Театры были официально объявлены местом языческого идолопоклонства, театральные помещения закрыты, актерские труппы распущены, а непокорных лицедеев, потихоньку занимавшихся любимым делом, могли привлечь к суду как уголовных преступников. Так оборвалась эта, быть может, самая блестящая и яркая эпоха в истории английского театра. Но наследие, оставленное ею в столь щедром изобилии, до сих пор продолжает радовать все новые и новые поколения читателей и театральных зрителей, будить и волновать нашу мысль.